

Esta dissertação foi orientada, lida e aprovada pela Comissão de Dissertação do(a) candidato(a) e aceita como parte dos requisitos da Universidade de Brasília para a obtenção do grau de

MESTRE EM EDUCAÇÃO

Educação Brasileira

Área de Concentração

Título da Dissertação

Educação pela arte numa cidade  
nova - o caso Brasília.

Maria de Souza Duarte

Candidato (a)

Teoria e Fundamentos

Departamento

Comissão:

Fernando Correia Dias

Fernando Correia Dias

Orientador

H. Barros

Helene Marie Laurica Leblanc Barros

M. Costa

Messias Costa

Brasília, 30/07/82

Data

EDUCAÇÃO PELA ARTE NUMA CIDADE NOVA

o caso Brasília

Maria de Souza Duarte

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Faculdade de Educação

"A vida cultural de uma cidade é chama, é fogo. Não adianta a gente passar o tempo todo reclamando que o fogo é fraco, não esquenta ninguém. O negócio é ir botando lenha, nem que seja aos pouquinhos. Assim, um dia, a gente vai olhar e vai ver que aquele fogo pegou, sem que a gente ao menos se desse conta ..." - Wagner Hermuche

Este Trabalho é de Brasília,  
e de todos os que, na cidade,  
tentam manter acesa a chama.

Este trabalho tornou-se possível pela:

- orientação acadêmica de Fernando Correia Dias, Helene Barros e Messias Costa;
- colaboração da Fundação Nacional Pró-Memória, principalmente através de Marco Antonio Campos Guimarães;
- revisão cuidadosa de Maria Cristina Diniz Leal;
- retaguarda emocional garantida por Ítalo, Pedro, Natalia e André;
- disponibilidade em prestar depoimentos de:

Ailema Bianchetti, Alan Vigiano, Aleixo Anderson Furtado, Alfredo Mesquita, Aloisio Otavio Pacheco de Brito, Ana Mae Tavares Barbosa, Anderson Braga Horta, Aracy Amaral, Ary Pararraios, Athos Bulcão, Branca Rabello, Carlos Augusto (Cacá), Carlos Elias, Carlos Henrique Cardim, Cassiano Nunes, Cláudio Santoro, Clodo Ferreira, Conceição Zotta Lopes, Cristina Barrenechea, Dácio Lima, Eliana Catanhede, Elmira Hermano (Mirinha), Ernesto Silva, Esmerino Guimarães, Evandro de Oliveira Bastos, Ézio Pires, Felix Barrenechea, Fernando Correia Dias, Fernando Mendes Viana, Francisco Expedito Lopes Solon, Francisco Ferreira (Jimmy), Frederico B. de Holanda, Geraldo I. Jofilly, Gilda Cury, Glênio Bianchetti, Helena Lacombe, Hélio Lopes dos Santos, Hugo Mund Júnior, Humberto Pedrancini, Irlam Rocha Lima, Ivany Ehrardt, João Antonio de Lima Esteves, João Evangelista, Jô Oliveira, José Negreiros, José Simões Santos, José C. Zanini, Laís Aderne, Laudénir Ferreira (Dener), Leda Gurgel Pires, Leone Teixeira de Vasconcelos, Levino Ferreira de Alcântara, Lidia G. Bezerra de Melo, Lina Tâmega del Peloso, Livia Melo, Lola Barrenechea, Lucia de Alencastro Valentim, Lucio Côsta, Luiz Gutemberg, Luiz Humberto Martins Pereira, Marcelo Montiel da Rocha, Marco Antonio Campos Guimarães, Marcos Jessé Moreira,

Maria Aparecida Vannuci, Maria Cristina Diniz Leal, Maria do Carmo Ribeiro Damasceno, Maria Florentina Madalena (vó), Maria Leda de Resende Dantas, Maria do Rosário Caetano, Maria do Socorro de Carvalho, Marilene Pacheco, Miguel Freire, Minie Sardinha, Moema Craveiro Campos, Murilo Eckart, Néio Lúcio, Neuza França, Nielson Menão, Norma Lília Silvestre, Odette Ernest Dias, Olímpio Serra, Paula Viana Prates, Paulo Cunha, Raul Frederico S. Molinas, Regina Stella Stuart Quintas, Reinaldo Domingos Ferreira, Rogério Costa Rodrigues, Romário, Rubem Azevedo Lima, Salviano Guimarães, Sebastião Varela, Sérgio Cunha Gomes, Sérgio Paulo Vianna, Silvia Orthof, Sonia Botelho Lobato, Stella dos Querubins GuimarãesTrois, Talita de Abreu (Katucha), Teodora Pereira de Sá, Teodoro Freire, Terezinha Rosa Cruz, Tetê Catalão, Thomás Pompeu de Souza Brasil Neto, Valnir Chagas, Vicente J. Sales, Walter Melo, Wanderley Moreira Matos, Wladimir de Carvalho, Wladimir Murtinho, Willy Melo, Yara Pietricovsky.

## SINOPSE

Nos anos finais da década de 50, no Brasil, surgem intensos debates sobre a necessidade de reformular o sistema educacional brasileiro, fazendo-o voltar-se para a redescoberta e revalorização da cultura nacional, possibilitando a seus usuários maior crescimento em termos individuais e de consciência social.

Nesta mesma época, correspondendo à euforia do nacionalismo-desenvolvimentista, deu-se início à construção de Brasília, que deveria ser, como a nova capital do país, elemento catalisador da interiorização do país e centro de irradiação sócio-político-cultural. E, neste contexto, o sistema educacional da nova cidade foi planejado de forma a ser a oportunidade de uma educação mais democrática e coerente com as necessidades do país e com as idéias da chamada "educação criadora" - a escolarização complementada com atividades socializantes, recreativas, artísticas.

A hipótese da qual parte o Trabalho é a de que os planos iniciais para a área da educação e cultura em Brasília eram muito coerentes com o contexto sócio-político-econômico da época e com as circunstâncias em que iria se formar a cidade. Seria principalmente através de oportunidades de desenvolvimento cultural que uma população composta, de início, inteiramente por migrantes, poderia se integrar e colocar-se, conscientemente, como construtora da nova cidade.

Passados 25 anos, o que aconteceu com os planos de Brasília? As numerosas idéias que marcaram o seu início seriam utopias irrealizáveis? Que fatores condicionaram o desenvolvimento sócio-cultural da cidade? Que peculiaridades influenciaram a produção, a di

fusão e o consumo de atividades artísticas em Brasília, consideradas como recurso educacional?

São essas questões que motivam e constituem o tema deste Trabalho. Seu objetivo principal é historiar as experiências de educação através da arte realizada em Brasília. Para isto se reúne, examina, registra e interpreta dados sobre propostas, experiências e movimentos relacionados com arte e educação, descreve-se as condições que cercaram, historicamente, estas experiências; tenta-se relacionar, na medida em que os dados disponíveis permitem, a história encontrada com as práticas e condições hoje existentes.

Para o estudo proposto seguiu-se a metodologia para investigação histórica proposta por Van Dalen e Meyer, e para obtenção do material informativo considerou-se fontes primárias e secundárias de informação. Como fontes secundárias utilizou-se o que Van Dalen e Meyer denominam de arquivos - arquivos oficiais, pessoais, relatos e publicações. Fontes primárias foram os depoimentos obtidos de pessoas participantes de movimentos culturais de Brasília, em entrevistas individuais ou em reuniões realizadas na Fundação Nacional Pró-Memória, com um total de 115 depoimentos em 70 horas de gravação.

No corpo do Trabalho explica-se os aportes teóricos que fundamentam as relações entre Sociedade, Educação e Arte; descreve-se as propostas iniciais para a área da educação e da cultura, em Brasília; descreve-se o desenvolver das experiências e a situação hoje encontrada, utilizando-se a documentação consultada e o registro de depoimentos de pessoas vinculadas a estas áreas, nas fases de criação e consolidação da cidade; finalmente, tenta-se estabelecer as relações causais entre o previsto e o realizado.

## SYNOPSIS

La fin des années cinquante témoigne intenses débats sur le besoin de réformer l'éducation brésilienne, de manière qu'elle se tournât vers la découverte et revalorisation de la culture nationale et qu'elle rendît possible aux élèves un agrandissement en ce qui concerne l'individu et la conscience sociale.

Dans cette même époque, en accord avec l'euphorie du nationalisme et du développement, on a commencé la construction de Brasília, qui devrait être, comme nouvelle capitale du pays, élément catalyseur du mouvement d'occupation de l'intérieur et aussi un centre social, politique et culturel. Et, dans ce contexte, le système d'éducation de la nouvelle ville fut planifié de façon qu'il offre l'opportunité d'une apprentissage plus démocratique et cohérente avec les nécessités du pays et les idées de l' "éducation créatrice": la scolarisation accompagnée par activités socialisantes, recreatives, artistiques. Le travail est basé sur l'hypothèse de que les plans initiaux pour l'éducation et la culture en Brasília étaient beaucoup cohérents avec le contexte social, politique et économique de l'époque et avec les circonstances dans lesquelles se formait la ville: la population, composé, au début, entièrement par des migrants, pourrait s'intégrer et se placer, consciemment, comme constructrice de la nouvelle ville principalement à travers d'opportunités de développement culturel.

Qu'est - il arrivé des plans de Brasília depuis 25 ans? Les nombreuses idées qui ont marqué son commencement seraient-elles des utopies irréalisables? Qu'est - ce qui a conditionné le développement social et culturel de la ville? Qu'est - ce qui a influencé la production, la diffusion et la consommation d'activités

artistiques à Brasília, en considérant ces activités comme un recours d'apprentissage?

Ces questions motivent et constituent le thème de ce travail. Son objectif principal est celui d'écrire l'histoire des expériences d'éducation par l'art réalisées chez Brasília. Pour l'atteindre on réunit, on examine, on registre et on interprète les données sur les plans, expériences et mouvements en rapport avec l'art et l'éducation; on décrit les circonstances historiques dans lesquelles ont eu lieu ces expériences; on essaye de relier, dans la mesure où les données permettent, l'histoire trouvée avec les pratiques et les conditions existantes aujourd'hui.

Pour faire cet étude nous avons suivi la méthodologie de recherche historique proposée par Van Dalen et Meyer; afin d'obtenir le matériel informatif nous avons considéré des sources primaires et secondaires d'information. Les sources secondaires sont celles que Van Dalen et Meyer nomment archives: les archives officiaux, les archives personnels, les relations et les publications. Les sources primaires sont les témoignages obtenus de personnes liées aux mouvements culturels de Brasília; nous les avons acquis à travers des interviews individuels ou collectifs; qui ont eu lieu à la "Fondation Culturel Pro-Mémoire"; elles totalisent cent quinze (115) témoignages, ou soit soixante-dix (70) heures d'enregistrement.

Au long de ce travail on utilise les théories que fondent relations entre la société, l'éducation et l'art; on décrit les idées initiales pour l'éducation et la culture chez Brasília; on décrit, également, le développement des expériences et la situation actuelle et, pour faire ceci, on se sert de la documentation consultée et de l'enregistrement de témoignages de personnes attachées

à ces activités pendant l'époque de création et consolidation de la ville; enfin on essaye d'établir les relations causales entre le prévu et les réalisations.

## S U M Á R I O

### EDUCAÇÃO PELA ARTE NUMA CIDADE NOVA - o caso de Brasília

#### 1 - Introdução

#### 2 - Aportes teóricos

2.1 - Arte e Sociedade

2.2 - Arte e Educação

2.3 - Arte e Educação no Brasil

#### 3 - O projeto Brasília

3.1 - Contexto sócio-político-econômico

3.2 - As propostas iniciais para a área de educação e cultura

3.3 - Os primeiros acontecimentos culturais

#### 4 - Experiências de educação pela arte em Brasília

##### 4.1 - Experiências da UnB

4.1.1 - Instituto Central de Artes

4.1.2 - Centro de Extensão Cultural

4.1.3 - Centro Integrado de Ensino Médio

4.1.4 - Centro Experimental de Arte na Educação

4.1.5 - Decanato de Extensão

##### 4.2 - Experiências da SEC/GDF

4.2.1 - Departamento de Cultura

4.2.2 - Fundação Educacional

4.2.2.1 - Escola-Parque

4.2.2.2 - Bibliotecas

4.2.2.3 - Escola de Música

4.2.3 - Fundação Cultural

#### 4.3 - Experiências de iniciativa patronal

4.3.1 - Atividades culturais do SESI

4.3.2 - Atividades culturais do SESC

#### 4.4 - Experiências de iniciativa particular

4.4.1 - Curso Pré-Universitário

4.4.2 - Festa de Arte e Cultura

4.4.3 - Jornais Alternativos

4.4.4 - CRESÇA

4.4.5 - Galeria Cabeças

4.4.6 - CUCA

#### 5 - Brasília, hoje

5.1 - A cidade consolidada

5.2 - A produção, difusão e consumo de atividades artísticas

#### 6 - Conclusões

#### Bibliografia

#### Anexos

## TABELAS

	páginas
Tabela 1 - Público da FUNARTE em artes plásticas	174
Tabela 2 - Público da FUNARTE em música erudita	174
Tabela 3 - Público da FUNARTE em música popular	175
Tabela 4 - Público do Projeto Pixinguinha	175
Tabela 5 - Médias de público por espetáculo, no SESC	176
Tabela 6 - Público de teatro no Rio de Janeiro, S. Paulo e Brasília	177

## INTRODUÇÃO

No final da década de 50, assistia-se a intensos debates sobre a educação brasileira, em escolas, instituições oficiais ou através de meios de comunicação da massa. Debates que tinham continuidade em questionamentos sobre a ideologia, conteúdos e métodos que alimentavam o sistema de educação que nos foi legado pelos jesuítas.

Nesses debates, a tônica era buscar uma educação mais coerente com nossos sistemas econômico, cultural e político - em relação aos quais havia também acentuados anseios de mudança, vinculados à euforia do nacionalismo - desenvolvimentista.

Surgem, nesta época, vários movimentos de educação, que se sempre desvinculados do sistema escolar, que buscam a redescoberta e revitalização da cultura brasileira, valorizando a idéia de uma "identidade nacional" como elemento catalizador e integrativo nas lutas pró-independência sócio-política-econômica da nação. Alguns pontos em comum, nos debates e movimentos:

- o ideal almejado era que o sistema educacional possibilitasse, a educadores e educandos, colocarem-se como "ser-em-relação", ou seja, o desenvolvimento da consciência social de cada um, a compreensão do "pertencimento" a um grupo, que é grupo numa comunidade, que é comunidade numa sociedade.
- do ponto de vista individual, essa educação possibilitaria melhor raciocínio, formulação de conceitos, desenvolvimento de idéias abstratas, ordenação de experiências, estímulo à criatividade, motivação para participação social consciente. Para isso

não bastavam atividades escolarizantes, precisava-se de uma "educação criadora" a escolarização deveria ser complementada com atividades socializantes, recreativas, artísticas.

Neste contexto, surge Brasília, e seu sistema educacional seria, nos planos de seus idealizadores, porque tudo "começaria", a oportunidade, a esperança de uma educação mais democrática e coerente com nossas necessidades e com as idéias de "educação criadora". E essa "esperança" se reforçava quando se sabia que Anísio Teixeira - um dos mais atuantes e revolucionários educadores brasileiros - fora chamado para coordenar o planejamento do sistema educacional da nova capital brasileira.

No atropelo da história, muitos acontecimentos sucederam-se. E o que aconteceu com os planos de Brasília? O que foi feito das numerosas idéias que marcaram o seu começo? Seriam utopias irrealizáveis? Que fatores condicionaram o desenvolvimento sócio-cultural da cidade? Quais problemas existiam e existem, nessa área, e quais suas possíveis causas? Que peculiaridades influenciaram, a partir das propostas iniciais para a área da Educação e Cultura, o desenvolvimento da produção, da difusão e do consumo das atividades artísticas em Brasília, consideradas como recurso educacional?

São estas questões que motivam e constituem o tema desta dissertação. A possível relevância do estudo proposto é o tentar estabelecer as relações entre Sociedade, Educação e Arte numa realidade concreta e contemporânea - no caso, a cidade de Brasília.

O objetivo central do trabalho é historiar o que tem acontecido, em Brasília, com a arte, considerada em seu aspecto de recurso educacional. Para isso, propõe-se o trabalho a:

- reunir, examinar, registrar e interpretar obras e acontecimentos relacionados a propostas e movimentos relativos à arte em Brasília;
- descrever as condições que cercam, historicamente, as pessoas, organizações, e acontecimentos que constituem o mundo artístico de Brasília: natureza, intensidade e frequência dos eventos artísticos; origem e patrocínio dos espetáculos; significados e conteúdos; dificuldades mais encontradas;
- relacionar, na medida em que dados disponíveis permitem, a história encontrada com as práticas e condições hoje existentes. Ainda que se possam fazer considerações sobre a organização e funcionamento dos vários sistemas da cidade - o econômico, o político, o espacial - que interferem no cultural o estudo tem um foco pré-determinado: a produção, difusão e consumo de atividades artísticas em Brasília, consideradas como recurso educacional para o desenvolvimento sócio-cultural da cidade.

Para os fins do trabalho considerou-se como "produção" a concepção, criação e/ou execução de acontecimentos e objetos considerados como Arte; como "difusão" as tarefas de sensibilizar, informar, coordenar e promover atividades artísticas (e que são as mais relacionadas com o sistema educacional); como "consumo" considerou-se a fruição, a contemplação, pelo público, de atividades artísticas. Enfatiza-se que, no estudo, o fenômeno Arte será considerado principalmente em seus aspectos de recurso educacional.

A situação estudada teve como área delimitada o Plano Piloto de Brasília, não sendo consideradas as cidades satélites do DF., face às grandes diferenças sócio-culturais entre estas cidades e o Plano Piloto, diferenças que inviabilizam um estudo global ou genera

lização de dados.

Para que o trabalho possa fornecer dados significativos sobre o desenvolvimento da vida cultural de Brasília formulou-se 3 hipóteses para a busca e a interpretação das informações, (suas conexões, seus princípios, as interrelações existentes nas situações encontradas). Essas hipóteses foram:

- as relações entre Arte, Educação e Sociedade são efetivas na medida em que:
  - atividades artísticas são consideradas, no sistema educacional, como um recurso para desenvolver capacidades de criação, expressão e comunicação, estimulando processos psicológicos e mentais básicos à aquisição de novos conhecimentos.
  - o sistema educacional é veículo de sensibilização e motivação para atividades artísticas.
  - a Arte pode exercer na Sociedade, funções ligadas à comunicação, expressão, ludicidade e testemunho.
- as propostas iniciais da área de educação e cultura de Brasília eram muito coerentes com o contexto sócio-político-econômico da época e com as circunstâncias em que iria se formar a cidade. A convergência de várias culturas para um "vazio" localizado no Planalto Central, sem tradições ou experiências anteriores que funcionassem como núcleos iniciais para uma identidade comum, justificava a valorização do sistema educacional como elemento catalizador e integrador em termos culturais.
- A fase de consolidação de Brasília - o período pós 64 - dificultou a efetivação das propostas iniciais. Com isso, o desenvolvi

mento cultural, a dinâmica da sua vida artística, foi prejudicada, empobrecida.

Essas hipóteses nortearam a pesquisa e a análise do material coletado, e o trabalho tem o caráter de uma investigação histórica, que tem validade científica na medida em que a história é "uma maneira de buscar a verdade - o relato fiel do passado ajuda a conhecer o presente e "interpretar" o futuro (Van Dalen e Meyer, 1979:199).

Numa pesquisa histórica não se tem condições de observação direta ou de experimentação dos fatos em estudo, por isto não se poderá apontar a causa dos fenômenos estudados, sim "possíveis causas" ou "causas mais importantes".

Excede os limites de investigação histórica a formulação de leis mediante a generalização dos fatores comuns a acontecimentos passados. E os acontecimentos passados não predizem os acontecimentos futuros - podem apenas indicar possibilidades.

Essas limitações poderão ser minimizadas pelo fato de Brasília ter uma história recente, a cidade acaba de completar 22 anos. Por este motivo, pode-se contar, como fonte de informação, com os relatos de quem viveu esta história. Mas a crítica das fontes faz-se muito importante porque Brasília, apesar de recente, já tem duas histórias: a "história oficial", que traduz com maior ênfase os pontos de vista que interessaram e/ou interessam ao poder; e a história dos pioneiros, geralmente não isenta, porque muito emocional e saudosa.

A investigação buscou encontrar, na reconstituição histórica da produção simbólica da cidade, explicações para questões como:

- os princípios norteadores e o sistema educacional propostos, no início da cidade, se consolidaram ou não, após 21 (vinte e um) anos de inauguração de Brasília? Por que razões (políticas, administrativas, econômicas, etc)?
- O movimento cultural de Brasília tem peculiaridades específicas? Quais são estas peculiaridades? Quais as suas possíveis causas?
- A vida cultural de Brasília tem intensidade compatível com o nível intelectual e econômico dos habitantes do Plano Piloto?
- Como têm sido concebidas e realizadas, pelo sistema educacional da cidade, as relações entre arte e educação?

Para o estudo proposto, seguiu-se a metodologia para investigação histórica proposta por Van Dalen e Meyer, que incluem as seguintes etapas:

- definição do problema;
- coleta de material informativo;
- crítica dos dados coletados;
- formulação de hipótese para explicar os diversos fatos e condições;
- análise e conclusões.

Estas etapas não foram independentes umas das outras, nem sucessivas.

Para obtenção de material informativo, considerou-se fontes primárias e secundárias de informação.

Como fontes secundárias, utilizou-se o que Van Dalen e

Meyer denominam de arquivos, e que foram:

- arquivos oficiais-consulta a documentos e publicações oficiais, nas Fundações Cultural e Educacional do Distrito Federal, na Universidade de Brasília e no Museu da Imagem e do Som de Brasília;
- arquivos pessoais-discurso, texto, documentos, filmes, gravações etc, de propriedade pessoal;
- tradição oral-relatos de acontecimentos, histórias de grupos artísticos, músicas, etc;
- material de publicações-folhetos, periódicos, estudos e pesquisas, reportagens e artigos sobre Brasília publicados em jornais e revistas brasileiras. Como orientação inicial para a consulta em jornais e revistas utilizou-se o Diário de Brasília, publicado pela NOVACAP; o volume sobre Brasília da série "Bibliografia" publicado pela Camara dos Deputados; e a hemeroteca da Fundação Cultural.

Fontes primárias foram os depoimentos obtidos de pessoas participantes de movimentos culturais de Brasília. Esses depoimentos foram obtidos em entrevistas individuais, abertas, e em reuniões especialmente organizadas e realizadas na Fundação Nacional Prô-Memoria, do MEC, que patrocinou esta fase de Trabalho gravando e transcrevendo as reuniões (anexos 1 e 2). Cada reunião versou sobre um tema, tendo sido realizadas, de agosto a outubro de 1981, 13 reuniões, assim distribuídas -

- 12.8.81 - Propostas iniciais para a área de educação e cultura
- 19.8.81 - Experiências da Fundação Educacional do DF
- 24.8.81 - Experiências da UnB
- 26.8.81 - Experiências a nível de 2º grau

- 03.9.81 - Movimentos culturais de iniciativa particular
- 08.9.81 - Atividades culturais do SESC e SESI
- 10.9.81 - A Fundação Cultural do DF
- 15.9.81 - Teatro em Brasília
- 17.9.81 - Divulgação de atividades culturais
- 22.9.81 - Música em Brasília
- 29.9.81 - Movimento literário em Brasília
- 24.9.81 - Impressões do cotidiano
- 20.10.81 - Expressão plástica em Brasília

Os depoentes destas reuniões foram escolhidos segundo suas vinculações com os temas em debate, quer como dirigentes, produtores, divulgadores ou participantes de atividades culturais. Para cada depoente encaminhou-se correspondência especial, havendo também um roteiro de questões gerais, consideradas em todas as reuniões (Anexos 3, 4 e 5). As reuniões, gravadas e transcritas pela Fundação Nacional Pró-Memória, serão incorporadas ao chamado Projeto Brasília: o registro e documentação sobre eventos da cidade, como fonte de pesquisa para historiadores e interessados.

As entrevistas individuais e as reuniões perfizeram um total de 70 horas de gravação, com depoimentos de 115 pessoas. Esse material ultrapassou as expectativas iniciais, pelo seu volume e diversidade, e pode ser fonte de inúmeras outras investigações, pois o presente trabalho não esgota a sua riqueza.

Foram inseridos no trabalho, citações de depoimentos para afirmar, esclarecer ou ilustrar fatos; intencionalmente, procurou-se dar vez e voz a quem viveu esses acontecimentos. Correndo o risco de um trabalho volumoso e as vezes em tom emocionado, preferiu-se esse caminho a uma descrição fria e impessoal dos fatos;

garantindo-se a sua fidedignidade pela consulta a fontes diversificadas e pela comparação e esclarecimento das informações.

No corpo do trabalho explica-se os aportes teóricos que fundamentam as relações entre Sociedade, Educação e Arte; descreve-se as propostas iniciais para a área da cultura e da educação, o seu desenvolvimento e a situação hoje encontrada, utilizando-se a documentação consultada e analisada e o registro de depoimentos de pessoas vinculadas à área, nas várias fases de criação e consolidação da cidade, finalmente, tenta-se estabelecer as relações causais entre o previsto e o realizado.

## 2 - APORTES TEÓRICOS

### 2.1 - ARTE E SOCIEDADE

Desde a primeira infância da Terra o homem se distinguiu dos outros animais, porque conseguiu, através de linguagens simbólicas, expressar, registrar, transformar a sua experiência cotidiana e buscar unidade entre o real e o irreal desta experiência. Ao recriar suas experiências, o homem desenvolveu o seu sentir. E, ao buscar formas ou linguagens que melhor traduzissem o que sentia, o homem chegou a arte-sentimentos expressos em boa forma.

A arte, estão traduz a emoção do homem/artista, sua percepção das experiências de vida e a criação de uma forma, uma maneira de expressá-las, em linguagens plásticas, verbais, gestuais ou musicais.

A forma é uma função da percepção, e a criação é uma função da imaginação. Os princípios da forma e da imaginação são duas atividades mentais, ou aspectos psíquicos da experiência estética. Outros aspectos se colocam, porque as condutas e criações individuais do homem/artista nunca são simbólicas por si mesmas. São elementos a partir dos quais se constrói um sistema simbólico coletivo, pelo qual um grupo humano se afirma, se expressa e se identifica. E é isso que lhe garante a sobrevivência como grupo, como um determinado grupo.

A arte possui sempre, em maior ou menor grau, o caráter de um rito, transmissível cognitivamente e afetivamente. E o artista é sempre, mais ou menos, um mágico e constitui uma categoria particular na sociedade: a dos homens (autor) aos quais é atribuído o poder de manifestar, sob uma forma imediatamente sensível (obra)

as possibilidades e as necessidades de seus semelhantes (público). Sendo, do ponto de vista sociológico, um sistema simbólico de comunicação inter-humana, a arte pressupõe o jogo permanente de relações entre o autor, a obra e o público. Por consequência, as relações entre arte e sociedade.

Através dos tempos, tais relações têm sido objeto da atenção de estudiosos, artistas e interessados no tema. A produção simbólica interessa aos estudiosos da sociedade na medida em que permite aumentar ou clarificar o conhecimento dos fatos sociais.

Já no século XIX, o historiador Jacob Burckardt, num estudo sobre o Renascimento na Itália, afirmava haver uma identidade entre as tendências ou aspectos sociais e culturais do período, isto é, entre o individualismo da arte de Leonardo da Vinci, o pensamento político de Maquiavel e as práticas econômicas de um mercador florentino na época.

Georg Lukacs, crítico literário e filósofo húngaro, explica a relação entre a obra de arte e a realidade através da categoria reflexo/reflexão - a obra de arte reflete o mundo e ao mesmo tempo, reflete-se sobre o mundo.

Foi na chamada "Escola de Frankfurt" que se realizaram, a partir de 1924, os estudos mais sérios e sistematizados sobre as relações entre arte e sociedade. Como veremos mais adiante, os pensadores desta Escola - entre os quais Herbert Marcuse, Erich Fromm, Horkheimer, Adorno e Walter Benjamim - assumiram uma postura de análise crítica e uma perspectiva aberta para todos os problemas da cultura do século XX.

Mais próximo de nós, Antonio Cândido considera que a es

estrutura social, os valores, a ideologia e as técnicas de comunicação são fatores que influenciam a criação artística e se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista; na configuração dos grupos receptores; na forma e conteúdo da obra; na sua feitura e transmissão.

Esses fatores marcam os quatro momentos da produção, pois:

- o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-se segundo os padrões de sua época;
- escolhe certos temas;
- usa certas formas;
- a síntese resultante age sobre o meio (Antonio Cândido, 1967:25).

Para José Guilherme Merquior, na sociedade industrial desenvolvida, o peso da repressão interiorizada leva o público a buscar na arte o antídoto da desumanização. "O homem mecanizado procura na experiência estética a pastoral compensadora da robotização". (José Guilherme Merquior, 1969:60).

Aceita a arte como fato social, o passo seguinte, ou o problema, é demonstrá-lo. Ou seja, identificar alguns processos básicos que regulam as relações entre a arte e a sociedade e, acima de tudo, formular os principais instrumentos conceptuais através dos quais tais relações possam ser interpretadas. Isto seria, para Z. Barbu, o esquema teórico da Sociologia da Arte. Ainda para Barbu, qualquer pessoa interessada na relação entre arte e sociedade tem de analisar as obras de arte que formam o tema de sua investigação

em termos de estrutura social, cultura e personalidade. (J. Creedy, 1975:17).

De acordo com Alphonse Silberman, a Sociologia da Arte tende cada vez mais a encarar os fenômenos artísticos dentro do marco das relações sociais, ou seja, em termos sociológicos. (A. Silberman e outros, 1971:21).

O primeiro objetivo da Sociologia da Arte é estudar processos artísticos totais, ou seja, a interação e interdependência do artista, da obra de arte e do público, e a significação do processo através da forma artística. Objetiva também pôr em evidência o caráter dinâmico do fenômeno social Arte, que se manifesta sob a forma de uma atividade social expressa por diversas modalidades: música, teatro, cinema, pintura, literatura, etc. Cada uma dessas modalidades pode ser objeto de estudos específicos, em relação à sua natureza, conteúdo, técnica, estética, etc. A sociologia da Arte supõe a existência, dentro da sociedade artística, de um grupo produtor e de um grupo consumidor, o estabelecimento de relações entre eles, sob formas de contatos, trocas, conflitos, e, como consequência dessa dinâmica, não apenas fenômenos de causas e efeitos, mas interdependência, correlações e interações.

Para os fins deste trabalho as questões fundamentais, do ponto de vista teórico, são:

- Que funções a arte pode exercer na sociedade?
- Como se realizam, na prática, as interações entre sociedade/cultura/artista/obra/público? Qual a natureza destas interações?
- Quais as possibilidades de intervenção das institui-

ções sócio-culturais e dos meios de comunicação de massa neste conjunto de interações?

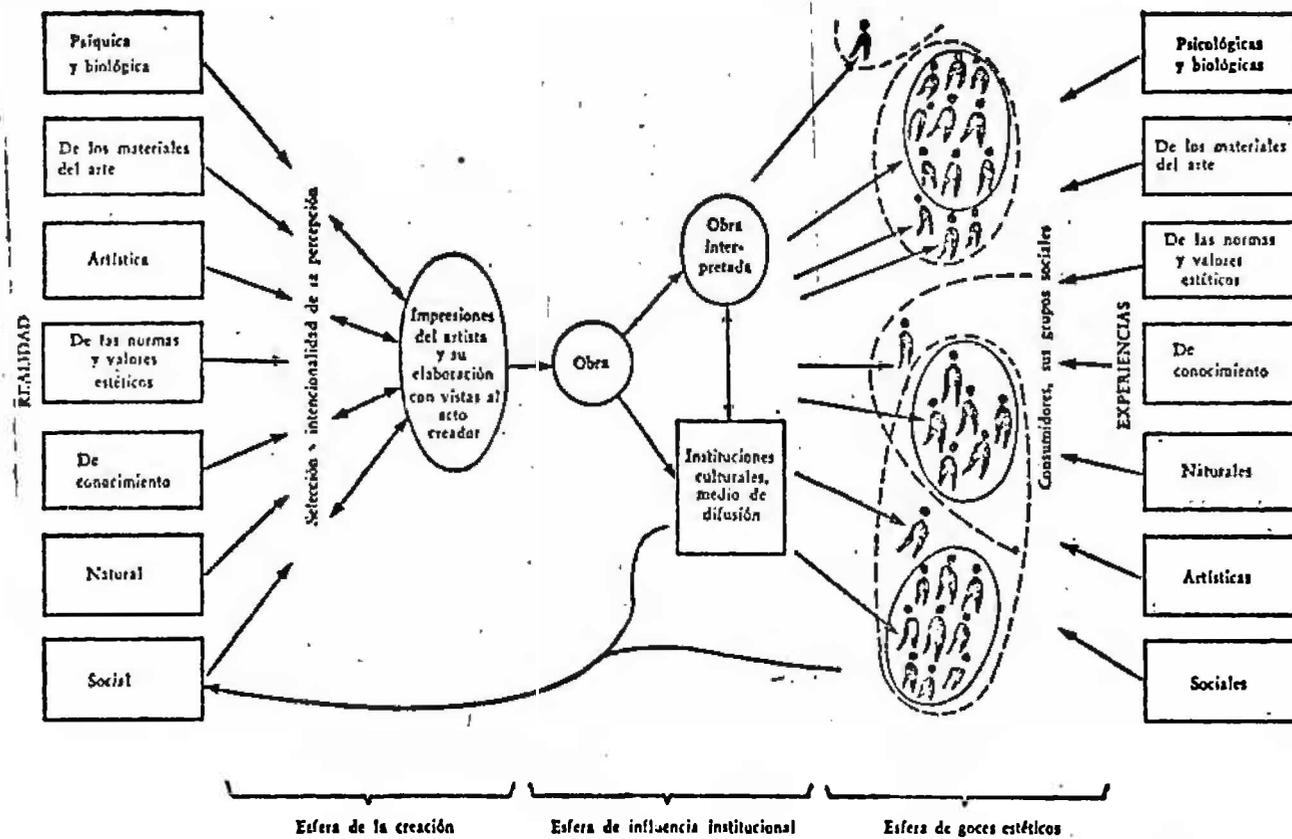
- Como se realizam estes processos, no quadro cultural brasileiro?

Na etapa atual da evolução da arte em nossa sociedade, o esquema proposto por Vladimir Karbusicky, apresentado na página seguinte, consegue explicitar o quadro de interações que envolve a sociedade e a criação e fruição da obra de arte.

O esquema indica o quadro amplo no qual se inter-relacionam a Sociedade e a Arte: a captação da realidade pelo artista; a tradução dessa "captação" na obra de arte, que é levada ao consumidor por instituições culturais e meios de difusão; a obra de arte é "interpretada, fruída, contemplada" pelo consumidor, trazendo-lhe experiências de natureza diversificada (psicológica, estética, de conhecimento, etc.).

Os vários níveis apontados se inter-relacionam no âmbito do que é próprio ou de interesses mais vinculados à Arte na sociedade: - instituições sócio-culturais, relações sociais, consumo social da arte, fatores sociais e ecológicos (que podem influir sobre a qualidade da vivência estética), etc.

Entretanto, não se explica tudo, desde a gênese da obra até sua vivência estética, como puro e simples resultado do processo social. Há outros aspectos a considerar que julgamos terem sido indicados, no esquema de Karbusicky, pelas "esferas de criação", "influência institucional" e "gozos estéticos". Ele diz que, se assim não fosse, por exemplo, a obra de Goya passaria a ser pura e simples expressão da maturação da revolução espanhola. A "esfera



de criação" refere-se, então, ao "patrimônio individual", ao talento do artista, do criador da arte.

A arte não só reflete a realidade, mas também reage a esta realidade, pois, caso contrário o artista seria mero executante ou tradutor passivo da realidade (e talvez seja esse o papel a que querem reduzi-lo as Instituições que manipulam a arte).

Toda arte é condicionada pelo seu tempo e reflete a humanidade segundo as idéias, necessidades e esperanças de uma situação histórica particular. Por isto, variaram no tempo e no espaço e, segundo o ponto de vista de quem as analisava, as funções da arte na sociedade. Por exemplo, para um antropólogo, nas sociedades primitivas, a arte foi magia, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real e inexplicado.

Para o atual momento de nossa civilização, no que se refere às funções da arte, o esquema de Karbusicky também é adequado. A REALIDADE constitui-se de inúmeros fatores (biológicos, estéticos, sociais, etc.) que vão influir na obra de arte. Quanto à questão: a realidade social tem caráter determinante sobre as demais realidades? - Karbusicky observa que é possível, em certo nível cultural, a liberação dessa dependência e também que "a ciência constitui meio eficaz para tal liberação". E a arte, habitualmente, se opõe primeiro - e mais eficazmente que a ciência - à dependência que exigem as instituições: uma obra de arte que procede desta atitude oferece à sociedade matéria muito rica de reflexão sobre si mesma, um meio para conhecer-se.

Esse conhecimento, que se faz através da obra de arte, resulta de um "fazer" e é uma forma peculiar de trabalho criador. E só é conhecimento na medida em que é criação - o artista não con-

verte a arte em meio de conhecimento copiando uma realidade, mas recriando esta realidade.

Ainda segundo Karbusicky, a vivência estética (esfera de "gozos estéticos") pode ser definida como um estado de excitação de consciência determinado pela percepção da obra de arte no tempo, que provoca, a partir das lembranças deixadas por outras vivências anteriores (artísticas e extra-artísticas), reflexos variáveis, de ordem afetiva, imaginativa e significativa. Segundo esta concepção, a obra de arte se converte em impulsos, mais originários de um processo espiritual, particular, que de uma informação codificada. Tais impulsos, colocados no esquema como "experiências" (os efeitos da obra de arte sobre os consumidores), poderiam ser considerados como base para reações do sujeito, num contexto individual e social, ou seja, impulsos para a ação, para o agir como sujeito.

Para outro estudioso das relações entre arte e sociedade - Kovalis - arte é parte essencial do universo sócio-cultural, é um meio de reforçar as condições sociais vigentes, ao refleti-las - confirmando sua legitimidade - ou um agente de mudança social - pondo a descoberto violências, injustiças, tensões. Na medida em que é configuração ou reafirmação emocional de tendências gerais, a criação artística cria focos simbólicos de integração sócio-cultural, e o Homem se sente comprometido com seu ambiente. É motivado então, "impulsionado", para ações transformadoras dessa realidade.

Estas três funções - arte como forma de conhecimento, impulso para ação e foco simbólico de integração sócio-cultural - são o cerne da chamada "arte engajada", arte comprometida com movimentos de denúncia e mudança social.

Kavolis considera também que existem componentes de comu-  
nicação muito presentes nas obras de arte, quando estas fornecem um "aparato de recepção" muito favorável à compreensão das informa-  
ções, "estimulando processos psicológicos e mentais básicos à aqui-  
sição de novos conhecimentos e técnicas".

Tais componentes de comunicação estão vinculados ao en-  
tendimento da arte como linguagem, como um "sistema significante".  
Assim, a gestualidade, a pintura, a imagem, a fotografia, o cine-  
ma, a escultura ... são linguagens, uma vez que transmitem uma men-  
sagem entre um sujeito e um destinatário, utilizando um código es-  
pecífico, sem, por isso, obedecerem às regras de construção da lin-  
guagem verbal<sup>1</sup>.

E o "aparato de recepção favorável" está ligado também  
às funções hedonísticas e recreativas da arte, ou seja, as possibi-  
lidades da arte ser uma resposta social às necessidades de prazer  
que o homem tem. O prazer, a catarse têm papel essencial no bom  
funcionamento psíquico do indivíduo e não se opõem ao conhecimento,  
ao compromisso, ao combate.

Nesse sentido, arte se liga ao lazer.<sup>2</sup>

José Guilherme Merquior considera que "a arte dispõe de  
um estatuto particular, como se o homem, contemplando na obra de  
arte as distorções de sua imagem, reencontrasse, de certo modo, a  
plenitude do seu espírito e da sua capacidade de integração no uni-  
verso ... A expressão "arte e sociedade" deve ser lida com isso  
em mente: a verdadeira arte reflete a sociedade e a cultura, porém  
não é, absolutamente, prisioneira do "social" ... nem de sua crise"  
(José Guilherme Merquior, 1969:15).

ção simbólica, arte e cultura são usadas comumente - inclusive neste trabalho - com o mesmo significado (embora arte seja um aspecto, uma parte da cultura, no seu sentido antropológico).

As condições de produção não apenas influenciam o conteúdo e a mensagem da arte, mas têm implicações diretas com o que se refere à sua circulação e consumo como bem cultural, e com a tendência à classificações e categorias: cultura de elite, cultura popular, cultura de massa.

Como cultura de elite entende-se o que é criado pelas classes mais favorecidas em termos econômicos e/ou intelectuais. Caracteriza-se por uma idéia de erudição, refinamento, símbolo de status.

A cultura popular - a soma dos valores tradicionais de um povo expressos em forma artística, como danças, cantos e objetos - caracteriza-se por ser produzida pelos que a consomem, está no seu dia-a-dia.

A cultura de massa é produto da indústria cultural, pressupõe a existência dos meios de comunicação de massa, não é feita pelos que a consomem. É feita "para", dentro de uma economia de mercado, o que lhe acrescenta componentes de alienação, consumismo e homogeneização cultural.

Os problemas da cultura de massa foram especialmente estudados pela já citada Escola de Frankfurt. O conjunto de trabalhos desta Escola - chamado de "teoria crítica" - tem um de seus eixos nas reflexões de Walter Benjamin sobre as consequências sociais e políticas das técnicas de reprodução das obras de arte (cinema, fotografia, etc.). Para Benjamin, a "aura" que envolve as

obras de arte (como objeto único, individualizado), ao ser dissolvida pelas técnicas de reprodução, tira da arte seu status de raridade. Isso possibilita um outro relacionamento das massas com a arte, dotando-as de um instrumento eficaz para quebra de tradições (elitistas), denúncia e renovação de estruturas (o teatro de Brecht está ligado a essa concepção).

A postura otimista de Benjamin foi objeto de reflexão crítica de Adorno. Para este, ao visarem à produção em série e a homogeneização, as técnicas de reprodução sacrificam a distinção entre o caráter próprio da obra de arte e o do sistema social. Enquanto negócios, o rádio, o cinema (Adorno escrevia antes do "boom" de Televisão) têm seus fins comerciais realizados por meio da sistemática exploração dos bens culturais ... "a indústria cultural, cúmplice da ideologia capitalista, impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e decidir conscientemente"<sup>3</sup>.

Para Teixeira Coelho as categorias - cultura popular, de elite, de massa - não são polos opostos, uma vez que as formas culturais atravessam as classes sociais, e o tempo possibilita que produtos culturais passem de uma faixa para outra. Por exemplo, ao seu tempo, Shakespeare era artista popular, hoje é considerado erudito.

Para outros autores, essa categorização tem implicações com o que é chamado de violência simbólica - as formas de imposição arbitrária de valores ou bens culturais, no interior de uma formação social, através de uma ação pedagógica - que não é exercida apenas pela escola.<sup>4</sup>

Por estes motivos é que, do ponto de vista educacional,

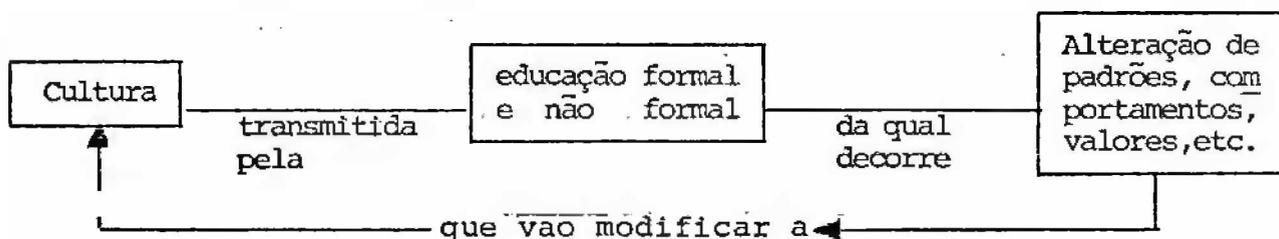
se defende a pluralidade cultural - o intercâmbio e a multiplicidade de que podem revelar os pontos de identificação e as contradições.

... a pluralidade, se presente e viva, marca as diferenças entre manifestações operárias, camponesas e pequeno-burguesas, faz-nos abertos para uma criação que é sempre múltipla, solo de qualquer proposta política que se pretenda democrática ... (Marilena Chaui, 1979:122).

Qualquer que seja o posicionamento teórico adotado, o que é certo é que serão cada vez mais fortes, no futuro, os liames entre os meios de comunicação e a cultura.<sup>5</sup> E isso influenciará as formas de ser informado e de pensar, do que decorre a necessidade de repensar o sistema educacional<sup>6</sup>, e dentro dele, o papel da arte na educação.

## 2.2 - ARTE E EDUCAÇÃO

A compreensão sobre as relações entre arte e educação deve iniciar-se no entendimento da educação como um componente da cultura. Essas relações podem ser sintetizadas no seguinte esquema:



Cultura, no sentido aqui tomado seria, repetimos, o acervo resultante do "fazer" dos homens. Esse acervo seria acumulável, transmissível e modificável pela Educação. Educação entendida como pro

cesso global e permanente, implicando alterações de ordem social, cultural, política, econômica, psicológica, etc. O sentido dessas alterações depende das finalidades e encaminhamentos dados, por ca da sociedade, ao seu sistema educativo.

Qualquer que seja esse encaminhamento, os "resultados" da educação vão "influir" na cultura - temos então o que poderíamos chamar de "causação circular cumulativa".

Educação seria o processo de aquisição pessoal e de criação de saberes, crenças e hábitos - o processo de aquisição de cul tura.

"Aprender ... através do envolvimento direto do corpo, da mente e da afetividade, entre as incontáveis situações de relações com a natureza e de trocas entre os homens, é parte do processo pessoal de endo-culturação, e também parte da aventura humana de "tornar-se pessoa" (Carlos Brandão, 1981:24).

É viver e conviver que educa, e a Escola é apenas um lu gar e um momento onde isto pode acontecer. É precisamente por isso que, neste trabalho, nosso entendimento de educação pela arte ul trapassa os limites escolares e vai referir-se aos acontecimentos artísticos/educacionais de uma comunidade - no caso, Brasília.

Se "uma das finalidades da educação é tornar os indivíduos capazes de se relacionarem construtiva e sensivelmente com o meio ambiente, através das diversas formas de linguagem..." de imediato estabelecemos a ligação da arte com a educação, e verificamos que o papel dela, "no conjunto dos fins educacionais, é o ope rar, de forma particular, parte desses fins (Terezinha Rosa Cruz, 1980:10).

Essa vinculação entre Arte e Educação retoma os caminhos de Platão quando marcava na República a diretriz de que "as artes deveriam constituir as bases da educação". "Platão, há 24 séculos, colocava que as disposições morais dos alunos são determinadas pelo sentimento estético, pelo reconhecimento do ritmo e da harmonia" (Herbert Read, 1969:82).

O pensamento de Platão encontrou no educador Herbert Read, através de sua obra Educação Através da Arte, a formulação sistemática que viria expressar todo um trabalho de reflexão e experiências pedagógicas que floresceram sobretudo em escolas inglesas, da segunda guerra mundial em diante, e que se multiplicaram em outros países, chegando ao Brasil, como veremos mais adiante.

Para Read, é unilateral o sistema pedagógico que cultiva exclusivamente as funções intelectuais, dirigindo seus maiores cuidados para o "treinamento" do pensamento que analisa, divide e classifica. As emoções e sentimentos devem constituir objetos da atenção dos educadores, eles devem se ocupar de aprimorar a percepção das sensações. Assim, "poderíamos saber, ouvir, ver, tocar muito melhor do que fazemos, discriminando nuances que nos escapam habitualmente". Read diz ainda que a educação deveria fruir através dos sentidos, dos membros e dos músculos, e não em primeiro lugar, através da faculdade de abstração (Nise Silveira, 1973).

Quais os fundamentos e as funções do processo de educação pela arte? Como ele se realiza? Em princípio, ela deve ser entendida como uma "filosofia", uma maneira de considerar o processo de educação. A arte não é um objeto do processo educacional, mas um dos seus componentes, ou seja, uma instância do processo de conhecimento, baseado no pensar/criar/agir.

A contribuição da arte na educação não tem fins pragmáticos, não está ligada à "teoria do capital humano"<sup>7</sup> ainda que possa tornar as pessoas mais capazes para o fazer; não é para formar artistas ou produzir obras de arte, ainda que o produto artístico possa ser uma decorrência natural do processo de fazer; não objetiva especificamente preparar ou sensibilizar para um futuro consumo de arte, ainda que isso possa ser um de seus resultados; não é meio para o ensino de outras disciplinas (por exemplo, aprender história através da arte), ainda que desenvolva faculdades ligada ao processo de aprendizagem.

Do ponto de vista de seus fins educacionais, para Terezinha Rosa Cruz, "a arte tem funções individuais, sociais e ambientais:

- do ponto-de-vista individual, permite a interação do educando consigo mesmo, ao refletir, sentir e expressar, de forma estético-artística seus problemas e os eventos importantes de sua vida. E desenvolve os três principais componentes da estrutura individual: cognitivos, afetivos e sensório-motores (pensar, sentir, fazer);
- do ponto-de-vista social, facilita a interação com os outros na Escola, na família, na sociedade, na nação. Na medida em que é mais capaz de "dialogar consigo mesmo", a pessoa será mais capaz para entender o que os outros sentem e expressam. Seus interesses transcendem a esfera individual, há maior comprometimento, participação e compromisso com o bem-estar comum, com sua própria cultura, com seu tempo histórico.
- do ponto-de-vista ambiental, desenvolve sentimentos em

relação ao meio, nos aspectos sensório-motores de contato e reconhecimento desse meio, explorando-o e re-criando-o sem destruí-lo.

Ana Mae T. Barbosa, em A esquizofrenia do ensino da arte identifica três correntes de concepções quanto às relações entre arte e educação:

- a corrente estético-cognitiva, comprometida com o esclarecimento da idéia de arte como processo de simbolização e relacionando simbolização com cognição geral;
- a teoria essencialista - que consagra o slogan "Art for Man's Sake" referindo-se à idéia de que a real função da arte na escola é fazer descobrir a "natureza" da arte;
- a abordagem terapêutica - que tenta relacionar o ensino da arte com técnicas específicas criadas pela terapia. Através da arte, pretendem levar as pessoas aos níveis mais profundos da consciência e, então, ajudados pela verbalização, integram a descoberta na personalidade conhecida e comunicável.

As considerações aqui colocadas justificam e objetivam, a nosso ver, a vinculação entre a arte e a educação como uma maneira de aprender, isto é, uma pedagogia para a formação integral do homem, tendo:

- uma função integradora da existência do educando com o seu meio, levando-o a reinterpretar e a construir novas propostas para aperfeiçoar seu sistema de ajustamento entre a realidade interna e externa. Arte/Educa-

tradição do passado, portanto aberto ao novo. Também como povo-novo, constitui uma sociedade instituída, um empreendimento colonial, produto da expansão geográfica européia, que juntou, por atos de vontade, as matrizes que o formavam: o índio, contribuindo com sua experiência milenar de adaptação ecológica à terra; o negro, na qualidade de força de trabalho geradora da maior parte dos bens produzidos e da riqueza que se acumulou e se exportou; e o branco, implantador das instituições ordenadoras da vida social e agente da expansão cultural que visava criar aqui réplicas de sua pátria de origem" (Darcy Ribeiro, 1972:32).

Talvez por essa origem, a dificuldade do Brasil em definir o seu perfil cultural, que só começou a delinear-se, com maior nitidez, no século XX, principalmente através de movimentos artísticos.

Antes do Século XX encontramos alguns movimentos libertários também vinculados a movimentos artísticos. O mais importante deles foi a Inconfidência Mineira, que, segundo o Ministro Abi-Akel "foi o episódio culminante de um longo processo de maturação nacionalista, de rebelião econômica e também de revolta social que se iniciou em Minas através de manifestações artísticas de indiscutível valor". (Correio Braziliense, 19.04.81).

No século XIX, são eventos importantes, na área cultural, a criação das primeiras escolas superiores, entre elas, a Escola de Belas Artes, pela chamada "Missão Francesa"; a abertura das primeiras casas de espetáculos; a presença de alguns artistas de renome, Debret entre eles. São que são iniciativas que transplantaram para o Brasil uma arte européia, feita apenas para a corte portuguesa que aqui se instalava.

ção como expressão de emoções.

- uma função construtiva e sistematizadora das experiências do educando, levando-o a conhecer bi, tri ou n-dimensionalmente o seu mundo em seus elementos essenciais - espaço, forma e cor. Arte/Educação como construção da realidade visual, sonora e tátil.
- uma função de práxis, ou seja, através da ação, o encontro do educando com os materiais, as ferramentas, os processos do fazer. Arte/Educação numa visão da arte como ajuda para resolução de problemas. (Elliot e outros, -1973:6).

Essas são idéias que, por serem inovadoras numa área muito conservadora - a da educação, têm sido objeto de questionamentos, estudos, discussões, gerando, inclusive, um movimento de âmbito internacional, a Internacional Society for Education through Art (INSEA). E esse caráter polêmico também se faz presente na Arte/Educação no Brasil, conforme veremos a seguir.

### 2.3 - ARTE E EDUCAÇÃO NO BRASIL

A análise da vinculação entre arte e educação no Brasil deve ser antecedida de um reconhecimento de nossa trajetória cultural, pela correlação entre as três áreas (cultura, educação, arte).

Darcy Ribeiro configura o Brasil, do ponto de vista histórico-cultural, como povo-novo, ou seja, "oriundo da conjunção, deculturação e caldeamento de matrizes étnicas muito díspares, como a indígena, a africana e a européia. Como povo-novo concluiu sua auto-edificação étnica no sentido de não estar preso a qualquer

tradição do passado, portanto aberto ao novo. Também como povo-novo, constitui uma sociedade instituída, um empreendimento colonial, produto da expansão geográfica européia, que juntou, por atos de vontade, as matrizes que o formavam: o índio, contribuindo com sua experiência milenar de adaptação ecológica à terra; o negro, na qualidade de força de trabalho geradora da maior parte dos bens produzidos e da riqueza que se acumulou e se exportou; e o branco, implantador das instituições ordenadoras da vida social e agente da expansão cultural que visava criar aqui réplicas de sua pátria de origem" (Darcy Ribeiro, 1972:32).

Talvez por essa origem, a dificuldade do Brasil em definir o seu perfil cultural, que só começou a delinear-se, com maior nitidez, no século XX, principalmente através de movimentos artísticos.

Antes do Século XX encontramos alguns movimentos libertários também vinculados a movimentos artísticos. O mais importante deles foi a Inconfidência Mineira, que, segundo o Ministro Abi-Akel "foi o episódio culminante de um longo processo de maturação nacionalista, de rebelião econômica e também de revolta social que se iniciou em Minas através de manifestações artísticas de indiscutível valor". (Correio Braziliense, 19.04.81).

No século XIX, são eventos importantes, na área cultural, a criação das primeiras escolas superiores, entre elas, a Escola de Belas Artes, pela chamada "Missão Francesa"; a abertura das primeiras casas de espetáculos; a presença de alguns artistas de renome, Debret entre eles. Só que são iniciativas que transplantaram para o Brasil uma arte européia, feita apenas para a corte portuguesa que aqui se instalava.

No Séclo XX, o primeiro movimento artístico significativo foi a Semana de 22. O principal objetivo desse movimento foi a derrubada de todos os cânones, de origem européia, que legitimavam a criação artística ... "Voltarmo-nos para nós mesmos, auscultar o povo e a terra sobre a qual ele se estabeleceu". Não havia diretrizes preestabelecidas para o movimento (que tem sua origem numa exposição da pintora Anita Malfatti, em 1917/18) e "só no segundo estágio do chamado movimento modernista surgiria lucidamente o "nacional" como objetivo, a eclodir em 1924 com o Manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade" (Aracy Amaral, 1976:16).

A rejeição do passado (do colonialismo cultural), característica da Semana de 22, está relacionado também com os movimentos político-sociais que abalariam o país a partir de 1922: sublevação do Forte de Copacabana (julho de 1922), a revolução de 1924 em São Paulo e a Revolução de 30. "Com suas inconsistências e improvisações, a Semana de 22 abriu de forma definitiva o Séclo XX para a criação artística e o pensamento nacionais".<sup>8</sup>

A inquietação, a percepção das necessidades de mudanças se irradiaram, motivando várias realizações na área cultural: criação da Universidade do Distrito Federal (sob inspiração de Anísio Teixeira, e que só durou 2 anos) e da Universidade de São Paulo, primeiras Universidades voltadas para o Brasil; do Ministério da Educação e Cultura, cuja sede no Rio de Janeiro foi o marco inicial da moderna arquitetura brasileira; do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; organização do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, dirigido por Mario Andrade até o advento do Estado Novo (de 1933 a 1938).

O contexto político vigente durante o Estado Novo (ausência do po

der legislativo, censura, etc) minimiza a efervescência cultural dos anos que lhe antecederam - ainda que se registre algumas tentativas contra o marasmo, no MEC, durante a gestão de Gustavo Capanema.

A partir da década de 50, eclodem, por iniciativas de estudantes, artistas e intelectuais, movimentos que pretendem uma formulação brasileira para a prática educativa ligada à cultura do povo. Principalmente o movimento estudantil universitário percebe as práticas artísticas e a educação de base como mecanismo de mobilização sócio-político-cultural e de aproximação com as classes populares. Surge o MEB, o MCP, o CPC da UNE, os movimentos de alfabetização de adultos, dos quais o mais importante foi o criado por Paulo Freire. É uma fase muito rica, do ponto de vista cultural, e deixa frutos como o cinema novo, a bossa-nova, o violão de rua, o teatro popular engajado, a redescoberta do samba, o concretismo, etc.

Nos anos iniciais da década de 60, o engajamento cultural está diretamente relacionado com as formas de militância política, supervalorizando o poder transformador da arte. Para artistas e intelectuais apresentam-se três alternativas distintas: conformismo, inconformismo ou atitude revolucionária conseqüente.

Para Heloisa Buarque de Holanda, em Impressão de Viagem, "apesar da crença ridícula no poder transformador da arte como força política, ficou (desses movimentos) o amor pela busca da realidade, a ambição de mudanças; voltou-se a olhar o Brasil, após a Semana de 22 ... A "doideira conscientizadora" que se apossou dos artistas enfatiza a arte como elemento constitutivo da super-estrutura social, juntamente com as concepções e instituições políticas, jurídicas, científicas, religiosas e filosóficas existentes na so

cidade.

Há certo consenso quanto ao vazio cultural da década de 70 (quando se consolida Brasília), em decorrência do contexto político implantado a partir do movimento militar de 1964, que exacerbava, principalmente depois de 1968, medidas como a censura e impedimentos às formas de expressão contestatórias, e promove a implantação e difusão de uma política cultural ufanista, vinculada ao mito econômico do "milagre brasileiro". Esboçam-se algumas resistências - a contracultura, a produção independente, a cultura alternativa - mas que não chegam a mobilizar público.

Ainda segundo Heloisa Buarque de Holanda "a produção engajada passa a ser consumida por um público já convertido de intelectuais e estudantes de classe média ... A produção artística perde contato com o povo ... não reflete criticamente derrotas sofridas ... forma-se um público consumidor da cultura revolucionária integrada aos esquemas de produção e consumo controlados pelo sistema".

No momento atual, talvez possam ser indicados, como pontos importantes: a dimensão da cultura de massa, planetária, importada, identificada com processos de modernização dependentes; e os "focos" de resistências (não explícitos ou conscientes) que atraem e mobilizam parcelas significativas da população. Não "bolsões" de folclore ou artesanato, mas principalmente, cultura como forma de sobreviver e de resistir, de representar o modo de vida popular.

"Depois de 'o sonho acabou' dos anos 60, pode-se dizer que, ao final dos anos 70 'o pesadelo acabou' ... Há um novo espaço político-cultural brasileiro em configuração ... Há uma década nova e uma nova geração procurando sua linguagem e seu espaço ...

Se não soubermos respeitar a territorialidade de cada um e estabelecer o convívio com os deslocamentos democráticos, ficaremos à revelia de catástrofes nem sempre previstas pelo computador" (Affonso Romano de Sant'Anna, Jornal do Brasil, 15.06.80).

Apesar dos percalços de nossa trajetória cultural, o papel e a importância da cultura para a configuração da Nação têm sido considerados pelos diversos governos brasileiros e institucionalizados na Constituição Federal (o Art. 180 define o amparo à cultura como dever do Estado); nos Decretos-Lei nºs 200 (25.02.67) e 74 (21.11.66); e na formulação, pelo CFE, em 1975, de uma "Política Nacional de Cultura".

Assinale-se ainda que várias instituições públicas e particulares passaram a considerar, em suas diretrizes e programas de trabalho, a importância da vinculação sociedade/cultura/educação/arte. Como exemplo disso, a nível público temos a criação de Secretarias, Fundações e Departamentos de Cultura estaduais e municipais. E, a nível federal, a criação da Secretaria de Cultura do MEC. Esta Secretaria, recentemente reestruturada, incorporou o Centro Nacional de Referência Cultural, criado em 1975, à Fundação Nacional Pró-Memória, de acordo com a idéia, definida por Aloisio Magalhães, de que duas vertentes devem ser consideradas para estudar melhor os fenômenos da cultura: uma é a patrimonial, outra a da criação do bem cultural.

Em nível da iniciativa privada, pode-se citar o trabalho de instituições como o SESC e o SESI, que promovem atividades culturais em seus Centros espalhados por todo o Brasil.

Em consonância com nosso processo cultural a vinculação entre arte e educação, no Brasil, tem ocorrido também em sobressal

tos.

O ensino artístico teve início entre nós com a criação, em 1816, da Escola de Belas Artes; com a inclusão do desenho técnico e geométrico, nos currículos escolares, com objetivos de "desenvolver a racionalidade"; e com as aulas de piano, pintura e bordado para a educação das "moças prendadas", filhas das famílias mais ricas.

Depois de 1920, com as reformas de Sampaio Dória, tenta-se a inclusão da arte na escola como uma atividade auxiliar na fixação do que tinha sido aprendido nas aulas de geografia e história.

Com a Semana de 22, Anita Malfatti e Mario de Andrade introduzem as idéias de livre expressão para a criança - "arte na educação tem como finalidade principal permitir que a criança expresse seus sentimentos ... a arte não é ensinada, mas expressa" (Ana Mae T. Barbosa, 1978:45).

A criação da Escolinha de Arte do Brasil, em 1948, por Augusto Rodrigues (após viagem à Inglaterra e contatos com Herbert Read), foi um marco na história da educação pela arte no Brasil. Já em 1951, a Escolinha difundia suas idéias para outros Estados, através dos cursos para professores e educadores sobre "Arte na Educação". Apesar das constantes dificuldades financeiras, a Escolinha funciona até hoje, e "em consequência do seu trabalho pioneiro existiam, (já em 1973), 36 escolinhas e centenas de escolas onde professores tentam a integração da arte no currículo como forma dinamizadora deste mesmo currículo" (Augusto Rodrigues, 1973:255).

Vinculadas aos mesmos pressupostos da escolinha de arte,

ainda que com funcionamento diferenciado, pode-se citar, entre outras, a experiências da Escola-Parque da Bahia, do Colégio André Malraux, no Rio de Janeiro, e as experiências realizadas em Brasília, nos primeiros anos da cidade, sobre as quais nos deteremos a diante.

O reconhecimento institucional sobre a validade da vinculação Arte/Educação, no sistema formal, deu-se através da inclusão da "Educação artística" no currículo escolar, estabelecida no art. 7º da Lei 5692, de 11/08/1971, que fixou as diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus. Em consequência da obrigatoriedade da Educação Artística no currículo, foi aprovada também, para a formação de professores, a licenciatura em Educação Artística (Parecer nº 1284/73, do CFE).

Para Valnir Chagas, relator do Parecer, "A educação Artística realça a expressividade e mantém a comunicação natural, por que interindividual, enriquecendo e humanizando a reflexão com a emoção, o pensamento com o sentimento e a imaginação, a inteligência com a criatividade ... O que se pretende não é formar artistas ... ou sequer produzir arte ... importa na Educação Artística é o desenvolvimento da atitude expressiva e criadora"... (Valnir Chagas, 1978:140).

Hoje, 11 anos após seu reconhecimento institucional, qual é a situação da educação pela arte? Em princípio, cresceu muito o interesse pelo tema, o que se evidencia:

- pela criação de movimentos voltados especialmente para o assunto: a SOBREART (no Rio de Janeiro); o PRODIARTE (no MEC, em Brasília); o recém-criado Núcleo de Arte-Educação da Escola de Comunicações e Artes da USP (São Paulo);

- por estudos e pesquisas realizados. Como exemplos, em São Paulo, estudos sobre: o desenvolvimento da percepção, de Ana Mae; a evolução do jogo dramático, de Joana Lopes (publicado em "Pega Teatro"); o desenvolvimento motor preparatório para a alfabetização através da arte, por Madalena Freire. Algumas experiências realizadas em Brasília serão descritas no Cap. 4.
- por publicações especializadas: a revista Arte e Educação, que era publicada pela Escolinha de Arte do Brasil; a revista AR'TE - estudos de Arte - Educação, cujo 19º número acaba de ser publicado em São Paulo; os números especiais, sobre arte e educação, da Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos (nº 132) e da Revista Comunicações e Artes, do ICA/USP (nº 10). Surgem também títulos novos (alguns indicados na Bibliografia) e estão sendo elaboradas as primeiras Teses de Mestrado especificamente sobre Arte - Educação. Por exemplo, as de Denise Alcade e a de Liba Juta Knijnik, da UFRS; de João Francisco Duarte, da UNICAMP (Fundamentos estéticos da educação, publicada pela Editora Cortez); de Edir Lucia Bisoghin, da UFSM - RS. E ainda as teses em preparação, na Inglaterra, de Lais Aderne e Ana Mae T. Barbosa:
- pela realização de reuniões, encontros e congressos sobre Arte e Educação, promovidos por instituições públicas e particulares;
- pela organização de cursos de especialização, em nível de pós-graduação: um na USP - São Paulo e outro em or-

ganização na Universidade Federal de Uberlândia - Minas Gerais.

Mas a prática obrigatória de artes no 1º e 2º graus evidenciou muitas dificuldades, que estão sendo motivos para reflexão e análise.<sup>9</sup> Dificuldades relativas à conceituação, objetivos e métodos de ensino e à formação de pessoal para a Educação Artística, em nível de graduação e pós-graduação.

No que se refere à conceituação, uma dificuldade é a referente à designação - que expressão usar em português, para traduzir a idéia comum de usar a arte como instrumento de educação? Três denominações estão sendo utilizadas:

- Educação Artística - que é a expressão consagrada na lei 5692. Tanto Valnir Chagas como Terezinha Rosa Cruz consideram-na inadequada, porque não define, mas qualifica um tipo de educação - uma educação que seria refinada, bela, "artística". Esta foi a expressão que ficou na Lei porque, segundo Valnir Chagas, seus relatores tentaram preservar certos termos que já tinham sentido histórico em nossa educação.
- Educação através da arte-expressão difundida pela Escolinha de Arte do Brasil, significando a introdução de atividades artísticas no sistema educacional, tendo a arte um papel interativo nos domínios cognitivo, afetivo e psico-motor.
- Arte-Educação - expressão que vem sendo a mais usada nos últimos tempos, difundida principalmente por Ana Mae T. Barbosa e Lais Aderne. Para Valnir Chagas, é uma

inadequação do ponto-de-vista linguístico. Na expressão inglesa Art-Education a palavra education, - assim declinada, significa "tirar o que há dentro da pessoa, trazer para fora". Como em inglês declina-se pela significação da palavra, Art-Education faz sentido - através da arte, tirar o que há dentro da pessoa, faze-la expressar-se. Mas a literal tradução para Arte-Educação perde esse sentido.

Para Valnir Chagas, a mais adequada seria a expressão "Educação pela Arte".

Em relação aos objetivos, nas escolas primárias brasileiras, apesar dos esforços feitos, "a Arte-Educação ainda é considerada como recurso isolado para liberação emocional ... desenvolvimento da coordenação motora ... ocupar as crianças quando não tem nada a fazer ... auxiliar pedagógico ... um "deixar fazer" como meio para desenvolver a criatividade ... emprego de uma sequência de técnicas ... etc." (Ana Mae T. Barbosa, 1978:47).

Mas as falhas mais sérias estão ligadas à formação de pessoal capacitado. Apesar de o Conselho Federal de Educação ter fixado os mínimos de conteúdo e duração para a licenciatura em Educação Artística (Resolução nº 23, de 23/10/73), alguns equívocos e muitas dificuldades prejudicam a realização do que foi previsto.

Para Ana Mae, um ponto sério é o da polivalência - um professor, pretensamente formado em 2 anos, deverá ensinar, ao mesmo tempo, música, artes visuais e teatro. "A polivalência é uma tradução estropiada da interdisciplinariedade ... o que é preciso é tentar um trabalho aprofundado na prática de uma das artes sem compartimentalizar, sem deixar de ter como referência cultural as outras

linguagens artísticas."

Outra dificuldade apontada é que o curso não é interdisciplinar, falta mais integração entre as habilitações específicas (Artes Plásticas, Artes Cênicas, Desenho e Música). Ou seja, o aluno não tem uma visão abrangente das artes, a "Parte Comum" prevista na licenciatura não lhe tem possibilitado isso.

Um outro problema, é o que se refere à formação de professores para os cursos de Licenciatura em Educação Artística. O decreto 85487, de 11/12/80, regulamenta a carreira de magistério nas instituições autárquicas de ensino superior, baseado exclusivamente nos cursos de mestrado e doutorado (nas fundações federais, a admissão e promoção de docentes, segundo o mesmo decreto, é desvinculada de qualquer título de pós-graduação).

Como no Brasil são raros cursos de pós-graduação na área de artes, no momento encaminha-se o ensino na área de artes para o estrangulamento, seja em nível de pós-graduação, seja em nível de graduação, em função de um círculo vicioso: não há professores titulados por não haver pós-graduação, que não existe por não haver professores titulados". (Barbosa Heliodora C. de Mendonça, 1981:3).

Deter-nos-emos sobre este aspecto ao analisar os problemas de formação de pessoal para a área de artes em Brasília.

N O T A S

1. Orlando Miranda, em Tio Patinhas e os mitos da comunicação, estudando aspectos da arte como linguagem, considera muito importante tudo o que se relaciona com a produção da obra da arte. O produto (artístico) é carregado de ambiguidades, porque incorpora os conflitos que marcam as relações sociais de produção - as condições de produção estão presentes no próprio produto. "Os conteúdos são vinculados por objetos culturais que atendem às necessidades e projeções da cultura dominante ... e compartilham de uma proposta global, que diz respeito à constituição de pseudos universos simbólicos." Talvez, por isso, a arte é tão ligada, historicamente, à história das elites, das classes dominantes.
2. Lazer é aspecto da vida social que, nas sociedades industrializadas, com o progresso tecnológico e a diminuição das horas de trabalho, assume particular importância. Muitos cientistas sociais tem se ocupado do tema, destacando-se os estudos feitos por Jofre Dumazedier, na França.
3. A Escola de Frankfurt, por sua importância teórica, deve ser estudada por todos os que se interessam por problemas culturais. Sugere-se o volume dedicado à Escola de Frankfurt na coleção Os pensadores, da Abril Cultural; Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin, de José Guilherme Merquior; como estudo crítico, o texto de Vanireh Chacon "A tragédia de Frankfurt," em Humanismo e Comunicação de massa; e de Teixeira Coelho, O que é indústria cultural.
4. Para melhor compreensão do que é violência simbólica ver os es

tudos sobre aparelhos ideológicos do Estado feitos por Pierre Bourdier em A reprodução. E, também sobre imposição do arbitrário cultural, considerações de Sérgio Micelli em A noite da madrugada.

5. Ver, de Venício Artur de Lima, Comunicação e Cultura: as idéias de Paulo Freire.

6. Em geral o que se entende por "sistema educacional" é o sistema escolar, quer reduzido ao ensino, quer a uma modalidade desse ensino (1º e 2º grau, superior, etc), fundamentalmente referido às estruturas e vinculado a determinadas instâncias administrativas. Ocorre que, por não ser a educação um monopólio da escola, o "sistema educacional" deve ser considerado de forma mais abrangente, incluindo a educação formal, a não formal e a informal, assim compreendidas:

Educação formal - a educação escolar, aquela que se realiza em tempos e espaços pré-determinados, sob legislação específica.

Educação não formal - as atividades educativas organizadas e sistematizadas em função de uma clientela particular, teoricamente vinculadas às suas necessidades e aspirações, relacionadas ou não com o sistema formal de ensino.

Educação informal - a educação vinculada ao "viver" de cada um, a dimensão educativa que resulta de cada ato, cada gesto, cada função assumida, em quaisquer etapas da existência - a educação difusa, também chamada de educação permanente.

7. Por "teoria do capital humano", entenda-se a corrente que vincula a educação, sobretudo, à formação de recursos humanos para atender às exigências do mercado de trabalho.

Foi a corrente da educação que prevaleceu no Brasil, na década de 70, e que recentemente começa a ser criticada e revista.

8. Sobre a "Semana de 22" consultar "Artes Plásticas na semana 22", de Aracy Arucial, e entrevistas recentes, comemorativas dos 60 anos da Semana, entre elas as de Rubens Borba de Moraes e Yan de Almeida Prado (Jornal do Brasil, 27/02/82).
9. Em "Arte - Educação: 10 anos depois" Ana Mae T. Barbosa faz um balanço cuidadoso do que tem sido a prática da Educação Artística em nossas escolas.

### 3 - O PROJETO BRASÍLIA

Nos anos finais da década de 50, correspondendo à euforia desenvolvimentista da época, deu-se início à construção de Brasília, que deveria ser, como a nova capital do Brasil, elemento catalisador da economia regional e centro de irradiação sócio-político-cultural.

Decorridos 25 anos, para compreender o que aconteceu, das primeiras idéias à realidade de hoje, é necessário conhecer em qual contexto essas idéias se colocavam, quais os seus antecedentes, como eram as propostas iniciais para a área da educação e cultura - onde se situa nosso objeto de estudo - e as primeiras iniciativas ligadas a essas propostas<sup>1</sup>.

#### 3.1 - CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO-ECONÔMICO

Até o fim da década de 1950, o Brasil ainda era um país eminentemente agrícola, com enormes disponibilidades de recursos naturais e que começava a questionar o aguçamento dos graves problemas de seu desenvolvimento.

Dentre estes questionamentos, o incremento do processo de industrialização, a melhoria dos serviços urbanos e a extensão do mercado interno eram postos em discussão nas diferentes esferas de influência de nossa sociedade.

Ao mesmo tempo, este debate quase sempre concluía pela necessidade de uma Reforma Agrária que viesse resultar num crescimento da produção agrícola, visando à melhoria dos níveis de consumo nos centros urbanos, à obtenção de matérias-primas baratas para a indústria, ao aumento do mercado consumidor e à liberação de mão-de-obra para satisfazer às necessidades de emprego a serem

criadas com o desenvolvimento do parque industrial e extensão dos serviços urbanos.

Notava-se certa ingenuidade na colocação do papel do empregador no processo de industrialização, uma vez que os grandes centros urbanos já estavam abarrotados de grande exército de reserva de mão-de-obra constituído por desempregados ou subempregados, dispostos a ocupar as novas posições a serem criadas. O campo já estava vivendo o processo de êxodo rural-urbano que os mentores da Reforma Agrária julgavam necessário ao desenvolvimento.

O esgotamento do processo de substituição das importações, com base na industrialização de bens de consumo popular, fazia com que houvesse a preocupação com um novo estágio de industrialização, a de bens de capital. No entanto, o caráter periférico, agrário-exportador da economia brasileira, não criava os requisitos de um desenvolvimento tecnológico autônomo. Ao tempo em que se colocava a necessidade do aceleração do desenvolvimento industrial, como saída para o impasse da dependência aos mercados externos em que nos encontrávamos, criava-se uma nova contradição, ou seja, viabiliza-se o crescimento industrial através de importação tecnológica, criando e acelerando, assim, outro tipo de dependência.

Conseqüentemente, no período 1956 a 1961, é dado incentivo, através do Programa de Metas do governo JK, à instalação de indústrias estrangeiras. Toda atividade econômica voltada para a agricultura é desacelerada. Esta nova ordem econômica faz com que o povo brasileiro entre num processo de exploração mais sofisticado. O país continua como provedor de matérias-primas agrícolas e minérios e torna-se consumidor de bens de capital. Inicia-se um proces

so de fortalecimento da burguesia industrial-urbana, associada ao capital estrangeiro que força uma reordenação da sociedade segundo seus interesses.

O programa de metas tinha por objetivos a criação de infra-estrutura básica para a implantação de grandes projetos industriais e trazia consigo a conseqüente criação de novos empregos, especialmente na construção civil.

O déficit da balança de pagamentos e a falta de condições para captar poupança interna colocam para o governo JK as seguintes saídas para implantação do programa de metas:

- endividamento externo do Estado.
- emissão de moedas.
- captação e promoção de investimentos diretos de grandes indústrias multinacionais.

As tensões naturais entre sociedades subdesenvolvidas e centros imperialistas começa a se configurar no Brasil, tornando-se cada vez mais agudas à proporção que há um processo de conscientização do povo em relação à dependência e à possibilidade de emancipação.

As tensões se deram ao nível interno, quando a população passou a exigir uma nova ordenação social, e ao nível externo com pressões internacionais obrigando o poder a ter atitudes que preservassem a ordem capitalista e o capital estrangeiro.

O período final do governo JK encontrava o país com enorme endividamento externo. A política de internacionalização do mercado interno não deixa de lado as exigências de manutenção do paçto populista.

Assim, as condições de mobilização e o clima mais favorável à maior participação política possibilitam que grupos de intelectuais, organizações de esquerda, entidades diversas e setores da Igreja se empenhem em atuar junto aos trabalhadores rurais e urbanos na luta pela melhoria das condições de vida do povo brasileiro.

A luta pela extensão do voto ao analfabeto, voltada para a conquista do direito político, une o Estado, na busca da legitimidade, aos interesses populares.

O interesse do governo centra-se no desenvolvimento de um programa que mobilize as classes populares - o programa de metas, entre as quais se coloca a construção de Brasília, considerada a meta síntese do governo JK.

Para Juscelino Kubitschek, Brasília era um ato político, do qual resultariam consequências políticas, na medida em que deslocaria o núcleo do poder do Sul, interiorizando-o, e centralizando o sistema administrativo. E significaria também um monumento da vontade e da capacidade nacional.

Do ponto de vista econômico, serviria aos objetivos de interiorizar o processo de desenvolvimento e integrar as diversas regiões brasileiras, dando início a novas frentes de expansão econômica, criando novas fontes de emprego.

Segundo Geraldo Joffily, em A ideologia de Brasília, do ponto de vista de sua significação ideológica, Brasília foi construída "para que pudesse operar com todos os valores nacionais - sua ideologia e seu próprio mito representam essa unidade de propósitos, objetivando maior desenvolvimento de nossas fontes de produ

ção e melhor entrosamento cultural e político".

### 3.2 - AS PROPOSTAS INICIAIS DE BRASÍLIA, NA ÁREA DA EDUCAÇÃO E CULTURA

Ainda que a interiorização da Capital do Brasil seja idéia que aparece em documentos diversos ao curso da História do Brasil - a primeira referência à mudança é feita por Francisco Colombina, em 1750 - as medidas efetivas para isso, em termos legislativos, começam na década de 50, quando Getúlio Vargas assina o Decreto nº 32.976 de 08.06.53, criando a "Comissão para localização da Nova Capital", e vão até a criação, por Juscelino Kubitschek, em setembro de 1956, da Companhia Construtora da Nova Capital, dirigida por Israel Pinheiro da Silva, Bernardo Sayão, Ernesto Silva e Iris Meimberg.

Lúcio Costa, autor do projeto da cidade, escolhido através de concurso de nível internacional, "pensou" a cidade não apenas como "urbs", mas como "civitas", definindo o plano piloto em 3 escalas: a coletiva ou monumental, a cotidiana ou residencial e a concentrada ou gregária - "é assim que, sendo monumental, é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional".

Porque se pensava numa cidade revolucionária não apenas no aspecto urbanístico e arquitetônico, foram chamados especialistas para planejarem os vários sistemas que deveriam constituir a cidade: os sistemas agrícolas, educacional, médico-hospitalar, social, etc.

Explicitamos no presente trabalho as propostas iniciais para a área de educação e cultura. No decorrer da análise, surgirão

as considerações críticas sobre o que foi previsto e o que foi realizado.

O plano educacional de Brasília começou a ser elaborado em 1956, sob a responsabilidade do MEC/INEP com a participação de Anísio Teixeira, Paulo de Almeida Campos, Ernesto Silva e Nair Du<sup>ra</sup>o Barbosa Prado, tendo sido criado, junto à NOVACAP, o Departamento de Educação e Difusão Cultural. Esse plano, estruturado em 1957, definia o que seria de competência do Governo do Distrito Federal na área do ensino, em vinculação com o que era proposto, em termos espaciais, no projeto de Lúcio Costa. As idéias gerais do plano elaborado pelo Departamento de Educação e Difusão Cultural da NOVACAP estavam assim apresentadas:

- distribuir equitativa e equidistantemente as escolas entre o Plano Piloto e as Cidades-Satélites;
- concentrar, na mesma escola, crianças de todas as classes sociais;
- possibilitar ensino a todas as crianças e adolescentes;
- dar ênfase à educação integral, colocando a escola como centro de educação para a vida, com setores vinculados à instrução propriamente dita e setores com atividades socializantes, recreativas e artísticas;
- eliminar do currículo temas inadequados ou sem vinculação com as necessidades da vida quotidiana;
- introduzir, em coerência com a civilização técnica para a qual os alunos deveriam ser preparados, recursos como a TV, o rádio, o cinema.

Merece destaque o fato de não ter havido, nas propostas iniciais, nenhuma referência à alfabetização de adultos, modalidade bastante enfatizada na área educacional, na época.

Segundo o depoimento do 1º Diretor da NOVACAP, Dr. Ernesto Silva, a inexistência de preocupação expressa, no plano, sobre a alfabetização de adultos devia-se ao fato de que a comissão considerava fundamental garantir a educação integral a crianças e adolescentes, na faixa etária do ensino regular. Assim sendo, a longo prazo - 30 anos, por exemplo - o analfabetismo desapareceria. A preocupação com a clientela adulta não escolarizada deveria centrar-se em programas especiais de educação, de adultos incluindo ou não a alfabetização, de acordo com as necessidades apontadas pelo próprio grupo interessado".

O plano proposto colocou como competências do GDF a promoção da educação elementar, da educação média e da formação do professor primário, assim como a promoção de atividades culturais, através da FEDF e da FCDF, respectivamente.

#### A EDUCAÇÃO ELEMENTAR

Os Centros de Educação Elementar seriam integrados por um conjunto de 4 jardins de infância, 4 escolas-classe e uma escola-parque, servindo a 4 quadras, com as seguintes especificações:

- Jardins-de-infância, destinados à educação de crianças nas idades de 4 a 6 anos;
- Escolas-Classe, responsáveis pela educação intelectual sistemática, para faixa etária de 7 a 12 anos, em curso completo de seis anos ou séries escolares;

- Escola-Parque, destinada a completar a tarefa das escolas-classe, mediante o desenvolvimento artístico, físico e recreativo da criança e sua iniciação no trabalho, por uma rede de instituições ligadas entre si, dentro da mesma área, assim constituída:
  - Biblioteca infantil e museu;
  - Pavilhão para atividades de artes industriais;
  - Conjunto para atividades de recreação;
  - Conjunto para atividades sociais (música, dança, teatro, clubes e exposições);
  - dependências para refeitório e administração;
  - Pequenos conjuntos residenciais para menores de 7 a 14 anos, sem família, sujeitos às mesmas atividades educativas que os alunos externos.

Como Brasília foi planejada em quadras, cada uma abrigando uma população variável de 2.500 a 3.000 habitantes, estabeleceu-se o seguinte cálculo da população escolarizável para os níveis e lementar e médio;

PARA CADA QUADRA:

1 jardim de infância, com 4 salas para, em 2 turnos, atender a 480 alunos (8 turmas de 60 alunos) e uma Escola-Classe.

PARA CADA GRUPO DE 4 QUADRAS:

1 escola-parque destinada a atender, em 2 turnos, cerca de 2 mil alunos de 4 escolas-classe, em atividades de iniciação ao trabalho (para meninos de 10 a 14 anos) nas pequenas oficinas de

artes industriais (tecelagem, tapeçaria, encadernação, cerâmica, cestaria, cartonagem, costura, bordado e trabalho em couro, lã, madeira, metal, etc.), além da participação dirigida dos alunos de 7 a 14 anos em atividades artísticas, sociais e de recreação (música, dança, teatro, pintura, grêmios, educação física).

A frequência à escola-parque seria diária, em regime de revezamento com o horário das escolas-classe.

#### A EDUCAÇÃO MÉDIA

Os Centros de Educação Média destinavam-se à oferta de oportunidades educacionais a jovens de 11 a 18 anos, na proporção de um para cada conjunto populacional de 30.000 habitantes, com capacidade para abrigar 3.200 alunos (10,7% de um grupo populacional de 30 mil habitantes). Cada Centro de Educação Média compreenderia um conjunto de edifícios assim caracterizados:

- Escola média, para cursos acadêmicos, técnicos e científicos.
- Centro de Educação Física com quadras para vólibol, basquete, piscina, campo de futebol, etc.
- Centro Cultural para teatro, exposições e clubes.
- Biblioteca e museu.
- Administração.
- Restaurante.

Os diferentes edifícios e as dependências para esportes do Centro de Educação Média formariam um conjunto, localizado na mesma área, possibilitando aos estudantes comunidades de vida e

de trabalho, em horário integral.

#### FORMAÇÃO DO PROFESSOR PRIMÁRIO

Esta seria oferecida em Institutos de Educação, que, como unidades escolares tipicamente profissionais, compreenderiam:

- Curso normal;
- Cursos de aperfeiçoamento e especialização do magistério primário;
- Escola de Aplicação, constituída de uma escola-classe e de um jardim de infância.

#### A FUNDAÇÃO CULTURAL

A Fundação Cultural, criada em 17 de junho de 1960, integrava, juntamente com a FEDF, a estrutura da Secretaria de Educação e Cultura do DF. Ferreira Gullar, primeiro diretor da Fundação Cultural do DF, a projetou como um núcleo de irradiação e estímulo à cultura local, que imaginou essencialmente candanga, produto de transplantação de brasileiros de todas as regiões, principalmente a nordestina, para o Planalto Central, como co-autores da cidade. O projeto cultural para a cidade deveria considerar uma realidade específica: Brasília era a junção do mais antigo - a cultura trazida pela mão-de-obra operária - com o mais novo do Brasil - o urbanismo de Lúcio Costa e a arquitetura de Niemeyer. Por isso, a FC deveria promover em Brasília o que havia de mais moderno e atual nos diferentes campos da cultura: no teatro, na música, na literatura, nas artes plásticas. A essas atividades deveria ser acrescentada a de estimular atividades locais de arte popular. Para tanto, foram previstos iniciativas como a criação de ateliers onde o can-

dango pudesse realizar o trabalho de artesanato, de arte popular, que ele trazia naturalmente, como tradição, como acúmulo cultural; o estímulo a vertentes de cultura popular diversificadas, como a apresentação de Escolas de Samba, de Teatro de Mamulengos, etc.; a criação de um Museu de Arte Popular que, ao mesmo tempo, constituísse local para a venda de artesanato, o que possibilitaria a criação de mercado para os artistas populares - o vínculo com eles iria ampliando-se e seria uma forma de estimular e manter viva a produção cultural de todo o Brasil (Jornal de Brasília, 20/21.04.80).

Além do que foi estabelecido como competências do Governo do Distrito Federal, previu-se posteriormente - após discussão e conciliação de pontos de vista favoráveis e contrários à idéia, a criação de uma universidade em Brasília.

#### A UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

O projeto da Universidade de Brasília foi iniciativa do Governo Federal, sendo constituída sob a forma de Fundação. Projetada por uma comissão nomeada por Juscelino Kubitschek, em 1960, e composta por Darcy Ribeiro, Oscar Niemeyer e Ciro dos Anjos, com a Assessoria constante de Anísio Teixeira, a UnB foi criada pela Lei nº 3.998, de 15 de dezembro de 1961.

"Se devessemos falar de pai fundador uma outra vaga de veria ser aberta para Anísio Teixeira, que foi quem mais contribuiu para que a UnB se concretizasse ... É certo que Anísio e eu nos mantivemos em polêmica acesa sobre o modo de organizar a Universidade. Ele defendendo a idéia: a UnB apenas como grande centro de pós-graduação ... eu contra argumentando que era indispensável ter o ciclo básico" (Darcy Ribeiro, 1978:14).

Idealizado como experiência pioneira, vinculada às propostas de reforma de universidade brasileira, o projeto da UnB despertou muita polêmica, tendo sido discutido, inclusive, em reunião especial convocada pela SBPC, em outubro de 1960. Israel Pinheiro, por exemplo, considerava que Brasília não deveria ter uma universidade, pelas possibilidades de manifestações estudantis (junto com greves operárias) "porém a perder todo o esforço de interiorização da capital", Anísio Teixeira pensava inicialmente que a UnB deveria ser estruturada apenas com um centro de pós-graduação, destinada a preparar o magistério superior de todo o país; e a Companhia de Jesus aspirava à criação de uma Universidade Católica.

"... os jesuitas estariam dispostos não só a carrear re cursos próprios para Brasília, mas destinar seus melhores quadros à criação de sua nova Universidade. Procurei Frei Mateus Rocha (depois Vice-Reitor da UnB) então o geral da Ordem Dominicana ... propus-lhe implantar na UnB um Instituto de Teologia Católica ... Frei Mateus (com a aprovação de João XXIII) aceitou ... Anos depois o Instituto de Teologia foi fechado" (em seu prédio funciona hoje a Fundação Educacional do DF)" (Darcy Ribeiro, 1978:26).

A proposta da UnB, que revivia as esperanças e retomava os planos feitos em 1935, por Anísio Teixeira, para a Universidade do Distrito Federal, tinha como princípio básico "lealdade aos padrões internacionais do saber e à busca de soluções para os problemas nacionais". Sua organização era baseada na integração de três modalidades de órgãos: os Institutos Centrais, as Faculdades e os Órgãos Complementares.

Os Institutos Centrais ministrariam cursos introdutórios, de quatro semestres, para todos os alunos da universidade; os cur

so<sup>s</sup> profissionais seriam ministrados nas Faculdades, visando ao treinamento especializado para o exercício de uma profissão. Haveria ainda cursos de graduação científica, de 2 anos ou mais, após o Bacharelado, e programas de Doutorado.

Os órgãos complementares destinavam-se a funcionar supletivamente, como centros de extensão para a cidade e para o país. Estavam previstos: Aula Magna; Biblioteca Central; Rádio e Televisão da UnB; Editora; Museu (compreendendo Museu da Ciência, Instituto de Artes e Museu da Civilização Brasileira); Casas de Cultura; Centro Educacional (escolas primária e média de demonstração para os alunos da Faculdade de Educação); o Centro Recreativo e Cultural e o Estádio Universitário.

Estruturada como Fundação, o Conselho Diretor, composto por 6 membros, seria o órgão supremo da UnB, com funções inclusive de eleger o Reitor e o Vice-Reitor. Seu corpo docente teria plena autonomia didática, técnica e científica, reunindo-se em Conselhos Departamentais, Congregações de Carreira e Assembléia Universitária.

A estimativa do número de alunos, previa que, já em 1970, a UnB poderia chegar a atender a 15.000 alunos, selecionados em todo o país.

"A idéia era fazer da UnB uma espécie de "universidade nacional", centro propulsor e renovador da cultura de todo o país. Para isso estava previsto a realização de vestibulares itinerantes, em cada uma das unidades da Federação, destinando-se-lhes quotas, no corpo discente, proporcionais às suas respectivas populações." (Pompeu de Souza, Seminário Existe uma cultura candanga? 1980)

Esses alunos seriam mantidos, enquanto estudantes, por bolsas de estudos custeadas pela União, pelos Estados e Municípios,

por Empresas Privadas e por países e Organizações Internacionais. Previa-se também receber estudantes que residiriam no próprio campus da Universidade, retornando às suas comunidades de origem após a conclusão dos cursos e convertendo-se, assim, em inestimáveis monitores do desenvolvimento cultural de todo o país - Brasília como o centro por excelência de produção e irradiação do produto cultural para todo o Brasil.

Foi previsto um programa especial de formação de professores universitários, para atender ao número de alunos previstos, estabelecida a relação de um docente para 6 alunos.

Na organização docente, o Departamento integrado por professores Titulares, Associados, Assistentes e Estagiários Instrutores substituiriam a estrutura tradicional da cátedra.

Na organização do ensino, o sistema de créditos semestrais substituiria o regime do curso seriado de currículo único e fechado.

A efetivação de algumas das propostas contidas no "Plano Orientador da UnB - especialmente as vinculadas ao Instituto Central de Artes e Órgãos Complementares - serão historiadas no Cap. 4.

Ainda na área de propostas, cabe uma referência ao "Plano de Recreação para Brasília", elaborado em 1959, a pedido da NOVACAP, por Ethel Bauzer Medeiros. O plano de Ethel "considera apenas os aspectos mais amplos do planejamento das facilidades materiais para a recreação de uma comunidade". Não encontrou-se referências posteriores sobre sua implantação, nem a nível de documentos, nem nos depoimentos obtidos.

Creemos que as propostas colocadas para a área de educa-

ção e da cultura, em si mesmas muito válidas e corretas, traduziam a compreensão - implícita ou explícita para os seus planejadores - da importância fundamental de um adequado sistema educacional para uma cidade nova. Era preciso considerar que a cidade seria, em princípio, fruto da transplantação de brasileiros de todas as regiões do país para o Planalto Central, trazendo cada um suas crenças, valores, comportamentos e modos de vida.

Seria principalmente através de oportunidades de desenvolvimento cultural<sup>2</sup>, que uma população composta, de início, inteiramente por migrantes, poderia se "integrar", colocar-se conscientemente como "construtora" da sua cidade.

Além disso e da importância que se dava à educação como instrumento de mudança social, houve preocupação em montar um sistema educacional que servisse de atrativo, de estímulo à vinda para Brasília. As autoridades que estavam no Rio de Janeiro só viriam para a nova capital se isso não implicasse em prejuízos para os estudos de seus familiares.

O que foi pretendido é que a fusão destes aspectos: Brasília como meta - símbolo do período de nacionalismo - desenvolvimentista; a educação como instrumento de mudança social; e a convergência das culturas regionais trazidas pelos migrantes de todo o Brasil, tudo fizesse surgir - através do convívio, trocas, relacionamentos - uma "cultura candanga", símbolo da cultura brasileira, elemento catalizador do desenvolvimento do país e de melhores perspectivas de vida.

### 3.3 - OS PRIMEIROS ACONTECIMENTOS CULTURAIS

Logo nos primeiros anos, e em coerência com a valoriza-

ção do sistema educativo para uma cidade nova, deu-se início à implantação de algumas das propostas estabelecidas para a área da educação e da cultura. Muitas estão em funcionamento, com alterações ditadas pela própria experiência e pelas circunstâncias atravessadas pelo país; algumas foram iniciadas e interrompidas; outras não são mais exeqüíveis e outras aguardam possibilidades de execução. A investigação histórica dessas propostas é o objetivo deste trabalho.

Dos primeiros dias da cidade - cujo marco zero é a visita, em 05/02/56, para escolha do sítio definitivo da instalação de Brasília, feita pela Comissão de Localização da Nova Capital - até os anos iniciais de 60, a sucessão de acontecimentos marca de forma especial a fase de construção da cidade.

Tentar-se-á indicar aqui alguns acontecimentos dessa fase relacionados com a área cultural, tanto os referentes à educação formal como à não formal. Isso porque, a educação é concebida, este trabalho, como um processo que se realiza em qualquer tempo e em qualquer espaço, em todo o tempo e todo o espaço. Entende-se, pois a educação como um processo permanente, e a arte um instrumento para esse processo. Em consequência, o que aconteceu na cidade seria importante para a dinâmica cultural que nela se estabeleceria, principalmente porque Brasília iniciou-se num vazio total.

Os eventos ligados ao sistema público de Educação - Secretaria de Educação e Universidade de Brasília - serão considerados mais detidamente no Cap. 4.

Possivelmente o primeiro acontecimento ligado à arte no território da futura capital foi a vinda a Brasília, em 1957, do pintor Felix Barrenechea. Trazido por Israel Pinheiro "que o havia

No dia 03/05/57, celebra-se a 1ª missa festiva de Brasília, com o Cardeal Carlos Motta, de São Paulo e a presença de índios carajás e autoridades. Como Craveiro Lopes visitou a cidade em 20.06.57 e o embaixador de Portugal o primeiro a apresentar credenciais em Brasília (30.06.58), Gustavo Lins Ribeiro, em O capital da Esperança, aponta nisso o desejo de repetir simbolicamente o passado, a posse do interior do Brasil marcada pela presença de índios e de portugueses.

Ainda em 1957, o maestro Levino F. de Alcântara, hoje diretor da Escola de Música de Brasília,

"trouxe de Anápolis, passando por Corumbã, um coral de meninos ... para animar os trabalhadores do Núcleo Bandeirante ... A apresentação foi num barracão grande, que havia no Núcleo (possivelmente, a sede da NOVACAP)" (Levino F. Alcântara, 20.10.81).

Obviamente, a futura cidade era apenas um canteiro de obras, com condições de trabalho muito duras<sup>3</sup>:

"nas (poucas) horas de descanso o candango cantava músicas de sua terra, batendo nas latas ... a saudade faz lembrar da música da terra da gente. Quando recebia o salário, ia pra mais longe, pra Luziânia, pros mulhero de lá ... Depois, 58/59, já tinha mulher no Núcleo Bandeirante ... Nas festas, no mulhero do Núcleo, tocava mais música caipira, de disco ... depois, tinha uns sanfoneiros ... para se divertir, dançava até homem com homem". (Tião Varela, 30.02.82).

Para seus funcionários, a NOVACAP cria, em 1957, o Club Paranoã, onde se realizam os primeiros bailes da cidade.

Administradas pela NOVACAP, já em 1957, estão em funcionamento algumas escolas - a primeira foi a Escola Julia Kubstcheck, ao lado da NOVACAP. Em 27.02.58, é autorizado o funcionamento do Ginásio de Brasília, particular, que vinha dando aulas desde junho

de 1957, no Núcleo Bandeirante. É também dessa época o Colégio D. Bosco, construído pela NOVACAP e entregue às Irmãs Salesianas. O Elefante Branco começa a funcionar em 1958, o CASEB é inaugurado em 16.05.60. Em 01.09.58, funda-se a primeira escola de música - Santa Cecília - como anexo do Ginásio de Brasília. Na área de atendimento à clientela adulta não escolarizada - o largo contingente de migrantes que chegam a Brasília em busca de trabalho e melhores condições de vida - alguns movimentos de Educação Popular foram realizados até o ano de 1964, vinculados principalmente à alfabetização de adultos: experiências de alfabetização realizadas nos canteiros de obras; no Centro Social de Sobradinho; por alunos da UnB; e, principalmente, a experiência de aplicação do "Sistema Paulo Freire de Alfabetização de Adultos", realizada, com supervisão do próprio Paulo Freire, entre julho de 1963 e 31.03.64.

Em 1958, quase sempre com fins beneficentes, realizaram-se alguns eventos artísticos: o primeiro concerto de música de câmara (09.03.58) no salão do Club Paranoá, com a cantora Diva Pieranti, que vinha muito a Brasília; o 1º desfile de modas e o 1º espetáculo de dança (10.10.58), com Eros Volúcia, no Brasília Palace Hotel, inaugurado em 30.06.58.

O Brasília Palace Hotel passa a ser palco dos acontecimentos culturais, nele também hospedavam-se os visitantes ilustres que antes ficavam no Catetinho (RPl), construção dos primeiros dias da cidade, inaugurada em 06.11.56.<sup>4</sup>

Foi no Brasília Palace Hotel que Talita de Abreu (Katucha) deu início às primeiras atividades de cinema em Brasília, convidando amigos que frequentavam o bar do Hotel para fundar um Club de cinema;

"Em 58/59, uma vez por semana, numa sala do Brasília Palace Hotel, faziam-se as projeções. Os filmes vinham de São Paulo, trazidos pela FAB ... O dinheiro do ingresso era empregado no aluguel de novos filmes" (Talita de Abreu, 03.09.81).

"... Obdego Batista, Valter Galante ... ficavam na porta, cobrando Cr\$ 50,00 de entrada para cada sessão de cinema ... Desse Clube nasceu o Cota Mil Iate Clube, sob o comando de Teodoro Bayena de Carvalho, Gilberto Scarpa e Talita de Abreu ... Eles eram tão ditadores que não havia sequer estatutos e os sócios obedientes, chamavam de "Cota Três". (Ary Cunha, Correio Brasiliense, 07.02.82).

"... no Clube, que no início era um barraco, organizamos a primeira festa junina ... que ainda é a grande festa do Cota Mil. Com a inauguração do Cota Mil, o Clube de cinema acabou"... (Talita de Abreu, 03.09.81).

Talvez porque começava o funcionamento do Cine-Teatro Cultura:

"que era um local onde o pessoal se encontrava ... Tinha uma sala de espera muito bem arrumada. Em 1960, veio o Cine Brasília ... mudava a programação todos os dias. Com o tempo, o Cultura virou um "cinema poeta" ... o cinema Brasília também teve uma fase de muita decadência". (Ezio Pires, 19.04.82)<sup>5</sup>

Em 28.06.58, sagra-se a Igrejinha da 308 e em 30.06.58 inaugura-se o Palácio Alvorada, dois prédios muito marcantes de Brasília, do ponto de vista da arquitetura.

No ano de 1959, realizam-se comemorações que contam com grande participação popular. Em 13.05.59, festeja-se a chegada da imagem de N.S. de Fátima, vinda de Portugal para a Igrejinha da 308 Sul. Para conduzir a imagem, foi enfeitado um caminhão como carro alegórico, com flores do cerrado, trabalho de Berrenechea.

Essas flores do cerrado tornaram-se marca de Brasília, e ficaram famosos os "arranjos" com plantas secas feitas por José Zanini, vendidos no aeroporto e na boite Macumba (CB, 25.12.60).

Em 12.09.59, faz-se um desfile comemorativo do aniversário de JK, organizado por Alfredo Ribeiro e, em carros alegóricos, se presta uma homenagem aos "pioneiros".<sup>6</sup>

O Natal de 1959 é festejado na Biblioteca Visconde de Porto Seguro:<sup>7</sup>

"enfeitei uma árvore de 4 metros, iluminada ... discos de música de natal de todo o mundo ... muitos cantangos choraram ..." (Felix Barrenechea, 11.08.81)

Acontece também em 1959 o primeiro lançamento de livro - "Brasília, uma realização em marcha", de Mario Gicovate, e

"a primeira exposição de pintura, de Inezil Pena Marinho, no restaurante do SAPS" (Talita de Abreu, 03.09.81).

Ainda em 1959, é organizada a "1ª Semana de Arte de Brasília", com uma série de eventos: exposição de pintura, palestras e a 1ª representação teatral de Brasília - a peça "O mal entendido", de Camus, apresentada por alunos da Escola de Arte Dramática de São Paulo. O Diretor da EAD, Alfredo Mesquita, fez palestras sobre Teatro, ilustradas com exercícios dos alunos:

"vim à convite da Pacheco Fernandes ... escolhi "O mal entendido" porque não exigia cenário, tudo muito simples, apenas uma cortina ... Houve boa aceitação do público, mais engenheiros e funcionários, cantangos não assistiram ... Voltei outras vezes a Brasília, a convite de Israel Pinheiro, sem ser para eventos culturais ... talvez por ser irmão de Júlio Mesquita ... para conseguir adesão do "Estadão" a Brasília". (Alfredo Mesquita, 05.10.81).

Seguiram-se outros espetáculos teatrais, no Cine-Teatro Cultura: Festival de Teatro do Pascoal Carlos Magno; "Eles não usam black-tie", "Pintado de alegre" e "Chapetuba Futebol Clube", pelo Teatro de Arena de São Paulo; "O sorriso de Pedra", com Henriette

Morineau. Com esse último espetáculo, organizado por Talita de Abreu em benefício de crianças carentes, seria inaugurado o auditório de Escola-Parque, o que não aconteceu porque o auditório pegou fogo, 4 dias antes.

Em 26.11.59, uma comissão de personalidades representativas dos meios culturais e das classes produtoras sugerem ao Presidente a criação de uma Fundação Cultural em Brasília "destinada a representar o pensamento das elites intelectuais do país e ... promoção de encontros, Congressos e contatos permanentes, com uma sede condigna" (Diário de Brasília, Tomo 3). A idéia que mais se aproxima desta proposta é, hoje, o Centro de Convenções do DETUR/GDF, que teve muita procura em seu primeiro ano de funcionamento (79/80).

Eram bem poucas as opções de lazer para os adolescentes da cidade:

"era uma época de solidão e desespero ... por isso havia necessidade de festas e bailes até em dias de semana ... Onde houvesse luz e música, a gente entrava, mesmo sem ser convidado ... Por isto era fantástico ter horário integral na escola ... a escola era um ponto de encontro, a gente ia para lá mesmo aos sábados e domingos. Isso, e a necessidade de grupo que o adolescente tem, fez surgir o Coral e o Teatro do Estudante de Brasília, no Elefante Branco. O coral era dirigido pelo Maestro Reginaldo de Carvalho, depois substituído (quando viajou para a França) por Emmanoel Maciel. Durou cerca de 4 anos, tinha um repertório de 400 músicas, em 14 línguas ... Do coral participaram, entre outros, Claver Filho, Wanda Oiticica, Ney Matogrosso, Helena Lacombe, Geraldo Torres ... Trajes desenhados por Alcides da Rocha Miranda: túnicas de linho cru, sandálias de palha, partituras em papel de pão ... O coral participava de tudo que era inauguração, festas ... teve memorável participação na missa de 7º dia do Kennedy, no Palácio do Planalto, cantando "negro-spirituais". Italo Rosenberg fez um documentário sobre o coral" (Murilo Eckart, 23.09.81)

Reginaldo de Carvalho também fundou o Centro de Estudos Musicais Vila Lobos, em 1961, na Rádio Educadora de Brasília.

"O Teatro do Estudante de Brasília surgiu do Clube de Teatro do Elefante Branco, tendo Maria José Braga Ribeiro como Diretora. Foi o primeiro grupo de Teatro de Brasília. A estréia foi em julho de 1960, com o espetáculo "A revolta dos brinquedos" que teve muito público. O 2º espetáculo apresentamos na TV Brasília, o 3º numa cidade satélite. Fizemos "A Farsa do advogado Pethelin, medieval francês: "Todo mundo ninguém", de Gil Vicente; "A árvore que andava", infantil; "A mulher em 3 comédias", apresentado, em 1961, na Aliança Francesa, que foi um espaço sempre ligado às artes, em Brasília. Não só em teatro, pois teve atividades de cinema, fotografia, exposições e uma Escolinha de Arte coordenada por Renée Simas. Silvia Orthof dava aulas de teatro, no CASEB, e gostávamos muito... Eu ficava mais na parte técnica - cenários, figurinos - às vezes como ator ... Não lembro de platéia vazia, nestes espetáculos ... O grupo durou cerca de 5 anos ... depois de 1964, houve ainda uma tentativa de montar "Pluft, o fantasminha"... (Murilo Eckart, 23.09.81).

Silvia Orthof, Murilo Eckart e Golda Pietricovsky, a partir de 1961, e durante 2 anos, apresentaram, na TV Brasília, um programa de teatro infantil com bonecos:

"todo final de semana, as 18 hs, um espetáculo direnente ... que apresentávamos também em festas, clubes, hospitais ... Ainda na TV, houve o "Teatro Candanguinho", feito em estúdio, mas com arquibancadas ... Ana Guida, Yara Pietricovsky, Kido Guerra, hoje artistas de Brasília, eram frequentadores" ... (Murilo Eckart, 23.09.81).

Porque eram poucas as opções para atividades culturais, as casas e apartamentos eram usados para reuniões, festas, recitais ... Uma dessas casas era a de Neuza França, pianista, hoje professora na Escola de Música de Brasília e na Orquestra do Teatro Nacional, que chegou a Brasília em 1959:

"as festas eram muito mais agradáveis que as de hoje, as pessoas se ajudavam, havia um clima de muita amizade ... Por ter muitos contatos com o meio artístico do Rio e São Paulo, (fui assistente de Madalena Tagliaferro) muitos artistas que vinham à Brasília ficavam hospedados na minha casa, participavam das festas ... gravei muitas reuniões" (Neuza França, 20.10.81).

Neuza França é a autora do "Hino à Brasília, oficializado em 19.07.61.<sup>8</sup>

Também na casa de Regina Stella S. Quintas faziam-se essas reuniões:

"Neuza França liderava todo o movimento artístico ligado à área de música, trouxe Madalena Tagliaferro à Brasília, para dar um curso de interpretação na Escola Parque ... Uma noite organizei lá em casa uma "Noite Equatoriana", em homenagem a uma cunhada que morava no Equador. Saiu uma nota no jornal sobre a festa e, por coincidência, um grupo de artistas do Equador que passava por Brasília leu a nota ... telefonou ... acabou indo à festa ... houve palestras sobre o Equador, uma bebida típica equatoriana, música latina, batuque ...

Um grupo de funcionários, alguns músicos, formaram um conjunto musical amador, para animar essas festas, eram os "Assassinos do Ritmo" (ou Clube da Madrugada). Avena de Castro e Raimundo de Brito fundaram depois o Clube do Choro, do qual participava Neuza França ... Um dia, para homenagear um de seus integrantes que se casava, os "Assassinos do Ritmo" colocaram um piano no em cima de um caminhão e fizeram uma seresta no eixinho da 107 Sul ... Cezar Prates era um grande seresteiro ... As pessoas eram mais predispostas a sair, e como eram poucos os acontecimentos, ninguém queria perder" (Regina Stella S. Quintas, 29.10.81).

Como em toda a cidade, alguns bares tornam-se locais de encontro: o Olga's Bar, primeira boite da Cidade Livre, onde se encontravam amigos e companhia; o bar do Carlinho, na Vila Planalto; os bares do Hotel Nacional e do Brasília Palace Hotel: "800 lugares no Goldem Room, um quadro permanente de 10 músicos e 10 mulatas, trazia-se os melhores cantores do Brasil ... O restaurante da Praça dos 3 Poderes - Lúcio Costa tinha se inspirado em uma praça chinesa onde havia uma casa de chá - recebia no final da tarde o pessoal dos 3 poderes da República" (Adalberto do Vale, José nº 289-82). Também é lembrado o centro de encontros e lazer do Camilão, relações públicas das empreiteiras que construíram Brasília.

Mais tarde o Beirute firmou-se como ponto de encontro de artistas e intelectuais, sendo chamado por Irlam Rocha Lima de "Baixo Leblon do Planalto".

Como festa popular, o primeiro carnaval foi festejado, em 1959, no Olga's Bar, no Chez Willy e no Brasília Palace Hotel. Em 1960 "onde era a Drogaria Econômica, que vendia remédios, sal e seda, o pintor Barrenechea armou a primeira decoração - que serviu também como árvore de natal. Já houve carnaval de rua, quando surgiu o bloco das "Braboletas de Brasília" ... enredo cantado em todas as direções ... dez homens para uma mulher ... um saudosismo carioca até hoje insuperável" (Ary Cunha, CB, 21.02.82).<sup>9</sup>

Foi no "sábado gordo" do carnaval de 1959 que aconteceu o "massacre da Pacheco Fernandes" - o assassinato, durante a noite, pela GEB (a violenta polícia de Brasília, na época), de operários que haviam reclamado das condições de trabalho.<sup>10</sup>

Como festejo popular, foram muito marcantes as festas de inauguração de Brasília, que começaram às 17hs do dia 20.04.60, com a entrega das chaves da Cidade a JK, por Israel Pinheiro, e terminaram na madrugada do dia 23, com um espetáculo teatral dirigido por Chianca de Garcia, na Esplanada dos Ministérios; o Tom Jobim e Vinicius de Moraes compuseram, para a ocasião, a "Sinfonia de Brasília". Houve missa solene celebrada pelo Cardeal Cerejeira de Portugal; desfiles militares e de candangos; concertos; bailes populares; recepções. A Agência Nacional fez um documentário, em cores, que está sendo recuperado pela FNPM/MEC:

"Eu tava no meio, foi muito bonito. Juscelino era um elemento tão prevenido que até colchão de mola ele botou lá naqueles Ministérios, se não tivesse vagas nos hotéis dormia nos colchões ... Em toda parte, carinhos com frescos, de graça ... O que achei mais

importante foi a esquadrilha da fumaça que escreveu no céu azul: JK, Brasil - Brasília - 1960. E de noite, os fogos de lágrimas, caindo no cerrado ... O sino que veio de Ouro Preto, dobrando ... todo mundo na praça, batia palma, chorava, contente ... (Tião Varella, 30.03.82).

Gustavo Lins Ribeiro vê o dia da inauguração como "um rito de passagem, ao qual subjaz, ao nível econômico, a passagem da grande obra da esfera da produção para a esfera do consumo". (Gustavo Lins Ribeiro, 1980 : X)

Desde então, no aniversário da cidade, são promovidos festejos oficiais. Em 1961, no 1º aniversário, a Fundação Cultural, dirigida por Ferreira Gullar, trouxe a Escola de Samba da Mangueira e grupos folclóricos, entre eles o Bumba-meu-boi do Teodoro.<sup>11</sup>

Também a imprensa se ocupa com a cidade, tanto os jornais locais como do Rio e São Paulo, algumas vezes em reportagens irônicas, como a de Wagner Carelli, em Isto É de 23.04.80. Em 1980 o Correio Brasiliense (CB), patrocinou, juntamente com o GDF e a UnB, o Seminário "Brasília - 20 anos", publicando um caderno especial, muito completo, sobre vários aspectos da cidade.

Em 1962 comemora-se, na Praça dos 3 Poderes, com grande presença de populares, a conquista, pelo Brasil, do bi-campeonato mundial de futebol, festa que seria repetida em 1970, com o tricampeonato. Brasília não conseguiu promover um futebol local, torce-se principalmente por times do Rio e de S. Paulo. Para muitos isso se deve à pouca ligação com a cidade e às transmissões diretas, pela TV, de quase todos os jogos principais realizados no Rio e São Paulo.

Outro evento transformado em festa popular da cidade é a Festa dos Estados, que teve início em 1962, na entrequadra 107/108 Sul,

com o objetivo de arrecadar recursos para a Casa do Candango, obra assistencial inaugurada em junho de 60, e que surgiu porque "Frei Demétrio servia, à noite, uma sopa para os candangos que chegavam em caminhões e eram despejados na porta da Igrejinha. O número cresceu muito ... faltou dinheiro ... Talita de Abreu ajudava, fazendo bolos e vendendo na Feirinha ... daí nasceu a Casa do Candango (Ary Cunha, CB, 07.02.82).

Da antiga festa para hoje só restou a idéia de barracas distribuídas em determinado local, vendendo comidas regionais<sup>12</sup>. "Hoje, não é mais festa do povo, a classe C se limita a ficar no subcomércio das carrocinhas ... a barraca da TV Globo faz sucesso, porque não precisa pagar ... a Feira dos Estados deixou de ser brasileira, não pelo local, mas pelo conteúdo (CB, 30.06.79).

Durante os primeiros tempos da cidade, e como forma de "vender" a idéia e vencer resistências à sua construção, JK empenha-se em manter Brasília como notícia também através de visitas às obras (por grupos de estudantes, autoridades, associação, etc.), reuniões, Congressos, inaugurações.

"JK veio inaugurar até o play-ground da quadra onde eu morava ... qualquer inauguração era festa ... o presidente e o prefeito participavam de tudo, até das procissões religiosas que terminavam na Igrejinha (Regina Stella, 29.10.81).

Alguns visitantes ilustres foram: John dos Passos, em 27.07.58; Aldous Huxley em 19.08.58; André Malraux, em 25.08.59; Margot Fonteyn e Roberto Arias, em 08.07.58. Alfredo Stroessner foi o 1º chefe de Estado a visitar Brasília, em 02.05.57.<sup>13</sup>

Em 17.09.59 realizou-se o primeiro Congresso - o Congresso Internacional de Críticos de Arte - ao qual seguiram-se vários

outros.

Eram muito comuns as recepções e almoços, apesar das condições precárias de funcionamento da cidade. Por exemplo, em 19.10.58, em almoço comemorativo, Brasília Machado Netto discursa em apoio a construção de Brasília, em nome do empresariado do comércio. Recebendo terreno da NOVACAP para construção das sedes nacionais da CNC, SESC e SENAC, declara que serão as primeiras entidades de representação patronal a se instalarem em Brasília. Em realidade, a CNC só em 1974 transferiu-se para Brasília, e as sedes nacionais do SESC e do SENAC continuam no Rio de Janeiro (Diário de Brasília, Tomo 2).

Talvez ligado à intenção de manter Brasília como notícia, logo se instalaram aqui sucursais de jornal, rádios e TV. Em 25.01.57, o "Jornal da 1ª hora" editado em Goiânia, se propõe a divulgar semanalmente notícias sobre Brasília. Em 1959, Pompeu de Souza começa a publicar o "DC - Brasília", editado no Diário Carioca, no Rio de Janeiro. Circula, no Núcleo Bandeirante, o jornal "A Tribuna". Em 60 começa a circular o "Correio Braziliense", que até hoje se mantém, como o mais antigo jornal da cidade, e onde Talita de Abreu e Ary Cunha assinam colunas nas quais, há mais de 20 anos, Brasília é assunto permanente.

"A Rádio Nacional foi inaugurada em 03.05.58, JK entendia que Brasília seria o fluxo das grandes notícias nacionais. No início era o único veículo de informação da cidade ... a programação local tinha prioridade, havia muita facilidade de acesso às autoridades locais ... Alfredo Ribeiro foi o 1º diretor de broadcasting, um homem a quem a cidade deve muito e esqueceu. A primeira orquestra da cidade foi a da Rádio Nacional, tocava aos sábados e domingos no Cine Cultura. "Brasília em dia com o mundo" dava notícias da cidade para todo o Brasil. Chegou-se a ter 14 programas humorísticos ... programas de calouros, shows semanais com artistas populares ... Fui o Titio Wan-

derley do Club Mirim, por 10 anos lider de audiência, aos domingos..." (Wanderley Matos, 17.09.81).

De 1958 a 1960 a Rádio Nacional transmitia uma crônica diária, sempre as 10:30, para os alto-falantes dos canteiros de obras. "Em torno de um fato do dia, Clemente Luz (que escrevia as crônicas) procurava levar ao candango uma mensagem de otimismo. Clemente Luz encarregava-se também de vender jornais ... Chegava o avião, ele sobraçava o maço de jornais e punha-se à distribuição. Às vezes, ainda no aeroporto, era preciso entrevistar alguma personalidade em visita ao que seria Brasília" (CB, 09.05.82).

Logo depois começa a funcionar a Rádio Educadora, com uma discoteca muito completa, e onde Claudio Santoro produzia, todas as noites, programas de música comentada.

A TV Brasília começa a funcionar em 21.04.60; mantendo-se até hoje. Pertencendo à cadeia dos Diários Associados, foi uma das duas únicas emissoras (a outra foi a de Salvador, Bahia) a sobreviver à liquidação da Rede Tupi de Televisão:

"Havia uma programação regional na TV. Por exemplo, "Escada de sucesso", só com artistas de Brasília, era sucesso, tinha audiência e patrocinador local. "Show Discal" era patrocinado por uma sapataria da cidade ... "Fórmula 1" contava com a participação de Angelo Máximo, Paulo Burgos, Avena de Castro, Primo, Semiramis ... Fernando Lopes fez "Talento 70", o "Nossa alma, nossa gente", do Darley, era o "Som Brasil" local ... os teleteatros do Mario Brasini e da Tereza Mayo, o teatro infantil da Golda, da Silvia e do Murilo ..." (Dener, 17.09.81).

Cabe rassaltar que, porque a cidade se consolidou numa fase em que os meios de comunicação de massa ganham muita força, essa influência na dinâmica cultural da cidade deve ser especialmente considerada, o que será feito no Cap. 5.

O contexto político do Brasil, na fase em que se construía Brasília, não deixa de repercutir na cidade. Os movimentos e associações de caráter profissional e estudantil começam em 1957, quando é fundada a Associação Profissional dos Trabalhadores da Indústria de Construção Civil e do Mobiliário de Planaltina, Luziânia e Formosa, que é hoje o sindicato dos Trabalhadores na Indústria de Construção Civil e do Mobiliário de Brasília. Até 1960 formam-se Associações: dos servidores da NOVACAP; dos Trabalhadores na indústria de alimentação; dos motoristas profissionais; dos empregados no Comércio. Em comum, a luta por melhores condições de trabalho, salário mínimo, moradia.<sup>14</sup>

Resultou de grande movimentação popular - o Movimento Pró-fixação do Núcleo Bandeirante - a Lei nº 4020/61, assinada e sancionada pelo Congresso. Grupos de moradores se organizavam segundo seus estados de origem e procuravam os parlamentares respectivos, pressionando-os a apoiar o movimento, opondo-se à erradicação da Cidade Livre, pretendida pela NOVACAP.

Ainda no Núcleo Bandeirante um grupo de mulheres organizou-se e conseguiu que não fosse transferida, para a Granja onde morava Israel Pinheiro, a bica e bomba d'água que abastecia a área.<sup>15</sup>

Em 03.10.58, realizam-se as primeiras eleições de Brasília, na qual votam 3074 eleitores, inscritos em Planaltina e Luziânia. Nas eleições presidenciais de 1960, o General Lott é o mais votado. Talvez esse fato, acrescido à manifesta aversão à cidade, às acusações a JK, e à renúncia em agosto de 61, tenham feito de Jânio Quadros um político nada popular em Brasília.

Desde os primeiros anos, Brasília luta, sem sucesso, por

ter representação política - ausência que repercute negativamente na vida da cidade.<sup>16</sup>

Mesmo depois do movimento militar de 1964, ainda ocorrem na cidade, embora esporadicamente, comícios e passeatas de caráter político-estudantil. Possivelmente o último deles foi a passeata após a morte do estudante Edson Luiz, (no Rio de Janeiro) e a concentração, na praça 21 de abril, com discurso de Honestino Guimarães, no mesmo dia da "passeata dos 100 mil", realizada no Rio de Janeiro.

Com a edição do A.I.5, em Brasília, como em todo o Brasil, ficam reprimidas quaisquer manifestações de caráter político.

Mas, em agosto de 1976, a população da cidade, sobrepondo-se a quaisquer tentativas de controle, e pela primeira vez coletiva e espontaneamente abatida, participa do enterro do JK, morto em acidente automobilístico. Essa manifestação comprova que JK tornou-se uma figura mística da cidade, e talvez tenha contribuído para isso o fato de, durante muitos anos, Juscelino ser proibido de vir à cidade que se construíra por decisão sua. Seu nome sequer figurava em algumas publicações oficiais comemorativas de aniversários de Brasília. Em 1980, num claro gesto de reconciliação, o governo Figueiredo doa o terreno e D. Sarah Kubitschek coordena o movimento que resulta na construção do "Memorial JK", em homenagem ao fundador da cidade.<sup>17</sup>

Nos próximos Capítulos, deter-nos-emos na descrição de algumas experiências de arte e educação realizadas em Brasília.

## N O T A S

1. A descrição do contexto sócio-político-econômico e das propostas iniciais para a área da educação baseiam-se no que foi colocado no trabalho. "A experiência de aplicação do método Paulo Freire, em Brasília, em 1963" que realizamos, com mais 5 alunos de mestrado da UnB, no 2º semestre de 1980.
2. Desenvolvimento cultural, de acordo com J. Dumazedier, pode ser entendido como "uma transformação do universo simbólico, dos interesses, das representações e valores, para aumentar os recursos mentais e físicos do homem, em função das necessidades de sua personalidade e da sociedade".
3. Sobre as condições de trabalho dos operários da construção de Brasília, ler, de Gustavo Lins Ribeiro, "O Capital da esperança".
4. Em realidade foram construídos dois "palácios provisórios", a RP 1 e a RP 2 (inaugurada em janeiro de 57), ambos na área da chamada "Fazenda do Gama". O Catetinho foi o 1º prédio de Brasília a ser tombado pelo MEC, ainda durante o governo de JK, e, logo que isso aconteceu, a RP 2 foi desmontada e vendida (Cr\$ .. 500.000,00 antigos) a Sebastião Camargo Correia, que a transportou para sua chácara, no setor Park-Way (José nº 223/80).

A recuperação e preservação de certas áreas e edifícios públicos tem sido defendida e começa a ser feita: a Igrejinha da 308 Sul foi tombada em abril de 1982. Como o governo do Distrito Federal não tem prerrogativas jurídicas para fazer tombamentos, foi criado em abril de 82 um grupo de trabalho, com par

participação do SPHAN/MEC, GDF e UnB, para estudar uma nova fórmula legal que garanta a preservação do perfil arquitetônico e urbanístico de Brasília, possivelmente através do chamado "tombaramento preventivo" (JB, 21.04.82).

5. O Cine-Teatro Cultura foi arrendado à Empresa São Pinto, pela Fundação Cultural do DF. Esse arrendamento transformou-se num caso jurídico que envolve, até hoje, a NOVACAP, a Fundação Cultural, produtores e artistas locais, que querem a preservação de um dos primeiros espaços culturais da cidade. Decisão judiciária de março de 1981 considerou que as instalações do Cultura - que deixou de funcionar nos anos iniciais de 70 - são de propriedade da TERRACAP (sucessora da NOVACAP).
6. Hoje, esses "pioneiros" formam uma parte especial da população de Brasília, emocionalmente ligados a ela, e com dificuldades para aceitar e admitir críticas às idéias iniciais da cidade. Alguns se organizaram no chamado "Club dos Pioneiros", que promove comemorações, palestras, etc., e tenha a preservação da memória da capital. Um destes pioneiros, João Gabriel Gondim, mantém em seu apartamento, na SQS 305, um arquivo muito completo sobre Brasília. Embora já tenha recebido propostas até de estudiosos americanos, recusa-se a vender seu arquivo a Instituições que não se comprometam a mantê-lo em Brasília.
7. As festas de final de ano sempre marcaram um "esvaziamento" da cidade, principalmente no Plano Piloto, porque parte considerável da população viaja para seus lugares de origem. Nos últimos três anos, o GDF lançou a campanha "Brasília, capital brasileira do Natal": - apelos publicitários, iluminação feérica, presépio, programação artística especial - objetivando que as pes

soas permaneçam na cidade, e que visitantes sejam atraídos.

8. Neuza França conta que "numa viagem de ônibus (no RJ) lhe veio a inspiração de uma marcha heróica ... Como já estava transferindo-se para Brasília, resolveu transformá-la num hino à cidade, que depois foi oficializado por Jânio Quadros (decreto nº 51000/61).

O hino recebeu letra de Geir Campos, que diz em seu primeiro verso:

Todo o Brasil vibrou  
 E nova luz brilhou  
 Quando Brasília fez maior a sua glória  
 Com esperança e fé  
 Era o gigante em pé  
 Vendo raiar outra alvorada em sua história ...

A canção "Brasília capital da esperança" vem sendo divulgada como hino à Brasília por equívoco, e também por ter gravação comercial.

9. O saudosismo persistiu também nas tentativas de copiar a Marquês de Sapucaí na Av. W3, onde desfilavam, para público pouco significativo, os blocos e escolas de samba criados, quase sempre, por "cariocas da Asa Norte". Em 1982, o DETUR resolveu fazer o desfile de escolas de samba em Taguatinga e patrocinar um "Trio Elétrico". Apesar dos protestos, - inclusive do "Pacotão", bloco organizado por jornalistas - o público foi maior do que nos anos anteriores.
10. Este acontecimento - que não foi registrado na grande imprensa

da época, por pressão do governo - tem versões contraditórias, principalmente quanto ao número de mortos. Mas já faz parte da história artística da cidade, pois foi um dos episódios da peça teatral "Capital da Esperança", montada em 1979. E está, através de depoimento de Luiz Perseglini, no filme "Brasília se gundo Feldman", curta metragem realizado por Vladimir de Carvalho a partir do material filmado pelo designer norte-americano Eugene Feldman, que esteve em Brasília em 1959. Wladimir de Carvalho promove anualmente a projeção deste filme, no aniversário da cidade (juntamente com outros documentários) "para lembrar que, ao lado da versão oficial, há uma outra história, incômoda, mas que precisa ser contada" (CB, 21.08.82).

11. Em 1962, Teodoro Freire transferiu-se do Rio de Janeiro para Brasília, trabalhando até hoje na UnB. O Bumba-meu-boi do Teodoro, em Sobradinho, é, possivelmente, o Grupo folclórico mais antigo, dos formados em Brasília. Começou em 1963, após algumas palestras sobre folclore realizadas na UnB, quando um grupo interessado juntou-se a Teodoro. Começou com 20 pessoas, hoje são cerca de 36, que dançam, além do Boi, Tambor-de-crioula e quadrilha.

Cumprе ressaltar que, antes da construção de Brasília, em Planaltina e em Brazlândia, existiam pessoas e grupos que cantavam moda de viola, catira, etc. O GDF, através do Departamento de Cultura e dos Centros de Desenvolvimento Social, trabalha no mapeamento, estímulo e preservação destes grupos.

Hilda Mendonça da Silva e Ivonete P. de Barros realizaram, em "Brasília, cidade e povo", uma pesquisa sobre as manifestações folclóricas que vinheram para Brasília e aqui se en-

raizaram.

12. Brasília não possui uma cozinha típica, a comida que, para Gilberto Freyre, "é o último bastião cultural de um povo". Os costumes alimentares de seus habitantes estão presos a seus lugares de origem. Embora já possam ser apontadas como preferências comuns o pastel com caldo de cana da Rodoviária, os churrascos, carne-de-sol assada, pão-de-queijo, os doces da Pralinê.

13. Durante sua visita, Aldous Huxley escreveu: "Vim diretamente de Ouro Preto para Brasília. Que jornada dramática através do tempo e da história! Jornada do ontem para o amanhã..."

André Malraux depositou em Brasília, com JK, a pedra fundamental da Casa de Cultura, que o governo francês construiria na nova capital, e nessa ocasião pronunciou o discurso chamando Brasília de "Capital da Esperança" ("Diário de Brasília, 39 tomo). Embora a Aliança Francesa tenha começado suas atividades, no Elefante Branco, já em 1961, nunca chegou a ser construída a Casa da Cultura anunciada.

14. Sobre movimentos políticos em Brasília ler a tese apresentada à UnB "Operários e política", de Nair Bicalho.

15. a "Candango Produções Artísticas" está realizando um curta-metragem sobre este episódio (incluído também peça teatral "Capital da Esperança") com artistas e cineastas da cidade, e filmado num antigo acampamento de obras.

16. A representação política para Brasília vem sendo pleiteada por entidades patronais, movimentos populares e parlamentares, tais como a Associação Comercial e Federação do Comércio de Brasília,

o grupo "Os incansáveis da Ceilândia" e em projetos apresentados pelos deputados Eptácio Cafeteira, Maurício Fruet e Itamar Franco. Tal reivindicação se torna mais forte na medida em que uma geração já nascida e criada em Brasília vê-se impedida de exercer sua condição de cidadão através do voto. Para muitos estudiosos, a falta de representação política para a cidade atrasa o aparecimento de movimentos sociais representativos, reivindicatórios e mobilizantes. Essa "menoridade" acomoda o cidadão de Brasília, e "a construção da cidade é uma missão política que não se pode cumprir sem a participação ativa do cidadão. Este deveria decidir-se a tornar-se auto-responsável e a colaborar com iniciativa própria na configuração de sua cidade ... e para que a razão política adquira a força necessária, sem a qual ela não pode nem afirmar-se, nem impor-se". ("Profi topôlis, ou O homem precisa de uma outra cidade" - 1976:3).

17. Inaugurado em 1981, o Memorial JK, projetado por Oscar Niemeyer, conta com Museu, Biblioteca, auditório. A idéia é fazê-lo funcionar como um Centro Cultural, estando a estrutura para isso em organização. Tem sido muito visitado, desde sua inauguração, constituindo-se em atração turística.

#### 4 - EXPERIÊNCIAS DE EDUCAÇÃO PELA ARTE REALIZADAS EM BRASÍLIA

Neste Capítulo pretende-se apresentar experiências realizadas, em Brasília, com a perspectiva de vincular arte à educação. Estas experiências foram grupadas segundo a natureza do seu patrocínio: governamental, patronal e particular. Os relatos baseiam-se, principalmente, em depoimentos de pessoas escolhidas por suas vinculações com as experiências consideradas. Das pessoas convidadas apenas 7, por motivos diversos, deixaram de prestar depoimentos, sendo que 8 pessoas forneceram informes sobre mais de uma experiência.

Alguns relatos terminam, intencionalmente, de forma abrupta; pretende-se, com isso, traduzir o corte também abrupto que essas experiências sofreram.

Ao final do relato sobre cada grupo de experiências fazem-se indicações sobre a situação hoje encontrada.

##### 4.1 - EXPERIÊNCIAS DA UnB

Aprovada já no governo de João Goulart, a UnB abriu seus primeiros cursos - Direito, Economia e Administração, Letras Brasileiras e Arquitetura e Urbanismo - em março de 1962, ocupando dois andares de um edifício ministerial: "nesta instância foi novamente o mestre Anísio Teixeira quem deu os passos fundamentais para por a UnB no mundo" (Darcy Ribeiro, 1978:34)<sup>1</sup>.

Como bens patrimoniais a UnB recebeu uma área de 527 ha no plano Piloto, destinada ao seu Campus; uma área de 4000 ha na Vargem Bonita (hoje a Fazenda Experimental da UnB); os terrenos de 12 super-quadras na Asa Norte. Nestes terrenos, a UnB construiu apartamentos residenciais que, alugados, possibilitam-lhe boa receita:

"verifica-se ser boa a situação financeira da UnB ... com recursos próprios ... (contou com) Cr\$ 536.313.000,00 para amparar atividades de ensino, pesquisa e extensão ... também com recursos próprios, (custeou) a construção de 72 apartamentos, adquiriu um prédio no SCS e a mansão pertencente ao arquiteto Oscar Niemeyer" (Relatório Geral de Atividades 1980:14 - volume 1).

Do ponto de vista arquitetônico, a UnB, projetada por Oscar Niemeyer, mantinha coerência com a proposta espacial de Brasília<sup>2</sup>.

Para ministrar os cursos da UnB, foram chamados os melhores cérebros brasileiros, nas diferentes áreas de conhecimento.

Além dos cursos de graduação, a UnB ofereceu, desde o início, cursos de mestrado. Para estes cursos não havia uma estrutura especial: o aluno matriculava-se e, sob orientação de um professor, cursava disciplinas oferecidas nos vários cursos da UnB, de acordo com o tema escolhido para sua dissertação de mestrado, que deveria ser feita num prazo máximo de 2 anos.

A UnB é hoje uma realidade palpável: um campus centralizado; um campus avançado em Aragarças; uma Fazenda Experimental; cursos de graduação em 126 habilitações; 25 cursos de pós-graduação; 8492 alunos matriculados; 832 professores (fonte: Relatório Geral de Atividades, 1980).

Mas, sem dúvida alguma, as diretrizes de seu funcionamento, hoje, são muito diferentes das estabelecidas em seu planejamento inicial. Seu próprio projeto inicial é também questionado:

"A UnB nasceu com um defeito de geração ... Fundação é igual à propriedade, e uma universidade tem a ver é com a comunidade. Ela nasceu ruim, está pior por

uma série de circunstâncias, inclusive deterioração da sociedade brasileira ... Como fazer uma universidade popular e democrática num país capitalista dependente? Não tem condição, nunca teve ... E eu vi a polícia invadir a Universidade, bater nos estudantes, no tempo do Darcy Ribeiro ..." (João Evangelista, 26.09.81).

E a trajetória da UnB foi muito prejudicada pelas dificuldades que marcaram momentos decisivos de sua implantação, e que se traduzem nas "crises" de 1964/65/68 e 77.

Conforme relato de Heron de Alencar, em "A universidade necessária", em 9.4.64 tropas da Polícia Militar de Minas Gerais e efetivos do exército sediados em Mato Grosso invadiram o campus da UnB, interditaram instalações, prenderam alguns professores. Foram demitidos o reitor Anísio Teixeira e o Vice-Reitor Almir de Castro, e destituído o Conselho Diretor da FUnB.

O novo reitor nomeado, Zeferino Vaz - apesar de demitir sem inquérito 13 professores e instrutores - apoiou a estrutura da UnB. Acabou demitindo-se, pressionado por ter contratado o Professor Ernani Maria Fiori, após este ter sido demitido da UFRJ. Nova crise surge no 2º semestre de 1965, quando o novo reitor, Laerte Ramos de Carvalho, recusa-se a atender às solicitações dos coordenadores de cursos no sentido de a UnB contratar o Professor Roberto de Las Casas, requisitado para reassumir suas funções no MEC. Não atendidos os coordenadores pedem demissão de seus cargos de confiança, os trabalhos universitários são suspensos, é decretada greve geral de protesto, no dia 9.10.65. O reitor solicita a ocupação do campus pela Polícia Militar, professores e alunos são presos. No dia 18.10.65, é divulgada uma lista de 15 professores demitidos sumariamente ou devolvidos à suas repartições de origem. No dia seguinte, 210 professores entregam seus pedidos de demissão ao

reitor, o que significa um baque na Universidade, porque os 225 professores (210 demissionários e 15 demitidos) constituem 90% dos professores brasileiros em Brasília, na época<sup>3</sup>.

Em 1968, um movimento de alunos tenta restaurar o ICA e a FAU. Principalmente por problema políticos, ocorrem greves, de missão de professor, punição de alunos. Em 28.8.68 a polícia invade o campus, prendendo líderes estudantis:

"ao contrário do que muitos pensam, a Escola foi fechada pelos próprios alunos. Depois da saída dos professores alguns grupos foram chamados a dar aulas. Na arquitetura, os alunos fecharam a Escola, lacrando portas e janelas com madeira, acampando no campus, depois atacado pela polícia ..." (Aleixo Anderson Furtado, 24.8.81).

Em 1977, nova crise, greves, e a expulsão de alunos:

"De mim, nestes meus dez anos de Brasília, lembro da expulsão, junto com mais 29 colegas da UnB (onde fazia o curso de Letras). O reitor alegava que éramos subversivos e tínhamos começado a greve de 77 ... De lá, guardo muitas saudades. A UnB, depois de 74/75, fez a minha cabeça. Com a ajuda, é claro, do Professor Rogério Rodrigues, que dava as mais belas aulas a que assisti em minha vida, ELEHA ... (Maria do Rosário Caetano, CB, 21.4.80).

Significativamente, Maria do Rosário voltou ao curso de Letras da UnB, em 1981.

Também foram interrompidas algumas das experiências mais importantes da UnB, relacionadas com a proposta inicial de uma Universidade comprometida não apenas com a sua vida acadêmica, mas funcionando em integração com o "todo" da cidade e buscando solução para problemas brasileiros. Sobre estas experiências, bem como outras ora em execução, nos deteremos mais adiante. E na UnB - como em toda a educação brasileira - houve, entre as décadas de 60 e 70, uma nítida mudança de orientação, vinculada a teoria do capi

tal humano:

"Houve a decisão de se concentrar as ações da Universidade na tecnologia. Isso chegou a ser definido com clareza. Fechou-se o ICA, os Centros de Estudos Clássicos e Portugueses, o CEC ... e a parte cultural deixou de interessar ..." (Lucia de A. Valentim, 23.8.81).

Essa decisão teve repercussões na vida cultural de Brasília:

"Brasília foi muito centrada, no início, na UnB, em termos culturais. As experiências de Cláudio Santoro, de Paulo Emilio ... são lembradas ... Na medida em que essas pessoas foram embora, se castrou a UnB e se castrou o próprio desenvolvimento cultural da cidade ... A UnB é uma universidade muito mais para dentro do que para a comunidade ..." (Wladimir Murinho, 22.11.81).

#### 4.1.1 - INSTITUTO CENTRAL DE ARTES - ICA

De acordo com o plano Orientador da UnB, o ICA teria a função fundamental de dar a toda a comunidade universitária e à população de Brasília a oportunidade de experimentação e de apreciação artística. Implantado em 1962, como parte do curso tronco da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, era coordenado por Alcides Rocha Miranda - uma figura marcante em todos os movimentos culturais de Brasília dos primeiros anos - tendo contado, entre seus professores, com nomes como Athos Bulcão, Alfredo Ceschiatti, Glênio Bianchetti, Cláudio Santoro, José C. Zanini, Paulo Emilio S. Gomes, Rogério Duprat.

Não ICA funcionava um ciclo básico, fornecendo os conhecimentos básicos em Cinema e Fotografia, Música, Expressão e Representação, Teoria e História; e um ciclo profissionalizante, com cursos de Arquitetura, Música, Cinema e Fotografia e Programação Visual. Os Departamentos de Teatro e Dança nunca chegaram a ser

implantados, embora Silva Orthof tenha sido contratada para dar aulas de Teatro, chegando a formar um grupo teatral, o TUB. Quase todos os alunos matriculados na UnB passavam pelo ICA, porque havia a exigência curricular de uma "disciplina de integração", fora do programa do curso regular do aluno, e a maior parte dos alunos optava por fazer esta disciplina no ICA. Isso possibilitava integração entre atividades e alunos de diferentes cursos, no ICA:

"Nossa preocupação dentro da UnB era que a arte estivesse no mesmo plano da ciência e que a tecnologia estivesse sendo dirigida dentro do humanismo ... A idéia não era formar artistas (o que poderia vir a acontecer) mas oferecer ao aluno, durante o curso básico, a possibilidade de escolher, entre várias atividades ... com um sentido de integração com outras disciplinas ou cursos, e dentro e fora da Universidade ... Brasília era uma cidade nova ... precisava de pontos de referência para seu desenvolvimento cultural e artístico ... isso caberia à Universidade, com autoridade suficiente para tratar deste assunto" ... (Hugo Mund Junior, 24.08.81).

E isso chegou a acontecer, pois o ICA "assumiu a liderança da movimentação artística, correspondendo plenamente à ideologia de Brasília. O ensino era criativo, livre, aberto às inovações da arte ... Este trabalho foi interrompido e, desde então, a contemporaneidade começou a ficar difícil de chegar em Brasília"... (Aline Figueiredo, 198:24).

Entre as atividades que mais marcaram a presença do ICA na cidade, destaca-se a música e o cinema:

"Eu achava que a 1ª coisa a formar na UnB era uma boa discoteca, uma boa biblioteca e canalizei para isso meu prestígio junto às Embaixadas. No antigo Bandeirão, usava as gravações que eu preparava, que iam desde música primitiva até música eletrônica, para familiarizar os alunos com a música ... Começamos com cursos de extensão, os cursos regulares de música só começaram em 1964. Tínhamos concertos os sábados, às 11 horas; o pessoal chegava cedo porque o auditório ficava lotado (auditório 2 candangos), o pes

soal ficava também do lado de fora, sentado na grama ... Me chocou muito, ao retornar à Brasília em 1978, a falta de interesse pelos concertos, inclusive pelos próprios alunos e professores do Departamento ... Acho que também influia a continuidade que mantínhamos, um lugar e um horário certos ... No Departamento de Música, tivemos mais de 400 alunos, desde a iniciação musical (para os alunos do CIEM) até a pós-graduação. Aqui fizemos o 1º grupo do mundo de compositores e de improvisação. Após 64, o Zeferi no Vaz continuou apoiando, organizamos uma orquestra de câmara, um grupo de música renascentista com todos os instrumentos"... (Cláudio Santoro, 22.9.81).

As atividades de cinema realizavam-se em entrosamento com a Faculdade de Comunicação de Massa, abertas a toda a cidade, na Escola-Parque e na Aliança Francesa.

Com a crise de 1965, o ICA foi praticamente desarticulado e viveu momentos difíceis entre 65 e 68, com cursos praticamente fechados. Foram contratados professores, mas a qualidade de um Rubem Valentim era exceção. Sob pressão dos alunos - que fecharam a Escola por quase um ano - Miguel Alves Pereira é convidado para dirigir o grupo de trabalho encarregado de reestruturar o ICA/FAU. Em 1970, ocorrem novas mudanças, e o ICA e a FAU fundem-se no IAA - Instituto de Artes e Arquitetura ... Hoje, existe um Departamento de Arte, vinculado ao Instituto de Expressão e Comunicação, e um Departamento de Desenho, vinculado ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo. Para alguns ex-alunos, a impressão clara de coisa interrompida:

"Quando eu cheguei, em 1969, me deu a impressão de cinzas, depois de uma guerra ... um período de negação mesmo ... "abriram" as cabeças e depois as cortaram ... Percebi também um grande preconceito em relação ao tradicional ... Era uma negação terrível, uma pressão só pelo novo, criativo, que a gente se confundia ... hoje eu vejo que posso juntar as coisas todas ..." (Moema C. Campos, 22.9.81)

A convite do IAA, alguns professores vieram para cursos

especiais:

"Vim, em 1970, para um curso sobre arte brasileira, na Arquitetura. Trouxe pronto um plano de curso, previsto para dois meses, o plano não funcionou porque o nível dos alunos era muito heterogêneo, sem repertórios comuns, pelas diferentes procedências, sem contacto com arte ... Reformulei o curso todo, a partir da realidade existente na cidade, do pensar e fluir dessa realidade ... Por exemplo, estudar fenômenos visuais a partir do visual - gráfico da cidade ... ou como acontecia aqui a comunicação visual através da TV ... qual o acervo existente na cidade ..." (Aracy Amaral, 5.10.81).

"Vim em 1969, a convite de Fernando Duarte, para com ele montar um Centro de Documentação Cinematográfica do Centro-Oeste, no que se chamava Departamento de Artes-Visuais e Cinema do IAA ... (hoje Departamento de Desenho) ... Logo descobri que não havia condições de montar o tal Centro, por falta de equipamentos. Fui me transformando em professor, e adiando o projeto. Com a admissão de Geraldo Sobral Rocha, conseguimos reativar o curso de cinema. No final de 1972, o Vice-Reitor José Carlos de Almeida Azevedo suspendeu o curso, quando faltava apenas um semestre para os alunos terminarem, e ofereceu bolsas para qualquer uma universidade do Brasil que tivesse curso de cinema, alguns alunos não aceitaram ... Cinco alunos, dos que já estavam mais perto do término do curso, foram para a Universidade Federal Fluminense. Desses cinco alunos 4 são professores dessa Universidade e o 5º é a Tisuka Yamasaki, hoje nacional e internacionalmente conhecida.

Antes do curso terminar foi feito aqui o Encontro Nacional de Cursos de Cinema, paralelo ao Festival de Cinema de 70, com pessoas como Paulo Emílio, Almeida Sales, Capovilla, Jean Claude Bernardet (cujo livro sobre o cinema brasileiro era a tese de mestrado que ele estava concluindo quando saiu na UnB, em 1965).

Eu e Geraldo fomos para o Departamento de Comunicação, onde foi montada uma opção, - audio-visual-, que incluía rádio, TV e cinema, começou a tornar corpo um pequeno grupo interessado no filme documentário. Fizemos "Vestibular 70", Marcos Mendes fez "seu Ramolino", um filme sobre ecologia que é uma pequena obra-prima. Só isso já justificaria a proposta de criar um Centro de Documentação para Brasília, que seria patrocinado principalmente por órgãos do governo, usando os recursos humanos da UnB. Seria um Centro irradiador de informação a nível audio-visual. Isso seria possível ... fizemos filmes para o Itamaraty - "O

espírito criador do povo brasileiro", e um sobre a escultura da Mary Vieira que fica no Itamaraty ... Fizemos filmes sobre o interior de Goiás - "Goiás Velho", "Quilombo", "Olhos d'água" ... Hoje, há uma série de manifestações espontâneas e marginais, frustradas ... porque a Universidade deixou de cumprir o seu papel (em relação à vida cultural da cidade) ... (Wladimir de Carvalho, 24.8.81)

Na área de música houve uma tentativa de organização:

Em 1974, eu vim para a UnB ... a idéia era que o Departamento de Música se tornasse ativo, participante. Já existia um quarteto de cordas, formamos um quinteto de sopros. Os concertos ainda eram aos sábados, depois passaram para as quintas-feiras à noite ... as coisas foram se estagnando, esfriando muito. Hoje, o músico do Departamento toca muito pouco, o Departamento é muito mudo ... Arte é o fazer, o artista é uma pessoa que faz. Se eu toco, estou fazendo o principal ..." (Odette Ernest Dias, 24.8.81)

"Então, como nós gostamos muito de burocracia, temos o relatório, o formulário, o trabalho publicado, mas não temos a música ... O "trabalho publicado" de um instrumentista tinha que ser um concerto ..." (Cláudio Santoro, 24.8.81).

#### 4.1.2 - O CENTRO DE EXTENSÃO CULTURAL - CEC

O Centro de Extensão Cultural da UnB, planejado por Pompeu de Souza, funcionou do 2º semestre de 1961 até outubro de 1965, tendo como objetivo principal "um amplo trabalho de popularização da herança cultural brasileira e de sua contínua renovação, assim como a criação de um modelo básico de Centro de atividades desta natureza, contribuindo igualmente para a imperiosa tarefa de humanização das condições de vida na cidade nascente" (Plano Orientador do CEC, 1962).

"Ao lado de atividades curriculares, dos cursos regulares, a UnB dedicou, desde o início, uma atenção muito especial às atividades culturais extracurriculares, através de seu Centro de Extensão Cultural, que, em programas intra-muros e extra-muros, procurou fazer a integração cultural da Universidade com a comu

nidade brasiliense, levando a população de Brasília para seu campus e trazendo para a cidade as atividades universitárias extracurriculares, através de cursos, conferências, debates, seminários, festivais de cinema, espetáculos teatrais, recitais e exposições de arte, etc. E o projeto de seu Plano Orientador - cuja implantação frustrou-se, como o de toda a Universidade, em outubro de 65 - previa sua estrutura definitiva desdobrada em três setores (de atividades docentes, de atividades artísticas e de atividades in formativas), os quais desenvolveriam, além das atividades já implantadas em Brasília, outras tantas que se deslocariam por todo o Distrito Federal e os pontos mais carentes do País, através de caravanas dôcentes, culturais e artísticas, e, numa segunda etãpa, a criação de centros regionais permanentes, a serem implantados nos pontos mais convenientes do território nacional. Ao lado dessa atividade de irradiãção nacional, pretendia-se, por intermédio do Centro de Extensão Cultural da UnB, utilizar as instalações do nosso campus, nos períodos de férias, para neles realizar congressos, convenções e festivais internacionais nos vários domínios da cultura universal (com a colaboração das embaixadas sediadas em Brasília).

Claro que essa parte de previsão da estrutura defini tiva do CEC da UnB não chegou a iniciar-se. Mas ô que o Centro pôde realizar, no pouco tempo que lhe foi dado existir, representou uma soma de atividades culturais, oferecida a toda a população da capital nascente, de um vulto e um nível sem paralelo, em matéria de cursos, conferências, exposições, festivais e espetáculos avulsos. Basta dizer, a título de ilustração, que, já no seu primeiro semestre de funciona mento, no 2º semestre do Ano I da UnB, Ano II de Bra sília, oferecemos à população da cidade, gratuitamen te, três dezenas de cursos de extensão, nos quais as matrículas ascenderam a cerca de 1.500 alunos, enquanto os cursos regulares obrigavam cerca de mil alunos. E, para que se tenha idéia da importância que essas atividades assumiram na vida cultural de Brasília, convém recordar que a aula magna, inaugural dô 2º semestre dos cursos de extensão cultural, foi ministrada pessoalmente pelo então Presidente da Repu blica". (Pompeu de Souza, Seminário "Existe uma cultura candanga", 1980).

Entre as atividades definidas no Plano Orientador do CEC encontram-se algumas idéias que se aproximam muito do que foi proposto por Ferreira Gullar para a Fundação Cultural: - um Festival Nacional de Artes, a ser realizado no período de férias, utilizando instalações ociosas; um Encontro Internacional de Artes, a ser realizado anual ou bianualmente; Exposição permanente do Brasil

Central. Para esta exposição "foi requisitado (juntamente com a concha acústica) o pavilhão provisório de exposições construído junto ao aeroporto, argumentando-se que a UnB, ao contrário da Fundação Cultural, possuía a estrutura humana e cultural permanente para manter em constante e adequado funcionamento estes dois próprios nacionais, ora em permanente estado de sub-utilização" (Relatório de CEC, 1963).

O orçamento da UnB fixava recursos para o CEC. Outras fontes seriam a receita proveniente de taxas e ingressos, bem como convênios estabelecidos com instituições diversas. Quando o CEC encerrou suas atividades, em consequência da demissão de Pompeu de Souza da UnB, dispunha, na tesouraria da FUNB, de um crédito de 40 milhões de cruzeiros (valores de 1965), decorrentes de convênio com o MEC.

Também a Faculdade de Comunicação de Massa (FCM) - outra das iniciativas pioneiras da UnB - foi coordenada por Pompeu de Souza. A Faculdade seria formada por 3 Escolas: Jornalismo; Cinema, rádio e TV; Publicidade e Propaganda. Vinculado à FCM, mas planejado como autarquia, funcionaria o "Centro de Tele-Difusão da UnB", que seria um laboratório-verdade para a FCM (para esse Centro seriam transferidos os equipamentos da Rádio e TV Nacional). Haveria ainda um jornal diário; uma revista de informação interpretada; uma estação de rádio e outra de TV e um laboratório cinematográfico:

"Chegou-se a implantar a Escola de Jornalismo; começou-se a implantar, com Décio Pignatari, a Escola de Publicidade, e, com Paulo Emilio Sales Gomes e Nelson Pereira dos Santos, a Escola de Cinema. Chegou-se a realizar um filme, "Fala Brasília", dirigido pelo Nelson e filmado pelos alunos do curso de cinema. O tema do filme era uma pesquisa realizada pelo Departamento de Linguística, sobre a fala de Brasília como resultante dos valores fonéticos das várias regiões do Brasil. A Faculdade de Comunicação de Massa,

em abril de 64, passou a ser chamada de Faculdade de Comunicação ... porque massa era subversivo ... Em 1968 fui convidado por todo o corpo discente para voltar, com o apoio do então Vice-Reitor José Carlos Azevedo, que esteve no meu escritório e em minha casa, empenhado em restaurar a FCM ... Eu não aceitei porque 210 professores haviam se demitido em solidariedade, eu só poderia voltar se o regresso fosse geral ... Mas participei de uma comissão informal, com Carlos Castelo Branco e o Ubirajara (que era Presidente do Diretório) ... Fui a São Paulo e Rio, com venci Décio Pignatari e Nelson Pereira dos Santos a voltarem, isto entre setembro e outubro de 68 ... A UnB chegou a emitir as passagens, que no dia seguinte mandou cancelar ..." (Pompeu de Souza, 24.8.81).

#### 4.1.3 - CENTRO INTEGRADO DE ENSINO MÉDIO - CIEM

O CIEM foi organizado como unidade experimental de ensino médio para a UnB, e funcionou de 1964 a 1970. O professor José Luiz Aragão, seu fundador, organizou o Colégio baseando-se em "equipe de docentes", para cada disciplina do currículo, havia um coordenador e vários professores. Esses coordenadores compunham um "Conselho de Orientadores", que decidiam sobre os aspectos administrativos e pedagógicos. Duas vezes por ano, diretor, professores e coordenadores reuniam-se para revisão e planejamento, buscando integração e complementação no ensino das diversas disciplinas. No início, havia apenas as disciplinas previstas em lei, depois acrescentaram-se outras, como filosofia e artes. Utilizando o sistema de unidades didáticas, o ensino seguia as fases de apresentação, assimilação, síntese integradora e verificação - esta considerando conduta, interesses, atitudes, qualidade e quantidade de relatórios, resolução dos testes de verificação. A qualidade de ensino no CIEM, onde os alunos estudavam em 2 períodos, fazia com que o colégio fosse muito procurado. Faziam-se então exames de seleção, que acabavam beneficiando pessoas de um nível social melhor, com melhor grau de informação cultural:

"Este foi um grande problema. Em 1968, quando assumi a direção do CIEM, tentamos fazer um outro tipo de exame, onde valia mais a experiência, a inteligência e flexibilidade. Eu me lembro de uma pergunta: - Se você ganhasse a Amazônia, o que você faria com ela? - isso fazia o candidato pensar, independente do seu grau de cultura. Com isso, diversificou um pouco, aumentou o número de alunos beneficiados pela Caixa Escolar, e vindos das cidades Satélites ... O CIEM não era propriamente uma escola experimental, porque não tinha um funcionamento diferente do previsto na LDB. O CIEM surgiu antes da FE/UnB, e um grande problema foi articular um passado de experiências significativas ... com a Faculdade que estava nascendo ... O Prof. Aragão não concordou em transformar o CIEM numa escola de aplicação, porque achava que estas escolas eram sempre numa situação artificial, sempre melhor do que a realidade escolar existente. O CIEM deveria ser um laboratório pedagógico para pesquisa, experimentação e observação por parte dos estagiários, alunos da UnB ... na realidade de nunca houve uma ligação entre a FE e o CIEM ... Até hoje eu não sei a que atribuir o fechamento do CIEM. Um dos motivos alegados foi que o CIEM era uma despesa muito grande para a UnB, e de fato era. Nós tínhamos 65 professores e 300 e poucos alunos ... uma verba de 850 milhões, enquanto, por exemplo, o Instituto de Artes tinha 160 milhões, o de Letras 200 e pouco ... Mas esse problema poderia ser reduzido ... chegou-se a reduzir o pessoal, demitir professores. Outra causa, dizem, foi a decisão do Conselho Federal de Educação de acabar com as escolas de aplicação nas Universidades. O Colégio Universitário de Minas Gerais eles não conseguiram fechar ... No CIEM não havia essa possibilidade, haviam interesses maiores... a gente nada podia impedir"... (Terezinha Rosa Cruz, 26.8.81)

"... nós vivíamos num regime de excessão e o CIEM era uma escola um pouco incompatível com o sistema político vigente. Ele dava ao aluno maior visão, uma abertura, e o aluno saía muito politizado ... De repente, no CIEM, eu comecei a ter uma outra perspectiva de vida e de mundo ... A gente poderia fazer (hoje) uma avaliação do trabalho realizado no CIEM ... verificar o lugar que (os ex-alunos) ocupam na comunidade, a influência que eles tiveram ... Na realidade, era toda uma utopia (as propostas dos que planejam Brasília) e o CIEM também. Nesse processo todo, houve um equívoco político, da proposta de socializar ... para todas as pessoas, democraticamente. Na verdade, quem usufruiu desse ensino foi uma elite ..." (Yara Pietrikovsky).

"Fui contratada como professora na cadeira de português, para dar teatro como redação falada ... De-

pois, o grupo TEMA - Teatro de Máscaras do CIEM - montou "As caravelas", apresentado ao ar livre no Brasília Palace Hotel ... como cenário, no Lago, um barco a vela onde se projetavam slides, um coral, um conjunto musical ... Com alunos do CIEM montamos também "Cristo e a Bomba", 1º prêmio do SNT, entre 41 grupos, no V Festival Nacional do Teatro do Estudante, e um convite para apresentar-se no Festival de Nancy. O prêmio de Cr\$ 1.500.000,oo nunca chegou a ser recebido, não se pode atender aos vários convites para apresentações ... (traduzido por Ivone Jean, "Cristo e a Bomba" foi apresentado em Paris, encenado por grupo local, no teatro da Cidade Universitária, entre 8 e 9.12.68). Já começava a reação no CIEM, o Padre Montezuma, em realidade, não aceitava o nosso trabalho. Fui afastada da área de teatro, passei a ser professora do ACRE (atividades culturais e recreativas) organizando, por exemplo, piqueniques. Saí do CIEM e fui para a UnB ..." (Silvia Orthof, 7.10.81).

#### 4.1.4 - O CENTRO EXPERIMENTAL DE ARTE NA EDUCAÇÃO - CEAE

O "Centro Experimental de Arte na Educação", planejado por Lúcia Alencastro Valentim, funcionou nos anos de 1967 e 1968, vinculado à Faculdade de Educação e ao Instituto Central de Artes da UnB. Tendo sido o primeiro Centro Experimental de Arte na Educação organizado no âmbito de uma universidade brasileira, seus objetivos eram "ocupar-se com o estudo, a aplicação e a divulgação dos métodos de educação criadora; para este fim, estimulando no indivíduo o desenvolvimento de recursos naturais de percepção sensorial e expressão, através da prática de artes ... Ao fomentar o hábito de criar, procuraria fixá-lo, de modo que viesse a se constituir em instrumento de crescimento e progresso do indivíduo e do seu grupo, em qualquer área que, no futuro, exercesse suas atividades, profissionais ou sócio-culturais"<sup>4</sup>.

Em 1965 já houvera uma tentativa de montar uma Escolinha de Arte na UnB, ligada funcionalmente ao CEC, mas sob orientação do ICA. Para projetar e montar a Escolinha de Artes, Alcides da Rocha Miranda convidou, em fevereiro de 1965, Ana Mae Tavares Barbosa:

"Os objetivos da Escolinha seriam estabelecer na UnB um comportamento de pesquisa em relação à Arte Educação. Assim, quando fosse montada a Faculdade de Educação da UnB, não se poderia ignorar o papel da Arte na Educação, se consolidaria uma posição científica em relação à arte, no que a UnB seria pioneira. Entre as pesquisas iniciais, estava uma que fiz sobre a expressão do adolescente, que seria a minha tese de mestrado (esse material foi perdido na enchente do RJ, em 1966) e outra sobre a influência do espaço de Brasília na expressão gráfica das crianças brasileiras. Outro objetivo era que a Escolinha servisse como experiência interdisciplinar entre as várias unidades da UnB. Por exemplo, as tintas a serem utilizadas na Escolinha seriam feitas pelo pessoal da química; um aluno da Arquitetura, Carlos José Moura, estudou e planejou todo o mobiliário, e esse estudo foi sua tese de mestrado na UnB (Ana Mae possui um protótipo da mesa e dos bancos construídos) A Escolinha serviria também à integração entre UnB e Brasília, através do atendimento a crianças e adolescentes e a professores da rede escolar, através de cursos e estágios. A Escolinha funcionaria na OCA, com capacidade para até 40 crianças por turma ... A equipe inicial seria formada por Sonia Salmeron, Ailena Bianchetti, Madalena Rocha Miranda, Gisele Magalhães, Suzi Botelho. Antes da inauguração da Escola - marcada para outubro de 65, realizamos o 1º Seminário sobre Arte e Educação numa universidade brasileira com a participação de mais de 100 pessoas da cidade ... Houve então a crise de 65, a invasão do campus ... eu pedi demissão ... a Escolinha não foi inaugurada"... (Ana Mae T. Barbosa, 9.1.82)

A proposta da Escolinha é retomada por Lúcia de Alencastro Valentim, em 1966:

"Recebi o convite para trabalhar numa Escolinha de Arte que havia sido criada recentemente ... Estávamos voltando da Europa, sem muitos dados sobre o que aconteceria na UnB. Pensamos que, numa universidade moderna como a UnB, com uma Faculdade de Educação nova, seria oportuno criar uma área de interesse comum entre o ICA, o Instituto de Psicologia e a FE. Daí surgiu Centro Experimental de Arte na Educação (o CEAE) com a proposta de se estudar ali, em profundidade, a educação artística a nível universitário, integrando educação, arte e psicologia. O CEAE seria dividido em setores de Estudo e Pesquisas; Cursos; Divulgação e Infância Juvenil, onde se reuniriam crianças de 3 a 17 anos e onde os alunos da UnB fariam estágios de observação. Algumas pesquisas foram iniciadas, uma sobre musicoterapia; outra sobre relação entre linguagem e símbolos gráficos ... No 2º semestre de 69 recebemos recomendação da Reitoria para não matricular mais crianças e parar as atividades até 2a. cr

dem. O Centro fechou no final de 69, deixei a UnB em janeiro de 70"... (Lúcia A. Valentim, 24.08.81).

"Lembro-se do espaço físico da Escolinha, lembro que a técnica didática era no sentido de deixar as crianças trabalharem livremente. Fazíamos cerâmica, música, pintura ... saíamos da Escolinha, naquelas pedras da FE nos sentávamos e desenhávamos"... (Marcos Jessé Moreira, 24.8.81)

Outra experiência da UnB vinculada a atendimento da clientela foi a creche, que durou cinco anos, coordenada por Gilda Curi:

"A creche atendia a 40 crianças da comunidade universitária feminina, havia muita procura, para conseguir recursos, organizávamos cursos de extensão para senhoras da sociedade, com professores da UnB, e cobrávamos taxas de inscrição. Na creche cobrava-se uma taxa simbólica, a idéia era cobrar de acordo com a renda, mas muitos usuários não entendiam isso ... A creche deu Know-how para umas 15 instituições, servia à prática dos alunos, que recebiam créditos ... Foi eliminada porque a Universidade achou onerosa... e o Corpo de Bombeiros achou perigosas as instalações de madeira. Foi prometido que seria construída outra creche, mas a promessa não foi gravada - a gente devia fazer como o Juruna, gravar tudo ... (Gilda Curi, 4.11.81).

#### 4.1.5 - DECANATO DE EXTENSÃO DA UnB - DEX

O Decanato de Extensão da UnB é hoje, o órgão encarregado de supervisionar e coordenar as atividades de extensão da Universidade. É através dessa atividade, junto com o ensino e a pesquisa, que a Universidade desenvolve sua missão de centro de preservação, criação e irradiação da cultura. Tendo sido uma Universidade pioneira nesta área com a criação do Centro de Extensão Cultural, a UnB, de acordo com o Relatório Geral de Atividades 1980, "encara a extensão como uma de suas atividades fundamentais, desenvolvendo um programa de alto nível, visando a atender às mais diferentes áreas do conhecimento ... através de cursos, seminários e con

ferências, e das atividades editoriais da Editora da Universidade. Durante o ano de 1980, nos 87 cursos e seminários promovidos, houve um total de 5497 participantes":

"Os parâmetros principais da extensão devem ser um permanente lembrar da intercomplementariedade e da dimensão humanística do conhecimento, e uma dimensão de atualização cultural. Há uma faixa da cultura que é extremamente dinâmica, e que os currículos de graduação não chegam a acompanhar, porque são estabelecidos através de todo um processo burocrático. A extensão deve procurar complementar essa atualização cultural e profissional. Todas estas atividades devem estar presididas por um critério de qualidade e de excelência. A extensão deve colaborar no sentido de apontar a estudantes e públicos em geral o valor do humanismo na formação geral (na década de 70 a visão da universidade foi dentro da teoria do capital humano) e promover atividades neste sentido. A interdisciplinariedade deve ser despertada pela extensão, uma visão integrada de cultura ... Por exemplo, o Decanato realizou um seminário sobre a democracia grega, e teve alunos de várias áreas ... Em 1982, vai projetar uma série de filmes sobre a história da arte"... (Carlos Henrique Cardim, 15.11.81).

O Professor Cardim, Decano de Extensão, concorda em que as atividades de extensão da UnB têm acontecido muito voltadas para a comunidade universitária. Mas considera que muito da política de extensão da UnB brota dos Departamentos, só eventualmente o Decanato sugere e promove, ele é mais um núcleo de apoio:

"A Universidade é fechada às solicitações externas, poderia ser uma presença mais forte na vida cultural da cidade. A UnB tem condições de ter programas mais diversificados, mas isso não depende só do Decanato (que hoje já recebe mais propostas), Departamentos e professores têm que se abrir mais a isso ... As atividades artístico-culturais poderiam ser encaixadas na Extensão, mas na UnB, por uma questão de divisão de tarefas, ficou com o Decanato de Atividades Comunitárias ... A UnB devia ter um teatro, um cinema com sessões correntes ..." (Carlos Henrique Cardim, 15.11.81).

A convite do Decanato de Extensão, têm vindo a Brasília, para cursos e palestras na UnB, personalidades internacionais

nas várias áreas do conhecimento: entre outros, Raymond Aron, John K. Galbraith, Maurice Duverger, Henry Kissinger. Essa última visita provocou violenta manifestação contrária dos estudantes que, juntamente com intelectuais da cidade, questionam os critérios de escolha e o custo, o alcance e o rendimento desses Seminários com celebridades. Para o Professor Cardim, a idéia básica dos seminários "é justamente estabelecer um amplo e qualificado forum de debates e discussões sobre os temas centrais de nossa época; os critérios de escolha dos convidados não são ideológicos, sim que eles sejam autoridades reconhecidas em seu tema ou especialidade; quanto ao custo, a UnB recebe a colaboração de outros órgãos para trazer estas pessoas a Brasília ..., e não se paga propriamente a conferência, mas o direito de publicar o texto da conferência, operação em que entra a Editora da UnB - o copyright é normalmente na faixa de mil dólares" (JOSÉ nº 295/82).

A Editora da UnB funciona desde o início da universidade, mas tem tido uma atuação mais dinâmica nos últimos 3 anos, quando inovou principalmente a área de comercialização, com ampla divulgação, venda por mala direta, ou através da rede bancária do Bradesco (1600 agências em todo o Brasil) e a criação do Clube do Livro da UnB. Por estas inovações, a Editora ganhou o prêmio de marketing em 1981, quando teve 210 títulos publicados. A Editora, através de um conselho editorial, tem como critérios de seleção para publicação:

- a publicação de coleções, por principais áreas do conhecimento, desde obras clássicas até contemporâneas;
- uma coleção sobre o Brasil, "pensando o país em termos nacionais";
- o incentivo ao autor brasileiro, inclusive encomendando títulos

a pessoas de valor.

Segundo o Prof. Cardim, a Editora tem idéia de fazer uma série de publicações só sobre Brasília, e muitos professores têm escrito sob encomenda para a Editora, "mas nem sempre um trabalho acadêmico serve à publicação, uma dissertação só pode ser publicada se revista a sua linguagem". "Só um tolo negará importância à Editora da UnB. Se ela não edita títulos de pensadores ligados a correntes "de esquerda" (e isso é deveras questionável) pelo menos está reeditando obras raríssimas ... É preciso que a Editora da UnB edite os trabalhos mais importantes gerados por seus estudantes de pós-graduação. Se ela não fizer isso, quem o fará?" (Maria do Rosário Caetano, CB, 22.4.82)

Vinculado ao Decanato de Extensão, a UnB deu início ao programa de ensino à distância - a chamada Universidade Aberta - valendo-se da metodologia da Open University de Londres, de quem adquiriu direitos para publicar títulos que são utilizados em cursos de extensão por correspondência. O primeiro curso implantado foi o de Ciência Política, com 2500 alunos matriculados. A UnB espera que até 1983 a legislação brasileira "consagre o princípio de que o curso habilita o aluno profissionalmente" (Veja, 19.5.82).

Vale finalmente, uma referência à Biblioteca Central da UnB, sem dúvida das mais completas de Brasília, com um acervo em torno de 450.000 volumes, uma média diária de 3.000 leitores. A Biblioteca permanece aberta 24 horas por dia, funcionando de 8 às 18 horas em feriados e fins de semana.

E como participam os alunos, hoje, das atividades artístico-culturais da UnB? Há uma certa apatia, embora três atividades tenham começado a mobilizar um número significativo de estu

dantes: a EXPOARTE, o Coral a Bolsa de Trabalho/Arte.

A EXPOARTE é um movimento que surgiu há 7 anos atrás como uma manifestação da necessidade de indagar e fazer da juventude universitária. A EXPOARTE é aberta a artistas da cidade, não é exclusiva de alunos da UnB ... Em 1982 expuseram cerca de 500 artistas amadores e profissionais, com trabalhos de artes plásticas, gráficas e poesia. Um programa paralelo de música, dança, filmes e debates sobre teatro fez parte de EXPOARTE 7. Não há seleção para exposição dos trabalhos, o que torna a mostra um espaço aberto, heterogêneo e, por isso, muito discutido. Severino Francisco considera que, por ser um espaço/evento que já plantou tradição na cidade, a EXPOARTE deveria ser um projeto/pensante sobre o processo cultural da Universidade e da cidade (Severino Francisco, CB, 7.5.82).

A Bolsa Trabalho/Arte é um programa financiado pela FUNARTE/MEC, destinado a prover recursos que possibilitem a realização de trabalhos de iniciativa dos alunos, na área artístico-cultural. Os alunos interessados apresentam projetos que, se aprovados, se traduzem na concessão de bolsas, de valor entre Cr\$ 5.000,00 e Cr\$ 8.000,00, individuais ou em grupo além de apoio em material, espaço e recursos de equipamentos e divulgação. O programa começou em 1976, quando, de acordo com o Boletim preparado pela UnB para divulgação da Bolsa Trabalho/Arte, "havia (na UnB) uma quase total apatia e ausência de iniciativas dos universitários na vida artística, uma vez que as atividades resumiam-se apenas nas resultantes dos trabalhos curriculares ou promovidos pela própria UnB: - Concurso literário, Concurso de Música de Câmara, Salão Universitário... No início, devido ao seu caráter institucional, participar do programa como bolsista significava compactuar com a administração da Universidade, daí a pouca repercussão da iniciativa junto a comuni

dade universitária. Atualmente, não é sentido este posicionamento. Em 1981 o Programa contou com 80 bolsas para 35 projetos, entre eles o Coral da UnB - um movimento que chegou a contar, em 1981, com a participação de 300 alunos dos vários cursos da UnB.

A bolsa de Trabalho/Arte é gerida pela Diretoria de Assuntos Comunitários, através do Serviço de Apoio Cultural (SAC).

"O SAC teve origem no antigo Serviço de Recreação e Esporte da UnB, com o apoio do PAC/MEC. Quando começou (74/75) era mais um promotor de atividades, como as do grupo de Teatro, que durou 5 anos, com a colaboração do Dimer Monteiro. Depois, descobriu-se que um caminho importante era apoiar o trabalho que as pessoas da comunidade universitária tinham interesse em realizar, através das bolsas de Trabalho/Arte, principalmente ... Não há (na UnB) uma política cultural definida, explícita ... Há muitos pontos, áreas, que precisariam-se firmar um pouco mais. Não há contatos do SAC com o Decanato de Extensão. Uma coordenação comum, com a participação equilibrada de todas as áreas, poderia ordenar um trabalho conjunto mais efetivo". (Conceição Zotta Lopes, 30.3.82).

Em 1981, o DCE, através da sua Diretoria Cultural, tomou posição "por um DCE mais presente nos interesses culturais estudantis. Teve início um mapeamento dos interesses e atividades culturais presentes na comunidade universitária, e o DCE vinculou-se também a movimentos já existentes na cidade, entre eles o CUCA (Movimento Candango de Dinamização Cultural) e a Frente Cultural. Mas, ao nível interno, enfrenta as dificuldades de pequena participação dos alunos nas suas promoções culturais:

"A participação é mais efetiva quando a atividade se realiza em torno de um mito, de uma estrela - por exemplo, muita gente foi ao debate com Mercedes Sosa, que foi muito bom. Mas há pessoas na cidade que poderiam fazer e dizer coisas igualmente relevantes, e não conseguiriam aquele público ... A participação estudantil diminuiu mais ainda, de 1977 para cá. Além da influência do período de autoritarismo ... um outro aspecto: a UnB se elitiza cada vez mais, e essa elite que estuda na UnB não vai querer balançar-se, discutir-se. Há poucas iniciativas pessoais, muita

passividade. Também, entre os alunos, o preconceito de que os órgãos estudantis são radicais ... Se o estudante não participa da vida cultural da Universidade, como vai participar da vida cultural da cidade? (Marcelo Montiel da Rocha, 2.6.82)

No Departamento de Comunicação da UnB esboçam-se algumas tentativas de maior vinculação com a cidade. Como exemplo disso, no curso de verão de 1982, alunos do Professor Climério Ferreira realizaram uma série de 8 tele-filmes, cada um abordando um aspecto ou uma personalidade de Brasília.

Na área específica de formação de recursos humanos, prevalece na Faculdade de Educação um direcionamento muito voltado para a formação de especialistas em atividades escolares. Ou seja, parece considerar-se a escola como o centro único e exclusivo de atividades educacionais.

Em decorrência da lei 5692 o curso de Desenho e Plástica do Departamento de Desenho foi transformado em curso de Educação Artística, para atender à formação de Professores para o ensino da arte no 1º e 2º grau. Embora oferecendo as habilitações legais, o Departamento tem encontrado problemas no que se refere a professores para isto, pelas dificuldades já apontadas no item 2.3.

Há uma certa integração com a FE/UnB - uma das disciplinas obrigatórias do curso é ministrado na FE, por Terezinha Rosa Cruz - mas sem o sentido globalizador que marcava na UnB as primeiras propostas na área da Arte/Educação.

Em 1979, o Departamento de Desenho propôs a realização de um Programa de Pós-Graduação em Educação Artística, com duração pré-fixada (entre 3 e 6 anos) que poderia formar, no prazo estabelecido, até 72 mestres em Educação Artística.

O anteprojeto, elaborado pelos professores Terezinha Rosa Cruz, Helena Barcelos, Fernando José Bastos, Ligia Maria M. S. Freitas e Douglas Marques de Sá, fundamentava bem a proposta e a sua exeqüibilidade, mas, mesmo assim, não foi considerado. Caso tivesse sido realizada a proposta a UnB teria sido pioneira na formação de professores em nível de pós-graduação, para a área de educação artística, não só em Brasília, mas no Brasil.

Ainda no que se refere à formação de recursos humanos para a área da educação o Professor Valnir Chagas informa que estão em estudos duas medidas que, sem dúvida, terão repercussões positivas nesta área:

- a criação de um curso ou habilitação na FE, destinado à formação de professores para início de escolarização, que está sendo estudado por uma comissão presidida pelo próprio Professor Valnir;
- a criação de um Departamento de educação não formal, também na FE, e a desativação progressiva do curso de Pedagogia enquanto formador de especialistas. Para a formação de especialistas se organizariam cursos especiais de formação, destinados a licenciados já com experiência de trabalho (Valnir Chagas, 3.6.82).

Hoje, a UnB não mantém nenhuma unidade de experimentação e/ou demonstração, e alguns professores, principalmente na FE/UnB, consideram que isto é uma lacuna na formação do aluno:

"A UnB adotou a política de não manter unidades experimentais porque, além de onerosas, estas unidades não atendem às necessidades de estágio dos alunos, que devem ser treinados dentro da situação real existente, inclusive em escolas da periferia. A idéia é manter convênios com a SEC - que sempre foi muito receptiva à idéia - para que algumas de suas escolas sejam transformadas em unidades de experimentação e demonstração, nos mesmos moldes do que, para a área de saúde, é realizado no Hospital do IPASE" (Valnir Chagas, 3.6.82).

## 4.2 - EXPERIÊNCIAS DA SEC/GDF

Para implantação do sistema planejado por Anísio Teixeira, foi criada, em fevereiro de 1960, a CASEB - Comissão de Administração do Sistema de Ensino de Brasília - dirigida por Armando Hildebrand. Logo depois, em junho de 1960, criou-se a Fundação Educacional do Distrito Federal, subordinada à Superintendência Geral de Educação, órgão que, em 1965, foi transformado em Secretaria de Educação e Cultura (SEC/GDF).

À Fundação Educacional - FEDF - caberia gerir o ensino primário e médio, e à Fundação Cultural do Distrito Federal - FCDF, também criada em 1960, caberia a gestão da área cultural. O entrosamento na atuação das duas Fundações, sob a coordenação da SEC/GDF seria consequência lógica da proposta de um sistema educacional no qual educação e cultural seriam processos convergentes.

Algumas experiências da SEC/GDF, a seguir relatadas, fornecerão dados sobre se esta proposta foi efetivada ou não e como isso ocorreu.

Depois dos planos de Anísio Teixeira para o sistema de ensino, e de Ferreira Gullar para a Fundação Cultural, só na gestão de Wladimir Murtinho na SEC/GDF fez-se um esforço sistematizado para definir as diretrizes que norteariam a política de ação cultural da Secretaria, política que seria concretizada através da FEDF e da FCDF. Para isso foi criado, em janeiro de 1976, o Departamento de Cultura, que seria um órgão essencialmente normativo.

### 4.2.1 - DEPARTAMENTO DE CULTURA

O Departamento de Cultura da SEC/GDF, além das tarefas normativas, teria também, como objetivos, a pesquisa e análise do complexo cultural do DF.

Vinculada ao Departamento de Cultura, funciona a Divisão do Patrimônio Histórico e Artístico do DF, com fins de promover o levantamento dos prédios, edificações e marcos de valor histórico do DF, para posterior tombamento:

"O Departamento de Cultura teve dificuldades para estabelecer uma política cultural comum à FEDF e à FCDP ... era difícil romper os esquemas burocráticos já estabelecidos ... Por isso o Departamento voltou-se para as cidades satélites, visando integrá-las na vida cultural do DF". (Lais Aderne, 26.11.81)

Em relação às cidades satélites, o Departamento de Cultura fez levantamentos sobre produção artesanal, grupos de música e dança popular, deu continuidade ao Museu Histórico de Planaltina, cidade onde também organizou um atelier de tapeçaria, sob orientação de Raul Frederico S. Molinas.

Em 1977, aproveitando o interesse da UNESCO para executar, em Brasília, um projeto piloto no qual a arte seria recurso para uma proposta de educação permanente, o Departamento de Cultura criou o Centro de Criatividade, hoje vinculado à Fundação Cultural do Distrito Federal. O Centro de Criatividade foi um projeto muito ambicioso da SEC/GDF. A idéia era, aproveitando o espaço disponível na SQS 508, criar ali um centro que funcionasse como "pólo irradiador e convergente dos valores culturais do DF". Mobilizando recursos do GDF, da Caixa Econômica Federal, da Secretaria de Planejamento e da UNESCO, o Centro de Criatividade começou a funcionar em 2 de setembro de 1977:

"Não haveria propriamente cursos, mas animação cultural, para intercâmbio entre as várias experiências realizadas no Plano Piloto e nas cidades-satélites. Seriam oferecidas condições para atividades de percepção visual, artes plásticas, imagem e movimento, fotogra-

fia e cinema, expressão cênica e oficina do corpo. E também Seminários, palestras, projeções, etc. O Centro tinha 4 coordenadores e monitores (estudantes Universitários) para as várias áreas. Duas viaturas foram equipadas como Unidades Móveis, e poderia ser usado um palco móvel chamado de "Carrossel da Cultura" (que a FC já utilizava). O Centro recebeu também um equipamento básico para fazer filmes: 1 camera Eclair 1 gravador Nagra, 1 moviola, 1 projetor de 16mm. O Carrossel da Cultura teve problemas ... levando trabalhos teatrais de grupos de universitários que eram vaiados nas cidades satélites... os grupos dessas cidades pressionando, queriam também mostrar o seu trabalho. Era também de difícil manutenção, acabou depositado numa garagem oficial. Houve preocupação de, nas cidades-satélites, realizar trabalhos artesanais que possibilitassem as pessoas aumentar a renda familiar. Os monitores não estavam preparados para atuar nas cidades satélites, já levavam as coisas prontas, não reforçavam a produção que havia lá ... O Centro se volta então para o Plano Piloto... vira um local para cursos, dentro de uma visão elitista, ... há problemas de administração... a idéia inicial não durou 2 anos". (Miguel Freire, 10.09.81)

"O Centro de Criatividade parecia muito com o projeto de Ferreira Gullar, por isso não deu certo. A deturpação foi já na fase de implantação, a idéia "só de levar" para as cidades satélites, não "trocar", de ser para aumentar a renda familiar ... dá uma conotação material, pragmática, às atividades. Pode ser que essa conotação seja o que valida uma experiência, para muitos... Mas não era o projeto inicial". (Lais Aderne, 10.09.81)

Em 1979, o Departamento de Cultura sugeriu ao Governo do Distrito Federal que fosse constituído um grupo de trabalho com objetivos de planejar, organizar e coordenar as manifestações alusivas ao 20º aniversário de Brasília. O grupo foi formado, com a participação de representantes de várias instituições, entre elas a UnB, o IAB, Secretarias de Governo, DETUR, FCDF, TERRACAP, FNPM e Departamento de Cultura. Após várias reuniões, ouvindo artistas e pessoas interessadas, foi formulado um projeto que incluía vários eventos (exposições, espetáculos diversificados, concurso de cartazes, edição e reedição de livros, etc.), buscando dois objetivos principais:

- uma ampla participação popular
- que o trabalho não se diluísse ao final dos eventos. Ou seja que houvesse continuidade no esforço de reunir todo o produto cultural e histórico de Brasília, formando um núcleo cultural consequente.

Nas últimas reuniões que o grupo realizou estabeleceu-se um clima de indefinições, em decorrência de uma nova orientação que o Representante da Comunicação Social do Governo introduzia na programação dos eventos. Face às dificuldades, o Grupo de Trabalho encaminhou em 18/12/79, carta à Secretária de Educação, "solicitando definição quanto ao definitivo direcionamento dos trabalhos do Grupo". A definição não chegou, o Grupo dissolveu-se e o programa inicialmente proposto não foi realizado, sendo substituído por um show com Roberto Carlos, um Seminário ("Brasília, 20 anos") e um documentário realizado na Torre de Televisão.

#### 4.2.2 - FUNDAÇÃO EDUCACIONAL DO DF - FEDF

##### 4.2.2.1 - ESCOLA PARQUE

Inspiradas em experiência pioneira realizada por Anísio Teixeira em Salvador, Bahia, as Escolas-Parque, planejadas dentro dos princípios orientadores do Plano de Educação de Brasília, constituem os estabelecimentos destinados a ministrar atividades que complementam, com as Escolas-Classe, o currículo pleno dos "Centros de Educação Elementar":

"A Escola-Parque da 307/308 sul começou a funcionar em 20.11.60. Foi um desafio viabilizar aquela estrutura simples, que estava escrita em apenas duas páginas e colocar a escola em funcionamento. Funcionamos 36 dias neste 1º ano, atendendo a 270 crianças das Escolas-Classe da 108 e 308 sul. Apesar das condições precárias - A Escola ainda em construção, e o auditório tinha pegado fogo - fizemos o encerramento do ano com uma exposição dos trabalhos dos alunos e

uma peça de teatro sobre o Natal, que ficou na memória da gente ... superlotou o auditório ... deu aos pais um crédito de confiança sobre o que a Escola-Parque poderia ser. Em 1961 iniciamos o ano letivo com 938 alunos, encerramos com 1271. Planejavamos o trabalho com todos os professores, tínhamos atividades de artes industriais, atividades artísticas e socializantes ... Os professores selecionados para trabalhar na Escola-Parque receberam treinamento na Escola-Parque da Bahia, que tivemos que adaptar a uma realidade diferente. A Escola-Parque da Bahia era para atender um bairro de população carente, aqui atendia a uma população heterogênea - filhos de ministros, serventes, empregados nas obras. Os alunos frequentavam um turno na Escola-Classe, outro na Escola-Parque. Fazíamos reuniões, grupos de estudo, treinamento em serviço, os professores trabalhavam em dois horários, 40 horas semanais... Tivemos um período de transição administrativa da NOVACAP para a CASEB, depois para a FEDF, não havia definição muito clara quanto aos responsáveis pela parte financeira da Escola, tivemos falta de recursos. Os professores se organizaram, fizemos um Festival "O mundo através da dança", com a renda, que foi muito boa, garantimos de artes cênicas... Mas em plena fase de retenção de recursos, nós conseguimos o projetor de 35mm, que é o projetor que está lá até hoje, e foi muito usado (como foi também o auditório da Escola-Parque) não só pelo sistema educacional, mas pela comunidade... Outro ponto é que a Escola-Parque foi, durante muito tempo, considerada como uma educação cara, uma educação de elite - se havia muita carência nas cidades satélites, por que deixar no Plano Piloto uma educação cara? Na realidade, a boa educação é cara, você tem que pensar que é um investimento...". (Stella dos Cherubins Guimarães Trois, 19.08.81)

Em 1961, a Biblioteca da Escola começou a funcionar. Ana Maria Niemeyer desenhou o mobiliário, para o acervo pediram-se contribuições e doações dos pais dos alunos, e foi recebido parte do acervo da extinta Biblioteca Visconde de Porto Seguro:

"Eu nunca mais encontrei aquele entusiasmo da Escola-Parque... Não tínhamos quase livros, tínhamos de ir arranjado meios para trabalhar, inventávamos atividades... Iam projetar o filme "Quo Vadis", nós tínhamos o livro na Biblioteca, com as professoras fizemos um trabalho de montagem da época da história: vestuário, comida, música, tudo relacionado à época. Depois, levamos as crianças para assistirem ao filme, que dominou completamente as cabeças delas... só 2

alunos preferiram o livro ao filme. No relatório das crianças eles disseram que D. Margarida - uma professora muito rigorosa, da Biblioteca - era mentirosa, porque alguns trechos do filme eram diferentes do livro... Eu fiquei meio decepcionada, mas foi um ótimo trabalho de pesquisa. Depois de 6 meses de atividades, a Biblioteca ficou em 3º lugar na preferência dos alunos, antes ficava em 6º, cinema era a atividade preferida". (Branca Rabello, 19.08.81)

"Eu tocava piano, cantava, dançava, fazia teatro, lia histórias com as crianças... Eu fui, durante 12 anos, o famoso palhaço Alegria, da Escola-Parque... Nós formamos uma equipe, os professores se qualificando, fazíamos encontros periódicos com as professoras das Escolas-Classe... Produziram-se coisas maravilhosas, como um Festival de bonecos, encenamos 87 peças diferentes. Conseguimos imprimir um jornal, as crianças da equipe do jornal tinham orientação de 3 professoras, uma delas a de Comunicação e Expressão. Do Jornal saiu a experiência de escrever um livro com as crianças, o livro foi impresso, mal impresso, mas foi pago pelo BRB. Fazíamos gincanas, desfiles, semanas da Biblioteca. Quando saí da Escola-Parque, a Biblioteca tinha um acervo de 10.500 livros, 95 bonecos de luva, uns 80 bonecos de vara, 20 histórias feitas em película de slide, uma documentação fotográfica que as próprias crianças faziam... Não tive mais coragem de voltar à Escola-Parque, nas poucas vezes que voltei vi que estava tudo bem diferente do que idealizávamos naquela época". (Ivany Erhardt, 19.08.81)

"A Escola-Parque funcionava como um negócio deslumbrante... Na Escola-Classe, embora a proposta fosse revolucionária, os professores eram tradicionais, a Diretora repressora, os métodos arcaicos, nada diferente do Rio de Janeiro, de onde eu vinha... A grande novidade, para mim, o que eu gostava, era da Escola-Parque... Outra coisa interessante dessa época é que ainda vivíamos o sonho de termos vários segmentos da sociedade misturados, na mesma sala o filho do senador, do ministro, do motorista"... (Hélio Santos Lobo, 19.08.81)

"A Escola-Parque foi realmente muito boa. Eu cheguei do Recife muito tímida, caipira, com aquele sotaque nordestino... Tinha complexo de inferioridade e era muito atrasada na escola... Com a Escola-Parque isso acabou, havia um entrosamento muito grande, fazíamos de tudo... crochê, acho inacreditável, aprendi ali"... (Sônia Botelho Lobato, 19.08.81)

Não apenas seus professores e alunos julgam positiva a experiência da Escola-Parque. Clélia Capanema considera que essa Escola realizou, "para os alunos do 1º grau, com atualidade, e até com certa antecipação, os anseios de uma educação libertadora para a criatividade. Esta é a ante-sala da educação realística, que para o 2º grau, repensou o conceito de humanismo e pretende situar o aluno brasileiro no mundo de hoje, que, por ser tecnológico e voltado para o desenvolvimento econômico, não tira ao homem a primazia de ser o centro e o fim desse processo". (Clélia Capanema, 1973:80)

Em 1970, a Coordenação de Educação Primária realizou sondagem entre alunos egressos do Centro nº 1 de Educação (Primária (formado pela Escolas-Classe da 107, 108, 307 e 308 e Escola-Parque da 308 sul), para saber "em que medida uma educação nos moldes da propiciada pelo Centro nº 1... contribui para o desenvolvimento das capacidades gerais e da formação dos seus educandos". A pesquisa atingiu 111 alunos egressos em 1968/69, um total de 417, medindo-se aspectos quantitativos (notas) e qualitativos (entrevistas com professores dos alunos, avaliando atitudes). "No que se refere aos aspectos quantitativos, 31,1% dos alunos apresentavam rendimento escolar considerado ótimo, só 6,7% tinham fraco rendimento. No que se refere a atitudes, segundo seus professores, 92 (82,8%) alunos eram bastante responsáveis; 72 (64,8%) revelavam grande poder criativo; a socialidade em geral era muito boa, apenas 5 alunos (4,5%) tinham problemas de relacionamento; 93% demonstravam interesse por artes... Índices sempre muito bons também em capacidade de percepção, autonomia de aprendizagem, facilidade de expressão..." Os resultados da pesquisa foram publicados pelo GDF/SEC/FEDF, em "A Escola-Parque de Brasília".

Houve mudanças nos planos estabelecidos para a educação em Brasília e,

"Infelizmente, destas Escolas-Parque, apenas uma única chegou a construir-se. O acelerado crescimento populacional exigiu a construção, em ritmo acelerado, das Escolas-Classe... As Escolas-Parque, mais caras e menos compreendidas, passaram por muito tempo ao plano do esquecimento..." (Lúcia Alencastro Valentim, 1974:3)

Foram construídas apenas mais duas Escolas-Parque, uma em 1979, na EQS 313/314 e outra na EQN 303/304.

"A alegada falta de recursos como justificativa para a não construção das Escolas-Parque não me convence, nunca me convenceu... Era uma questão de estabelecer prioridades, gastar menos com segurança pública ... e também influiu, como em toda a educação brasileira, a opção por um ensino pragmático, voltado para o mercado de trabalho, sem constestação ou questionamentos". (Olimpio Serra, 12.08.81)

Embora com funcionamento diferenciado do da Escola-Parque, a FEDF, realizou outras experiências em Arte/Educação, como a da Escola de Aplicação da Escola Normal de Brasília e do CASEB:

"Na Escola de Aplicação, as crianças também voltavam em horários alternados para atividades artísticas. O quadro de professores era muito bom, tivemos condições de formar um coral infantil, as crianças tinham música do Jardim à 6a. série... desenvolvíamos atividades as mais diversas possíveis. Tivemos um coral... começamos a desenvolver a oficina de música, onde as crianças construíram instrumentos, pesquisavam sons, trabalhavam com sucata. Depois, resolveram diminuir o número de professores... O Coral deixou de existir, inclusive porque havia seleção para participar do Coral, isso era muito ruim, a criança tem que vivenciar tudo, quando entra seleção isso fica difícil... A professora de música é quase sempre aquela que vai ensaiar uma música para o aniversário da Diretora, conseguimos acabar com essas festas de auditório, a criança não está aí para ficar no palco, nervosa, de

corando coisas que não tem nada a ver... Agora, por que a criança não tem mais horário integral ou alterado, tem (no horário normal de aulas) 50 minutos de música, ou de outra atividade. Esse é o horário da válvula de escape, geralmente a criança vem mais excitada, procurando uma liberdade maior... tivemos que passar a trabalhar em outra linha... Também os pais se acomodam, a criança fica muito presa em casa, à TV, ao futebol... como vão ser sensíveis à arte?" (Lídia G. Bezerra de Mello, 22.09.81)

"Quando a Escola Normal funcionava no Elefante Branco, junto com Mirinha e Lais Aderne, realizamos bons trabalhos (na área de artes) com as normalistas ... Tivemos teatro de fantoches, 1 livro de estórias criadas por elas, diagramação de cartazes, trabalhos no setor de audio-visual, enfocando a importância da arte na Escola"... (Ailema Bianchetti, 02.09.81)

"Eu comecei no Jardim e fui até a 5a. série na Escola de Aplicação. Eu me identificava, eu me soltava nas aulas de música. Entrei no Coral, uma experiência fora de série. Quando fui para o CASEB, não acontecia nada de música. Resolvi entrar na Escola de Música ... hoje toco violino na Orquestra do Teatro Nacional. Gostei tanto da Escola Normal, que voltei para fazer o curso normal... O Trabalho que foi feito lá despertou o interesse, a sensibilidade que ficou..." (Paula Prates, 22.09.81)

Em todas as experiências evidencia-se o problema da formação do professor:

"quando eu cheguei aqui, o nível do pessoal do Magistério era muito bom... éramos selecionados em concurso em nível nacional. Os professores recebiam sempre orientação, no horário complementar... E eu ganhava 3 vezes o que ganhava no Rio de Janeiro". (Leda Gurgel Pires, 12.08.81)

"Com a lei 5692/71, que implantou a Educação Artística, os professores começaram a ir para outras áreas, começou a briga do especializado com o não especializado... Agora, criaram a dinamização, o professor dá um pouquinho de tudo, um pouco de música... de teatro... mas nem sempre é uma pessoa com formação adequada... às vezes é um professor que está com um pro

blema de saúde, ou quis transferir-se de escola ... tudo vira dinamização"... (Lídia G. Bezerra de Mello, 22.09.81)

"Eu acho que falta uma concepção mais abrangente de educação. A formação dos professores é ainda muito di cotomizada... cada uma achando sua disciplina mais im portante que a outra... isso faz com que percam a di mensão maior e mais global do ser humano, que não é apenas um conjunto de informações distintas... O professor de adultos não tem a orientação adequada para educar adultos. A concepção pedagógica que eles têm é para um trabalho com crianças ou adolescentes, então eles transferem esta concepção para os adultos... E, porque pensa-se que o aluno adulto perdeu muito tempo com um rápido crescimento intelectual, deixando de ver que, muitas vezes, a defasagem é muito mais social e emocional, na qual a arte tem um papel impor - tantíssimo"... (Stella dos Cherubins G. Trois, 19.08.81)

#### 4.2.2.2 - BIBLIOTECAS DA FEDF

Em fins de 1966 a NOVACAP entregou à FEDF os prédios onde deveriam funcionar as Bibliotecas das entrequadras 108/308 e 104/304 sul:

"Após várias discussões, decidimos que a Biblioteca da 108/308 seria uma Biblioteca para adultos (a biblioteca da Escola Parque atendia as crianças da área) e que na 104/304, faríamos uma biblioteca infantil... No início, tínhamos apenas atividades literárias: hora do conto, leituras, dramatização ... as crianças não tinham o hábito de frequentar bibliotecas, então nós começamos com a Escolinha de Artes, com o auxílio da Zé zé e da Judith ... Foi um sucesso, um verdadeiro cha marisco para a Biblioteca... A Escolinha, depois de algum tempo de funcionamento, ganhou 3 ou 4 prêmios internacionais... O nosso trabalho na Escolinha tinha muito da experiência adquirida na Escola-Parque, apenas num contexto bem menor, só tínhamos condições para atender a 50% dos pedidos de matrícula. As crianças inscritas frequentavam a Biblioteca duas vezes por semana, por duas horas, e nesse período tinham a tvidades variadas: desenho e pintura, música, teatro ... as crianças chegaram a fazer filmes de desenho a nimado. Para a Biblioteca da 108/308, foi todo o acer vo da Biblioteca de Educação, que hoje é muito frequen tada. Essa biblioteca tinha também um acervo para deficientes visuais, livros didáticos traduzidos por duas professoras que aprenderam Braille (este acervo

está agora na Biblioteca Especializada do Centro de Ensino Especial). Quando o Embaixador Murtinho estava na Secretaria, fizemos, com mais 3 colegas, o planejamento para um "Sistema Integrado de Bibliotecas" - uma rede de Bibliotecas Setoriais, construídas em Brasília e nas cidades satélites, funcionando junto aos Centros de Ensino de 1º grau, e abertas a toda a comunidade local... Nestas Bibliotecas, atividades de teatro, cinema, artes plásticas... a parte cultural ficaria por conta da Fundação Cultural. Com um grupo de trabalho instalamos a 1ª Biblioteca em Planaltina, depois na Ceilândia. Eu me aposentei, mas acho que o plano continua..." (Branca Rabello, 19.08.81)

Outras Bibliotecas foram instaladas, mas seu funcionamento não se realiza como previsto no Plano, principalmente no que se refere ao entrosamento com a Fundação Cultural e com a comunidade, para atividades culturais. Alguns artistas e grupos queixam-se da quase impossibilidade de utilizar os espaços das escolas da FEDF para atividades artísticas e comunitárias:

"O princípio da educação comunitária deve ser estimulado, mas dentro de um processo muito realista... Os grupos de interesses, como os de cinema, se organizam e procuram as escolas porque estas já têm uma clientela organizada... no horário das aulas não é possível, e eles não aceitam (fora deste horário) porque não têm clientela nos dias em que não há aula. A escola tem que preservar seus objetivos, por isto, muitas vezes, é preciso ter cuidado..." (Stella dos Cherubins Guimarães Trois, 19.08.81)

#### 4.2.2.3 - ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA

A Escola de Música de Brasília nasceu de núcleos pioneiros de ensino de música surgidos nos inícios de Brasília: o clube de Música, depois Centro de Estudos Musicais Vila-Lobos; o Departamento de Música da FEDF, depois Supervisão de Música; os corais e núcleos de aprendizagem musical do CEMEB e do CEMAB, este dirigido pelo maestro Levino Ferreira de Alcântara. Entre 1963 e 1965

os núcleos são fundidos, formando a Escola Média de Música, que passa a funcionar em um barraco do CEMEB, de onde passa, sucessivamente, para a Associação Cultural e Recreativa dos Trabalhadores de Brasília; anexo do Colégio N. S. de Fátima; Comunhão Espírita de Brasília; Escola Normal de Brasília; Igreja Presbiteriana do Brasil, até chegar em 1974, à sede definitiva, na SQS 602.

No 2º semestre de 1971, pela Resolução nº 33/71, a FEDF cria oficialmente a Escola de Música de Brasília, com os objetivos de "oferecer educação musical como elemento enriquecedor do currículo e recurso para vitalizar e unificar o processo educativo".

"No CEMAB não tinha sala de música... Para interessar os alunos, pois eu queria formar um coral - eu viajei pelo Brasil inteiro formando corais - na hora do recreio eu fazia exposições de discos, instrumentos... Começamos a cantar no pátio... Formamos o coral... que foi até convidado para um "Réquiem" na Escola-Parque... em 1963, no Natal, apresentamos na Praça 21 de abril um coro de 1000 vozes, canções de natal, holofotes do exército iluminando, foi muito bonito... Do coral de Taguatinga saiu o Madrigal de Brasília. Vim para o Plano Piloto, primeiro no Elefante Branco... formamos o Coral da Juventude, que fazia apresentações na Concha Acústica... Criamos os Encontros de Corais, os Concertos para a Juventude, as Audições em Família, fizemos apresentações na TV e em cerimônias oficiais... Em 1968 foi criada a Fundação Orquestra Sinfônica de Brasília, não era ligada à Escola de Música, seria uma forma de empregar músicos. Terminou uns dois anos depois... Acho que a Escola de Música teve continuidade pela fé, de professores e alunos... Porque trabalhamos juntos, então os Secretários de Educação - alguns mais, outros menos - deram apoio ..." (Levino Ferreira de Alcântara, 26.11.81)

"O trabalho da Escola de Música se deve ao Levino, as estruturas dependem muito das pessoas. E a falha é fazer estruturas convencionais em Brasília, o importante aqui é a familiaridade de todos com a arte, mais que formar artistas... E o Levino acertou nisso ... chegando a formar os músicos, o que mostra que também importante é não ter pressa". (Wladimir Murтинho, 23.11.81)

A Escola de Música conseguiu formar além do Madrigal, Quarteto de Cordas; Quinteto de Sopros; Trio de Piano; Conjunto de Música Antiga; Orquestra de Câmara e Juvenil; e a Banda Sinfônica da Escola de Música:

"A Banda é uma verdadeira Escola de Música, os alunos sabem ler música muito bem... venceu o Concurso de Bandas em 1978... Eu acho que o trabalho da Banda não é valorizado aqui porque ela só toca em ocasiões cívicas" (Odette E. Dias, 22.09.81)

A Escola de Música é uma escola profissionalizante, proporciona terminalidade ao ensino de 2º grau, de acordo com a lei 5692, e ministra educação musical, de matrícula facultativa, para os alunos de 1º grau. Seus cursos profissionalizantes são: técnico instrumentista musical; técnico em fanfarra; técnico em sonoplastia; técnico em canto. Realiza anualmente o Curso Internacional de Verão, com a colaboração de vários organismos, e muito sucesso:

"No prédio novo, em abril de 1974, não tínhamos móveis - e o plano do mobiliário da Escola era maravilhoso - aproveitamos mesas da Câmara dos Deputados. Fizemos campanhas para conseguir tudo o que a Escola tem hoje: campanha do mobiliário, dos instrumentos, da grama... Tivemos um apoio muito grande do Embaixador Murtinho, na fase mais séria da Escola. Temos o maior acervo de partituras da América Latina. O instrumental é muito completo, é difícil a reposição, pelos problemas de importação. O maestro Levino foi de uma coragem incrível, às vezes fazia coisas que me tremiam as bases, como no dia em que ele encomendou o sintetizador... A filosofia da Escola foge à linha tradicional das escolas de música, vê a formação total do aluno, não apenas formar em um instrumento, ele participa de atividades em grupo, obrigatoriamente estuda flauta doce... A Escola funciona de domingo a domingo, com cerca de 2500 alunos, 500 no profissionalizante. Os alunos gostam bastante da Escola, tenho a impressão que é porque têm liberdade de escolha, têm opções..." (Ivany Erhardt, 19.08.81)

"Teve uma fase em que eu sô vivia na Escola de Música, assistia a todos os concertos, fazia de tudo, ali se tem apoio para fazer música mesmo... E, em Brasília não é muito fácil juntar as pessoas; quando tem um lugar de encontro, vira um vício... Noutro dia o maestro me chamou em seu gabinete, eu pensando que era algum assunto sério, e ele então me perguntou por que eu parei de estudar violoncelo... Ele se preocupa e perde tempo (com os alunos) querendo saber..." (Sonia Botelho Lobato, 19.08.81)

#### 4.2.3 - FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL - FCDF

Instituída como "entidade integrante da administração descentralizada do conjunto administrativo do DF", em 07.01.61, a Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF) foi instalada em 25.03.61, no 2º andar do bloco I, na Esplanada dos Ministérios. Seus objetivos eram colaborar com o poder público na organização, promoção e realização de programas artísticos, científicos e culturais; proporcionar condições para instalação e funcionamento de pavilhões e exposições de caráter artístico e científico, organizar festivais, seminários, temporadas e programas de intercâmbio cultural; incentivar e desenvolver o turismo; manter a continuidade do Festival de Brasília (livro nº 3, fls. 69 a 71.- Cartório do 2º Ofício). Como patrimônio inicial a Fundação Cultural recebeu a Concha Acústica e a importância de 20 milhões de cruzeiros (valores de 1961). A esse patrimônio incorporaram-se, posteriormente, o Teatro Nacional de Brasília; instalações no Setor de Difusão Cultural (Planetário e salas ocupadas pela FUNARTE); salas na SQS 508 (Galerias A, B e C, Centro de Criatividade, o Teatro Galpão e o Galpãozinho) e o Cinema Brasília. Os Estatutos da FCDF, promulgados pelo Decreto nº 520, de 31.08.66, mantiveram os mesmos objetivos fixados em 1961, estabelecendo também a composição da Fundação: Presidência, Conselho Deliberativo, Conselho Fiscal e Diretoria Executiva (subdividida em Divisões de Administração, Pessoal, Financeira e de Promoções).

O Conselho Deliberativo é composto pelo Secretário de Educação e Cultura, pelo Diretor Executivo da FCDF e mais 5 membros efetivos e 2 suplentes nomeados pelo governador do DF. Nas Competências do Conselho são definidas as funções de aprovar o quadro de pessoal, planos e programas de trabalho, propostas orçamentárias, gestão de bens e assinatura de convênios.

Ferreira Gullar, que foi o 1º Diretor da FCDF, assessorado por Cláudio de Mello e Souza (teatro) Barreto Borges (literatura) e Edino Krieger (música), estabeleceu o projeto inicial para o funcionamento da Fundação (item 3.2).

As primeiras iniciativas tomadas por Ferreira Gullar eram coerentes com o projeto estabelecido:

- no 1º aniversário da cidade, realizou-se desfile com a participação de grupos representativos da cultura popular brasileira: bumba-meu-boi, a Escola de Samba da Mangueira, etc. Essa atividade seria o embrião da proposta de fazer da cidade um palco de manifestações culturais de todo o Brasil, durante o Festival de Brasília - uma realização prevista nos objetivos da Fundação e mantida em seus Estatutos. Confunde-se hoje essa proposta com a do Festival de Cinema de Brasília, idéia que só surge em 1966, através de Paulo Emilio Sales Gomes.
- apresentaram-se, trazidos pela FCDF, o Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro de Jean Louis Barrault, parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.
- Construiu-se, junto ao aeroporto de Brasília, uma sede provisória para o Museu de Arte Popular - um projeto de Niemeyer, coberto de sapé. Neste local, funcionaria também um restaurante

de comidas típicas brasileiras. Chegou-se a receber material artesanal de várias regiões brasileiras - por exemplo, bonecos de Vitalino (Pe), garrafas de areia de Timbal (RN).

- O Cine-Teatro Cultura foi alugado à Empresa Sã Pinto, porque a Fundação precisava de recursos para se auto-sustentar. Pelo acordo, a FCDF receberia um percentual sobre a renda da bilheteria e poderia usar o Cultura para apresentações teatrais. Mas, "não se pôde fazer os ateliers previstos, o candango morava fora de Brasília... não tinha mesmo condições de participar, as dificuldades eram enormes. Com a renúncia do Jânio, aquela crise, aquela coisa toda... Tratei de voltar para o Rio de Janeiro, reconstruir minha vida". (Ferreira Gullar, JBSB, 21.04.80).

Após a saída de Ferreira Gullar, Alcides Rocha Miranda foi nomeado Diretor Cultural da FCDF, e Edson Guimarães Tolentino Diretor Administrativo:

"Era o Diretor Administrativo que mandava (talvez por que Tolentino fosse cunhado do Tancredo Neves)... Fui chamado, 1962, para ser chefe de Artes Plásticas. Não se estava fazendo nada, não tínhamos verbas, Tolentino dizia para aguardar... Sugerí fazer uma Escolinha de Arte no Museu provisório. Levei meus apetrechos de pintura, a la. turma teve 70 alunos. Organizamos uma exposição com pinturas dos alunos no Cine Cultura... quando fomos pegar os desenhos no museu provisório, no dia da exposição, os quadros estavam rasgados... Os alunos protestaram, penduraram os quadros rasgados, foi a la. manifestação de artistas de Brasília... A Escolinha funcionou até 01.04.64, quando Hélio Silva, superintendente da Fundação, me comunicou que eu deveria entregar as chaves do Museu ao Comandante da Aeronáutica. Fui lá, o Coronel estranhou, disse "como vai fechar, a única coisa que funciona?" O Museu virou um depósito da Aeronáutica... Fiz um relatório, propus que o lugar onde é hoje o Galpãozinho fosse adaptado como Centro Cultural (como o que Israel me convidou para fazer). Não foi aceito, depois a FCDF rescindiu meu contrato de trabalho..." (Felix Barrenechea, 11.08.81)

Em 1962, Alcides da Rocha Miranda convidou Cláudio Santoro para planejar a área de música da FCDF:

"No plano que eu fiz estava uma pequena Orquestra de Câmara, que depois seria ampliada. O plano da Escola de Música também foi feito por mim... chegamos a montar a estrutura de uma Escola onde, além da música e da dança, seriam ministradas também as matérias humanísticas, pela Fundação Educacional. Fizemos os 1ºs exames de seleção para professores desta Escola; para professor de dança ninguém passou, por isso só foi criada a Escola de Música... Com a crise da UnB (em 1965), eu fui embora". (Cláudio Santoro, 22.09.81).

O período inicial da década de 60 é muito difícil para Brasília, o que se reflete na Fundação Cultural, por cuja gestão passam diversos diretores: "Em 1964, um clima de verdadeiro pânico na cidade, pois se ampliavam as propostas e sugestões ao governo revolucionário para retornar a capital para o Rio. O presidente Castelo Branco... declara com muita clareza, que Brasília era irreversível, a capital era aqui... Acho que foi ele o consolidador de Brasília (Meira Filho, José nº 282/82).

Em 1966, de acordo com os seus estatutos, cria-se o cargo de Diretor Executivo da FCDF, e então encerra-se a grande mobilidade anterior: Arthur Azevedo Henning, comandante da marinha, é diretor de 1966 a 1971; Rosalbo Santos, de 1971 a 1973; Ruy Pereira da Silva, de 1973 até 1980, quando foi substituído por Carlos Fernando Mathias:

"Carlos Augusto de Albuquerque, chefe de gabinete da SEC/GDF, descobriu que a FCDF era subordinada à Secretaria, ninguém lembrava disso; Carlos Augusto não tinha ligações maiores com a área cultural mas era dinâmico... Além do Encontro Nacional de Escritores (criado na gestão de Almeida Fisher), têm início os Salões de Artes Plásticas realizados na se

de da NOVACAP; as Semanas do Cinema Brasileiro; os concertos de música erudita no Salão Vermelho do Hotel Nacional... Em 1966 o Salão foi coordenado por Frederico Moraes (nos anos anteriores por Walter Mello)... Em 1967 teve muita repercussão o trabalho de Lerner, de Curitiba - um porco empalhado, que o júri aceitou e premiou. Mas com a saída de Ferreira Gullar da FCDF, não se deu continuidade ao seu projeto, prevaleceram só critérios individuais, a cultura popular foi esquecida... O Festival de Brasília, previsto no Regimento como uma grande festa da cultura nacional, não teve continuidade"... (Walter Mello, 10.09.81)

Para Aline Figueiredo o Salão Nacional de Artes Plásticas, realizado pela FCDF entre 1964 e 1967, foi uma promoção muito significativa: "Alguns problemas com a censura e instalações inadequadas levaram à interrupção desses Salões, que poderiam fornecer um panorama da situação artística nacional... Sem providências dessa natureza, vai demorar muito para que a jovem metrópole vença suas barreiras provincianas e desenvolva seu verdadeiro papel de capital" (Aline Figueiredo, 1979:19).

A Semana do Cinema Brasileiro transformou-se no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, talvez a promoção da FCDF de maior importância e repercussão. Surgiu em 1966, com Paulo Emílio Sales Gomes e José Augusto Madeira, dentro de toda uma movimentação em torno de cinema que marcou, em Brasília, os primeiros anos de 60:

"Os bons filmes nacionais não chegavam aos dois cinemas da cidade, o Cultura e o Brasília, porque São Pinto e Severiano Ribeiro (arrendatários dos cinemas) cumpriam a lei da obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais com o que havia de pior... Desde 1963, Paulo Emilio promovia os famosos cursos de extensão da UnB, e passava no auditório da Escola-Parque todos os grandes clássicos do cinema. Porque Paulo Emílio era um grande ator, além de entender muito de cinema, as apresentações que fazia dos filmes faziam mais sucesso que os próprios filmes. Isso atraía um grande público, um público heterogêneo... A Escola-

Parque tornou-se um lugar de encontro não só para cinema, lá discutia-se a vida cultural da cidade... Paulo Emílio trazia para Brasília todos os grandes filmes nacionais... também foi projetada e discutida toda a obra do Chaplin. Jean Claude Bernadet, Nelson Pereira dos Santos, Maurício Capovilla participavam do movimento, enquanto estiveram na UnB. Em 1963 formou-se um Cineclube na Aliança Francesa. Como algumas autoridades ligadas ao governo participavam do Cineclube ele termina em abril de 64, porque essas pessoas tiveram que ir embora...

Em 1965, é criada a Semana do Cinema Brasileiro, com um enorme sucesso, Paulo Emílio só participou dessa 1ª semana, teve que ir embora, por causa da crise da UnB...

Em 1966, com Geraldo S. Rocha e Walter Mello, resolvemos não deixar a experiência de Paulo Emílio morrer, e fundamos o Clube de Cinema... a partir de 1967, um movimento muito grande... forma-se um público sofisticado, que, por modismo, só fala de Godard, sem entender Godard... Resolvemos partir para uma programação mais eclética, passando também filmes cafona... para que as pessoas pudessem ver e entender cinema como dinâmica social, não apenas o aspecto artístico. O grupo era independente, apenas pagava aluguel à Escola-Parque, e assumia todos os encargos financeiros. A FCDF - que colocava como co-promoção tudo o que o Clube de Cinema fazia - resolve que o auditório da Escola Parque só será cedido pela Diretora da Escola após aprovação do Conselho da Fundação - um Conselho que nunca decide, nunca delibera, e quando delibera, são absurdos... Em 1969, por pressão da FCDF e dificuldades de espaço, fica inviável manter o Clube de Cinema, que termina... (Rogério Costa Rodrigues, 10.09.81)

Em 1971 o Festival de Cinema é interrompido, por problemas políticos e com a censura. Além de ter pedido a interdição do filme Nenê Bandalho, "o Conselho da FCDF resolveu, à revelia da Comissão de Seleção do Festival, substituir o "País de São Saruê", de Vladimir de Carvalho, por "Brasil bom de bola" filme já em cartaz... e sem nenhum mérito a não ser o de faturar a onda do Tri-campeonato Mundial e mostrar, na Tribuna de Honra do Maracanã, a figura do então Presidente da República". (Clóvis Senna, CB, 02.02.80)

Em 1974 a FCDF retoma as atividades de cinema, o Cine

Brasília é reaberto (fechara em 1971, para reformas), e em 1975 recomeça o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, embora sem as reuniões e debates que marcaram os primeiros Festivais:

"para as autoridades da época, Brasília era uma cidade que precisava ser permanentemente desaquecida ... Foi criado um Centro de Cinema na FCDF, recomeçamos a fazer projeções na Escola-Parque, todo mundo ligado ao cinema que passava por Brasília, passava no Centro de Cinema... Os documentaristas pressionaram, houve então retrospectivas, debates... o Festival de Cinema recomeçou a ser um acontecimento. Como Secretário de Educação Wladimir Murтинho era sensível a Brasília e à cultura, isso ajudava... Fizemos um plano para funcionamento do Cine Brasília, com a ajuda de cineastas da cidade. Era um plano viável, só dependia de contatos, principalmente para o que era produção cultural das Embaixadas; os cursos de cinema, exposições, etc. e o Cine Brasília teria um aproveitamento integral. O plano ficou na gaveta do então Diretor da FCDF... Hoje, o Cine Brasília não tem expressão cultural, caiu o nível da programação, não funciona como um cinema do governo... está longe de fazer o que o Centro de Cultura cinematográfica realiza, (sem nenhuma ajuda oficial) na Cultura Inglesa". (Marco Antonio Guimarães, 10.09.81)

Em 21.04.66 abre-se, a Sala Martins Pena, do Teatro Nacional, em caráter provisório, e assim funciona até 1976. Desde seu início a construção e funcionamento do Teatro Nacional são muito discutido. Por exemplo, Pascoal Carlos Mágno achava que, em vez de um teatro grandioso, com 3 salas de difícil manutenção, deveriam ser construídas salas menores, de construção e funcionamento mais simples e menos onerosos. Para outras pessoas - entre elas o Embaixador Wladimir Murтинho e o jornalista Luiz Gutemberg - o Teatro Nacional deveria ser o local onde se apresentaria o que fosse mais representativo da produção cultural do país, e onde se produziriam espetáculos que seriam apresentados em vários Teatros do Brasil tendo para isso Orquestra e Companhias Nacionais de Teatro e de Ballet. O Teatro Nacional para isso deveria ter administração a nível federal, não do GDF. Reaberto

em 1979, com suas três salas, (a Vila-Lobos, com 1300 lugares; Martins Pena, 400 lugares; e Alberto Nepomuceno, 100 lugares) o Teatro Nacional fecha em 1980 e volta a funcionar em 21.04.81, contando então com salas de ensaio, instalações para a administração da FCDF e duas grandes salas de exposições.

Na primeira abertura do Teatro Nacional, em 1966, a FCDF patrocina o que, na época, era muito raro em sua programação: um espetáculo de música e dança popular, com Peri Ribeiro, Luiz Andrade e Mercedes Batista. A reabertura em 1979 se faz com produções de Brasília: concertos com composições de Vila-Lobos e Alberto Nepomuceno e o espetáculo teatral "Martins Pena em tempo em tempo de abertura".

Embora prevista desde os primeiros anos, a Orquestra do Teatro Nacional só foi criada em 13.04.80, tendo como regente titular o Maestro Cláudio Santoro, que voltou para Brasília em 1978:

"foi muita sorte poder contar com Cláudio Santoro, um nome internacional, podia ter ficado na Alemanha, se quisesse... em dois anos ele fez muita coisa". (Neuza França, 20.10.81)

A orquestra é o projeto local de maior envergadura, envolvendo cerca de 80 instrumentistas, contratados pelo GDF. É uma orquestra sinfônica, mas não ostenta esta denominação porque o título "Orquestra Sinfônica de Brasília" está registrado em cartório, por outra orquestra, que recomeça o seu funcionamento na cidade.

Em dezembro de 1981 o maestro Cláudio Santoro foi demitido da direção da Orquestra e substituído pelo maestro Emílio de Cezar. A repercussão desse ato de demissão - que atingiu também

Gisela Santoro, esposa do maestro e professora de dança da FEDF - foi minimizado pelos festejos de final de ano e por viagem do maestro à Europa. "Um grupo de intelectuais chegou a se reunir com o intuito de redigir um documento em solidariedade ao maestro... desistiram face à dificuldade de entender e tomar posição no dividido campo da música erudita em Brasília" (revista Sou e Estou, Nº 3, dez. 81). Clóvis Senna, lamentando que Brasília não possa contar "com seu mais ilustre habitante na área de música à frente da Orquestra"... espera que Santoro possa, "com mais tempo, retomar suas atividades de compositor". (CB, 31.12.81)

Com a abertura da sala Martins Pena, a FCDF toma algumas iniciativas em relação a produção local de Teatro. Em 1968 contrata Silvia Orthof para dirigir uma Companhia de Teatro Infantil - "O Ponto" - que não durou muito, mas chegou a montar, com a colaboração de Ailema Bianchetti, a peça "Joãozinho anda para trás" de Lúcia Benedeti:

"O Teatro em Brasília foi a arte mais perseguida, porque foi a primeira a pensar em produzir localmente comprometida... Chapecô, o quarto, Capital da Esperança, Centro-Oeste S/A, Graça bailarina de Jesus, são trabalhos comprometidos, que buscam traduzir a realidade local... (Nos inícios dos 70) Brasília não tinha programação suficiente para manter o Martins Pena. Resolvemos aproveitar o espaço disponível, criando o "Teatro das Segundas-Feiras": apresentação de um trabalho local, todas as 2as. feiras, na sala Martins Pena... Tinha de tudo, criou-se um público, o movimento teatral local ficou quente... Propus que a Fundação montasse um espetáculo de Brasília, Murinho topou. Escolhemos o texto "O homem que enganou o diabo", de Luiz Guttemberg, Lais Aderne dirigiu. Com o dinheiro para produzir o espetáculo resolvemos também adaptar um galpão na 508 sul como teatro, Galpão... Surge tudo junto: Orlando Miranda (dinamizando o SNT), a Federação de Teatro Amador (FETADIF), o Teatro das 2as. feiras, o Galpão, muitos grupos de teatro (em um levantamento, chegamos a listar 50 grupos em Brasília)... Mas, ao nível dos grupos, dos artistas, não se tomou atitudes políticas consequentes... começamos a pensar pouco, achar que nada poderia ser

feito sem o apoio da Fundação, ou do SNT... um sujeito aparecia pela 1ª vez, já se achava ator ... muitas brigas entre atores, grupos, diretores ... (em consequência) o esvaziamento, pelo paternalismo oficial, a dificuldade em pensar e o profissionalismo à sombra do poder público." (João Antonio, 10.09.81).

Para Yara Pietricovsky, repete-se nos movimentos artísticos os processos que estão em jogo nos centros do poder:

"em Brasília, são só pequenos grupos, sem força, que pressionam. Foi um erro tático não levar a comunidade a também pressionar". (Yara Pietricovski, 15.09.81)

Com os Teatros Nacional, Galpão e Galpãozinho; o Centro de Criatividade, o Ginásio de Esportes (inaugurado em abril de 1973); os auditórios da Escola de Música e do Setor de Difusão Cultural, incluindo o Centro de Convenções; a Piscina Coberta e a Concha Acústica, o GDF mantém o monopólio dos espaços destinados a atividades artísticas em Brasília. Esse monopólio, que influi muito na dinâmica cultural da cidade, só foi quebrado, em 1979, com a inauguração do Teatro Garage do SESC - um espaço criado por força do movimento teatral local - e com o Teatro Dulcina, em 1980<sup>5</sup>. O auditório do Setor de Difusão Cultural - que até início dos anos 70 servia para conferências, shows de rock e ensaios de grupos de teatro, foi cedida ao MEC, transformado em sala FUNARTE, que criou no local também uma sala para exposições. A FUNARTE cuida de manter uma programação criteriosa e contínua para a sala, principalmente na área da música, embora seja prejudicada pelo acesso difícil:

"O que acontece é que ali não passa ninguém, não é o caminho das pessoas, tem-se que ir lá intencionalmente..."

E como vão aparecer empresários para o setor artístico, se o governo organiza tudo, divulga o espetáculo, paga cachê a artistas e músicos, além da bilheteria?" (Lina del Peloso, 29.09.81)

Na área de música, uma atividade desenvolvida com muito sucesso, no Teatro Galpão, foi o "Clube do Samba", coordenado por Carlos Elias:

"o meu primeiro contato com o samba, quando vim do Rio para Brasília, foi com a Escola de Samba do Cruzeiro, mas a Escola não tinha estrutura... Aí, criei um grupo com o Julinho, Carlinhos Giffoni, Valério, Firmino... e o conjunto Sambrasil, com o Josias dos Santos. Depois, o Clube do Samba foi para o Galpão... Ficava difícil preparar um programa novo a cada semana, mesmo assim durou mais de 2 anos... Teve noites maravilhosas, o Teatro cheio numa 2a. feira. Depois, o negócio foi esvaziando... Resolvi criar a Feira de Música, com o apoio da Amplisom. Tem tido um público maior do que o Club do Samba, aparecem sempre compositores novos. Quanto ao samba, acho que vai levar um tempo para se afirmar aqui. (Carlos Elias, 22.09.81)

Em articulação com a FEDF, está em realização pela FCDF o Projeto Platéia.

Criado pela FCDF, em 1980, o Projeto Platéia "objetiva desenvolver promoções culturais nas escolas, em suas mais variadas manifestações, com vistas à formação do futuro público consumidor de cultura". (Plano de Educação e Cultura do DF, 1980-83:84)

Levado aos auditórios das escolas da FEDF, o Platéia de verá atingir todas as cidades satélites e o Plano Piloto até 1983, com atividades de artes cênicas, visuais, literárias e musicais. "A introdução das atividades culturais nos Complexos Escolares será acompanhada por professores especializados em educação artística... Os alunos não terão a obrigação de comparecer aos eventos, sendo espontânea a presença dos estudantes... Mas os alunos farão uma apreciação crítica do conteúdo das apresentações, sendo que os professores darão um conceito por participação ativa" (Eurides Brito, CB, 15.08.80):

"Antes das apresentações, eu falava sobre o espetáculo, explicava. A resposta do público é melhor do que no Plano Piloto, são mais educados, não são passivos ... Os auditórios estavam sempre lotados. Tem o risco de "são levar para"... mas eles nunca viram nada". (Norma Lilia, 27.10.81)

Alcançando um público muito grande - em cada cidade satélite, uma média de três espetáculos semanais, realizados fora do horário escolar - um dos méritos do Projeto Platéia é dar vez aos artistas locais:

"Positivo é abrir um campo de trabalho aos artistas locais, ajudando a permanência desses artistas em Brasília. O Projeto Platéia está em consonância com as idéias do ex-Ministro Portella, de fazer devolução da cultura às massas ... Qual é a resposta da comunidade? Os números são bons, mas tive oportunidade de ver o pouco interesse do público em alguns espetáculos de música erudita... Quem devia avaliar o projeto eram os artistas, a Fundação facilitaria o contato dos artistas com o público. É preciso estudar melhor, educar um público é trabalho bem mais complexo do que o próprio projeto em si mesmo". (Wladimir Murtinho, 23.11.81)

"É uma idéia boa levar espetáculos às cidades satélites, mas o Projeto é muito centralizado. O Projeto parte da idéia de que todo mundo vai aceitar o que a gente está levando. A gente tocava choro, pois a premissa era de que choro agradava todo mundo... mas não... a pessoa do interior do nordeste não tem nenhuma idéia do que seja choro... Não há um estudo prévio sobre a realidade das cidades satélites e não se devia levar um projeto uniformizado para regiões tão diferentes... A FCDF, em vez de gastar tanto com o Platéia, deveria gastar pagando professores dentro das escolas destas cidades, para ensinar música, artes plásticas... Propor trocas, não impor, pois as pessoas são mais ou menos obrigadas a ir..." (Odette Ernest Dias, 22.09.81)

Em vinculação com o Projeto Platéia a FCDF mantém o PROJETO CRIANÇA, com objetivos de desenvolver e dinamizar o teatro infantil no DF. O Projeto, iniciado em 1980, conta com o apoio do SNT e foi dividido em etapas: seminário de apoio, concurso de tex

tos infantis, concurso de montagem de espetáculos e circuito de a apresentação das peças no DF. O Platéia vem sendo muito discutido por artistas e grupos teatrais de Brasília. É consenso que tais Projetos (incluindo-se o Projeto Nelson Rodrigues, para montagem de espetáculos teatrais para adultos) possibilitam levar a produção local a espaços e públicos que, sem eles, não seriam atingi-dos. Mas se questiona a política de distribuição dos recursos: "Eu utilizo o Bumba-meu-boi, expressão mais forte do folclore brasileiro, na minha montagem... entro com um projeto na FCDF, ganho Cr\$ 30.000,00... Da mesma FCDF se consegue milhões para montar uma ôpera alemã (Carmina Burana) com toda a divulgação na televisão, conseguida ou paga pelo governo". (Chico Expedito, CB, 15.12.81)

E, para Ary Pararraios, os resultados são contraditórios, porque "o Projeto gera uma inflação absolutamente ilegítima de teatro infantil, e cria uma nova classe - a dos caçadores de verba - com os vícios de dependência e subserviência". (Ary Pararraios, 15.09.81)

A atuação da Fundação Cultural, nos seus 21 anos de existência, é sempre considerada em termos não convergentes, que dependem do ponto de vista de quem analisa ou avalia. Uma visão muito otimista, por exemplo, é encontrada nos relatórios anuais da FCDF: "Cerca de 532.000 pessoas participaram de pelo menos uma promoção da Fundação Cultural... chega a ser impressionante verificar-se que quase a metade da população de todo o Distrito Federal participou das atividades da FCDF..." (Relatório de atividades da FCDF - 1980:6).

Para o Diretor Carlos Fernando Mathias "só no que diz respeito ao teatro adulto a coisa se complica um pouco, devido ao fato de que existe um flagrante divórcio entre o público e a pro

dução local... A área de música é bastante privilegiada... os corais do DF são ótimos... A Banda Sinfônica de Brasília é excelente... O setor de artes plásticas também vai muito bem... os cursos do Centro de Criatividade têm sempre excedentes. No cinema 50% (das projeções) para o cinema brasileiro, a programação de filmes estrangeiros é da melhor qualidade... Ninguém com mérito bate à porta da Fundação e a encontra fechada... só não incentivamos a mediocridade. A política da FCDF está traçada no Plano. Integrado de Educação e Cultura da SEC/GDF, o Plano vem sendo seguido com a maior fidelidade... o público comparece, aplaude, prestigia ...  
(Carlos Fernando Mathias, CB, 29.11.81)

Mas conclui-se que a realidade não é tão positiva, e existem várias ordens de problemas:

- em relação à política de trabalho:

"Ferreira Gullar tinha uma proposta popular para a Fundação, tinha uma ideologia. Os que vieram depois eram pessoas descomprometidas com qualquer ideologia no campo popular e no campo artístico... Não houve planos, nem projetos, só o imediatismo (para atender ao poder que os designava)... Não houve nenhum trabalho para fazer a comunidade criar" (Rogério Costa Rodrigues, 10.09.81)

"O desvio foi geral, em termos de filosofia de trabalho... Brasília é um universo claro das contradições, da vontade de atender as elites... reflete (e condensa) o que nas outras cidades fica mais diluído". (Marco Antonio Guimarães, 10.09.81)

- em relação ao processo administrativo:

"A FCDF é um órgão oficial, vai ter sempre que servir à política oficial, não importa quem a dirija. Como o poder muda, a Fundação fica à mercê dessas mudanças". (Wladimir Murtinho, 23.11.81)

"O Conselho da Fundação deveria ser para estabelecer as diretrizes, a sua política de ação cultural... Mas fica deliberando sobre bobagens - por exemplo, se num lançamento de livro o coquetel pode ser de batida e pipoca - e isso é um desperdício..." (Walter Mello, 10.09.81)

"O Conselho Deliberativo sempre foi um organismo para facilitar as decisões políticas. Sempre teve gente muito boa e gente que está lá para isso... para que o Diretor Executivo não assumisse (diretamente) as decisões difíceis... Como são diversas pessoas, a decisão fica diluída, a responsabilidade difusa". (João Antonio, 10.09.81)

"Um problema era a disparidade entre o volume de trabalho e as pessoas disponíveis... não podia haver transferências, tudo era inadiável... um ativismo sem parar para refletir..." (Maria Cristina D. Leal, 10.09.81)

- em relação à produção cultural:

"O problema da Fundação não é só desvalorizar o movimento local, é fazer isso com a agravante de supervalorizar o que vem de fora"... (Chico Espedito, CB, 15.12.81)

"Via burocratas, especialistas e tecnocratas o grande baque da crise acaba sendo sempre na educação, na cultura, na arte e, finalmente, no artista e em quem tranza por seus caminhos"... (Ary Pararraios, CB, 11.08.81)

"A produção local, os recursos econômicos e o público - esse o tripé dos problemas... O público tem uma postura que não se entende, descomprometido com a cidade... E a FCDF (não tendo produção própria) fica à mercê das propostas que chegam, principalmente do Rio e São Paulo, ... sem ligação com a produção local"... (Maria Cristina D. Leal, 10.09.81)

Traçando as esperanças para 1982, Geraldinho Vieira considera que "falta à Fundação o alinhamento de uma política cultu

ral mais ampla... Uma dose forte de audácia se faz necessária, tanto por parte da FCDF, quanto a uma política diferente de atuação e interferência na realidade da cidade, como por parte dos artistas, no jogo estético que pretendem começar a montar... Nenhuma das duas partes sobreviverá, sem a integração mais clara com a outra". (Geraldinho Vieira, JBsB, 03.03.82)

Numa visão retrospectiva, os resultados gerais da SEC/GDF indicam que o sistema escolar da cidade possibilita o ensino a praticamente todas as suas crianças e adolescentes. Só que não a partir dos 4 anos, como previsto, mas dos 6 ou 7, e sem a complementariedade pretendida através da frequência diária às Escolas-Parque. Nenhum Jardim-de-Infância foi construído nas cidades-satélites onde, como medida compensadora, a FEDF realiza, para as crianças de 5 e 6 anos, nos horários de intervalo entre as classes regulares de 1º grau, um atendimento especial, realizado por alunos monitores (principalmente alunos das Escolas Normais).

Esses fatos, mais o aumento da população e a necessidade de atender também, nas Escolas-Parque, a clientela do supletivo (face à obrigatoriedade da Educação Artística no currículo) prejudicou inteiramente o trabalho inicialmente previsto. Em função da grande demanda, os alunos não têm mais horário integral, nem mesmo em dias alternados, e as atividades artísticas, em princípio pouco valorizadas por pais e professores de outras disciplinas, ficam espremidas nos horários disponíveis:

"Para corrigir a ausência das Escolas-Parque, foram criados os Centros interescolares, onde os alunos teriam aulas de música, práticas de Educação Artística. Hoje, eles não existem assim, é uma escola comum, onde se ministra uma disciplina exclusiva para alunos advindos de diversas escolas da FEDF". (Ézio Pires, 12.08.81)

O CASEB - que teve uma participação ativa na vida cultural dos primeiros anos de Brasília, através do Coral e do grupo de Teatro - restringe-se hoje a cumprir, com muitas limitações, a obrigatoriedade curricular de Educação Artística, com alguns períodos de excessão:

"Transformamos o auditório, numa oficina aberta, com os alunos das 3 séries do 2º grau. Começamos com a história do Teatro, e no final do 1º semestre (1979), os alunos fizeram uma exposição, sobre o Teatro, da pré-história aos nossos dias... No 2º semestre, trabalhamos, com exercícios de improvisações, com coisas da vida deles: os pais, a Escola, a opressão,... surgiu "O apocalipse", um espetáculo que falava a linguagem deles... O objetivo de conquistar a Escola para o Teatro foi atingido, prevíamos 3 apresentações, lotou o auditório durante 6 dias. Fizemos um levantamento, 90% dos 3000 alunos do colégio nunca tinham ido ao Teatro, a TV era seu único referencial. A proposta para o ano seguinte era abrir um curso de Artes Cênicas para alunos interessados mas... com "O apocalipse" foi dito o que se pensava... fui transferido para a Escola - Parque da 313 sul". (Nielson Menão, 15.09.81)

Ficam, como pontos positivos, a infra-estrutura básica que foi montada na cidade, e os índices de escolarização alcançados:

"A taxa da escolarização de Brasília é a mais alta do país. Isso vai ter repercussão cultural muito grande. A cidade tem uma estrutura específica para o ensino supletivo muito boa... O ensino especial é impecável. O Plano de Bibliotecas setoriais era considerado um luxo, hoje é óbvia a sua necessidade... Foi muito importante fazer as Escolas Normais descentralizadas, uma forma de respeitar a identidade cultural entre as professoras e as cidades-satélites... Mas acho que não há entusiasmo pelos assuntos culturais. Esses assuntos já foram mais importantes, falava-se, discutia-se, ia-se a jornais e TV, havia mais diálogo..." (Wladimir Murtinho, 23.11.81)

"No Elefante Branco, no Ginásio Moderno, CIEM e Pré-

Universitário tinha-se liberdade de pensamento e experimentação muito superiores, na área artística, ao que era realizado em outros colégios de 2º grau, particulares. Mas foi envolvendo - não ganharam em nível de ensino, e perderam na área artística... a importância da arte no sistema educacional (que era prevista em Brasília), foi cortada". (Eliane Catanhede, 13.10.81)

Em 1980, a SEC/GDF formula o "Plano de Educação e Cultura do Distrito Federal - 1980-83", considerado o "plano em que se tenta, pela primeira vez, no Distrito Federal, integrar a ação cultural e a ação educativa, como complementares que são, por sua própria natureza". Neste plano, ainda em execução, propõe-se que a "Escola se torne uma instituição inserida no dia-a-dia comunitário"... e que "a educação comunitária signifique ... prover programas educacionais e culturais para toda a comunidade... buscar participação e envolvimento de todos os cidadãos, encorajar participação entre órgãos, agências e pessoas..."

Brasília precisa que tais propostas correspondam à realizações efetivas, e que "prover programas" signifique apoio e criação de condições para que o processo artístico flua adequadamente.

#### 4.3 - EXPERIÊNCIAS DE INICIATIVA PATRONAL

O SESC (Serviço Social do Comércio) e o SESI (Serviço Social da Indústria) são organizações de âmbito nacional, criadas em 1946, a partir do documento "Carta da Paz Social", por empresários do comércio e na indústria. Esses serviços seriam custeados por recursos provenientes de uma taxa de 2% sobre as folhas de pagamento das Empresas, e administrados pelos empresários do comércio e da indústria, através das Confederações Nacionais do Comércio e da Indústria (CNC e CNI):

"A "Carta da Paz Social" traduz a forma encontrada pelos empresários brasileiros para fazer a redistribuição de renda no Brasil (após a crise sócio-econômica criada pela 2a. Guerra Mundial), preservando o sistema de organização da sociedade: - a participação indireta dos trabalhadores nos lucros das empresas através da prestação de serviços de bem-estar social, administrados pelos próprios empresários... A redistribuição de renda através desses serviços é forma de minimizar os conflitos entre o capital e o trabalho, e de desacelerar os conflitos entre classes... É na "Carta da Paz Social" que se encontram os fundamentos para a ação do SESC, (e do SESI), inclusive na área de atividades culturais... O SESC e o SESI são, em si mesmos, instrumentos de intervenção cultural, não só quando patrocinam atividades artísticas, mas quando interferem nas formas de sobrevivência, reorganizando o modo do trabalhador brasileiro viver com sua família, tratar da sua saúde, usar o seu tempo de trabalho e o seu tempo de Lazer... são entidades que lidam com a totalidade do Homem/Trabalhador brasileiro ... Os serviços prestados atingem uma gama grande de atividades (concentradas em programas de saúde e educação) porque, para o Homem, não se coloca só o problema da sobrevivência... (para Ortega y Gasset é através do "supérfluo" - ou seja, das atividades que não estão diretamente relacionadas com as necessidades biológicas de alimentação, abrigo e reprodução - que o homem se realiza como homem, se diferencia dos animais). Se uma sociedade coloca só o problema da sobrevivência (como o único importante) é uma sociedade suicida ... Só a sobrevivência a natureza garante, se o homem não rompe o equilíbrio ecológico... Os patrões e os técnicos são os recursos humanos que transformam os recursos financeiros e patrimoniais do SESC (e do SESI) em serviços, dentro da sua cosmovisão... e as formas de prestar esses serviços traduzem a visão de mundo que os gerenciam. Cada um de nós (técnicos) tem opções

de caráter individual, que derivam de nossa filosofia de educação, e que tentamos imprimir ao trabalho... Na medida em que o empresariado nacional entender que, hoje, o seu projeto é o mesmo do trabalhador, face às pressões e intervenções da economia internacional sobre nosso país (um problema que nos une mais do que as diferenças que nos separam) ele descobrirá a riqueza cultural brasileira... lutarã por nosso desenvolvimento cultural, que é a arma única para nos mantermos como nação... ao se instalarem em Brasília o SESC e o SESI (porque já atuavam em todo o Brasil) trouxeram uma experiência de trabalho e uma visão nacional mais abrangente, visão que os órgãos locais não poderiam ter (e que justificava que as sedes nacionais das duas entidades fossem instaladas aqui, na capital federal)". (Maria Leda de Rezende Dantas, 08.09.81)

#### 4.3.1 - ATIVIDADES CULTURAIS DO SESI EM BRASÍLIA

As atividades do SESI em Brasília tiveram início em 1958, quando se instalou uma Delegacia Executiva, num pavilhão de madeira da Candangolândia. As atividades iniciais eram cursos diversos, festas em fins-de-semana; mais tarde, faziam-se ruas de recreio em cidades satélites:

"Cerca de 8 anos mais tarde instalamos em Taguatinga o Centro Social Eurico Gaspar Dutra, e aí tivemos melhores condições para o desenvolvimento das atividades... As atividades na área de teatro começaram quando Valter L. Batista, na época Delegado do SESI, convidou Sílvia Orthof para trabalhar nesta área. Eu já conhecia Sílvia, do Teatro do Estudante do Rio de Janeiro, por isso dei todo apoio". (Leone T. Vasconcelos, 08.09.81).

Além de Sílvia Orthof foram contratados também Cláudio Gaya (hoje, um dos Dzi-Croquetes) e Vicente Pereira, e as atividades teatrais foram desenvolvidas nos anos de 1968 e 1969:

"Comecei com aulas sobre história do Teatro... Observei que, no setor de cursos, se faziam flores de plástico, trabalhos de gesso, etc., ... e que padrões da

classe média eram impingidos. Pedi que trouxessem objetos de que não gostavam, que achavam feio. Trouxeram moringa, abano, chapéu de couro... Discutimos, mostramos que eram coisas mais verdadeiras, mais coerentes com suas raízes... depois foram trazendo cavaquinho, redes, músicas deles... Formou-se um grupo, cerca de 26 pessoas, fundamos a Oficina de Teatro do SESI, montamos "As mãos do trabalhador" e "Pluft, o fantasminha". Das discussões sobre os objetos que foram sendo trazidos chegamos à idéia de montar "Morte e Vida Severina". Muitas das soluções do espetáculo partiram deles, na música, no vestuário (inspirado nos bonecos do Vitalino), no cenário (usando os objetos que antes diziam não gostar). O espetáculo foi apresentado em temporada longa, no SESI, no Martins Pena, no Festival de Inverno de Ouro Preto... Formavam-se filas para ver o espetáculo (em Brasília nunca tive problemas de público). Houve então uma apresentação especial para o Presidente da República, que parece que não gostou do que viu... Valter Batista foi despedido logo depois... O grupo já estava lendo "Prometeu acorrentado", a sala de ensaios foi requisitada para local de cursos... ficamos sem condições de trabalho... pedi demissão (também tive que voltar ao Rio de Janeiro, por problemas de doença)... não tive mais contatos com o grupo. Foi o meu melhor trabalho... o mais importante da minha vida". (Silvia Orthof, 07.10.81)

Leone Teixeira de Vasconcelos, na época chefe de gabinete da Confederação Nacional da Indústria, lembra bem do espetáculo:

"Foi um espetáculo muito importante, principalmente pela participação de filhos de trabalhadores que não tinham nenhuma experiência anterior em teatro... Com a saída do Delegado, Valter Lemos, nós tivemos assim uma espécie de intervenção no SESI. O novo Delegado nomeado não tinha vivência nos assuntos que, na época, vinham sendo tratados pelo SESI... O teatro foi desativado e passou-se longo tempo sem essa atividade. Depois, alguns professores do Centro Educacional do SESI realizaram algumas atividades teatrais com os alunos, mas sem a repercussão artística do trabalho de Silvia. (Aconteceram também experiências com um grupo coordenado por Ney Pereira de Souza - hoje, Ney Matogrosso - que montou "Robin Hood na floresta")... Agora, temos um professor de teatro contratado, as atividades recomeçam... Outra experiência significativa foi a do "Coral do SESI", dirigido por Nelson Mathias. O Coral (que chegou a ser considerado um dos melhores do Brasil) apresentava-se em solenidades oficiais, em várias ci

dades brasileiras... chegou a gravar um long-play... Dr. Walter, quando reassumiu a Delegacia, quis condicionar o coral a um horário, a uma jornada que ele considerava adequada. O maestro não concordou, pediu demissão... o coral terminou... foi uma perda grande, por um mero problema administrativo. Tivemos também uma experiência com orquestra de cordas, dirigida por Ricardo Jaffé.

Hoje, temos um novo Coral, dirigido por maestro que foi aluno de Nelson Mathias. Esse coral apresenta, com muito sucesso, desde 1979, o Concerto de Natal do Trabalhador, na Igreja D. Bosco e no auditório do Colégio Militar... Estamos também com um Centro de Instrumentistas de corda, para cerca de 80 filhos de trabalhadores... queremos despertar vocações musicais e encaminhá-las, caso haja interesse de profissionalização, para Escolas Profissionalizantes. Temos 9 alunos estagiando na UnB, depois irão estagiar na Orquestra do Teatro Nacional, são monitores no Centro. Temos entrosamento com a FUNARTE, o Centro é dirigido pelo Prof. Henrique Muller. Temos uma camerata, que faz apresentações no Restaurante do SESI... e um instrumental off. Realizamos, com a participação do operário na programação, o "Domingo no SESI", com atividades de lazer e cultura, estamos introduzindo música sertaneja, a roda de violeiros... Houve uma fase em que a administração superior do SESI decidiu - se pelo "desaquecimento" das atividades culturais, no Brasil inteiro, dando prioridade a outros serviços... está havendo um retorno... a cultura precisa ser democratizada, se enganam os que pensam que o povo não tem condições, não tem sensibilidade". (Leone T. de Vasconcelos, 08.09.81)

O Departamento Nacional do SESI mantém em Brasília duas unidades experimentais, em Ceilândia e em Taguatinga, que funcionam como Centros de Treinamento para o Brasil inteiro. O objetivo dessas Unidades é gerar metodologias de trabalho para os Departamentos Regionais do SESI, nas áreas de Saúde, Lazer e Serviço Social (CB, 16.05.82).

#### 4.3.2 - ATIVIDADES CULTURAIS DO SESC

O SESC iniciou suas atividades de atendimento à clientela em Brasília, em 1967, quando sua Delegacia Executiva realizou cursos diversos e deu início ao trabalho com Bibliotecas Ambulantes - caixas - estantes colocadas em firmas comerciais e geridas com

a participação de comerciários representantes de Firmas:

"Em 1969, foi alugada uma casa em Taguatinga, para funcionar como Centro de Atividades; deu-se início, com crianças da recreação infantil, a atividades de teatro, montando-se "A fábrica de chocolate" e "Pluft". Mais tarde, com o auxílio de um estagiário da UnB, foram montadas "A bruxinha que era boa" e "O rapto das cebolinhas"... Num bloco de apartamentos construído pelo SESC na 403 sul, fez-se, em 1969, uma programação de férias para as crianças da quadra, já com a perspectiva de usar os espaços livres, de uso comum, da cidade. Em 1971, instalou-se o Centro de Atividades da W3 sul. Neste Centro, deu-se início a um trabalho objetivando sensibilização e conscientização da clientela em relação a sua situação como empregado do comércio. Programaram-se projeções de filmes em entrosamento com o cineclube de estudantes da UnB, não se conseguiu fazer os debates previstos, os estudantes tinham linguagem muito diferente da do comerciário... Em 1973 e 1974, realizou-se a "Semana da Criatividade" com apresentações conjuntas de espetáculos de música, teatro e dança, com muita participação da clientela ... Foi montada a peça "A farsa do mancebo que casou com mulher geniosa"... Na Praça 21 de abril, fez-se a 1ª Feira do Livro de Brasília, concomitante com o Encontro de Livreiros, Bibliotecários e Escritores de Brasília. Depois, por mais 2 anos, essa Feira foi realizada no Touring Club... Em 1974, através da UNIMOS - Unidades Móveis do SESC que realizavam atividades culturais, recreativas e esportivas nas cidades-satélites - mobilizou-se a comunidade de Planaltina em torno da criação de um museu da cidade. Foi feita uma exposição de objetos, documentos, fotos, etc., recolhidos entre os antigos moradores, na casa de uma família tradicional da cidade. Organizou-se, com a Administração Regional, um Seminário sobre o patrimônio histórico da cidade (mais tarde, o GDF comprou a casa e nela instalou o Museu Histórico de Planaltina). Essa exposição veio depois para o Centro de Atividades da W3, inclusive toxemos uma tecedeira e o seu tear (possivelmente, a 1ª exposição de uma cidade-satélite no Plano Piloto)... A UNIMOS também realizou, em entrosamento com o curso LASER, gincanas em que as tarefas tinham caráter de descobrir aspectos culturais de Brasília"... (Maria do Carmo Ribeiro Damasceno. 08.09.81)

Em 1975, com a participação de todos os técnicos, elaborou-se a "Política de Ação do SESC em Brasília". Neste documento, se estabeleciam as diretrizes teóricas que deveriam embasar a ação do SESC no Distrito Federal, através de programas de lazer, nutri

ção, saúde e educação: "O SESC em Brasília seria organizado para atuar como agente de socialização no processo de urbanização acelerada. Seus centros e unidades móveis seriam veículos de aproximação entre pessoas, famílias, grupos e organizações. Os centros sociais, muito mais que agências de "Atividades" seriam "umbara - mas" ("lugar onde os amigos se encontram"). Ficou ainda definido que cada Centro teria uma característica de trabalho principal.

Assim, o Centro de W3 Sul seria uma unidade especializada em programas de saúde; o SESC de Taguatinga, do ponto de vista metodológico, seria o centro das experiências de trabalho com a comunidade, englobando as Unidades Móveis; e o SESC da W4 Sul seria o pólo irradiador e centralizador de atividades culturais do SESC de Brasília, vinculando-se basicamente a programas de:

- divulgação incentivo e valorização da cultura brasileira, em suas variadas formas de expressão;
- sensibilização e atendimento à clientela comerciária através de atividades culturais.

Para dar cumprimento aos seus objetivos, o SESC W4 promoveu, sistematicamente, em suas instalações, nos outros Centros do SESC e em cidades-satélites: - festas e espetáculos em finais de semana; Oficinas de Teatro, Música, Cinema, Artes Plásticas, Literatura e Artesanato, desenvolvidas basicamente através de apoio, nucleação, acompanhamento e/ou orientação de grupos especializados; atendimento a crianças e adolescentes, através de programas de férias e grupos de menores trabalhadores; encontros, debates e seminários; atividades de recreação e educação física; serviço de hospedagem utilizado em benefício de artistas e grupos de outras cidades, que se apresentavam em Brasília, permutando-se serviços (por exemplo, um grupo de teatro hospedava-se no SESC W4 em troca

de ingressos para um espetáculo, ingressos que eram distribuídos a comerciários).

Na experiência do SESC W4, um aspecto muito importante foi a forma de gerência adotada: na organização interna do Centro deu-se ênfase a uma administração participada, e a sensibilização de toda a equipe para os objetivos e formas de trabalho definidas. As tarefas de definição de objetivos e atividades, indicadores básicos para o trabalho, estratégias metodológicas, avaliação e planejamento sempre foram realizadas com a participação de toda a equipe. Ainda que sejam aspectos de ordem interna, sem dúvida refletiu-se nos resultados do trabalho:

"O SESC foi minha grande escola no sentido de que me possibilitou experimentar... era um grande desafio, uma vontade de fazer que a gente não sabia de onde vinha... descobri que havia o aspecto educativo na forma de realizar a atividade". (Humberto Pedrancini, 08.09.81)

"O SESC da 913 sul é um dos únicos lugares onde artistas tem acesso, sem as burocracias que caracterizam os demais (poucos) espaços disponíveis... O SESC cumpre, com sobras, a função de animar culturalmente a cidade (Chacal, CB, 20.04.80).

Entre as atividades culturais que tiveram repercussão maior, cita-se o projeto "Música na cidade" - uma série de eventos musicais utilizando recursos artísticos e espaços públicos de Brasília e cidades-satélites (galerias do SCS, praças, rodoviárias, Torre de TV, Teatro de Arena da UnB, etc) durante todo o mês de maio de 1978. Em seqüência ao "Música na cidade", nos anos seguintes, realizaram-se os "Encontros de Música Instrumental Brasileira".

Em 1978, após a realização do "1º Curso para dirigentes

cineclubistas", dinamizou-se o movimento de cineclubes da cidade, retomando a proposta de Paulo Emílio Sales Gomes, nos anos 60:

"acho que o SESC teve um papel fundamental no renascer do movimento cineclubista local... foi o único lugar onde a gente encontrou abertura para o que pretendia fazer"... (Marco Antonio Guimarães, 08.09.81)

Na área de teatro, trabalhou-se muito entrosado com o Serviço Nacional de Teatro, com artistas e grupos da cidade, e com a Fundação Cultural. Foram realizadas 2 Mostras de Teatro Amador do Centro-Oeste: 2 concursos de dramaturgia; o 1º Festival de Teatro Infantil; cursos, encontros e seminários, no SESC e em cidades satélites; um "Banco de Textos", na Biblioteca; adaptou-se a garage do SESC W4 como espaço teatral - o Teatro Garage, que começou a funcionar em julho de 1979; dois dos trabalhos realizados por grupos de teatro do SESC foram indicados pelo SNT para participar do projeto Mambembão e Mambembinho: o Grupo Carroça, em 1980, com a criação coletiva "Capital da Esperança", e o Grupo Katharsis, em 1981, com o espetáculo "A raiz do pau encarnado", também criação coletiva.

A preocupação com a cultura brasileira, principalmente a cultura popular, motivou a realização de "ciclos" dedicados a um estado ou região brasileira, incluindo palestras, filmes, exposições, música, comidas típicas. Por exemplo, as "Noites Goianas" com exposição de artistas plásticos, palestra de Cora Coralina, noite de autógrafos de escritores goianos, filmes, recital de músicas folclóricas, doces e licores de Goiás Velho. Ou o ciclo "O Velho Chico", sobre a região banhada pelo rio São Francisco. Outro ciclo foi sobre o tema "Gestos": exposição de fotografias feitas a partir da pesquisa sobre o gestual brasileiro, realizada por

Câmara Cascudo; espetáculos de mímica; filmes; palestras e exercícios sobre expressão corporal com alunos dos cursos supletivos.

Havia também um comprometimento assumido com o que se produzia artisticamente na cidade: "quem esteve no SESC da 913 sul no último sábado teve o raro prazer e o incrível privilégio de ver uma Brasília inteiramente transformada... junto com o "Grande Circular", o mais importante acontecimento cultural da cidade, que mobilizou durante mais de 15 horas, mais de 3000 pessoas (no "Orgasmo da Década)". (Marcílio Farias, CB, 19.12.79)

Ao nível da sensibilização da classe comerciária, o trabalho mais significativo foi o realizado junto aos alunos dos cursos supletivos do SESC. Entendendo que o educando adulto carece não apenas de informações de ordem acadêmica, mas de oportunidades de desenvolvimento cultural, profissional e político, desenvolveram-se para os alunos dos cursos atividades que objetivavam, do ponto de vista educativo: - informar sobre cultura brasileira; desenvolver capacidade de criação, convivência, expressão e comunicação; sensibilizar e despertar o interesse por este tipo de atividade. As atividades foram muito diversificadas - espetáculos teatrais e de música, feiras, exposições, palestras, concursos, etc. - realizadas no local e horário de aulas, ou no SESC W4, ou em salas de espetáculos da cidade, mediante o fornecimento de ingressos. De modo geral, houve boa adesão para as atividades realizadas no horário e local das aulas, mas a frequência era muito pequena quando as mesmas eram realizadas em outros locais, principalmente em fins-de-semana. Outra dificuldade era certa resistência de muitos professores e alunos, quando consideravam que a atividade implicaria "perda de tempo", ou atraso no programa das disciplinas curriculares: - não se acredita muito que isso possa ser

vir à aprendizagem. Por este motivo, uma das atividades realizadas de forma sistematizada e contínua durante todo o ano de 1979, um ciclo de leituras dramáticas - foi acompanhado e avaliado segundo procedimentos técnicos pré-estabelecidos. A avaliação foi feita com parando-se as respostas dadas por dois grupos de alunos - o que par ticipava do ciclo e um grupo que não participou - a um questioná - rio especialmente elaborado.

Os resultados obtidos validaram a experiência, pois os a lunos que dela participaram, segundo as respostas obtidas: "demons tram maior interesse ou sensibilidade para atividades artísticas; maior preocupação em "pensar" o que assistem; maior ligação com Bra sília; ... valorizam melhor o papel da escola (no que se refere a estas atividades); assistem a mais peças de teatro; gostam e fazem apreciações críticas sobre os espetáculos; tem melhor noção sobre para que serve o teatro<sup>6</sup>..."

Em consequência do trabalho desenvolvido com os alunos dos cursos supletivos, formou-se um grupo de teatro com comerciários, e realizou-se no final de 1980, a "Semana de Criatividade do Comerciário".

Outra atividade desenvolvida pelo SESC de Brasília foi o Serviço de Gerontologia Social, um trabalho desenvolvido a nível experimental, "com a perspectiva de descobrir alguma coisa que se ja uma resposta da cultura brasileira à questão do envelhecimento da população... O trabalho não está voltado para o velho, mas para o processo de envelhecimento... Desmitificar que o problema do velho é um problema de quando ele chega àquela faixa... Por exemplo, descobrir o que é preciso mudar nas escolas maternas, de modo que as criancinhas de hoje sejam velhos mais felizes no futuro... não é segregar o velho... é trabalhar com todas as faixas etárias". (Maria Leda R. Dantas, CB, 07.06.81)

A partir de 1980 uma nova "Política de Ação" estabelecida no SESC de Brasília deu prioridade às ações na área de saúde. Juntou-se a isso crise financeira, que fez diminuir ainda mais os recursos aplicados em atividades culturais e, conseqüentemente, as atividades do SESC W4 - embora deva-se assinalar que a participação percentual do custeio deste Centro (um dos três mantidos pelo SESC em Brasília) foi de apenas 8,19% do orçamento do SESC, em Brasília em 1980 (para 1981, esse percentual era previsto em 7,12%). Houve também a transformação da Delegacia Executiva em Departamento Regional do SESC do DF, com as conseqüentes redefinições administrativas, a partir de janeiro de 1981.

#### 4.4 - EXPERIÊNCIAS DE INICIATIVA PARTICULAR

##### 4.4.1 - CURSO PRÉ-UNIVERSITÁRIO

O curso Pré-Universitário foi uma experiência de ligar atividades artísticas ao currículo de 2º grau, com sentido profissionalizante. Começou a funcionar em julho de 1967, numa sala alugada do Colégio La Salle, e foi muito influenciado pela experiência do CIEM, de onde veio a maioria dos seus professores:

"A primeira turma foi formada com 50 alunos do CIEM que nem precisavam fazer cursinho, mas havia o mito de que, para fazer vestibular, era necessário o cursinho. Os resultados foram muito bons, no vestibular, a coisa cresceu, e antes de terminar 1968 nós alugamos 5 ou 6 salas num prédio da 504 sul... Com o vestibular de 1969, iniciou-se uma tradição: na época do vestibular o Pré movimentava os alunos no sentido de criar caravanas, que iam para as provas em ônibus com faixas, bandeiras. O Wolks que premiava o aluno que tirasse o 1º lugar ia em cima de um caminhão. Quando terminava, antes da divulgação dos resultados, comemorávamos. Uma vez fizemos uma feijoada ao ar livre no Clube do Congresso, choveu muito, foi uma loucura. Em 1969 nós abrimos o curso científico, em convênio com o Colégio Marista, aí já tínhamos cerca de 1200 alunos, foi-se formando uma mística muito grande em torno do nome do Pré... Nós tínhamos muito diálogo com alunos, principalmente o César (um dos 3 sócios, o outro era o Braga). Surgiu uma oportunidade e compramos uma área de 40000 m<sup>2</sup> na 911 sul. Começamos a planejar minuciosamente a construção do colégio Pré-Universitário, baseado em nossa experiência no CIEM - que foi a nossa Faculdade de Educação. Tudo no Pré era dentro do esquema do CIEM - os alunos com horário integral, as equipes, os coordenadores. O projeto arquitetônico era discutido junto com o projeto pedagógico, pretendíamos um colégio inovador em todos os aspectos. Foi no auge desse entusiasmo que nós perdemos, no dia 21.09.70, o César, num desastre. Foi uma perda grande para todos, era uma pessoa sensacional". (Aloísio Otávio P. de Brito, 26.08.81)

No projeto pedagógico do Pré, o que havia de inovador eram as práticas experimentais - o aluno passava 1 semestre em práticas educativas básicas na área de arte, frequentando as oficinas de teatro, música, planos e volumes, fotografia, cinema, dese

nho e plástica, que funcionavam no Colégio do Carmo.

Depois de 1 semestre, o aluno escolhia uma área de profissionalização, que podia ou não ser na área de artes - o Pré mantinha 12 opções na área profissionalizante, inclusive mantendo convênios, para estágios dos alunos, com várias instituições. Era nas práticas experimentais que o aluno pesquisava a sua vocação, a idéia era ligar o aspecto de profissionalização ao de desenvolvimento da criatividade. A área profissionalizante, que pretendia formar auxiliares técnicos, tinha 3 objetivos: desenvolvimento da criatividade; desenvolvimento técnico e desenvolvimento da organização:

"O Pré garantia espaço, instalações e equipamentos e farto material. Havia muito entrosamento com a comunidade. As "nonas" - de 2 em 2 meses, uma semana com gincanas, apresentações teatrais, cinemas, exposições etc, onde cada área apresentava o trabalho realizado, mexia com o Colégio e a cidade inteira. A "Festa das Nações" e o "Festival da Canção" nasceram das "nonas". O Pré teve também cursos regulares de 1100 horas, profissionalizantes, em teatro, cinema, fotografia e publicidade, muitos dos que passaram por estes cursos são profissionais na cidade. Foi uma experiência motivadora, envolvente, e que muitas vezes me emocionou..." (Elmira Hermano, 26.08.81)

A proposta curricular do PRÉ, consubstanciada em seu Regimento, havia sido encaminhada para aprovação pelo Conselho de Educação do DF. Como esta proposta, apesar de inovadora, seguia o estabelecido na LDB, o PRÉ continuou seguindo-a, ao mesmo tempo em que dava início à construção de sua sede própria:

"Em 1973 tínhamos 4.200 alunos e, porque fizemos investimentos (para a construção do Colégio) e compramos muitos equipamentos, sem pensar muito, estávamos com dificuldades econômicas, e solicitamos um financiamento na CEF; era certo que sairia, pois o Colégio era economicamente viável, e a experiência era

bem considerada - o Ministro Passarinho citava sempre o Prê como uma boa experiência profissionalizante, tivemos matérias favoráveis em muitos jornais (por exemplo, no JB de 28.10.73). As duas bombas caem juntas: a CEF não aprova o empréstimo, e SEC/CEDF não aprova o Regimento do Prê, punindo ainda o Diretor, suspenso por 90 dias por ter funcionado antes da aprovação do Regimento (que ficou quase 3 anos no CEDF). O Prê tinha 800 alunos no 2º ano, dos quais 160 tinham cumprido as 4.200 horas legais do curso profissionalizante, por isso se formariam naquele ano e prestariam vestibular. A SEC/GDF mandou que se expedisse certificados de conclusão para todos os 800 alunos. Tivemos com isso uma crise institucional, de credibilidade, e uma crise financeira, iniciamos o ano de 1974 com 1.600 alunos. Tivemos que procurar um outro parceiro, por causa da crise econômica, não fomos felizes na escolha. Começou a lenta agonia do Prê, depois de 74 já não era o mesmo Colégio, embora tenhamos ficado até 77, até resgatar os últimos com promissos assumidos". (Aloisio Otávio P. de Brito, 26.08.81)

Com a crise financeira, os cursos profissionalizantes do Prê ficaram reduzidos a um terço, o setor de artes foi desmembrado, oferecendo apenas o semestre obrigatório em Ed. Artística, não se oferecia mais habilitação básica em arte:

"A falência do Prê foi a falência de uma experiência educacional que estava incomodando. Por isso, o cerceamento econômico (negando o empréstimo) e o não reconhecimento do currículo, que era bem fundamentado na LDB. Na minha área, nunca, ninguém, da SEC ou do CEDF entrou para visitar sequer; não quiseram discutir, nunca fui chamada para depor ou debater. O Braga queria terminar colocando uma bomba no Colégio, explodir para mostrar a violência, mas o Aloisio não deixou. O governo do DF criou facilidades para a instalação do Curso Objetivo (de São Paulo) em Brasília, para que concorresse com o Prê, que já estava com estas dificuldades todas.

O prédio do Prê foi vendido ao RENAE, fez-se um novo currículo, logo aprovado, porque era tradicional, nada de criativo, era massificante. O que continuou, embora com o mesmo nome, já não era o Prê..." (Lais Aderne, 29.11.81)

"O fundamental disso tudo foi preparar cabeças, para que, chegando à Universidade, o aluno fosse capaz de criar na sua área, e fazer coisas novas... E no De-

partamento de Práticas Experimentais do Prê, se fazia isso, se criava conhecimentos, se questionava, se pensava... Só creio em ensino onde existe liberdade - é a palavra chave - e nisso o Prê funcionou. Havia um espaço, recursos e muita gente usando estes recursos - numa época sufocada"... (Jimmy, 26.08.81)

"Toda tentativa que foi feita com a comunidade, ela respondeu, participando... Houve o corte, por determinantes políticos, não financeiros ou legais, levando a interromper-se um processo que tinha continuidade, sempre foi avaliado, refletido. A gente carrega muita raiva, muita mágoa, mas a gente está aí... questionando... que não se veja como coisas que acabaram, as cabeças formadas vão ter chance"... (Yara Pietricovski, 26.08.81)

#### 4.4.2 - FESTA DE ARTE E CULTURA

Em 1973 surge na cidade um movimento que mobilizou várias pessoas vinculadas à vida cultural de Brasília e teve muita cobertura da imprensa- foi a FAC, Festa de Arte e Cultura:

"Em 1972 ganhei um prêmio de poesia, no valor de Cr\$ 30.000,00. Eu tinha o sonho de mexer com todas as artes de Brasília, por isso resolvi transformar o prêmio em algo significativo para a cidade, aproveitando inclusive a publicidade que foi feita em torno do prêmio.

Um grupo começou a se reunir, em minha casa, e resolvemos promover uma grande festa, para mostrar a produção artística da cidade, em todas as áreas... Os encontros eram a portas abertas, sem restrições ideológicas ou de qualquer ordem, isso criou um aglutinamento numa época em que isso era difícil. Foram eleitos coordenadores de áreas, que se reuniam semanalmente, em locais diversos... mais de 400 pessoas estiveram envolvidas com a FAC. Os coordenadores eram Antonio Augusto Cabral (música); Marcus Vinicius (artes plásticas); Geraldo Sobral Rocha (Cinema); Miriam Babi (Ballet); Lais Aderne (Teatro); Fritz Teixeira Salles (poesia)... Wladimir Diniz dirigia o Suplemento do Jornal de Brasília, tivemos muita cobertura da imprensa. Porque precisávamos arranjar dinheiro para a FAC, não tínhamos patrocínio de órgãos públicos, foi definida uma comissão para conseguir recursos e patrocínio do comércio local, coordenada por Newton Rossi... Caio Prates da Silveira ficou de conseguir o Ginásio Presidente Médici, recém-inaugurado, para três dias de festas... A coisa foi ficando mui-

to grande, começaram a surgir crises... Uma delas foi no setor de Teatro, que pretendia fazer um happening na Praça 21 de abril, sem solicitar autorização do GDF. Numa reunião na Escola-Parque comuniquei que sem autorização, não haveria o happening; houve muita briga. Marcamos outra reunião para votar se haveria ou não o happening, ninguém votou, ou tomou posição. Resolvi sair, passando a coordenação para Cláudio Murilo Leal... colocar 400 pessoas em torno de um projeto cultural era, em parte, o objetivo que eu buscava... Surgiram vários projetos: o pessoal de artes plásticas tentou formar uma sociedade de artes; um concurso de cartazes; nada se efetivou. A FAC foi transferida de junho para agosto de 1973, depois esvaziou-se ... Não houve mais reuniões, nem movimentos... Nunca houve avaliação, nem contatos, nem nada... (Fernando Mendes Viana, 03/09/81)

#### 4.4.3. - JORNAIS ALTERNATIVOS

No início dos anos 70, junto com os primeiros movimentos de comunidades rurais, surgem, em Brasília, os chamados "alternativos" - jornais publicados à margem da imprensa tradicional, traduzindo sempre a ideologia e a posição de seus responsáveis, refletindo sobre a cidade e vendidos "no grito", fora do esquema comercial de distribuição. Pela precariedade das condições de produção e distribuição, a média de vida dos alternativos é de 3 números publicados:

"Nos gramados da 206 sul surgiu "A Tribo". Antes, o Flash - um bar na 104 sul, que também deu guarida à Tribo - publicou 2 boletins - cardápios, que não chegaram a ser jornal. A Tribo era um jornal anárquico, um brado tipo "o que sobrou de nós (após o AI-5) ainda respira", mas conseguiu ser um ponto de reflexão, ter um tom de Brasília... Depois de publicados uns 3 ou 4 números a polícia invadiu a improvisada redação e o jornal acabou. Entre 75 a 76 publicou-se o JOI - Jornal Ordem do Universo - que tocava o lado místico de Brasília e traduzia um plano de vida - o dos que se engajaram numa experiência de comunidade em Sobradinho (Aqui nasceram as primeiras comunidades rurais e a base dos primeiros movimentos ecológicos do país). Em Brasília, eram figuras urbanas que iam para o rural porque saía-se do Plano Piloto,

entrava-se logo no rural... chegou-se a pensar numa comunidade maior, a Guariroba, para a qual viriam Gil, Caetano, Glauber, Smetak, mas a proposta faliu. O JOI foi o alternativo mais coerente, feito por pessoas que tinham coisas a dizer... Foram publicados 10 números, 6 bancados pelo "Estadão". Suas matérias de capa tocariam em assuntos que são "pintariam" depois, um lado meio utópico que Brasília facilitava muito: alimentação e medicina natural; dialética do espaço de Brasília; energia nuclear; agro-biologia; drogas e comunidades rurais; massacre indígena; intolerância religiosa; devastação da Amazônia... Ninguém pensava em faturar, era uma cooperativa, dali surgiu o "Coisas da Terra" (restaurante macrobiótico). A equipe do JOI foi toda contratada pelo JBSB. O Jornal Transe é, hoje, o JOI revivido. Surgiu depois o "Cidade Livre", que também tem um tom de Brasília, um jornal cooperativo, feito por jornalistas, opinativo e apaixonado. Sairam 3 números. Outros alternativos foram o Nãvegas e o CUCA LIVRE - que não chegaram ainda a se cristalizar..." (Tetê Catalão, 03.09.81)

Existe ainda, em Brasília, um outro tipo de imprensa - os jornais ou revistas publicados por órgãos públicos e particulares, quase todos marcados também pela descontinuidade. Na UnB - que teve inúmeras publicações ao longo de sua história - circula agora o "Campus" e, já no seu nº 4, o Jornaletas.

A descontinuidade marcou também, de certa forma, a produção literária da cidade, podendo-se distinguir dois grupos principais: uma primeira geração, que marcou sua produção pela "reflexão do espaço - cidade - utopia", registrada em antologias organizadas por Joannyr de Oliveira. Participam desta fase, com obras publicadas, entre outros, Afonso Felix, Anderson Braga Horta, Alan Viggiano, Êzio Pires, José Helder, Santiago Naud, Clemente Luz, Esmerino Guimarães. E uma segunda geração, a chamada "geração mimeógrafo", "a tal que usou publicações mais ágeis que o livro - brochura, para veicular em jornal, mimeógrafos e produções independentes, ou mesmo, o grito! ... Com um jogo de corpo maravilhoso este pessoal da segunda geração (Nicolas Behr, Marcílio Farias, Sóter, Tovar, Turiba, Otavio Paz, "os porretas"... ) passeou pelas

imensas possibilidades do "sem estilo", fundindo, retalhando, dissecando..." (Tetê Catalão, seminário "Existe uma Cultura Candanga?", 1980).

#### 4.4.4 - CRESÇA - Centro de Realização Criadora

O CRESÇA surgiu quando Ailema Bianchetti, Elmira Hernando e Maria do Socorro de Carvalho - educadoras que participaram de diversas experiências significativas na vida cultural de Brasília, entre elas o Curso Pré-Universitário e a Escola Normal de Brasília - resolveram criar uma escola que fosse uma proposta mais conseqüente e dinamizadora no campo da educação pela arte:

"Com o final do Prê, começamos a idealizar uma escola diferente. Por sugestão do Wladimir de Carvalho, procuramos o pessoal do Instituto Histórico, que estava querendo ceder aquele espaço na W5 sul para uma atividade na área cultural. Conseguimos o espaço, levamos algum tempo para escolher o nome, fazer estatutos... Em 1976 o Cresça nasceu, como uma proposta mais moderna no campo da criatividade... O que os cursos do Cresça querem atingir é o desenvolvimento da capacidade sensorial, expressiva, criativa... e a noção de pertencimento a uma comunidade". (Ailema Bianchetti, 03.09.81)

Para isso o CRESÇA mantém, como cursos regulares:

- Curso de policriatividade - com a duração de 65 horas, distribuídas em 1 semestre letivo, e onde se trabalha, em cada oficina, com sensibilização, expressão corporal e material concreto:

"queremos trazer o aluno para a realidade, despertar consciência... Cada curso tem um tema. Por exemplo, lendas e realidade brasileira - os personagens das lendas se encontravam na Rodoviária. Os alunos foram pesquisar lá, com isso um aluno que nunca havia parado na Rodoviária descobriu aspectos de Brasília que desconhecia..." (Maria do Socorro Carvalho, 03.09.81)

- Curso de desenho e pintura - em nível de especialização, dado

por Glênio Bianchetti.<sup>7</sup>

- Oficinas de planos e volumes serigrafia, fotografia, xilogravura, cerâmica.

O CRESÇA mantém convênios com a SEC e com a FUNARTE, para cursos de aperfeiçoamento de professores.

"A gente sente a necessidade de reciclagem do professor, mas, apesar dos cursos, nada muda (na escola) se a direção da escola não apoiar... É quase impossível um professor, em 45 minutos, com 40 alunos, fazer alguma coisa em arte... É mais um tapa-buraco, sem ambiente adequado, a criança não pode sujar, não pode tirar nada do lugar..." (Ailema Bianchetti, 03.09.81)

Além dos cursos, o CRESÇA atende a crianças de 3 anos a 6 anos, em turmas de no máximo 15 alunos. Nesse atendimento a preocupação é não tolher a criatividade da criança, dar condições para que ela desenvolva fantasia, imaginação, respeito ao outro, aprenda a trabalhar em grupo:

"Importante é que o CRESÇA não ensina, respeita o que a criança é e deseja. Acho importante o ambiente físico (que não lembra uma escola), sem atividades rígidas e fixas - sem hora do desenho, hora de cantar, hora do lanche. A criança vai para o CRESÇA do jeito que estiver, sem uniforme, sem a tensão de se aprontar para ir à escola... Porque os grupos são de idades diferentes (entre 3 e 6 anos, um ano faz muita diferença) e sem a mãe estar no meio, as crianças trocam experiências, se enriquecem muito... Vale a pena correr certo risco de inadaptação (quando a criança tiver que ir para uma escola do tipo tradicional) porque até os 7 anos a criança cresceu bastante, aceita ou não o outro esquema, compreendendo-o... Não vai ficar sem o tempo em que ela deveria estar brincando. Ficarão coisas sólidas, que não serão absorvidas pelo ensino formal, tradicional". (Marilene Pacheco, 03.09.81)

#### 4.4.4 - GALERIA CABEÇAS

A Galeria CABEÇAS foi a consolidação de um movimento de

artistas locais, preocupados em estabelecer um espaço alternativo de criação. Sob responsabilidade de Néio Lúcio - ator, professor de teatro - a Galeria começou a funcionar em 1978, numa loja da SQS 111:

"resolvi empresariar o sonho, trabalhar para formar um público e promover o exercício das pessoas. Pensamos num lugar onde se juntassem os grupos, expressando as mais diferentes formas de arte, refletindo sobre o que se fazia... Aluguei a loja; as ferramentas, as pessoas foram trazendo... O espaço arquitetônico de Brasília motivou uma atenção especial para o espaço da Cabeças - por exemplo, uma porta entalhada nos dois lados, por artista local, uma entrada sensorial, para se entrar com o pé direito...

Que atrativos criar para tirar as pessoas de casa? Brasília é diferente - grandes espaços, grandes jardins, mas sem o elemento humano, que está nos apartamentos, ou nos "barzinhos" da moda. Resolvemos usar o "quintal coletivo", a quadra, e ali realizar ao ar livre, os "Concertos Cabeças", um por mês era importante a regularidade nas promoções, o compromisso em torná-las um exercício. Para o 1º concerto, o público foi convidado até por telefonemas - e tivemos, cantando, Osvaldo Montenegro, Luli e Lucinha, Raimundo Maranhão, o grupo Chakras... Começou a chegar gente, pessoas com várias artes foram se juntando, vi que o que falta mesmo é uma estrutura, um palco, onde as pessoas possam atuar... A gente especulava pouco e agia muito... Começaram as ruas de arte, as Oficinas Livres, as mostras de cinema... Em dois anos, o público foi crescendo muito - a Cabeças recebendo inaugurações e considerando-as. Era um picadeiro, quem não sabia desenhar é que desenhava, as coisas surgiam soltas, livres:

- músicas, poesias, jogo de xadrez, mímica, maquiagem, etc. ... Montamos o "Grande Circular, para levar o Concerto Cabeças a outros locais. Fornecemos o som e a estrutura para o 1º Concerto, depois a quadra continuava... Na 312 Norte surgiu o "Panelão da Arte", criou-se simbolicamente um Centro Comunitário, por 5 meses consecutivos realizaram atividades, mais próximas de uma Feira. Estivemos no Cruzeiro, no Guará, na inauguração da prefeitura da 203 Sul...

Como recursos, a gente teve uma verba de Cr\$ 10.000,00 mensais da Fundação Cultural, o que garantia um concerto e uma rua de arte. Depois, para fazer também o "Grande Circular", essa verba passou para Cr\$ 30.000,00 mensais. Conseguimos alguma ajuda em material do comércio local. Tentamos criar a "Associação dos Moradores" se cada morador desse Cr\$ 1.000,00 por mês seriam Cr\$ 360.000,00 - com isso, se faria um belo trabalho. Mas, para formar uma Associação, é preciso tempo e credibilidade. Com a mudança de direção na

Fundação Cultural a verba foi cortada". (Néio Lúcio, 03.09.81 e Seminário "Existe uma cultura candanga? 1981:27)

Os "Concertos Cabeças" foram realizados também no Parque da Cidade, com patrocínio da própria Cabeças, do Som Pardal, e do BRB: "Mel da Terra, Renato Mattos, Beirão, Gadelha Neto são alguns dos excelentes artistas que tiveram o seu trabalho apreciado, analisado e criticado a partir dos Concertos no Parque. O trabalho de recrudescimento do fenômeno artístico foi visceral e contundente..., mobilizar, a cada 1º domingo de cada mês, uma média de 2000 pessoas... é uma marca que certamente não pode ser esquecida. Sobre o público, levanto uma questão que sempre me afligiu: os efeitos de um fluxo lúdico-onírico... na visão de um público jovem, uma rapaziada entre seus 15 a 22 anos. Regra geral, o apelo ao onírico ofusca a visão crítica do mundo. Regra geral também o desconhecimento, a desinformação e o próprio gag de gerações... transformam, para esse público, o evento estético em um simples momento de katarsis... Mas, aos poucos, o plano crítico vai sendo introduzido pelo contato prolongado e contínuo, pela convivência. (Marcílio Farias, CB, 07.09.80)

Tendo, por dificuldades financeiras, de retirar-se da loja alugada na III Sul, a "Cabeças" foi instalada na sede da Associação dos Servidores da SAB (912 Sul) onde promoveu, paralelo aos concertos no Parque, cursos (violão, flauta, yoga, artes marciais, etc.) e recitais. Por dificuldades na conciliação de atividades, a "Cabeças" não pôde permanecer na sede da ASSAB. E também os concertos no Parque foram interrompidos: "O último concerto!... Depois de três anos de trabalho, se não pintar um patrocínio (apoio verbal não adianta) o Concerto Cabeças chega ao fim, in

terrompendo a mais saudável manifestação cultural da cidade...

(Maria do Rosário Caetano, CB, 28.07.81).

"O Cabeças foi um vale tudo em que a idéia básica era fazer o que desse na telha e, muitas vezes, no corpo... Não era raro encontrar membros do grupo fantasiados, mascarados, percorrendo as superquadras ou o Setor Comercial... surpreendendo as pessoas que usavam terno e gravata... (JB, 03.06.81).

Agora, está prevista a reabertura da Cabeças na 713 sul, num projeto vinculado a idéia do "quintal coletivo", favorecendo o relacionamento entre as pessoas e a formação de associações de moradores. O novo projeto conta com o patrocínio da Secretaria de Cultura do MEC, através da FNPM, e inclui a publicação de um livro sobre o trabalho da Galeria Cabeças.

#### 4.4.6 - CUCA - Movimento candando de dinamização cultural

"A idéia do CUCA nasceu de um grupo de alunos da UnB que (depois de muitos debates, encontros, projetos), em cima de uma crítica à atuação dos polêmicos CPCs da UNE, desejavam criar um CUC - Centro Universitário de Cultura - capaz de dinamizar a vida cultural da Universidade, totalmente dispersa há mais de uma década. A idéia do grupo partiu da compreensão de que ao povo, através de suas entidades (associações de bairros, sindicatos, etc), caberia criar os centros populares de cultura. Aos estudantes caberia criar o Centro Universitário de Cultura... Mas logo se compreendeu que a Universidade deve estar profundamente ligada à comunidade em que está inserida... Venceu o CUCA - um "mutirão" cultural, aberto e artistas, entidades culturais e todos os interessados na dinamização da vida artística cultural de Brasília... As reuniões abandonaram a UnB e se transferiram para o SESC da 913 sul. Foram formados cinco núcleos, células vitais do movimento: Cinema e Fotografia; Mú

sica; Teatro; Literatura; Artes Plásticas e Gráficas. Cada núcleo discutia semanal ou quinzenalmente questões específicas de sua área e questões mais gerais a serem levadas pelo movimento como um todo" (Jornal CUCA LIVRE, nº 1 - junho/80).

O primeiro ato do CUCA junto à comunidade brasiliense foi o Concerto - Manifesto realizado na Praça 21 de abril, em 13.04.80, no qual, além de apresentações de artistas locais, lançou-se um manifesto em favor de:

- uma política cultural voltada para a dinamização da produção local;
- conquista e ocupação dos espaços culturais do DF;
- reabertura do Cine Cultura;
- criação de uma Biblioteca Popular.

Foi eleita a 1ª diretoria, redigidos os estatutos, os diversos núcleos (com exceção do de Artes Plásticas e Gráficas, que não chegou a se estruturar) começaram a agir para efetivar suas propostas.

Em junho de 1980, realiza-se mais uma reunião (a 18ª.), na qual se discutiria outro manifesto do CUCA:

"Presentes - incrível! - as maiores expressões da cultura de Brasília em todos os gêneros de arte... e uma dezena de instituições culturais e profissionais... o manifesto (já assinado por 15 entidades de Brasília) alinhava todas as iniciativas culturais surgidas em Brasília e que não tiveram o apoio oficial da Fundação Cultural... e fazia restrições à política de distribuição de recursos, que dava prioridade à Orquestra do Teatro Nacional e a Escola de Teatro da Fundação Brasileira de Teatro". (JOSÉ, 20.06.80)

O Maestro Cláudio Santoro, regente da Orquestra, recusou-se

a assinar o documento, e o jornalista Clóvis Senna conclui que o CUCA era contra a Orquestra, conseqüentemente era contra o Maestro Cláudio Santoro e contra a música. Surgiu um grande desentendimento e a reunião terminou sem que se esclarecessem as exatas posições. A discussão continuou através da imprensa, principalmente em artigos de Clóvis Senna e Ézio Pires, publicados no CB. A discussão estabelecida (não chegou a ser polêmica, pois não se discutiram teses), pelo tom muito emocionado e pessoal dos artigos, não conseguiu chegar a ser, como proposto por Marcílio Farias, "o início de uma indagação maior, construtiva, dentro do intrincado e obscuro processo cultural nacional" (CB, 26.07.80), mas provocou análises críticas muito adequadas, como a de Severino Francisco (CB, 29.06.80).

Diminuiu um pouco a participação nas reuniões, mas o CUCA, em articulação principalmente com o SESC, co-patrocinou várias atividades, em 1980:

- a "Jornada Pro-Cabeças" - forró, show musical e o recital "Saraú Brasileiro", em benefício da Galeria Cabeças.
- Show - homenagem ao compositor Vinicius de Moraes.
- Mostra "Brasília no Cinema".
- Encontros e debates sobre: imprensa alternativa e cooperativismo; Juventude e alienação; movimento teatral em Brasília; IV Centenário da morte de Camões; Minorias e Ecologia.
- Seminário "Existe uma cultura candanga?", uma tentativa de compreender a dinâmica cultural de Brasília.<sup>8</sup>
- 1ª Ebulição de poetas do DF.
- Campanhas pró-realização do XIII Festival de Brasília e contra os atentados às bancas de jornal que vendiam "alternativos".

- lançamento de três edições do jornal "CUCA LIVRE".

Em avaliação realizada no final de 1980 Antonio Herculano, presidente do CUCA, registra:

"Um rápido exame destas realizações destaca: - logo a importância que vem tendo o trabalho conjunto com entidades profissionais e culturais. Isto, por sua vez, revela um fenômeno ocorrido nas assembléias do CUCA... De princípio se reuniam sobretudo os artistas que, aos poucos, foram sendo substituídos por representantes das mencionadas entidades e pessoas mais especificamente envolvidas com uma ação política. Assim, o CUCA foi se definindo como um movimento mais voltado para uma política cultural do que para a produção cultural. O surgimento do jornal "CUCA LIVRE" reforçou esta tendência, na medida em que é uma publicação de debate, de polêmica, de cobrança da atuação de órgãos públicos" (CUCA LIVRE nº 1).

Antonio Herculano considerava ainda que a falta de infraestrutura (uma sede, fontes de financiamento e pessoal) era o ponto básico de insuficiência do CUCA. Um núcleo básico, pequeno, concentrava toda a atuação do CUCA, com um acúmulo de tarefas muito grande:

"CUCA funcionou como guerrilheiro... há preguiça, acomodação. Não se acredita que a força do CUCA resultará da união... o pessoal só aparece quando tem um problema". (Esmerino Guimarães, 07.12.81)

Em 1981 as dificuldades do CUCA se agravaram porque o SESC já não era um espaço tão disponível; o pagamento de parte do aluguel de uma sala no Ed. Ceará agravou as dificuldades financeiras, a participação em reuniões e a divisão de tarefas continuou sendo feita entre poucos:

E o CUCA, o que fez neste período? Quase morreu por várias vezes... só não morreu mesmo em virtude da persistência, quase diria da obsessão de uns poucos que vêm tratando sempre de descobrir novas fórmulas para fazer Lázaro caminhar... e é necessário continuar... Prova cabal da necessidade do CUCA, foi a reunião que serviu de ponto de partida para a ação conjunta de denúncia e protesto (contra a eliminação do filme "O homem de Areia", de Vladimir de Carvalho, do XIV Festival de Cinema de Brasília) e para a sessão de apresentação de filmes de Brasília excluídos do Festival, quando se debateu a "questão cultural" do DF... mais do que nada o CUCA é uma constante luta contra o imobilismo. Até o momento em que a paralisia for total. Ou ... ." (Antonio Herculano, CUCA LIVRE nº 3, dez. 81).

De qualquer forma o CUCA ganha lugar e fica registrado na literatura candanga, através do conto "O dia em que Ézio Pires dinamizou todo o CUCA", de autor não identificado, concorrente ao concurso "Conta, Professor, conta", do Sindicato dos Professores do DF (o conto foi publicado no CUCA LIVRE, nº 3).

"O CUCA fica dividido entre dois segmentos da vida cultural de Brasília: o poder oficial e a marginália ... O CUCA é confundido, rotulado. Como cativar? Teria que ter condições para sensibilizar... promover artistas. Mas o que o CUCA precisa é compreender a cidade... não cair em pragmatismo primário..." (Maria do Rosário Caetano, 07.12.81)

Em 1982, o CUCA se volta para a discussão do Código Brasileiro de Telecomunicação; consegue colaboração de uma editora de São Paulo - a Arte e Texto - para a publicação do CUCA LIVRE; promove sessões de filmes de muito boa qualidade, em fins-de-semana, na Cultura Inglesa, em co-patrocínio com o Centro de Cultura

Cinematográfica, e junta-se à Frente Cultural - um novo movimento de entidades profissionais, estudantis e culturais interessadas em intervir na vida cultural de Brasília e fortalecê-la.

## N O T A S

1. Para conhecimento mais detalhado dos planos estabelecidos para a UnB consultar: "Plano Orientador da Universidade de Brasília" publicado pela Editora Universidade de Brasília em 1962; "A universidade necessária" e "UnB - invenção e descaminho", de Darcy Ribeiro.
2. A revista "Acrôpole" nº 396 - jan/fev 70 - é dedicada ao projeto arquitetônico da UnB.
3. Análises divergentes sobre a crise de 1965 são feitas por Heron de Alencar (inserida, como apêndice, no livro de Darcy Ribeiro "A universidade necessária") e por Edison Nery da Fonseca, em "Martirio e restauração de uma universidade". Ressaltado o sentido de solidariedade e altruísmo que significou o pedido de demissão de 210 professores, discute-se hoje as suas consequências para a UnB. Claudio Santoro, um dos que pediram demissão, diz: "Hoje eu não sei se a nossa atitude foi realmente positiva, porque a UnB caiu totalmente no vazio, e quem perdeu mesmo foram os jovens daquela geração, e a UnB também. Não sei se seria possível sustentar as coisas, do modo como elas foram colocadas, mas na 1ª crise eu fui um dos que foram contra a demissão em massa de professores. Mas depois de toda a confusão que houve, foi difícil suportar e dar continuidade ao trabalho".
4. Em artigo publicado na Revista Brasília de Estudos Pedagógicos, nº 132, Lúcia A. Valentim história os objetivos, organi-

zação, funcionamento e interrupção da experiência do Centro Experimental de Artes na Educação da UnB.

5. O Teatro Garagem resultou da transformação da garagem do SESC W4 em um espaço teatral. O projeto para essa transformação foi feito durante um curso de cenografia dado por Michel Bongiovanni, durante a II Mostra de Teatro Amador do Centro-Oeste, realizada (pelo FETADIF, SESC e SNT) em janeiro de 1978. Em sua realização contou-se com recursos do SNT e do SESC-DN, num total de Cr\$ 700.000,00 (valores nominais de agosto de 1979) e com trabalho voluntário de pessoas ligadas ao Teatro, na cidade. O Teatro foi inaugurado, com a criação coletiva do Grupo Carroça, "A capital da esperança", que teatralizava episódios ligados à construção de Brasília.

O teatro Dulcina pertence à Fundação Brasileira de Teatro (FBT), entidade transferida para Brasília, em 1962, pela atriz Dulcina de Moraes. Em 1969 o custo previsto para construção do Teatro era de 4 milhões de cruzeiros, e para conseguir esta verba Dulcina "arquitetou um "coup de théâtre". Recrutou 40 colunáveis brasilienses e com elas encenou a peça "As mulheres", para uma platéia ainda mais colunável. A verba de 4 milhões, liberada pelo Presidente Médici, só chegou entre 1973 e 1975, corroida pela inflação" (Isto É, 11.02.81). O teatro foi inaugurado, em 1980, com a peça Gota d'Água, dirigida por Bibi Ferreira.

A FBT mantém ainda, em Brasília, um curso de Educação Artística, com 140 vagas anuais.

6. O estudo sobre a experiência de sensibilização, que demonstra de forma muito convincente a importância de se vincular ativi

dades artísticas ao currículo escolar, foi publicado pelo SESC em "Boca do lixo, beco da fome e Cio do Tempo", em 1981.

7. Glênio Bianchetti foi um dos participantes do grupo de artistas plásticos trazidos para Brasília pelo ICA/UnB, e que foi o ponto de partida para uma produção local de muito boa qualidade, na área de artes visuais. Alguns dos artistas que passaram pelo ICA já não estão na cidade, tais como Luiz Carlos Ripper e Cildo Meireles. Mas a cidade conta com nomes significativos como os de Athos Bulcão, Luiz Humberto, Douglas Marques de Sá, Minie Sardinha, Jô Oliveira, Rubem Valentim (que se ocupa com a criação do Centro Cultural Rubem Valentim). Sobre o trabalho destes artistas ler, de Aline Figueiredo, "Artes Plásticas no centro-oeste".
  
8. O seminário "Existe uma cultura candanga? foi a primeira tentativa organizada de refletir sobre a dinâmica cultural de Brasília. Com a participação de figuras muito representativas da cidade discutiu-se a produção, difusão e consumo de atividades artísticas, e problemas específicos da área de artes cênicas, artes visuais, música e literatura. Do Seminário resultou um documento mimeografado e distribuído pelo SESC/CUCA.

## 5 - BRASÍLIA, HOJE

### 5.1 - A CIDADE CONSOLIDADA

No planejamento inicial de Brasília, as propostas colocadas para a área de educação e da cultura, em si mesmas muito válidas e corretas, traduziam a compreensão - implícita ou explícita para os seus planejadores - da importância fundamental de um adequado sistema educacional para uma cidade nova. Era preciso considerar que a cidade seria, em princípio, fruto da transplantação de brasileiros de todas as regiões do país para o Planalto Central, trazendo cada um suas crenças, valores, comportamentos e modos de vida. E seria principalmente através de oportunidades de desenvolvimento cultural que uma população composta, de início, inteiramente por migrantes, poderia se "integrar", colocar-se conscientemente como "construtora" da sua cidade.

Além disso, e da importância que se dava, na época, a educação como instrumento de mudança social, houve preocupação em montar um sistema educacional que servisse de atrativo, de estímulo à vinda para Brasília. As autoridades que estavam no Rio de Janeiro só viriam para a nova Capital se isso não implicasse em prejuízo para os estudos de seus familiares.

O que foi pretendido é que a "fusão" de todos estes aspectos: Brasília como meta - símbolo do período de nacionalismo - desenvolvimentista; a educação como instrumento de mudança social e servindo ao caldeamento das culturas regionais trazidas pelos migrantes de todo o Brasil - fizesse surgir, através de convívio, trocas e relacionamentos, uma "cultura candanga", símbolo da cultura brasileira, elemento catalisador do desenvolvimento do país e de melhores perspectivas de vida.

Torna-se fácil imaginar, considerando os acontecimentos

do Brasil nas décadas de 60 a 70, que as circunstâncias de Brasília, hoje, não correspondem às idéias iniciais colocadas para a cidade. Talvez chegasse a ser ingênuo pensar que um harmonioso planejamento do espaço e disciplinamento do seu uso permitissem alterar estruturas ditadas pela nossa história, pela nossa cultura, por nossa situação sócio-política-econômica. O que não invalida o que foi pensado, proposto como um "vir a ser", que fez André Malraux chamar Brasília de "A Capital da Esperança", e Oscar Niemeyer dizer: - "E espero que Brasília seja uma cidade de homens felizes; homens que sintam a vida em toda a sua plenitude, toda a sua fragilidade; homens que compreendam o valor das coisas simples e puras - um gesto, uma palavra de afeto e de solidariedade".

O que é Brasília hoje? Em princípio, uma cidade consolidada, dos pontos de vista espacial, demográfico e político. Brasília foi o fator condicionante da interiorização do Brasil e, neste sentido, ela é um empreendimento muito bem sucedido. Do vazio total em 1956 chegou a uma população de 1.176.748 habitantes em 1980 - um fato histórico sem precedentes. Dessa população (segundo o Anuário Estatístico do DF - e o Anuário Estatístico do IBGE - 1980) 51,27% são mulheres e 48,73% homens. Vivem no Plano Piloto 21,89% da população, 78,11 vivem em 8 cidades satélites. Só 32% da atual população nasceram em Brasília, 30% vieram do nordeste e 14% de Minas Gerais, e a cidade continua recebendo perto de 50000 migrantes por ano. Mais da metade (60%) da população é mais velha que a cidade, 63% tem menos de 25 anos, só 10% tem idade acima dos 45. É economicamente ativa 54% da população do DF e 36% das mulheres trabalham (índices mais altos do Brasil). Dos que trabalham, 4,1% recebem mais de 20 salários mínimos, 21,3% recebem mais de 5 salários mínimos (no Brasil essa média é de 10,9%); os que ganham até 3 salários são 60,9% (no Brasil, 70%).

Em 1979, a renda bruta familiar no Plano Piloto era mais de 2 vezes (208,12%) a média da mesma renda para o DF (Cr\$ 206.003,97) enquanto que na Ceilândia não chegava a 30% (28,02%) da renda do DF.

Os índices referentes a serviços públicos - comunicações, água, esgotos, lixo, urbanização, transportes, saúde (índice de mortalidade infantil de 33,5 por mil, o menor do país) são sempre bons para o DF, em relação aos índices brasileiros. Mas há grandes diferenças entre os índices das cidades satélites e os índices do Plano Piloto - por exemplo dos 180.505 aparelhos telefônicos em serviço, 68,23% estão no Plano Piloto, que tem 21,89% da população. Isso faz com que o Plano tenha nível de qualidade de vida muito superior, em detrimento das cidades satélites, com grandes desníveis sociais.

Os dados referentes à educação são muito favoráveis. O índice de alfabetização é de 83,4% (no Brasil, 68,6%). Mais da metade da população tem mais de 5 anos de escola, há 323 estudantes em cada mil habitantes (no Plano Piloto, 557 por mil). A taxa de escolarização na faixa obrigatória é de 94%, pretendendo-se chegar a 97% em 1983, sendo que, nessa faixa, 81,87% das matrículas são em escolas oficiais. No nível superior, estes dados se invertem, pois só 22,87% das matrículas são da UnB (única governamental), 77,13% dos matriculados distribuem-se nas escolas particulares (CEUB, UDF, UPIS, Católica e Escola de Educação Física D. Bosco). O pré-escolar em escolas oficiais, é praticamente inexistente nas cidades satélites (onde não foram construídos Jardins-de-Infância); no Plano Piloto, 62,76% das matrículas nesse nível são em escolas particulares.

Em relação à vida cultural, Brasília é o "vazio" cons

tantemente reclamado? Do ponto de vista da infraestrutura para a atividades culturais, não. Brasília conta com 20 cinemas (8.013 poltronas); 8 emissoras de rádio; 4 canais de TV; 2 jornais diários; 1 semanal; 3 revistas; 45 Bibliotecas registradas; muitas galerias de arte; 9 salas de espetáculos (Teatros Nacional, com 3 salas; Garagem; Dulcina; Escola Parque, Galpão, Galpãozinho; sala FUNARTE); um Centro de Convenções, e um sem número de auditórios, salas de projeção e de exposição, espalhadas em órgãos públicos, principalmente, com grande capacidade ociosa.<sup>1</sup> Em relação às salas de espetáculos, há dificuldades para a manutenção, principalmente em relação a equipamentos, com exceção das salas do Teatro Nacional, depois da reabertura de 1981. Há também problemas em relação a público para atividades culturais e às condições de produção local - o que analisaremos no próximo capítulo.

Indicados alguns aspectos quantificáveis, pode-se ainda dizer, sobre a Brasília de hoje, que ela é uma cidade cosmopolita:

"...embora em alguns aspectos seja provinciana, Brasília é cosmopolita porque abriga uma amálgama muito grande de funcionários internacionais, diplomatas, autoridades de alto nível..." (Fernando C. Dias, 24.09.81)

Toda a vida da cidade é influenciada por um fator específico, que é o espaço - a concepção espacial de Brasília,<sup>2</sup> um marco na arquitetura contemporânea, marca a vida social, política e cultural da cidade, e é necessário:

"ter a consciência de que as relações espaciais na cidade - nas superquadras, nas praças, nos edifícios públicos - se constituem nas próprias relações político-sociais dessa sociedade" (Frederico B. de Holanda, 20.08.81)

Luiz Humberto considera que o importante em Brasília foi:

"a proposta de uma nova relação de espaço, uma nova escala, escala que tem merecido as interpretações mais variadas... O espaço da cidade é mal usado, só a 2a. geração está aprendendo a lidar com ele. E é preciso considerar a época e o lugar onde este espaço foi pensado"... (Luiz Humberto M. Pereira, 20.10.81)

"Quando projetei o Plano Piloto, estava estudando o arquitetura chinesa... A concepção de cidade com largas avenidas, edifícios soltos, tem alguma coisa de Paris, porque todo mundo gosta de Paris, que para mim é uma lembrança amorosa... A Praça dos 3 Poderes é fria intencionalmente. Tive a idéia meio infantil, meio utópica, de colocar o poder no extremo da cidade, não no centro, como tradicionalmente, a cidade em volta do poder... Pensei o Eixo Monumental como um braço que oferece os 3 poderes ao cerrado, representando o povo... A escala dos edifícios públicos é solene, pois Brasília era para ser capital do país, não província de Goiás. Haveria nas quadras padrões diferentes de apartamentos, para diferentes classes sociais - mas já no tempo do Niemeyer começaram a fazer apartamentos grandes, no mínimo 3 quartos... Em Brasília o convívio cotidiano com beleza, com cenário abstrato, terá conseqüências do ponto de vista cultural... sempre terá compromissos com a arte, será pólo cultural do país, mas isso só virá com o tempo" (Lúcio Costa, 01.12.81) .

O espaço de Brasília tem também repercussões ao nível psicológico:<sup>3</sup>

"Trouxeram um índio para visitar Brasília, Rio e São Paulo; depois ele voltou para sua aldeia. Quando lhe perguntaram o que tinha gostado mais, ele disse que de Brasília, "porque tem mais longe". A pessoa que vem de uma cidade tradicional já está limitada na sua visão de espaço, tem que readaptar sua visão, isso dá medo. Uma criança que nasceu aqui é meia índia... tem uma noção de propriedade de espaço que a criança que veio do Rio e São Paulo não tem. Isso influe na cosmovisão, na apropriação do espaço individual, nas relações, na escolha da profissão..." (Paulo Cunha, 24.09.81)

É importante considerar ainda que os que vieram Brasília

tiveram que readaptar não apenas sua visão espacial, mas também sua rede de relações familiares, afetivas, profissionais. Junte-se, às repercussões sociais e psicológicas disso, tudo o que advém da situação dos migrantes - tanto as pessoas que estão transitoriamente na cidade - enquanto ocupam um posto - quanto pessoas que vêm para tentar melhorar o padrão de vida.<sup>4</sup> E o processo de migração reflete-se em mudanças no comportamento dos que vivem esse processo. Modificam-se as relações familiares, que passa a ser baseada na família nuclear, a mulher é mais liberada, menos "vigiada":

"Acho que o estilo de vida da cidade favorece a vida familiar... Existe uma certa autonomia em cada elemento do casal para as amizades, para a solidariedade profissional, para os divertimentos. As conseqüências disto, na minha opinião, são positivas". (Fernando do C. Dias, JOSÉ, nº 250/81)

Mas as famílias nucleares não contam com a contribuição das gerações anteriores como "elos" no processo de mudança social:

"Em qualquer cultura, as gerações mais antigas servem de elo de continuidade no processo de mudança, favorecendo a integração cultural... e numa sociedade em processo de desintegração social, as distorções atingem os indivíduos na medida em que a própria cultura é ameaçada". (Maria Leda R. Dantas, 08.09.81)

Para os migrantes, principalmente nos primeiros tempos da cidade, o regionalismo foi um primeiro passo para construir uma nova rede social. Buscava-se encontrar os conterrâneos - a Festa dos Estados surge daí - e com eles celebrar a cultura de origem. Ao mesmo tempo, principalmente para os interioranos, havia uma preocupação em negar seus traços "caipiras", em aderir ao novo, ao progresso que Brasília representa. Essa contradição deve interferir na consolidação da proposta de Brasília como síntese cultural do país -

síntese que já se faz presente, por exemplo, no modo de falar, ouve-se nordestinos usando expressões mineiras, misturam-se várias influências.

A perspectiva de melhorar de vida faz surgir o carreirismo - a busca desenfreada, ou através de métodos absolutamente improvisados, da ascensão social, fortuna, reconhecimento social, e profissional. Carreirismo que provoca o medo da queda - "os privilegiados... foram obrigados a reconhecer, pelo menos, a lei de Newton. Especificamente, aprenderam a possibilidade da queda... e, para garantir o amortecimento de quedas bruscas, o brasileiro se escora na sua instituição fundamental: a festa (não como encontro e alegria, mas como sinal de prestígio - convidar e ser convidado) para o deflagrar de bons negócios, políticos ou econômicos." (Wagner Carelli - Isto É, 23.04.80).

O padrão de vida garantido no Plano Piloto e as possibilidades de ascensão profissional fizeram surgir uma classe média muito sólida (o Plano Piloto é chamado de "paraíso da classe média"), com as características comuns à classe média tecnocrata: não arriscar, buscar sempre segurança, estudar e trabalhar muito por seus postos e interesses, pouca participação em movimentos associativos, etc. Com isso, sobra pouco tempo para descontrair-se, participar da vida cultural da cidade...

Para as classes menos favorecidas, importam mais as oportunidades para os filhos:

"Vim com objetivos de educar a minha família, 8 filhos, 2 nascidos em Brasília... Tenho 1 filho formado, 3 se formando... Afinal de contas, o mais atrasado que tem sou eu mesmo, mas a sabedoria deles partiu do meu pequeno saber. Todos eles gostam de Brasília, não querem sair daqui... Mas eu, se pudesse voltava para o nordeste... todo sujeito que deixa a sua terra é um solitário, tem saudade... (Tião Varela, 30.03.82).

Porque Brasília garante oportunidade de estudos, que correspondem às aspirações generalizadas, a cidade conta com uma população estudantil muito grande, o que vai trazer repercussões do ponto de vista cultural, pois será uma população que vai pressionar mais. Ainda que a educação não seja o canal de mudança e ascensão social que os migrantes acreditam ser, essa população terá maiores aspirações em termos culturais e econômicos e, provavelmente, buscará canais de pressão e participação. Participação até agora limitada pelo fato de Brasília não ter representação política própria. Isso condiciona, por hipótese, o atraso no aparecimento de movimentos sociais representativos, reivindicatórios e mobilizantes. Essa "menoridade" acomoda o cidadão de Brasília, difficultando-lhe colocar-se como "construtor" de sua cidade, e facilita a tutela dos governos, que "benevolamente" tomam a si o encargo de dirigi-la, em todos os seus aspectos.

"Porque não existe representação política criam-se certos foruns, como a Associação Comercial, que é um forum de debates políticos, porque não existem outros. Os "Incansáveis da Ceilândia" é um movimento popular significativo... Há, também, principalmente na juventude, uma descrença grande no poder legislativo tradicional, porque esse poder legislativo foi esvaziado; o jovem procura outros canais, como o movimento estudantil. A representação política, quando vier, vai modificar Brasília, porque a periferia imporá sua vontade (há muito mais votos nas cidades satélites)".  
(Rubem Azevedo Lima, 24.09.81)

Por outro lado, é preciso considerar que Brasília consolidou-se numa fase muito especial da história brasileira, marcada por impedimento a movimentos políticos, comunitários e estudantis contestatórios: censura a formas de expressão mais libertárias; desequilíbrio de poderes, em detrimento dos poderes representativos das aspirações populares:

"Brasília teve dificuldades em aliciar simpatias nacionais (na sua fase de consolidação) porque aqui estava a sede do poder (impopular) e da censura. Os jornais (do Rio e São Paulo) nunca mostraram uma imagem favorável da cidade, e os seus governantes e administradores da área cultural não têm "jogo de cintura" para lidar com isso, não conhecem ninguém, não convidam ninguém"... (José Negreiros, 13.10.81 )

Na fase de consolidação de Brasília, também ocorreu grande expansão dos meios de comunicação de massa, dentro de um sistema capitalista dependente, e com grande influência sobre a vida cultural-da sociedade brasileira. Este aspecto será analisado no Capítulo seguinte.

A falta de canais de participação social, as repercussões da situação de migrante, as lendas referentes a Brasília como sede do 3º milênio fazem a cidade ser apontada como a capital do misticismo nacional. Um número incontável de religiões, cultos e seitas são representados em toda a área do Distrito Federal. Ao lado das tradicionais, novas religiões estão se formando aqui. E é curioso que uma cidade de população jovem, alto índice de escolaridade e sede do poder da república seja a capital dos místicos.<sup>5</sup>

Todas essas peculiaridades fazem de Brasília uma cidade muito discutida, muito questionada, e que desperta sentimentos contraditórios:

"Moro numa cidade onde as ruas são eixos. As pessoas são cargos. Os lugares são satélites. As praças são (d) o poder. Os carros são todos pretos. O pingente anda de Grande Circular. E as pessoas ainda cismam de me dizer que isso é o sonho de D. Bosco".(CCAF; Ex parte, 07.09.82)

"Brasília é uma cidade amorável e amorosa. Os poucos que conseguem entender a cidade e o seu mistério são

pe<sup>so</sup>as que entendem o amor. Talvez por terem o hori<sup>z</sup>onte sempre à sua frente... Talvez por ter a concre<sup>t</sup>ude do sô e do imenso... Talvez por ser a cidade uma espécie de paradigma da abertidão". (Marcílio Farias, Sou e Estou nº 3/81)

Por tudo isso, seria oportuno atender ao convite do Jornal JOSÉ (nº 195/80): "Neste momento (1980), Brasília tem 20 anos e

-- o plano de Lúcio Costa foi implantado, bem como os outros planos, e enfrentaram as mudanças do tempo, executores incompetentes ou pouco idealistas;

-- a arquitetura monumental de Niemeyer resiste, bela e magnífica enquanto forma;

-- o contingente humano de Brasília foi engrossado pela melhor inteligência nacional;

-- a cidade esta consolidada política e institucionalmente.

Não seria a hora de retomar, humildemente, o processo criativo da cidade e renová-lo, sem destruí-la nem adaptá-la ca<sup>n</sup>hestramente?"...

## 5.2 - A PRODUÇÃO, DIFUSÃO E CONSUMO DE ATIVIDADES ARTÍSTICAS

Em Brasília - como em qualquer outro lugar - a cultura estrutura-se num tripé formado pela produção, difusão e consumo de bens culturais. São esses os três aspectos (ou etapas) intercomplementares de um mesmo processo educativo - aquele que se realiza através da arte. Estas etapas não são sucessivas, nem independentes, e apenas por motivos didáticos é que as analisamos, neste capítulo, separadamente. Esta análise busca já um caráter conclusivo para o presente trabalho, em relação à dinâmica da vida cultural de Brasília.

Para informar melhor a análise, parte-se de alguns dados estatísticos.

Ressalte-se que estes dados estatísticos, mais referentes aos problemas de público, não têm caráter determinante, pois muitas outras variáveis interferem no consumo de atividades artísticas - nível de educação, poder aquisitivo, facilidade de acesso, qualidade da programação, formas de divulgação, etc ...<sup>6</sup>

Os dados estatísticos referem-se às atividades de duas instituições que, com os mesmos objetivos, mantêm atividades no Rio e em São Paulo - a FUNARTE e o SESC.

As fontes utilizadas foram os Relatórios Estatísticos do SESC, (Administrações Regionais de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro) e dados fornecidos pela DECON/FUNARTE, no Rio de Janeiro.

TABELA 1

Público da FUNARTE em artes plásticas:

Cidade	Sala	Média de público por exposição	
		1979	1980
RJ	Sérgio Milliet	615	848
	Macunaima	748	643
	Rodrigo M. F. Andrade	403	392
BSB	Sala Funarte	151	182
Média geral		479,2	516,2

A Funarte não mantém sala de exposições em São Paulo. Pelos dados, verifica-se que a sala Funarte em BSB teve índices baixos em relação ao público médio das exposições realizadas no Rio e em Brasília. Considere-se que a programação é do mesmo nível, nas duas cidades, e que todas as salas são bem montadas. A grande diferença é a facilidade de acesso, muito difícil em Brasília, muito fácil no Rio.

TABELA 2

Público da FUNARTE, em música erudita:

Cidade	Sala	Média de público por recital	
		1979	1980
RJ	Sidney Muller	96	207
SP	Guiomar Novaes	80	87
BSB	Funarte	33	50
Média geral		69,6	114,6

TABELA 3

Público da FUNARTE, em música popular (exceto Projeto Pixinguinha):

Cidade	Sala	Média de público por recital	
		1979	1980
RJ	Sidney Muller	103	130
SP	Guiomar Novaes	84	105
BSB	Funarte	112	123
Média geral		99,6	119,3

TABELA 4

Público do Projeto Pixinguinha:

Cidade	Sala	Média de público por recital	
		1979	1980
RJ	Sidney Muller	429	325
SP	Pixinguinha	401	-
BSB	Piscina coberta e Escola Parque	591	523
Média geral		473,6	424

Não se conseguiram dados sobre o Projeto Pixinguinha em 1980, em São Paulo. Verifica-se que, em música erudita, a média de público em Brasília é ~~no os da metade~~ da média geral de público. Mas os índices melhoram muito para música popular, principalmente no Projeto Pixinguinha, onde a média de público em Brasília é sem pre bem melhor que a média geral. A resposta é mais significativa quando se considera as facilidades de acesso, de conforto, e a ca pacidade das salas, melhores em São Paulo e no Rio que em Brasília

(exceto para apresentações na Escola Parque).

No SESC, os dados referentes a público médio por espetáculo são os seguintes:

TABELA 5

Médias de público por espetáculo no SESC:

Cidade	Música		Teatro	
	1979	1980	1979	1980
RJ	295	267	94	69
SP	-	552	-	259
BSB	124	141	144	97
Média geral	209,5	320	119	141,6

Não foi possível ter dados específicos sobre música e teatro, em São Paulo, em 1979. Alguns aspectos devem ser considerados: as salas de espetáculos do SESC de São Paulo (3 salas) e do Rio de Janeiro (5 salas) são bem melhores, em capacidade, acesso e conforto, do que as de Brasília (2 salas), sendo que nesta última, o Teatro Garage esteve fechado, por 4 meses, em 1980, para reformas. Por outro lado, em Brasília os preços de ingressos são bem mais acessíveis, principalmente para os comerciários. Os recursos de produção são melhores, no SESC do Rio e de São Paulo. Por isso é muito significativo o bom índice conseguido em 1979, em BSB.

Tabulando alguns dados sobre o movimento teatral nas 3 cidades tem-se:

TABELA 6

Público de teatro no Rio de Janeiro, S. Paulo e Brasília:

Cidade	Nº de Teatros	Nº de espetáculos	Nº total de espectadores	Maior público p/ 1 espetáculo	Público médio por espetáculo
RJ	32	103	1.470.683	130.172	14278
SP	51	123	1.620.826	199.861	13177
BSB	6	72	84.257	16.435	1170
TOTAL	89	298	3.175.775	-	-

FONTE: Revista da SBAT, 1977 a 1979, e relatório anuais da FCDF

Considerou-se, para a análise, o ano-base de 1979, quando estavam em funcionamento as 6 salas de Brasília (salas Martins Penna e Vila Lobos; Escola-Parque; Galpão, Galpãozinho; Teatro Garagem). Foi um ano de "pique" na cidade, porque, além das 6 salas, estavam funcionando a Galeria Cabeças, o SESC e vários grupos de teatros, produzindo os trabalhos que conseguiram os maiores índices de público em termos de produção local: A invasão (2619 espectadores); Eles não usam black-tie (3410 espectadores, e Capital da Esperança (3240). O espetáculo "Pluft, o Fantasminha", com 16.435 espectadores, foi uma excessão absoluta, justificada porque o SESI, seu produtor, levou o espetáculo à escolas, e não cobrou ingressos; considerando dado de 2 temporadas, Saltimbancos teve (5.193 espectadores). Em 1979, dos 72 espetáculos apresentados, em teatro, 31 (42%) eram de Brasília, média nunca alcançada. Em 1978, em 102 espetáculos, 38% eram de Brasília (2º índice).

Segundo a tabela, a relação entre o número de teatro e o número de espetáculos indica que, no Rio de Janeiro, a média é de

3,2 espetáculos por teatro, em um ano; em São Paulo, 2,4 espetáculos e em Brasília 12 espetáculos anuais por sala. Este índice significa que um espetáculo fica muito pouco tempo em cena, em Brasília, não tendo oportunidade para se firmar junto ao público, tornando a produção mais cara, repercutindo no processo de divulgação. Isso faz com que a média de público seja baixíssima em Brasília, em relação ao Rio e São Paulo, como se pode constatar na tabela, o que sem dúvida influi nas condições de produção e, conseqüentemente, na qualidade do espetáculo.

Considerando-se a população estimada para as 3 cidades, em 1979, (8.328.784 no Rio de Janeiro, 10.041.132 em São Paulo e 763.254 em todo o DF), temos 1 teatro para 260.274 habitantes no Rio de Janeiro, 1 para 196.884 em São Paulo e 1 para 127.209 no DF. Considere-se a relatividade destes dados, porque interferem aqui questões como distribuição das salas pelas cidades (no DF, todas as 6 salas estão localizadas na Asa Sul do Plano Piloto); capacidade, política de preços, facilidades de acesso.

O potencial de público é de 1 espetáculo para 80.861 habitantes no Rio de Janeiro, 1 para 81.635 habitantes em São Paulo e 1 para 10.600 habitantes no DF. Ou seja, espetáculo apresentado em Brasília disputa com outros um público potencial oito vezes menor que o do Rio e de São Paulo. É significativo que, no Rio de Janeiro, tenha-se 1 espectador em 5,6 habitantes; em São Paulo, 1 em 6,2 e no DF 1 espectador em cada 9,5 habitantes.

O espetáculo de maior público em São Paulo (Gota d'água) foi visto por 2% da população; no Rio de Janeiro (É...) por 1,6%; em Brasília, por 2,2% (no caso atípico de Pluft, o Fantasminha; Sal timbancos teve um público correspondente a 1,7 da população do DF).

Esses dados se acentuam se considerarmos o consumo de produção local. Em São Paulo e no Rio, os índices são maiores para o que é produzido localmente, em Brasília é o contrário. Por exemplo, em 1979, nos 25 espetáculos apresentados na Escola Parque, 17 eram de fora, 8 de Brasília. E o público confirma a preferência - a média de espectadores, neste ano, foi de 1.275 para espetáculos vindos de fora, e de 464 para os produzidos em Brasília.

No Teatro Nacional, em 1979, dos 12 espetáculos, 8 eram de Brasília, com média de 603 espectadores por espetáculo, e 4 de fora, com média de 1.540 espectadores. Em 1978, do total de 102 espetáculos apresentados na cidade, 63 eram de fora. Esses índices se invertiam no Teatro Garagem onde, por opção de trabalho, a pauta era aberta prioritariamente aos espetáculos locais. De acordo com o bordereaux do Teatro Garagem, em 1979, em 20 espetáculos, 14 eram locais; em 1980, de 42 espetáculos, só 9 eram de fora.

Pelos dados apresentados, conclui-se que, em Brasília, não há relação entre o nível de renda (mais alto que o do Rio e de São Paulo), o nível de escolaridade (também mais alto que nas outras duas cidades) e as faixas etárias (em Brasília, uma população mais jovem) com os índices de frequência a espetáculos artísticos (mais baixos que no Rio e São Paulo). A infra-estrutura (relação casa de espetáculos e população) e o nº de oferta de espetáculos, são em princípio, não inferiores ao Rio de Janeiro e São Paulo. Se acrescentarmos as facilidades de acesso (a nível de Plano Piloto) e os preços dos ingressos (geralmente menores que os do Rio e São Paulo), não cabe nenhuma visão otimista em relação a público, e se confirmam as impressões:

"Os executivos, os tecnocratas, quando querem ver al

guma coisa, eles vão ver o espetáculo do Canecão (no Rio) ou então esperam que a esposa do presidente traga a Mireille Mathieu a Brasília, e ficam à cata de convite porque não querem pagar ... São as pessoas daqui, os jovens entre 15, 21 anos, que vão aos espetáculos, chegam nas ruas, nos barzinhos, estão sabendo das coisas e participando ... do público mais velho, só um grupo pequeno, restrito, é que participa ..." (Irlam Rocha Lima, 22.09.81).

"Quem é o público de Brasília? Uma questão fundamental. É um público que não se sedimentou ainda - tipo areia movediça, e com cortes muito identificáveis: o corpo diplomático, o público do mundo oficial, o público jovem (que é, por exemplo, o público da Galeria Cabeças), o público das cidades satélites.

Talvez, basicamente:

- um público que não tem acesso, por dificuldades econômicas, a atividades artísticas;
- um público que não deseja, ou não se interessa por estas atividades;
- um público que faz questão de ignorar o que os artistas da cidade realizam" (Odette Ernest Dias. Seminário - Existe uma cultura candanga? 1980).

Os dados sobre público confirmam o círculo vicioso da produção artística em Brasília - não há público porque não há qualidade, não há qualidade porque não há condições de produção, não há condições de produção porque não há público. E uma circunstância se realiza de forma muito específica, na cidade - o aval do Estado às atividades culturais. Um aval que sempre se fez presente em Brasília, mas com motivações e formas diferenciadas:

- no início da cidade, sem estruturas organizadas (pelas

- próprias condições de cidade em construção) o Estado a tuava contraditoriamente (porque era contraditório o momento político), mas garantindo a liberdade de expressão e, na linha do populismo, valorizando o popular como forma de valorizar o povo.
- no período pós - 64, na atuação do governo, a importância dada às atividades culturais se traduz em investimentos em estruturas físicas. As contradições dão lugar às tentativas de controle de produção, através de mecanismos como a censura, e do corte e/ou interrupção de experiências que possam significar questionamentos ou contestação. Entende-se assim porque, das vinte e três experiências pesquisadas para este trabalho, muitas sofreram cortes ou tiveram que mudar sua linha de ação. A descontinuidade marca quase todas as experiências de educação pela arte em Brasília, principalmente na esfera pública (onde as duas únicas excessões foram a Escola-Parque da 308 sul e a Escola de Música de Brasília). E essa descontinuidade torna as estruturas muito dependentes das pessoas, e aí a competência é fundamental. E nisto, dentro da área cultural (com a, por todos proclamada, excessão de Wladimir Murtinho) a cidade não tem tido muita sorte. Além de não ter tido sorte, não tem canais de pressão institucionais e organizados, pois não conta com representação política.

Uma outra característica da atuação do Estado na área cultural é o tipo de relação estabelecida com a cultura popular. O popular fica sendo o folclórico, o exótico, que é para ser mostra-

do, visto, admirado. Nesta linha, por exemplo, se fazem as grandes mostras de artesanato, as demonstrações de grupos folclóricos, coisas "do povo", para serem vistas e consumidas, mas não "nossas". Também dessa fase, o incentivo do ufanismo, na esteira do "milagre brasileiro", principalmente nos meios de comunicação de massa.

- hoje - uma fase de expectativas, de novas contradições e de, sem dúvidas, mais liberdade de expressão. Mas com menos recursos, em decorrência da crise econômica.

Em todas as fases da evolução da cidade, desde o seu início, nas organizações que gerenciam ou produzem arte, a tendência ao etnocentrismo - considerar a sua cultura própria como a medida de todas as outras. As poucas exceções em relação a isto, nas experiências relatadas, foram o projeto e as primeiras medidas de Ferreira Gullar na Fundação Cultural, a experiência de Teatro Popular do Sesi - talvez a única experiência em cidade satélite que considerou a realidade circundante e as pessoas como eram - e a experiência de sensibilização realizada com alunos dos cursos supletivos do SESC.

Talvez traduza este etnocentrismo a falta de uma infraestrutura periférica para atividades culturais. Todos os recursos estão centrados no Plano Piloto, quase nada sobre às cidades satélites - porque a idéia básica é "levar" daqui "para eles".

Como Brasília não tem um comércio forte, o suficiente para empresariar eventos artísticos, e os problemas de público não possibilitam o retorno dos investimentos em atividades culturais - o que afasta produtores independentes - é quase só o governo que mantém o monopólio da produção. No mínimo mantendo o monopólio dos es

paços. Essa atuação se faz através dos órgãos governamentais do DF e do MEC, que nunca interfere diretamente, sim através de órgãos locais. Só em abril de 1979, Eduardo Portella, recém-empossado como Ministro da Educação, tentou lançar o chamado "Projeto Brasília", um programa cultural centrado na distribuição e consumo de atividades artísticas, para que Brasília tivesse uma vida cultural correspondente a um status de capital federal. O projeto não passou de uma pomposa abertura na Sala Martins Pena, sufocado em problemas de protocolo e melindres de autoridades locais.

A cidade não pode prescindir, por suas condições especiais, da atuação do Governo na área cultural. Mas essa atuação deve-se ater a criar condições para que o processo de criação e produção surja espontaneamente.

Aos riscos de paternalismo<sup>7</sup> e conseqüente dependência, a classe artística de Brasília soma a desarticulação e a desunião - que torna sem efeitos práticos as várias tentativas de artistas e grupos pró-organização como classe, de forma conseqüente e articulada.

Tudo isto faz com que a produção brasiliense na área de arte se torne cíclica, instável, sem repercussões maiores e sem sensibilizar o público.<sup>8</sup>

As tarefas de difusão, em Brasília, são essenciais para quebrar o círculo vicioso entre falta de condições de produção e falta de qualidade e falta de público. Essas tarefas compreendem a sensibilização, a informação e a distribuição de bens culturais, e tapas que não são mutuamente exclusivas nem sucessivas, mas concomitantes. A sensibilização compreende as tarefas de formação de pú

blico e de formação do pessoal que vai trabalhar com arte, que se propõe a educar pela arte. Como tem ocorrido este processo, na cidade? O relato das experiências demonstra que, também na difusão, ocorreu a descontinuidade. No que se refere à sensibilização, Brasília foi pioneira nas propostas de incorporação da arte ao sistema regular de ensino, através da UnB e da FEDF; o que seria fundamental para a formação do público numa cidade que se formava num vazio total, onde as relações de vizinhança e familiares perdiam o caráter motivador (para estas atividades) que têm nas cidades tradicionais. Também a formação de pessoal ganharia se tivesse contado com o sentido globalizante, em termos de arte, proposto pelo ICA, e com o trabalho das unidades de experimentação ligadas a FE/UnB / (CIEM e CEAE). Estas experiências foram interrompidas, e a cidade se ressentiu disso, e traduz essa falta no comportamento do público em relação às atividades artísticas. A FE/UnB não traduz, na formação de seus alunos, uma visão mais abrangente de educação, que ultrapasse o âmbito da escola, e o curso de formação em Educação Artística, vinculado ao Departamento de Desenho do Instituto de Arquitetura e Urbanismo fica também dicotomizado. Mais que especialistas em pedagogia ou em técnicas artísticas, é necessário que todas as pessoas que lidam com o ensino - e não apenas os professores de Educação Artística - tenham a compreensão do que significa e como se realiza a educação pela arte. Sabendo que didático é sensibilizar, e que é da emoção que sai a criação.

A informação é a grande tarefa dos meios de comunicação de massa - cuja força é mais presente e mais forte, em Brasília, porque, tendo se formado em um vazio, a cidade não tem raízes e experiências culturais antecedentes que facilitem leituras diferenciadas das mensagens desses meios. Por outro lado - como em todo o

Brasil - o Código Brasileiro de Rádio e Televisão, não é observado, e os índices de produção local apresentado nas estações de Televisão é irrisório - na TV Globo, em média 10 minutos diários.<sup>9</sup>

Em relação à imprensa escrita:

"O processo de distanciamento dos jornais da área cultural tende a se agravar cada vez mais. Em primeiro lugar, pelos altíssimos custos da engrenagem industrial jornalística, que obriga as empresas a cortarem fundo nas despesas de pessoal qualificado e em papel, isto é, em espaço. E atividade que não ganha espaço nos jornais acaba sem espaço na sociedade." (Oliveira Bastos, Seminário "Existe uma cultura candanga?" 1980).

Embora Brasília seja a fonte de notícias políticas, sua vida cultural não ocupa nenhum espaço na chamada "grande imprensa" - jornais e revistas do Rio e São Paulo. Como estes jornais e revistas são dos mais lidos pela população do Plano Piloto, são os eventos artísticos dessas cidades que contam com melhores condições de divulgação entre a população da cidade, em detrimento da produção local.

Uma última referência, em relação à distribuição de bens culturais, é que, em Brasília, essa distribuição se faz em termos etnocêntricos, disseminando valores da classe dominante e da classe média, o que retarda o aparecimento de traços de identidade cultural unificadores, oriundos da pluralidade cultural brasileira.

Minimizando a visão pessimista, lembra-se que há recursos para, reconhecida a situação, transformá-la:

- um sistema escolar bem montado e com boa capacidade ins

taladas;

- uma infra-estrutura básica, montada, para atividades cul  
turais;
- mecanismos políticos menos autoritários e repressivos.

Resta que as pessoas, grupos e instituições que foram ca  
pazes de propor e experimentar, possam ousar e reconstruir.

## NOTAS

- 1 - Em 1979, a FCDF realizou um levantamento sobre os espaços destinados a atividades culturais em Brasília.
- 2 - A concepção espacial de Brasília é um dos aspectos mais discutidos da cidade. Para Edgar Graeff "Brasília constitui ainda a maior e mais importante experiência de agenciamento urbano em desenvolvimento neste século" (JB, 29.11.81). Para Francisco de Oliveira "Brasília é a mais medieval das cidades brasileiras, com um imenso cinturão de reserva entre elas e as cidades satélites". (Opinião, 23.07.78). José Negreiros considera que a cidade "é simplesmente diferente ... Por isso, discutir o tal "projeto" com sociólogos e arquitetos é um pontapé no baixo-ventre ..." (Isto é, 26.04.78). Entre os vários estudos em realização, Frederico B. de Holanda prepara tese para a Universidade de Londres onde analisa a lógica subjacente ao tipo de assentamento proposto.
- 3 - Paulo Cunha e Luiz Gutemberg mantêm, no semanário JOSÉ, uma coluna - Psicologia Urbana - onde analisam, com muito conhecimento, aspectos diversificados do cotidiano de Brasília.
- 4 - José Pastore, em Brasília, a cidade e o homem, faz um estudo criterioso sobre os níveis de satisfação e novos comportamentos dos migrantes em Brasília.
- 5 - Em 1979, sob a coordenação do Prof. Peter Lachlau S. Copé, um grupo de alunos de Antropologia da UnB realizou uma pesquisa sobre Religião e Política no DF.
- 6 - Um outro aspecto a considerar é a relatividade desses indicadores culturais, que indicam valorações sociais de um grupo pe-

queno da sociedade: aquele que vai ao teatro, frequenta exposições, escuta música. Em Brasília - como em outras cidades - não se conhece, nem se estuda a cultura de sobrevivência das classes de baixa renda: como moram, como tratam da saúde, se divertem, transmitem suas experiências, expressam seus sentimentos, comunicam seus valores estéticos ...

- 7 - Maria Leda de Rezende Dantas considera que o paternalismo está não no serviço, mas na forma de veicular um serviço: "Se pode prestar o serviço de forma tal que o sujeito se libere de suas incapacidades e limitações, ou veiculá-lo de maneira a criar uma dependência intransponível para a "vítima" do serviço ... O paternalismo é um desserviço, é uma forma de dominação ..."
- 8 - Para Climério Ferreira "a produção brasiliense é cíclica porque é ilhada pelo mar do silêncio, e isso requer um esforço muito grande dos criadores - o que os leva a arrancadas periódicas quase suicidas. Assim aconteceu, algum tempo atrás, quando Brasília era um covil de futuros cineastas, na época dos cursos de cinema da UnB, dos cineclubes e do Festival de Cinema. Depois, um tempo mais próximo, era o teatro, seus inúmeros e atuantes grupos ... Nos últimos anos dos setenta a poesia, marginal ou não, pululava em tudo que era biboca, teatro, imprensa e até em livro. Esse contingente final - o dos poetas - começou a se bandear para os lados da música ... outro ciclo, outro vazamento (no auge da criação da cidade) ... e a busca incessante do público, das pessoas, da comunicação" (Sou e estou, nº 1).
- 9 - No 2º semestre de 1980, realizamos um estudo sobre a produção local de TV, em Brasília, que mostra, além do tempo limitado, a precariedade de meios para produzir localmente, em comparação com o que é feito no Rio e em S. Paulo.

## 6 - CONCLUSÕES

- 1 - As propostas iniciais para a área da educação e cultura de Brasília eram coerentes com as idéias da "educação criadora" e adequadas às circunstâncias em que se iria formar a cidade. Essas propostas colocavam o sistema educacional como elemento catalizador e convergente das várias culturas regionais trazidas para a nova cidade. A vinculação entre educação e cultura faria surgir, da convergência, a identidade - que não negava a pluralidade cultural, mas criava pontos comuns - e, da identidade, a integração dos migrantes a uma situação nova, em termos pessoais, espaciais e sócio-culturais.
- 2 - Principalmente por razões de ordem político-administrativas, influenciadas também pela situação sócio-econômica do Brasil, não se consolidaram os princípios norteadores do sistema educacional inicialmente proposto. A descontinuidade marcou as principais experiências de educação pela arte realizadas em Brasília, prejudicando a utilização de todo o potencial das atividades artísticas como recurso para desenvolver capacidades de criação, expressão e comunicação na cidade. Com isso o desenvolvimento cultural de Brasília foi prejudicado, empobrecido, principalmente no que se refere às tarefas de sensibilização de público e formação de recursos humanos.
- 3 - O contexto sócio-político-econômico das fases de criação e consolidação de Brasília foi fator de grande influência na dinâmica cultural da cidade. Na fase de criação, o contexto levava a um discurso contraditório - valorizava-se o popular, mas difundia-se um arbitrário cultural; garantia-se a livre expressão, mas reforçava-se a dependência econômica. E, na fase de conso

lidação, medidas repressivas dificultaram a efetivação de algumas das adequadas propostas iniciais.

- 4 - Porque não se tratou como previsto das tarefas de sensibilização do público e de formação de recursos humanos, há certo atraso na configuração de identidade cultural comum à população de Brasília; padrões de consumo de atividades artísticas em desacordo com o nível intelectual e econômico dos habitantes do Plano Piloto e inadequado entendimento da arte como instrumento de educação - dentro da concepção teórica explicitada no início deste trabalho. Em decorrência, ficam prejudicadas as funções de comunicação, expressão, ludicidade e testemunho que a arte poderia exercer em Brasília.
- 5 - Pelas condições especiais de formação da cidade, o sistema educacional de Brasília pode, potencialmente, tornar-se o veículo mais importante para a sensibilização e motivação para atividades artísticas, principalmente porque conta com uma infraestrutura bem montada, uma grande população estudantil e recursos significativos.
- 6 - Apostar mais e investir melhor na educação é, possivelmente, a resposta para os problemas apontados. Entendida a cultura como construção de todos, a educação como processo amplo e permanente, a escola como o local onde se sistematizam os conhecimentos adquiridos em diversas fontes, e a arte como recurso educacional.

## SIGLAS

CASEB	- Comissão de Administração do Sistema de Ensino de Brasília
CB	- Correio Brasiliense
CEAE	- Centro Experimental de Arte na Educação
CEC	- Centro de Extensão Cultural
CEMAB	- Centro de Ensino Médio Ave Branca
CEMEB	- Centro de Ensino Médio Elefante Branco
CIEM	- Centro Integrado de Ensino Médio
CUCA	- Movimento candango de dinamização cultural
DCE	- Diretório Central de Estudantes
DEX	- Decanato de Extensão
ELEHA	- Elementos de estética e história da arte
EMB	- Escola de Música de Brasília
ENB	- Escola Normal de Brasília
FAU	- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
FCDF	- Fundação Cultural do Distrito Federal
FE/UnB	- Faculdade de Educação da UnB
FEDF	- Fundação Educacional do Distrito Federal
FNPM	- Fundação Nacional Pró-Memória
FUNARTE	- Fundação Nacional de Arte
GDF	- Governo do Distrito Federal
ICA	- Instituto Central de Artes
JB	- Jornal do Brasil
JBsb	- Jornal de Brasília
JOSÉ	- Jornal da Semana Inteira
MEC	- Ministério da Educação e Cultura
OTN	- Orquestra do Teatro Nacional
SEC	- Secretaria de Educação e Cultura
SESC	- Serviço Social do Comércio
SESI	- Serviço Social da Indústria
SNT	- Serviço Nacional de Teatro
UnB	- Universidade de Brasília

## B I B L I O G R A F I A

- ABBRAMOVICH, Fanny. "Teatro na educação: subsídios para o seu Estudo". IN: Teatro na Educação - Coleção Cartilhas de Teatro - Rio de Janeiro, SNT/MEC, 1976
- ALLMEIDA, Rômulo. "Programação educacional num país em processo inicial de desenvolvimento" e "Escola Parque da Bahia". IN: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos - nº 105, jan/mar 67. Rio de Janeiro, INEP/MEC, 1967.
- ALLVES, Luiz Antonio. "Uma biblioteca diferente". IN: Revista Educação nº 4 jan/mar 72. Rio de Janeiro, MEC, 1972
- AMARAL, Aracy. Artes Plásticas na Semana de 22. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- "O realismo social na arte brasileira". IN: Revista Módulo - abril/maio 81. São Paulo, 1981
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. "Arte - Educação 10 anos depois". IN: Arte - estudos de arte - educação. nº 1 - verão 82. São Paulo, 1982
- "Tendências do ensino da Arte na Inglaterra". IN: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos - nº 146 - jan/abr 80 - Brasília, INEP/MEC, 1980.
- Teoria e prática da Educação Artística. São Paulo, Cultrix, 1978.
- Arte - Educação no Brasil. São Paulo, 1978.
- BARBOSA, Célia/DUARTE, Maria de Souza/ROCHA, Lúcia M. França/SILVA, Ricardo/TEIXEIRA, Maria Angela/VIANA, Núbia. A experiência de

aplicação do sistema Paulo Freire de alfabetização de adultos, em Brasília, em 1963. Mimeografado. Brasília UnB, 1980.

BAARROS, Nicolau Balazs. Histórico do desenvolvimento da educação em Brasília. Mimeografado. Brasília, SEC/GDF, 1965

BEECKER, Howard. "Mundos artísticos e tipos sociais" IN: VELHO, Gilberto (org). Arte e Sociedade. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.

BEENJAMIN, Walter e outros - "Textos escolhidos". IN: Escola de Frankfurt. Coleção "Os pensadores". São Paulo, Abril Cultural, 1980.

BEERNARDET, Jean Claude, e outros. "Arte e universidade". IN: Revista Comunicações e artes - nº 10. São Paulo, ECA/USP, 1981.

BIICUDO, Virginia Deone (Coordenador) "Brasília, experiência nova". IN: ALTER - Jornal de estudos psicodinâmicos. nº 2 mai/ago 77. Brasília, 1977.

BIISOGHIN, Edir Lúcia. Um estudo avaliativo sobre o ensino das artes integrado no 2º grau-estudo de casos. Rio Grande do Sul, Universidade Federal de Sta. Maria, 1978.

BRRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é educação. São Paulo, Brasiliense, 1981.

BRRECHT, Bertold. "Função social do teatro". IN: VELHO, Gilberto (org.). Sociologia da Arte III. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

BRRUNNER, José Joaquim. "Modelo cultural X universidade en el autoritarismo: notas para um debate." IN: Educação e Sociedade - nº 10 - set/81. São Paulo, Cortez, 1981.

CAAMPOS, Paulo de Almeida. "Planejamento do sistema escolar de Bra

sília". IN: Revista Educação e Ciências Sociais - nº 10 abril/59. Rio de Janeiro, 1959.

CAANDIDO, Antonio. Os parceiros do Rio Bonito. 4ª ed.. São Paulo, duas unidades, 1977.

Literatura e sociedade - 2a. ed.. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.

CAMNDINI, Nestor Garcia. A produção simbólica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

CAPPANEMA, Clélia. "Escola-Parque-página de rosto de um ideário pedagógico". IN: Revista Educação, nº 3, out/dez 71, Rio de Janeiro, MEC 1971.

CASSTRO, Lúcia Rabello de. "A educação através da arte: uma educação que não desfigura o homem. O modelo da Escolinha de Arte do Paraguai". IN: Forum Educacional out/dez 77. Rio de Janeiro, FGV, 1977.

CHAAGAS, Valmir. "Faculdade de Educação e a renovação do ensino superior". IN: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos - nº 105 - jan/mar 67. Rio de Janeiro, MEC/INEP, 1967.

Educação brasileira: O ensino de 1ª e 2ª graus - antes, agora, e depois? São Paulo, Saraiva, 1978.

CHACCON, Vamireh. "A tragédia de Frankfurt: da sociologia a filosofia da cultura numa sociedade massificada". IN: Humanismo e comunicação da massa. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1971.

CHAUUI, Marilena. "Cultura do povo e autoritarismo das elites" IN: A cultura do povo (coletânea) São Paulo, Cortez e Moraes, 1979.

HOSSON, Jean - François. "A propos de la formation des animateurs: qui est le coupable?" IN: Les cahiers de l'animation - nº 11. 1º trimestre 1976, Paris, 1976.

- CCOELHO, Teixeira. O que é indústria cultural. 3ª ed. Coleção Pri  
meiros passos. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- CCOPE, Peter Lachlau Silverwood. Religião e Política no DF - pes  
quisa feita por alunos de Antropologia V. Brasília, UnB, 1979.
- CRREEDY, Jean e outros. O contexto social da arte. Rio de Janeiro,  
Zahar, 1975.
- CRRUZ, Terezinha Rosa. Funções da Arte na Educação. Mimeografado.  
Brasília, UnB, 1980.
- Artes Plásticas na Educação Artística. Mimeografado. Brasília,  
FE/UnB, 1981.
- DENNIZART, Hugo. Seminário sobre imagem e educação - FUNARTE/CINEDUC/  
SESC. Rio de Janeiro, Edições Funarte, 1979.
- DUAARTE, Maria de Souza. "Uma experiência de sensibilizações" IN:  
Boca do Lixo, Beco da Fome e Cio do Tempo - 2ª concurso de Dra  
maturgia do DF. Rio de Janeiro, SESC/AN, 1980.
- "Processos informais de educação: o Lazer" IN: Debates Sociais.  
nº 29 - 2ª semestre 79. Rio de Janeiro, CBCISS, 1979.
- "Lazer em Brasília" IN: 1ª Encontro Nacional sobre lazer, cul  
tura, recreação e educação física. Rio de Janeiro, SESC/SESI/  
Mtb, 1975.
- DUARTE JUNIOR, João Francisco. Fundamentos estéticos da educação  
São Paulo, Cortes Editora/Autores Associados, 1981.
- DUMAAZEDIER, J. "Lazer nas sociedades em desenvolvimento". IN: 1ª  
Encontro Nacional sobre o Lazer (anais). Rio de Janeiro, SESC-  
DN, 1977.
- URHHAN, Eunice M. A caminho da cidade. São Paulo, Perspectiva, 1973.

- ELLIOTT, Lãa K./BESSA, Maylda/BRITTO, Jader M. Funções e objetivos do Ensino de Educação Artística. Mimeografado. Brasília, 1973.
- ESPINHEIRA, Ariosto. Arte popular e educação. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1938.
- FARIAS, Marcilio. Brasília, território e tenda do amor - IN: Sou e estou - nº 3 - fev 82. Brasília, 1982.
- FEFERMAN, Milton Vitis. Brasília, the new capital of Brazil: the dialectic of the economic and social use of space in a new city. Master of city planning. Massachusetts (USA), Institute of Technology, 1976.
- FEELDMAN, Edmund Burke. Trechos do livro Becoming human through art: aesthetic experience in the school - tradução de Terezinha Rosa Cruz e Helena Barcelos. Mimeografado. Brasília, FE/UnB, 1980.
- FIGUEIREDO, Aline. Artes Plásticas no centro-oeste. Cuiabá, Edições UFMT/MACP, 1979.
- FISSCHER, Ernest. A necessidade da Arte. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.
- FRRANCASTEL, Pierre. "O aparecimento de um novo espaço" IN: VELHO, Gilberto (org). Sociologia da Arte III. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- FRREIRE, Paulo. Educação e mudança. São Paulo, Paz e Terra, 1979.
- FUURTER, Pierre. Educação Permanente e desenvolvimento cultural - Rio de Janeiro, Vozes, 1974.
- GAALBINSKI, José. "Brasília: uma prospecção". Seminário Brasília, anos 80 - Brasília, GDF/UnB/CB - 1980.
- GAARAUDY, Roger. Dançar a vida. Rio de Janeiro, Nova Fronteira 1980.

- GOOMES, Candido Alberto Costa. "Os estudos sociológicos da educação no Brasil" IN: Forum Educacional - nº 4 - out/dez 79. Rio de Janeiro, FGV, 1979.
- GOOROVITZ, Matheus. "Brasília, uma questão de escala". IN: CROQUI - nº 2 - abril/maio 79. Brasília, IAB/DF, 1979.
- GRRAEFF, Edgard A. "Brasília, dois caminhos para a arquitetura contemporânea". IN: Revista Brasiliense - nº 13 - set/out 57. São Paulo, 1957.
- GUUTEMBERG, Luiz. "O auto da lapinha mágica". IN: Revista Cultura nº 11=out/dez 73. Brasília, MEC, 1973.
- HOLLANDA, Heloísa B. de. Impressões de viagem. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- HUUDSON, Thomas. "Educação criadora nas escolas secundárias". IN: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. nº 132 - out/3dez 73 - Rio de Janeiro, MEC/INEP, 1973.
- HOLLANDA, Heloísa B. Impressão de viagem. Rio de Janeiro, Brasiliense, 1980.
- JAARA, Oscar H. "Educación popular: la dimension educativa de la accion politica". IN: Educação e sociedade - nº 10 - set/81 - São Paulo, Cortez, 1981.
- JOFFILY, G.I. Brasília e sua ideologia. Brasília, Thesaurus, 1977.
- KAVOLIS. La expression artística: un estudio sociológico. Buenos Aires, Amorrortu, 1967.
- LIIMA, Artur Vinício de. Comunicação e Cultura: as ideias de Paulo Freire. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- MAACHADO, Maria Clara. "Arte feita e dirigida para a criança: um problema". IN: Revista Educação - nº 13 - jul/set 74. Rio de Janeiro, MEC 1974.
- MAAGALHÃES, Aloísio. "As duas vertentes do bem cultural". IN: Revis

ta Cultura - nº 36 abril/junho 81. Brasília, MEC, 1981.

"E Triunfo?". IN: Sobre Política Cultural na América Latina. 3º Curso Internamericano de Administração Cultural: Política e Gerência. Brasília, CNRC, 1978.

MÁRIO de Andrade: Cartas de trabalho - correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936 - 1945) - Brasília, MEC/SPHAN, 1981.

MEDEIROS, Ethel Bauzer. "Facilidades materiais para recreação em Brasília". IN: Revista do Serviço Público vol. 87 - nº 3 jun/60. Rio de Janeiro, DASP, 1960.

MELLO, Maria Luiza Bandeira de. O curso pré-universitário de Brasília. IN: Ciência e Cultura. Vol. 16 - nº 4 - dez/64. São Paulo SBPC, 1964.

MENNDONÇA, Barbara Heliodora Carneiro de. "Subsídios para um reexame da pós-graduação na área de artes". IN: Boletim da CAPES - nº 1 - agosto/81. Brasília, MEC, 1981.

MERRQUIOR, José Guilherme. Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.

MICCELI, Sérgio. A noite da madrinha. São Paulo, Perspectiva, 1972.

MILLANESI, Luiz Augusto. O paraíso via Embratel. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

MIRRANDA, Orlando. Tio Patinhas e os mitos da comunicação. São Paulo, Summus, 1978.

OLLIVEIRA, Francisco. "Brasília ou a utopia intra-muros". IN: CROQUI nº 2 - abril/maio 79 - Brasília, IAB/DF, 1979.

PASSTORE, José. Brasília, a cidade e o homem. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Editora da USP, 1969.

- PEEREIRA, Miguel Alves. "Ensino da Arte e Arquitetura". IN: Acrôpo  
le - Edição especial da Universidade de Brasília - nº 369/70 -  
Jan/fev 70 - Rio de Janeiro, 1970.
- REEAD, Herbert. Educacion por el arte. Version castellana de Luiz  
Fabricant. 4a. edicion - Buenos Aires, Paidós 1977.
- RIIBEIRO, Darcy. A Universidade necessária. 1a. Ed.. Rio de Janei  
ro, Paz e Terra, 1969.
- UnB: invenção e descaminho. Rio de Janeiro, Avenir, 1978.
- Utopia do Brasil. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1972.
- RIIBEIRO, Gustavo S. Lins. A história oral de Brasília - Mimeogra  
fado. Brasília, UnB, 1977.
- O capital da esperança. Dissertação de mestrado. Brasília, UnB,  
1980.
- RIIESMAN, David. A multidão solitária. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- ROOCHA, Maria da Conceição Castro Franca. Criação e técnica no en  
sino da dança moderna - uma proposta metodológica - Dissertação  
de Mestrado em Educação - Salvador, Universidade Federal da  
Bahia, 1979.
- RODDRIGUES, Augusto. "Uma experiência criadora na Educação Brasilei  
ra". IN: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos - nº 130 -  
jul/dez 73. Rio de Janeiro, MEC/INEP, 1973.
- "Recreação e Atividades artísticas". IN: 1º Encontro Nacional  
sobre o Lazer (anais) Rio de Janeiro - SESC-DN, 1977.
- SAAVLVADOR, Angelo Domingues. Cultura e educação brasileiras. 4ª ed.  
Coleção Educação e Tempo presente. Rio de Janeiro, Vozes, 1976.
- SIIILBERMANN, Alphons. "Situacion y vocacion de la sociologia del

arte". IN: Sociologia del Arte. Buenos Aires, Nueva Vision, 1971.

SIILVEIRA, Nise. "A concepção educacional de Herbert Read". IN: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos- nº 130 - jul/set 73. Rio de Janeiro, MEC/INEP 1973.

SODUZA, Nair H. Bicalho de. Operários e Política. Dissertação de Mestrado. Brasília, UnB, 1979.

SIILVEIRA, Sizenando Alves. "Organização cultural e espaço democrático". IN: Educação e Sociedade - nº 10 - set/81. São Paulo, Cortez, 1981.

TEEIXEIRA, Anísio. "Escolas de Educação". IN: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos - nº 114 - abril/junho 69. Rio de Janeiro, MEC/INEP, 1969

VAALENTIM, Lúcia de Alencastro. "Centro Experimental de Arte na Educação". IN: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos. nº 132 - out/dez 73. Rio de Janeiro, MEC/INEP, 1973.

A Escola - Parque de Brasília. Brasília, GDF/SEC/FEDF, 1978.

VAAAN DALEN, D.B.Y MEYER, W.J. Manual de técnica de la investigación Educacional. 3a. ed. Buenos Aires, Paidós, 1978.

WAANDERLEY, Luiz Eduardo. "Movimentos Sociais Populares: aspectos econômicos, sociais e políticos". IN: Encontros com a Civilização brasileira. nº 25, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

## OUTRAS FONTES

### Anuários Estatísticos

- Abril Cultural
- CODEPLAN/GDE
- IBGE

### Catálogos:

- da UnB
- de dissertações de mestrado da Fundação Getúlio Vargas; do Conselho Nacional de Pesquisas; da Biblioteca Lourenço Filho, da UFRJ
- da exposição "Profitópolis - o homem precisa de uma outra cidade" - São Paulo, 1976

### Documentos:

- "A Escola de Música de Brasília". Brasília, DGP/GDF, 1974.
- "Anais das Conferências de Educadores do D.F." Brasília, CEDF, 1966 a 1978.
- "Diário de Brasília" de 1956 a 21-04-1960. Rio de Janeiro, Presidência da República, 1960.
- 1º Encontro Nacional de professores de artes cênicas. Documento final. Brasília, SNT/MEC/1976.
- "Plano Orientador da UnB". Brasília, UnB, 1962
- "Plano Orientador do Centro de Extensão Cultural da UnB". Brasília, UnB, 1962
- "Planos de Trabalho do SESC W4". Brasília, DECAP, 1977 a 1980.

### Relatórios anuais:

- do SESC - DF, São Paulo e Rio de Janeiro
- da Fundação Cultural - GDF
- da FUNARTE/MEC

- da Secretaria Municipal e Estadual de Cultura - S.Paulo.

**Jornais:**

- Correio Brasiliense
- Jornal de Brasília
- José
- Jornal do Brasil
- Folha de São Paulo
- O Estado de S.Paulo

**Revistas:**

- Veja
- Isto É
- Revista da SBAT
- Sou e Estou
- Coleção "Nosso Século" - anos 60/80

ANEXOS

Brasília, 10 de julho de 1981

Ilma. Sra.  
CLARA DE ANDRADE ALVIM  
MD. Coordenadora de Projetos da  
Fundação Pró-Memória  
N E S T A

Senhora Coordenadora:

De acordo com entendimentos mantidos no dia 7 de julho próximo passado, queremos informar V.Sa. de dados complementares sobre nossa proposta para realizar, em entrosamento com a Fundação Pró-Memória, um trabalho de investigação sobre experiências na Arte e Educação realizadas em Brasília: seriam realizadas reuniões para obtenção de depoimentos de pessoas vinculadas a estas experiências, depoimentos que constituiriam material para a Dissertação de Mestrado que pretendemos apresentar à Faculdade de Educação da UnB.

- 1) está previsto um número máximo de 10 reuniões, cada uma com duração de duas (2) horas, realizadas no horário noturno, nos meses de agosto e setembro de 1981;
- 2) ficariam sob nossa responsabilidade os contatos e convites aos depoentes, a preparação e a coordenação das reuniões. Entretanto julgamos oportuna a indicação de um técnico dessa Fundação como participante efetivo das reuniões, com quem manteríamos também entendimentos sobre providências de ordem administrativa necessárias: local, datas, horários, uso de equipamentos, gravação, etc;
- 3) em princípio, as experiências que desejamos investigar são:
  - as propostas iniciais para a área da educação e cultura, em Brasília;
  - experiências realizadas pela Fundação Educacional: Escolas-Parque, Biblioteca Infantil, Escola de Música de Brasília;
  - experiências ao nível de 2º grau de ensino: o Centro Integrado de Arte na Educação, o Decanato de Extensão, o Instituto de Artes;
  - a Fundação Cultural do GDF;

- experiências de Entidades patronais e particulares SESC, SESI, CRESÇA, CABEÇAS;
- experiências na área de teatro;
- experiências na área de música;
- impressões sôbre a vida cotidiana de Brasília.

Colocando-nos à disposição para quaisquer informações complementares, somos,

atenciosamente,

MARIA DE SOUZA DUARTE

# Fundação Nacional próMemória

Of. nº 197/81

Ilma. Sra.  
Maria de Souza Duarte  
SQS 316, Bloco "E", Apart. 306  
Brasília-DF

Brasília, 20 de julho de 1981

Prezada Senhora:

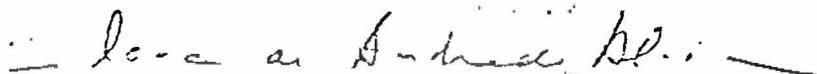
Em resposta à solicitação apresentada à Fundação Nacional Pró-Memória a respeito da obtenção de depoimentos de pessoas vinculadas às experiências realizadas em Brasília relativamente à Arte na Educação, gostaríamos de firmar os seguintes pontos:

1. Estimando-se que serão realizadas 10 reuniões, seria razoável estipular-se um máximo de 2 (duas) reuniões por semana, com 2 (duas) horas cada uma, em horário a ser estabelecido por V.Sa., mas desde já entendido como noturno, nos meses de agosto e setembro de 1981.
2. A responsabilidade pelos contatos e convites aos depoentes, bem como a preparação e orientação das reuniões ficam a cargo de V. Sa., cabendo à FNPM o fornecimento do espaço e do equipamento destinado à gravação dos depoimentos, bem como a posterior transcrição do material obtido. Para a efetivação das gravações será designado um técnico desta Fundação, que estará sob orientação do pesquisador Marco Antônio Guimarães, com quem V.Sa. deverá manter contato para os acertos referentes aos encargos acima citados.
3. Deverá estar presente em cada uma das reuniões um representante da FNPM que poderá participar da orientação dos trabalhos. Além disso, a equipe mais proximamente ligada ao trabalho de Brasília, será notificada para que compareça como observador, conforme seu interesse, com o compromisso de participar apenas do debate que será eventualmente gerado pelos depoentes após os trabalhos de gravação.
4. Em função das circunstâncias atuais de trabalho e de recursos da Pró-Memória, não será possível o nosso comprometimento no sentido de fazer realizar as transcrições ainda no ano de 81. Entretanto, nos propomos a fornecer cassetes com cópias das gravações dos depoimentos para uso imediato da coordenadora dos trabalhos em sua tese de mestrado a ser apresentada à UnB.

Setor Comercial Norte Quadra 2 Bloco K  
Tels.: (061) 2266450 / 2266225  
70.710 - Brasília, DF  
Rua da In. 16, 2º andar  
Tels.: (021) 2266440 / 2266631  
20.030 - Rio de Janeiro, RJ

15. Por outro lado, quando da realização das transcrições esse resultado - além de ficar à disposição para uso da Tese referida - deverá passar à propriedade da FNPM para utilização em projetos afins e/ou publicação correspondente.

No ensejo, colocamo-nos à disposição para maiores esclarecimentos e apresentamos os nossos protestos de estima e consideração.



Clara de Andrade Alvim  
Coordenadora de Projetos da FNPM

Prezada Senhora,

Para conclusão do curso de Mestrado em Educação da UNB estamos elaborando Dissertação de Mestrado cujo objetivo é uma investigação histórica sobre o que tem acontecido, em Brasília, na área da produção, divulgação e consumo de atividades artísticas, consideradas em seu aspecto de recurso educacional.

A investigação, que tem como âmbito delimitado o Plano Piloto de Brasília, parte das propostas iniciais para a área da educação e cultura e chega até a produção simbólica da cidade, hoje.

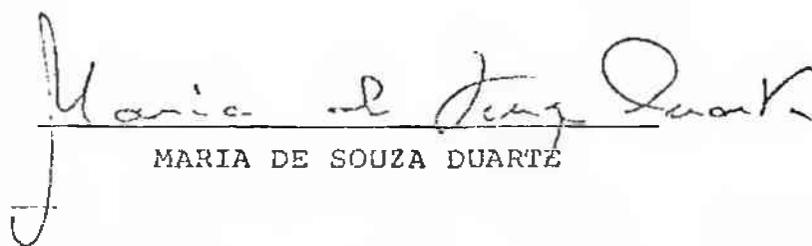
Os procedimentos metodológicos para obtenção de dados incluem, além da consulta a documentos, publicações e material bibliográfico, depoimentos de pessoas vinculadas às atividades culturais da cidade. Tais depoimentos serão obtidos através de entrevistas individuais e de um ciclo de reuniões que serão realizadas na Fundação Nacional Pró-Memória, conforme estabelecido no expediente OF. 197/80 da Coordenadora do Projetos da FNPM (em anexo).

Para esta fase de trabalho gostaríamos de contar com a participação de V.Sa., através de um depoimento sobre a criação e funcionamento da Biblioteca Infantil da SQS 104. Este depoimento seria prestado na reunião sobre experiências da FE/GDF/ que será realizada na sede da SPHAN (SCN, quadra 2, bloco "K") no próximo dia 19 de agosto às 20:00 horas.

No debate que será eventualmente gerado pelos de  
poentes após a fase de gravação, gostaríamos de ouvir o parecer  
de V.Sa. sobre outras questões vinculadas ao tema da Disserta-  
ção.

Agradecendo antecipadamente a colaboração de V.Sa.  
ao nosso Trabalho e, principalmente, ao registro da memória de  
Brasília, somos

Cordialmente,

  
MARIA DE SOUZA DUARTE

## QUESTÕES PARA EVENTUAL DEBATE

- 1 — Como podem ser consideradas, hoje, as propostas iniciais para a área de educação e cultura de Brasília?  
Que fatores interferiram, positiva ou negativamente, na efetivação dessa proposta?
- 2 — O movimento cultural de Brasília tem peculiaridades específicas?  
Poderia indicar algumas dessas peculiaridades?
- 3 — Quais as principais dificuldades encontradas na produção, divulgação e consumo de atividades artísticas realizadas em Brasília?
- 4 — Que fatores influenciam, positiva ou negativamente, a participação do público em atividades culturais realizadas no Plano Piloto?
- 5 — Como são as relações estabelecidas entre a produção simbólica da cidade e o funcionamento do seu sistema educacional?  
E as relações da produção simbólica com o Poder Público?