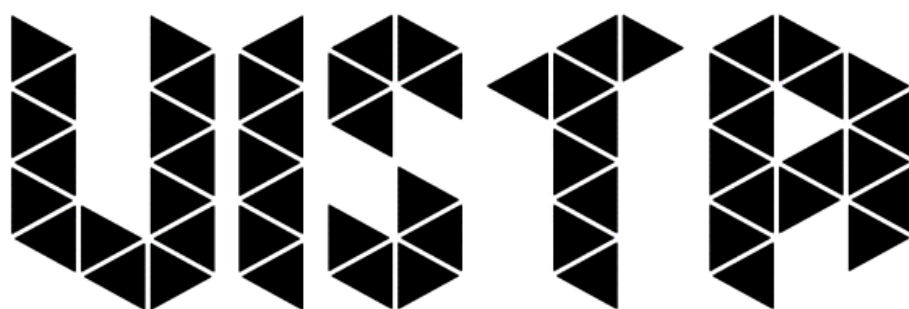




REVISTA
DE
**CULTURA
VISUAL**

e-ISSN 2184-1284

N.º 18 | 2026

A Imagem Dialética e Gesto Contra-Hegemônico: Fotografia, Corpo e Memória em Taguatinga (Distrito Federal), Brasil

The Dialectical Image and Counter-Hegemonic Gesture:
Photography, the Body, and Memory in Taguatinga (Federal
District), Brazil

<https://doi.org/10.21814/vista.7106>

e026015

Anie Caroline Afonso Figueira



Carolina Pescatori Candido da Silva



Rita de Cássia Lucena Velloso



© Autores

A IMAGEM DIALÉTICA E GESTO CONTRA-HEGEMÔNICO: FOTOGRAFIA, CORPO E MEMÓRIA EM TAGUATINGA (DISTRITO FEDERAL), BRASIL

Anie Caroline Afonso Figueira

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil/
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais,
Belo Horizonte, Brasil
Concetalização, curadoria dos dados, investigação, administração do projeto, redação do rascunho original

Carolina Pescatori Candido da Silva

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, Brasil
Análise formal, aquisição de financiamento, recursos, supervisão, validação, redação – revisão e edição

Rita de Cássia Lucena Velloso

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais,
Belo Horizonte, Brasil
Investigação, metodologia, supervisão, validação, redação – revisão e edição

RESUMO

Este artigo realiza uma análise da produção fotográfica de Ivaldo Cavalcante, centrada na cidade-satélite de Taguatinga, no Distrito Federal, Brasil, entre as décadas de 1970 e 1980. O estudo propõe uma leitura metodológica por meio da imagem dialética: imagens que possibilitam — como num relâmpago e não um sistema — o entendimento de eventos passados, pessoas, datas e momentos, capazes de revelar a insurgência cultural contra-hegemônica que floresceu nas margens da Brasília modernista e segregacionista. O foco recai sobre o registro visual da efervescência artística do Teatro da Praça, espaço que funcionou como lugar de contracultura e resistência durante a ditadura militar. Mobiliza conceitos como “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams, “ouvir as imagens”, de Tina Campt, e “o grito da borboleta”, de Marie-José Mondzain. A análise e a descrição das fotografias mostram as potências dos corpos como ato de liberdade política e o recurso expressivo às sombras e ao efêmero (panfletos, cartazes) como táticas de sobrevivência e visibilidade. Conclui-se que a obra de Ivaldo Cavalcante constitui um contra-arquivo essencial para a reparação histórica, comprovando a existência de uma vanguarda artística radical na periferia do Distrito Federal e desafiando a historiografia urbana hegemônica.

PALAVRAS-CHAVE

contra-arquivos fotográficos, Ivaldo Cavalcante, Taguatinga, contracultura brasileira, imagem dialética

THE DIALECTICAL IMAGE AND COUNTER-HEGEMONIC GESTURE: PHOTOGRAPHY, THE BODY, AND MEMORY IN TAGUATINGA (FEDERAL DISTRICT), BRAZIL

ABSTRACT

This article examines the photographic work of Ivaldo Cavalcante, focusing on Taguatinga, a satellite city in Brazil's Federal District, during the 1970s and 1980s. The study proposes a methodological reading through the dialectical image: images that enable — like a flash rather than a system — understanding past events, people, dates, and moments, revealing the counter-hegemonic cultural insurgency that flourished on the margins of modernist and segregated Brasília. The analysis centres on the visual documentation of the artistic vitality of Teatro da Praça, a venue that served as a hub for counterculture and resistance during the military dictatorship. The study draws on theoretical frameworks such as Raymond Williams's "structure of feeling", Tina Campt's "listening to images", and Marie-José Mondzain's "the butterfly's cry". The examination of the photographs highlights bodies as acts of political freedom and the strategic use of shadows and ephemeral materials, such as leaflets and posters, as tactics for survival and visibility. The article concludes that Cavalcante's work constitutes a vital counter-archive for historical reparation, evidencing a radical artistic avant-garde on the outskirts of the Federal District and challenging dominant urban historiography.

KEYWORDS

photographic counter-archives, Ivaldo Cavalcante, Taguatinga, Brazilian counterculture, dialectical image

INTRODUÇÃO: A IMAGEM DIALÉTICA DO GESTO CONTRA-HEGEMÔNICO

A construção de Brasília, um dos importantes mitos fundacionais da modernidade brasileira, operou historicamente sob a égide de uma racionalidade ordenadora, que, ao desenhar o futuro, produziu simultaneamente as suas margens de exclusão. A capital federal, projetada para ser o epítome do progresso e da igualdade, revelou-se, desde a sua gênese, um território fraturado pela segregação socioespacial. É nas fissuras desse projeto monumental, especificamente na cidade-satélite de Taguatinga, que emerge uma produção cultural vibrante, desobediente e fundamentalmente contra-hegemônica. Este estudo propõe uma imersão na obra do fotógrafo Ivaldo Cavalcante — que registrou a cena da produção cultural de Taguatinga, do fim dos anos 70 até o começo dos anos 90, por meio da "imagem dialética" benjaminiana, capaz de interromper o fluxo contínuo da história oficial e revelar as tensões subterrâneas de uma época.

O objetivo central desta investigação é analisar como a fotografia de Ivaldo Cavalcante, aliada à efervescência teatral e performática do Teatro da Praça, entre as décadas de 1970 e 1980, constituiu uma "estrutura de sentimento" — conceito de Raymond Williams (1973/2011) — específica de uma juventude periférica. Esta juventude, herdeira dos candangos e dos migrantes nordestinos, forjou uma identidade própria em oposição ao formalismo excludente do Plano Piloto. Por meio de um exame dos arquivos visuais, dos corpos encenados e dos materiais efêmeros (panfletos, cartazes), buscamos compreender as estratégias de visibilidade adotadas por sujeitos que, diante da invisibilidade imposta pela ditadura civil-militar e pela hierarquia urbana, optaram pelo grito estético.

A relevância deste estudo reside na necessidade de descentralizar a historiografia urbana, voltando o olhar para as produções que ocorreram à revelia dos grandes centros e das instituições legitimadoras. A obra de Ivaldo Cavalcante oferece um ponto de entrada para essa discussão, pois encapsula as contradições do período: a repressão política *versus* a libertação sexual, a precariedade material *versus* a sofisticação simbólica, o silenciamento institucional *versus* o ruído visual das margens. Ao mobilizar teóricos como Rita Velloso (2022), Marie-José Mondzain (2014/2025), Tina Campt (2017) e Raymond Williams (1973/2011), este artigo não apenas descreve, mas também teoriza a fotografia vernacular e artística de Taguatinga como um ato de sobrevivência política.

Ao gerar conhecimento sobre uma determinada fotografia, é possível construir aquilo a que Walter Benjamin (1928/2011) chamava de “imagem dialética”, um gesto que virou símbolo de mudanças radicais e cuja leitura libertadora torna possível pegar os movimentos físicos das pessoas, suas ações concretas e materiais. Se a ideia de dialética é o somatório da tese com a antítese, culminando numa síntese, a ideia de uma imagem dialética ser construída através da fotografia já é contraditória em si, porque a fotografia, esse objeto móvel, capturou o movimento transformador, o congelou no tempo e no espaço, e continua à espera de um conceito que o liberte do seu imobilismo, para dar vazão a uma transformação ainda maior e mais radical da sociedade por meio da sua compreensão.

Imagens dialéticas são aquelas, que segundo Walter Benjamin (1928/2011), tornam possível narrar o passado, por meio do presente, como um índice, um vestígio de acontecimentos históricos, por vezes ocultado, noutras apagado, ofuscado ou opaco. Essas imagens nos fazem compreender certos acontecimentos, datas e objetos, através de um hiato, uma pausa, um momento de corte, que ilumina o passado, e no quanto o presente e o passado se reconhecem simultaneamente por meio do vazio que os separa. A dialética, como instrumento que transpassa o modo convencional de representação, permite — como um relâmpago e não como um sistema — reconstituir o sentido das imagens (Galuppo et al., 2025).

Walter Benjamin (1928/2011), que vem de uma tradição da filosofia messiânica, aposta na “imagem da salvação”; essa salvação decorre da ideia de corte com a linearidade da história, nesse caso, da cidade, usualmente contada. As imagens são duplamente construídas: num primeiro momento, pela descrição, e, num segundo momento, pela fotografia, ou seja, pela gramática visual.

Segundo Seligmann-Silva (2023), um historiador, que tem por objetivo cessar o fluxo contínuo tradicional da história, quer fazer um aceno a outro modo de fixar imagens do passado e de, portanto, construir possibilidades de futuro. Esta interpretação do conceito de Walter Benjamin aponta a imagem dialética como objeto de estudo historiográfico, capaz de destruir uma aparente, porém falsificada, ideia de totalidade sobre determinada história tida como hegemônica.

A imagem dialética é um instrumento, uma ferramenta eficaz capaz de fazer um corte no movimento de pensamento; é um somatório de tensões, travado entre constelações de pensamentos; é um objeto que, ao ser construído por meio de uma exposição

histórica materialista, tem força para se aproximar do acontecimento histórico tal como ele ocorreu, e, portanto, para arrancar de uma aparente imutabilidade o suposto fluxo ininterrupto da história. Ou seja, ao tentar descrever uma estrutura de sentimento através da imagem dialética, ao invés da literatura, o que se deseja é transformar o entendimento anteriormente construído sobre um determinado tópico de conhecimento histórico, compreendendo quais são os valores e discursos que tornaram aquela fotografia possível, mas também que constelações de pensamento essa fotografia é capaz de circunscrever tempo, espaço e discurso.

Em *Origem do Drama Trágico Alemão*, Walter Benjamin (1928/2011) constrói uma analogia entre a produção do conhecimento e uma constelação: as estrelas seriam o equivalente aos fenômenos, aos extremos da constelação, que correspondem, de certo modo, a elementos brutos, como fatos históricos, obras de arte e objetos de experiência humana. Sozinhos, os fenômenos não são capazes de produzir conhecimento e se tornam pontos isolados e dispersos. Porém, para que seja possível compreender essas estrelas, é preciso de linhas de ideias para interconectar esses fenômenos. A ideia não deve ser capaz de consumir esse fenômeno, do mesmo modo que o fenômeno em si não possui força de formar as ideias sozinho — as ideias são a configuração que se forma com os fenômenos, o desenho que permite conectar esses pontos isolados, ou seja, a constelação que forma uma unidade de sentido.

Já os conceitos utilizados para interpretar os fenômenos são as ferramentas capazes de retirá-los do seu isolamento e transformá-los em elementos menores. É a ideia ou a constelação estruturada que vai organizar esses elementos conceituais. Segundo Walter Benjamin (1928/2011), só é possível salvar os fenômenos quando eles são integrados em uma constelação, pois serão retirados do seu isolamento sem sentido. Logo, a constelação pode ser entendida em si mesma como um modo de produzir conhecimento sobre esses fenômenos, sobre este determinado objeto.

Ao pensar a fotografia como objeto de leitura possível da cidade e, a partir dela, alcançar a estrutura de sentimento presente à época nesse lugar, queremos entender quais pessoas, valores e ideias construíam a cidade nesse momento e qual a cultura material produzida a partir disso. A fotografia, a estrutura de sentimento, a cidade e a imagem são todos objetos estelares, fenômenos em si mesmos, que, com o devido auxílio, podem explicar e exprimir conceitos. Porém, ao serem interconectados, podem gerar uma gama de novas possíveis interpretações, e, então, podem ser lidos enquanto uma constelação.

Para desvelar essa narrativa contra-hegemônica, a pesquisa articula a memória da cidade com o conceito de “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams (1973/2011), e emprega a fotografia como uma “gramática” fundamental de análise. Essa abordagem metodológica nos permite investigar o Teatro da Praça como um espaço de insurgência cultural e de que modo essa produção cultural e os contra-arquivos fotográficos redefiniram a agência e a memória da periferia do Distrito Federal.

O conceito “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams (1973/2011), conforme elaborado em *O Campo e a Cidade*, discorre e abrange as expressões, conscientes ou

inconscientes, da vida cotidiana e da conjuntura, manifestas por meio da arte, literatura e cultura produzidas em um local e em um tempo específicos. O autor constrói, a partir da dualidade entre campo e cidade, um método de análise desenvolvido por meio da literatura inglesa e das modificações que a mesma sofre conforme avança o processo industrial e a urbanização eminente, demonstrando, através dos escritos literários, que essa relação entre campo e cidade se estabelece, simultaneamente, como um problema, mas também como uma experiência. Essa experiência, nos dois âmbitos, está sempre em movimento; esse movimento afeta simultaneamente o passado e o presente, e essa transformação se manifesta na história de famílias, de uma comunidade ou de um povo. São histórias que se movem por meio de sentimentos e ideias, constituídas por redes de relacionamentos e por decisões. No centro da estrutura de sentimento, existem provas materiais que se referem a lugares e humanos específicos, e, ao falar deles, de modo elogioso ou não, o que se exprime são certos valores sociais e morais.

O que essa concepção teórica exprime é a ideia de uma produção cultural que ainda está em ascensão, em processo emergente. A estrutura de sentimento demonstra que, de certo modo, há uma experiência coletiva comum a determinadas gerações e grupos sociais, que vivenciam um momento histórico específico. Muito antes de ser possível nomear essas experiências, de serem formalizadas pelas instituições, de haver um registro artístico ou um vocabulário próprio, existe uma experiência humana comum, de caráter cultural. Uma percepção conjunta sobre um modo de pensar e fazer que ainda não foi devidamente categorizado ou ideologizado, mas que permeia os comportamentos, aglutinando ou repelindo pessoas (Williams, 1973/2011). É importante frisar que, para Williams (1973/2011), a estrutura de sentimento está vinculada à experiência vivida, muito mais do que à ideologia, pois não é um sistema organizado de crenças, mas, sim, uma resposta afetiva ligada às mudanças sociais. Ou seja, é um modo de construir cultura que privilegia o entendimento do processo.

Essa arte e cultura, produzidas num determinado local e tempo, têm o poder de construir imagens e associações. Raymond Williams (1973/2011) propõe analisar as imagens construídas sobre o campo e a cidade, como sugere o título do seu livro. Este trabalho, por sua vez, tem por objetivo analisar apenas a cidade, tomando emprestadas algumas das reflexões e desdobramentos desenvolvidos pelo autor. Essa imagem, que se constrói sobre uma cidade, se compõe por meio de sentimentos já comprometidos muito antes de se iniciar uma argumentação sobre ela.

O TERRITÓRIO COMO DESTINO E CONSTRUÇÃO: A GÊNESE DO OLHAR PERIFÉRICO

MIGRAÇÃO E DESENRAIZAMENTO: A CHEGADA AO PLANALTO

A biografia de Ivaldo Cavalcante é indissociável da história social de Taguatinga e, por extensão, da própria formação demográfica do Distrito Federal. Nascido em Crateús, no sertão do Ceará, Ivaldo migrou para o Centro-Oeste aos quatro anos de idade, em

1960, ano da inauguração de Brasília. O relato de sua viagem em um “pau de arara”, acompanhado pelos pais e oito irmãos, insere sua trajetória individual na grande narrativa coletiva dos retirantes nordestinos que constituíram a força de trabalho fundamental — e, posteriormente, a massa populacional marginalizada — da nova capital.

Este deslocamento geográfico não foi apenas físico, mas também ontológico. Crescer “em meio à Praça do Relógio”, como foi mencionado pelo próprio Ivaldo numa entrevista concedida a Keyane Dias (2023), símbolo central de Taguatinga, significou para Ivaldo e sua geração a vivência de uma urbanidade improvisada, poeirenta e vibrante, em agudo contraste com a assepsia planejada das superquadras do Plano Piloto. A Taguatinga das décadas de 1960 e 1970 é descrita por Dias (2023) como um território híbrido, predominantemente habitado por migrantes nordestinos, mas também por indígenas e acampamentos ciganos. Essa diversidade étnica e cultural formou o caldo primordial em que a identidade de Ivaldo se forjaria. De família humilde, o futuro fotógrafo exerceu ofícios variados (vendedor de picolé, engraxate), atividades que o mantinham em contato direto com a rua e com a dinâmica popular da cidade.

A formação do olhar de Ivaldo, portanto, antecede o domínio da câmera. Ela se dá na observação cotidiana da luta pela sobrevivência e na fruição dos espaços de lazer acessíveis. Essa vivência precoce da cidade, como espaço de disputa e de encontro, molda indelevelmente a sua estética fotográfica futura, marcada por uma proximidade empática com os sujeitos retratados e por uma valorização das narrativas subalternas.

O MERCADO SUL NA FORMAÇÃO DE IVALDO

Se a Praça do Relógio era o centro nervoso da vida pública, o Mercado Sul constituiu-se como o núcleo prévio *underground* de Taguatinga. Ivaldo viveu e trabalhou no Mercado Sul ainda na adolescência, residindo na antiga Sorveteria Polar, propriedade de seu cunhado. Foi neste espaço que ele iniciou suas experimentações visuais, abrindo uma serigrafia e, posteriormente, um estúdio de fotografia, impulsionado pelo presente de um amigo — um *kit* de laboratório fotográfico — que selaria seu destino profissional (Dias, 2023). Para o jovem fotógrafo, viver no Mercado Sul significava “presenciar o berço da cultura underground que crescia a olhos vistos” (Dias, 2023, p. 1). O local (Figura 1) era um ponto de convergência para uma fauna humana heterogênea: boates, prostitutas, ladrões, gigolôs, bêbados e desocupados coabitavam com artistas, músicos e poetas. Essa continuidade entre a arte e a marginalidade social foi determinante para a estética de Ivaldo.



Figura 1. Localização dos espaços de eventos de contracultura no território de Taguatinga

Créditos. Ilustração da autora, com a colaboração da urbanista Rayelli Bárbara

Influenciado profundamente pela estética *beatnik*, pela cultura marginal e pela viscerabilidade do rock'n'roll, Ivaldo absorveu as referências da contracultura global e as reprocessou a partir da realidade local. A sua produção serigráfica inicial é sintomática dessa conexão: ele imprimia telas com estampas de ícones revolucionários e culturais como Che Guevara, Bob Marley, Bob Dylan, Lou Reed, Jimmy Page, John Lennon e Jim Morrison (The Doors). Essas imagens, que circulavam globalmente como símbolos de rebeldia, ganhavam em Taguatinga uma ressonância particular: eram os estandartes de uma juventude que se recusava a aceitar o destino de mão de obra servil reservado aos filhos dos candangos.

A PERIFERIA E A PROFISSIONALIZAÇÃO DO OLHAR

A figura de Ivaldo Cavalcante era a de um observador apaixonado que perambulava pela cidade decifrando seus signos. Ivaldo era um grande *flâneur*-subversivo de uma cidade-satélite em construção. Ele se configurou como personagem central na comunidade, a quem as pessoas recorriam para registrar seus eventos sociais, fossem eles os bailes da cena *black* ou os concertos da emergente cena punk-rock e da cultura popular (Dias, 2023).

Essa constante presença e a facilidade de trânsito entre diferentes tribos urbanas e classes sociais conferiram a Ivaldo uma legitimidade orgânica. O apelido “Kabeça”

tornou-se conhecido nos meios de comunicação, dando início a uma jornada de 33 anos na imprensa. Durante esse período, Ivaldo operou como um agente duplo: enquanto cumpria as pautas oficiais, continuava a documentar a “estrutura de sentimento visual” de sua própria comunidade, acumulando um arquivo pessoal que culminaria na publicação dos livros *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura* (2003) e *Brasília - 25 Anos de Fotojornalismo* (2011).

A formação autodidata de Ivaldo é um ponto crucial para a compreensão de sua poética. Sua educação formal foi breve, marcada pela inquietude e pela dispersão. Em contrapartida, sua educação técnica foi rigorosa e inventiva: aprendeu fotografia através de um curso por correspondência do Instituto Universal Brasileiro e desenvolveu suas habilidades na prática diária com “químicos, bacias, pinças, sódio”. A improvisação era a regra: usava véus de noiva, costurados por sua mãe, para confeccionar as telas de serigrafia. Essa estética do “faça você mesmo”, típica do movimento punk que ele documentava, impregnou suas imagens de uma autenticidade crua e de materialidade tátil (Kauim, 2023).

CORPOS DO TEATRO DA PRAÇA: A PERFORMANCE COMO INSURREIÇÃO

O CORPO POLÍTICO EM CENA

O núcleo central da análise visual proposta neste estudo recai sobre a série de fotografias retiradas do livro *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura* (2003), que foram categorizadas, por essa pesquisa, como “corpos do Teatro da Praça”. As imagens, capturadas majoritariamente na primeira metade da década de 1980, documentam um momento de transição política e cultural no Brasil, marcado pelo lento declínio da ditadura militar e pela abertura democrática. No entanto, mais do que documentos de uma época, essas fotografias são evidências de uma insurreição corporal. A observação das fotografias revela uma recorrência do corpo como elemento central da composição.

CORPOS DO TEATRO DA PRAÇA

No âmbito político, a nível global, é preciso compreender em que contexto histórico se situam essas fotografias no Teatro da Praça. Em 1981, ano em que aparece a primeira fotografia do teatro, o mundo vivia mergulhado em uma Guerra Fria. A consequência imediata no cenário nacional era a ditadura civil-militar, na qual o país estava afundado. Segundo Marcelo Ridenti (2022), no livro *O Segredo das Senhoras Americanas*, era inegável que a guerra também acontecia no campo cultural. Os desejos dos intelectuais do Brasil pré-1964 — e Brasília tem tudo a ver com isso — estavam relacionados às chamadas “reformas de base”, que incluíam as reformas agrária, urbana, constitucional, universitária e educacional, entre outras. Deu-se pelo acirramento da luta de classes no Brasil e o combate às desigualdades, pois 21 anos de ditadura militar ajudaram a

compreender por que essas reformas nunca aconteceram. A guerra cultural está diretamente relacionada com esse processo histórico.

A efervescência cultural ocorrida em 1968, com a revolução cubana de 1959, a guerra do Vietnã, a rebeldia juvenil, a construção do jovem como um ser que transforma a realidade, os Panteras Negras e os impactos dessas teorias na vida cotidiana (Ridenti, 2022). Mas também no Brasil, o que ajuda a definir “contracultura” é ser contra a repressão e o recrudescimento do AI-5, o questionamento dos modelos de família e sociedade, o tropicalismo, com Gilberto Gil e Caetano Veloso, Leila Diniz, o cinema novo de Glauber Rocha — tudo isso embalado por sucessos nacionais e internacionais, que questionam modelos tradicionais de ser e existir no mundo (Zuenir, 2021).

É importante compreender que, durante a Guerra Fria, alguns autores comunistas latino-americanos contavam, por meio da rede do sistema soviético, com a difusão de suas obras em diversos países e idiomas. O exemplo mais emblemático brasileiro é o de Jorge Amado, que foi ativamente financiado pelo Partido Comunista, ainda nos anos 1950, durante a ditadura do Estado Novo, de Getúlio Vargas. Todavia, a despeito de toda a perseguição sofrida por seu posicionamento político, Jorge Amado, devido à relação com outros artistas e intelectuais, conseguiu transpassar a estigmatização e impor um modo de olhar para o Brasil, fundamentalmente calcado numa visão dedicada à cultura popular e ao realismo. O espaço aberto pelo Partido Comunista era aquele cuja mirada valorizava artistas com um olhar social e politicamente engajado, que enaltecessem a cultura popular e os valores nacionais dessa mesma cultura; o intuito era justamente o de contrastar com o formalismo cosmopolita e com o modo de reproduzir a cultura imperial (Ridenti, 2022).

A ideia de uma busca por identidade local, no paradigma da história da arte, é muito anterior, pois já estava presente no romantismo e no nascimento da ideia de “Estado-nação”. Mas nessa época vai ser reforçada por uma difusão da obra de Jorge Amado, que vai inspirar um olhar simultaneamente para as mazelas não romantizadas do país, em consonância com uma busca por uma “cultura popular brasileira” como modo de contrapor à imposição cultural norte-americana, e, por consequência, contra essa dominação na América Latina. Tanto que a citação presente no livro *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, de Ivaldo, quando ele justifica o porquê de ter escolhido as pessoas de Taguatinga e sua produção cultural para ser alvo das suas fotografias, é de Jorge Amado (1982):

que tenho sido senão um romancista de putas e vagabundos? Se alguma beleza existe no que escrevi, provém desses despossuídos, dessas mulheres marcadas com ferro e brasa, os que estão na fímbria da morte, no último escalão do abandono. Na literatura e na vida, sinto-me cada vez mais distante dos líderes e dos heróis, mais perto daqueles que todos os regimes e todas as sociedades desprezam, repelem e condenam. (pp. 58–59)

A contracultura no Brasil foi caracterizada como um conjunto de manifestações políticas, comportamentais e culturais, que contestavam os valores tradicionais da

sociedade. Na conjuntura brasileira, a oposição ao AI-5 e à ditadura militar era uma das primeiras bandeiras, porém não era a única. Também estava presente a negação dos valores patriarcais, familiares e do próprio conceito de autoridade. E isso transparecia tanto na vida privada quanto nas exigências às instituições, mais fortemente no meio estudantil e intelectual. O que a contracultura funda no Brasil não se restringe a valores comportamentais, mas está calcada num existencialismo político, que busca uma fuga do discurso único, permitindo que arte, sexualidade e ideologia sejam unificadas numa busca coletiva pelo novo. A contracultura foi embalada num sonho global de que as grandes utopias podiam se tornar concretas (Zuenir, 2021).

É dentro desse contexto político, social e cultural que Ivaldo vai capturar essas fotografias. Porém, é também dentro desse contexto que essa primeira geração de juventude nascida e/ou criada em Taguatinga vai produzir toda essa cultura. É na busca por uma identidade própria — não uma herdada por imposição e com a qual eles não se identificavam —, que a procura pelas suas relações ancestrais com o Nordeste e com o sertão vai se impor no cenário cultural. Mas, também, o desejo de falar de si mesmo, de existir por si mesmo.

Ao olhar para o primeiro bloco de fotografias, o que despensa dessa superfície são os corpos, muito realçados pelo posicionamento da luz: num primeiro momento, se destaca a plateia — a aglomeração de pessoas juntas em torno de um palco —, e, depois, os corpos desse palco, corpos *seminus*, ora estáticos, ora entrelaçados, e ora em movimento, se relacionando com o público e com a plateia, numa clara relação de *quebra da “quarta parede”*, muito característica do método do teatro do oprimido¹, também em voga na vanguarda do teatro daquela época.

A primeira fotografia (Figura 2), batida da direita para a esquerda, revela o Teatro da Praça de Taguatinga repleto de pessoas, tantas que no fundo e no corredor direito as pessoas assistem ao espetáculo de pé. Ao ver o teatro lotado, não se imagina que um teatro público com essa demanda de público fecharia nos anos seguintes, mas é justamente por ter toda essa audiência que as atividades serão dificultadas a ponto de serem encerradas: a contradição, que aparece como um “relâmpago”, de imagem dialética é um público tão grande e assíduo perder um equipamento cultural urbano precisamente porque ele funciona (e não porque ele não funciona). Essa população periférica, que tem ânsia de teatro, deixou de ter no seu território um espaço teatral e se tornou em muitos aspectos refém desse tipo de equipamento público no Plano Piloto de Brasília.

¹ O teatro do oprimido é compreendido, na leitura de Debus e Balça (2022), como um método dramaturgicamente complexo e coerente, que organiza jogos e exercícios cênicos de modo a transformar o espectador em protagonista da ação dramática (“espect-ator”), criando um espaço de reflexão, ação e experimentação coletiva de alternativas diante de situações de opressão e visando a autonomia e emancipação dos sujeitos envolvidos nos processos de ensino-aprendizagem. Idealizado pelo dramaturgo brasileiro Augusto Boal, a partir da articulação entre teatro e pedagogias críticas, esse método concebe que qualquer pessoa pode ser ator e propõe que atores e não-atores elaborem percursos dramáticos a partir de suas próprias realidades, de modo a não apenas interpretar, mas buscar transformar a sociedade.



Teatro da Praça, 1981.

Figura 2. Público do Teatro da Praça de Taguatinga (1981)

Fonte. De *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 10

É por ter um público engajado e interessado em outras modalidades de teatro, que surgirão em Taguatinga, nos anos subsequentes, tanto o Teatro Rolla Pedra, quanto o Invenção Brasileira, no Mercado Sul. A imagem dialética da salvação na contemporaneidade consiste precisamente em compreender que esse público ainda existe, que esse mesmo coletivo de artistas vai mobilizar o tombamento popular e patrimonial do chamado “Complexo do EIT” (Escola Industrial de Taguatinga) e que nem isso vai garantir o funcionamento desse equipamento cultural urbano no presente. E, ainda assim, o que essa imagem revela é que não é tarde demais para reivindicar o direito de autonomia e vanguarda cultural em Taguatinga, porque, no começo dos anos 80, isso foi possível.

Já a segunda fotografia (Figura 3) apresenta os atores de uma peça teatral em dois planos distintos no meio do palco. No primeiro plano, no canto direito da imagem, há um homem vestido com um macacão escuro, braços cruzados e olhar altivo, quase como um Peter Pan sertanejo, prestes a voar. No segundo plano, cinco atores — duas mulheres e três homens (sem camisa e um deles vestindo apenas cuecas) — olham para o homem em primeiro plano à direita do palco.

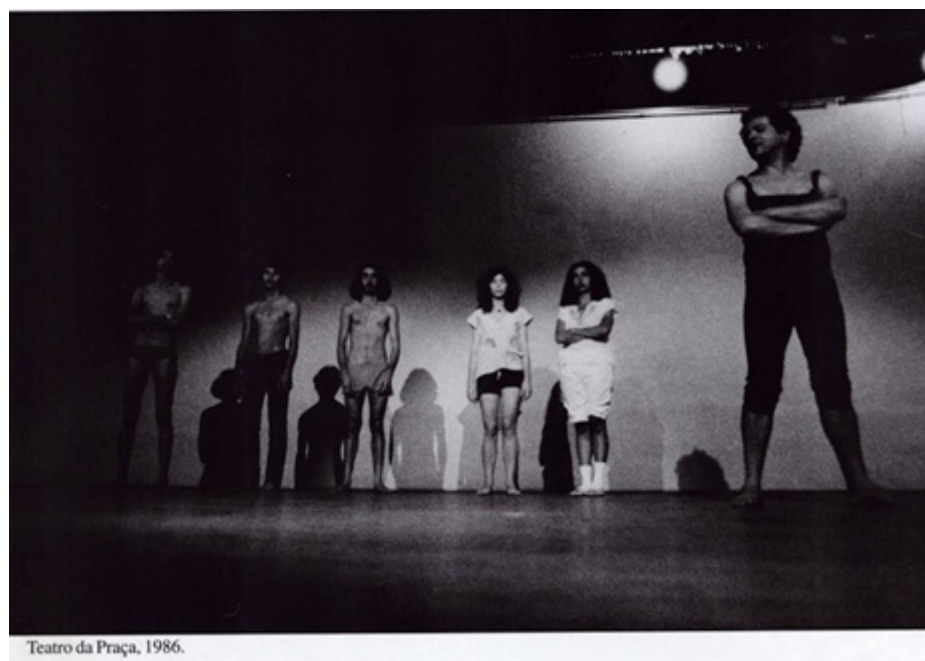


Figura 3. Peça de teatro encenado no Teatro da Praça (1981)

Fonte. De *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 10

Não há em Taguatinga, sobretudo naquela época, uma diferença muito grande entre quem atua e faz performances do público que assiste ao espetáculo. Esses eram os jovens com os quais outros jovens se cruzavam na avenida Comercial, eram os jovens que possuíam empregos comuns, como professores de ensino fundamental e médio, e que utilizavam seus empregos formais para sustentar com força de vontade a cena cultural de Taguatinga.

Com os “ídolos” de cima do palco tão próximos da vida cotidiana da cidade, a atmosfera que se criou sobre o teatro, a música e as artes em Taguatinga é que “todo mundo” que quisesse poderia atuar, cantar, tocar, pintar, se apresentar. O artista não adquire uma aura de alteridade em relação aos outros membros da cidade. Eles são o vizinho, o professor, o padeiro. Foi essa proximidade que, em muitas instâncias, deixou de existir quando o teatro passou a não mais funcionar. A arte se tornou algo feito pelos outros e não por eles mesmos. Portanto, algo escapou e permaneceu na cidade e esse é o desdobramento que permitiu o surgimento dos outros teatros.

O que as fotografias trazem enquanto contribuição para a formação do pensamento constelar é a naturalidade como a arte é inserida no cotidiano da vida das pessoas na cidade, e como o teatro exerceu um papel fundamental nessa dinâmica. Elementos que parecem desconectados — como o corpo, o professor, o estudante, a nudez total ou parcial, os valores patriarcais, o conservadorismo, a liberdade de expressão, os limites da arte — deixam de ser elementos distantes. E ao narrar quais eram as estruturas de sentimento à época, por meio da visualização das fotografias, o que fica mais claro é que para a Taguatinga, dos anos 80, a arte e a contracultura eram algo próximo. Questionar o mundo e o jeito como funcionava, era algo natural, e tanto naquela época quanto agora,

esse era justamente o perigo, o que faz dessa imagem dialética um vestígio de uma insurgência cotidiana, que a história oficial e hegemônica de Brasília tentou apagar e silenciar.

Na figura abaixo (Figura 4), há um casal seminu abraçado no centro de uma roda de pessoas deitadas no chão. No enquadramento da fotografia, o casal seminu se encontra à esquerda, o centro é preenchido por pedaços de pernas e braços das pessoas que se encontram abaixo, e à direita do palco, há apenas o vazio e a escuridão.



Figura 4. *Corpos seminus entrelaçados no palco (1985)*

Fonte. De Taguatinga, *Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 13

Ao mobilizar a imagem dialética, essa oposição espacial funciona como um relâmpago visual, que revela o contexto político da época e o que, simbolicamente, a contracultura tinha como objetivo. Os dois corpos seminus à esquerda podem ser interpretados como uma representação do espectro político, estabelecendo uma oposição ao vazio e à escuridão da direita, enquanto campo representado pela repressão política militar, justamente no ano que a ditadura empresarial-militar se encerra. Essa fotografia tem uma mensagem clara, que faz um corte no fluxo contínuo da história: ela diz saber que projeto de sociedade desejava colocar no lugar. A substituição proposta era baseada no corpo, na sua liberdade e no confronto à sociedade patriarcal, transformando essa cena não apenas num registro teatral, mas num autêntico “grito da borboleta” (Mondzain, 2014/2025) por liberdade de expressão e existência.

A última fotografia desse primeiro bloco (Figura 5) consiste num homem, com o torso nu, no meio da plateia, que parece dançar — pois seus braços indicam movimento —, e encarar alguém na plateia, sorrindo, embora não dê para ver o seu rosto completamente. Por outro lado, muitas pessoas na plateia também o encaram e sorriem. A técnica da quebra da “quarta parede” do teatro do oprimido está registrada, o ator não é alguém que interpreta de forma isolada no palco, ele é parte da plateia e interage com

a mesma como se fosse parte. Lida como uma imagem dialética, essa fotografia revela a constelação de uma época: a arte performática e teatral não era uma coisa estranha no cotidiano das pessoas da cidade, era algo comum que fazia parte das suas vidas. O olhar direcionado pelo garoto à direita da fotografia para o ator é de encantamento, mas também de reconhecimento, operando como um vestígio material da “estrutura de sentimento” (Williams, 1973/2011), latente em Taguatinga.

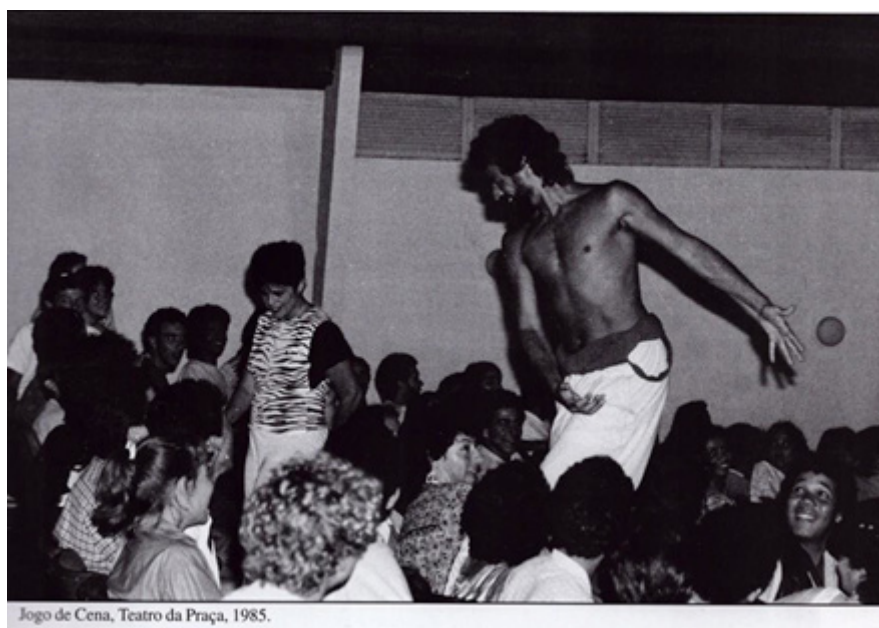


Figura 5. Ator com o torso desnudo interagindo com a plateia (1985)

Fonte. De *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 13

A fotografia seguinte (Figura 6) retrata uma mulher, com o torso completamente nu, elevada no ar por um grupo de pessoas. O modo como a luz atravessa a cena da direita para a esquerda, em meio ao breu do palco, torna essa fotografia profundamente disruptiva. Ela atua como um verdadeiro relâmpago benjaminiano, iluminando as tensões do passado num instante de perigo: um ano após o fim da ditadura, no Teatro da Praça, uma mulher com o seu próprio corpo e vontade ousa se parecer com uma pintura barroca para toda uma plateia. Essa exposição corporal coletiva consubstancia o “grito da borboleta” (Mondzain, 2014/2025), materializando a insurgência de um corpo político e vivo que desafia as amarras do pudor patriarcal e do silenciamento hegemônico.



Figura 6. Mulher iluminada com torso nu elevada por um grupo de pessoas (1986)

Fonte. De *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 11

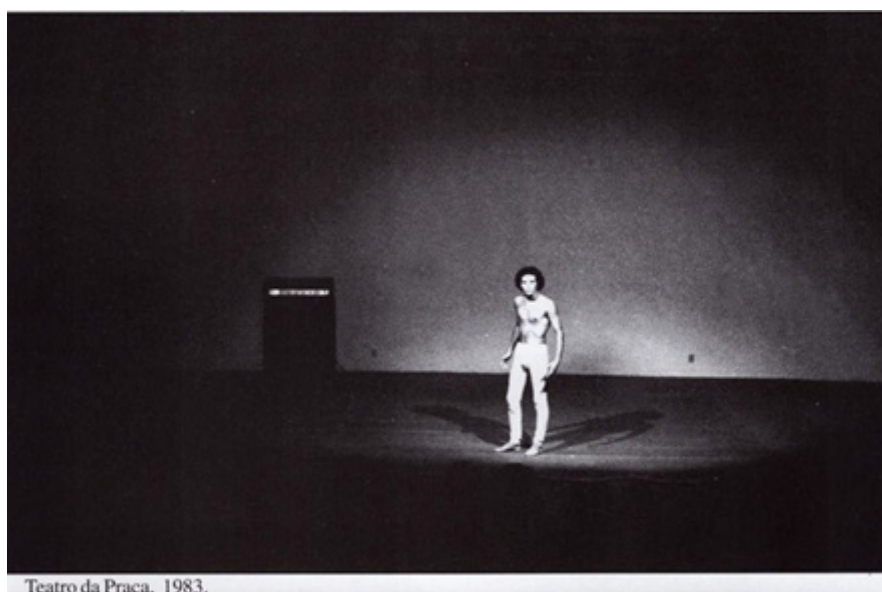
Por sua vez, as duas fotografias seguintes (Figura 7 e Figura 8), retratam dois homens com o torso nu, no centro do palco. O primeiro é um corpo em movimento, braços em pleno voo e a cabeça jogada para trás, iluminado por dois refletores de *spot* que miram especificamente para a sua figura. Já na segunda fotografia, o homem encara simultaneamente a plateia e o obturador; o corpo está rígido e tensionado.



Elias, Teatro da Praça, 1983.

Figura 7. *Elias, Teatro da Praça (1983)*

Fonte. De *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 16



Teatro da Praça, 1983.

Figura 8. *Teatro da Praça (1983)*

Fonte. De *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 16

Na sequência, nas fotografias que mostram Pezão (Figura 9, Figura 10 e Figura 11), o homem que se movimenta no palco, com uma bateria ao fundo, é difícil saber do que se trata a peça, mas é possível identificar que, na continuação, ele também se despe. Quando o corpo entra em cena e se torna uma evidência indelével do espírito do tempo, operando como um verdadeiro relâmpago benjaminiano e uma constelação material, é preciso perguntar: o que estava na pauta da vanguarda da época? E como isso reverbera na ideia do corpo como um instrumento pessoal a ser explorado coletivamente.



Figura 9. Peça de teatro encenada no Teatro da Praça (1982)

Fonte. De *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 14



Figura 10. Peça de teatro encenada no Teatro da Praça (1982)

Fonte. De *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 14



Pezão, Teatro da Praça, 1982.

Figura 11. Peça de teatro encenada no Teatro da Praça (1982)

Fonte. De *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 14

A dialética se dá entre o movimento rápido capturado pelas lentes de Ivaldo na primeira fotografia e a tensão paralisante da segunda fotografia. A calça de Elias é preta, enquanto a calça do segundo homem é branca. A tensão existe entre aquele que é observado, e o segundo, que observa. Uma dinâmica não tão diferente entre o Plano Piloto e Taguatinga: enquanto o primeiro está constantemente sendo observado e lido pelas mais diversas lentes estudiosas das contribuições modernista; o outro, travado, estático, no meio do palco, aguarda um momento de ação, um conceito que o liberte do seu imobilismo.

Por último, Pezão se despe no palco — todo corpo intencionalmente nu, voluntariamente nu —, é um convite ao olhar, uma provocação numa sociedade pudica e conservadora. Mais do que a pele e a sexualidade, para ler Taguatinga, é preciso retirar os rótulos e as roupagens de periferia — como precariedade, satélite, subalternidade, operariado —, a ela atribuídos. Ao se despir sobre o palco de um teatro que não existe mais, a sequência de fotografias de Pezão são um convite a tentar ler a cidade em toda a sua criatividade e inventividade, um convite a olhar Taguatinga para além da superfície e, quem sabe assim, descobri-la, mesmo que apenas quatro décadas depois. Em anos de repressão política, censura e proibição, Taguatinga ferveu liberdade num teatro de periferia, que depois foi fechado e foi, novamente, coberta por roupas atribuídas por outros, para que ela nunca mais voltasse a ser vista. Taguatinga nua é potencialmente perigosa, potencialmente incendiária.

Ao pensar novamente no conceito de “estrutura de sentimento”, trazido por Raymond Williams (1973/2011), nessa época em Taguatinga, o gesto não possuía necessariamente o nome de “performance”, pois esta era uma produção cultural em ascensão, que cumpre, na vida cotidiana e nas artes, as funções de entreter, fazer alguma coisa que é bela, marcar ou mudar identidade e fazer ou estimular uma comunidade.

O que se demonstra visualmente é que havia, sim, uma experiência coletiva artística e de contracultura a nível nacional, da qual Taguatinga fazia parte, sendo uma experiência vivida que clamava por uma liberdade coletiva, da mente e, como demonstram as fotografias, também do corpo.

Por outro lado, demarcada na imagem está uma contradição: as pessoas capazes de ler a vanguarda são aquelas que estão na periferia da cidade, que foi oficialmente planejada. A reboque das expectativas, é Taguatinga quem aponta imagetivamente para a ruptura com o sistema hegemônico vigente. Mas exatamente por estar à margem do território urbano central, essa vanguarda nunca foi plenamente vista ou reconhecida como tal. Por conseguinte, seus artistas também não foram plenamente vistos ou reconhecidos ou celebrados como leitores ou criadores de uma época distinta daquela vivida no período de recrudescimento e, posteriormente, de abertura democrática.

Desse modo, ao pensar no urbano e na cidade, no caso do Teatro da Praça de Taguatinga, é aí que o formato das relações se materializou e foi sentido e criado nos corpos dos seus habitantes. Por fim, na sequência seguinte é possível ver os arquivos dos panfletos originais da peça teatral *Uma Satélite Fora de Órbita* (Figura 12, Figura 13 e Figura 14), do Grupo Retalhos, e algumas fotografias de Ivaldo sobre a mesma peça (Figura 15 e Figura 16). O Grupo Retalhos era, nessa época, composto por inúmeras pessoas, das quais é possível destacar nomes como os de Futuka Ferreira, na direção; José Regino, Elizete Góes, Paulo Kauim, Chico Simões, com figurino e maquiagem; José Regino, com iluminação; Miquéias Paz, com sonoplastia; Rose Nugoli, na contra-regra; com música de Alexandre Luiz e um elenco que contava com Alexandre Batista, Carlos Augusto (Cacá), Edivaldo Rodrigues (Miltinho, Edilene Alves, Eliane Araújo (Lia), Mércia Rosalia, Nilson Rodrigues, Raimundo Nonato (Natinho), Ricardo Castro, Wagner Ayala (Pito).



Figura 12. Panfleto da peça de teatro: *Uma Satélite Fora de Órbita*
Créditos. Grupo Retalhos, 1983, do acervo pessoal de Paulo Kauim

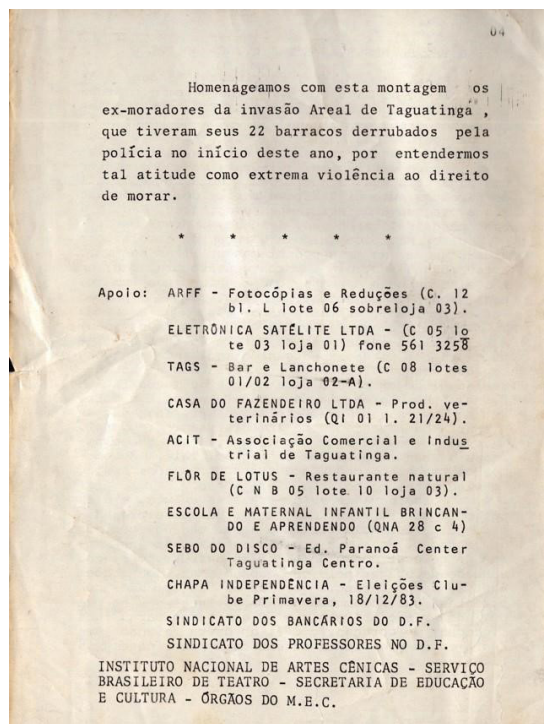


Figura 13. Panfleto da peça de teatro: Uma Satélite Fora de Órbita
 Créditos. Grupo Retalhos, 1983, do acervo pessoal de Paulo Kauim

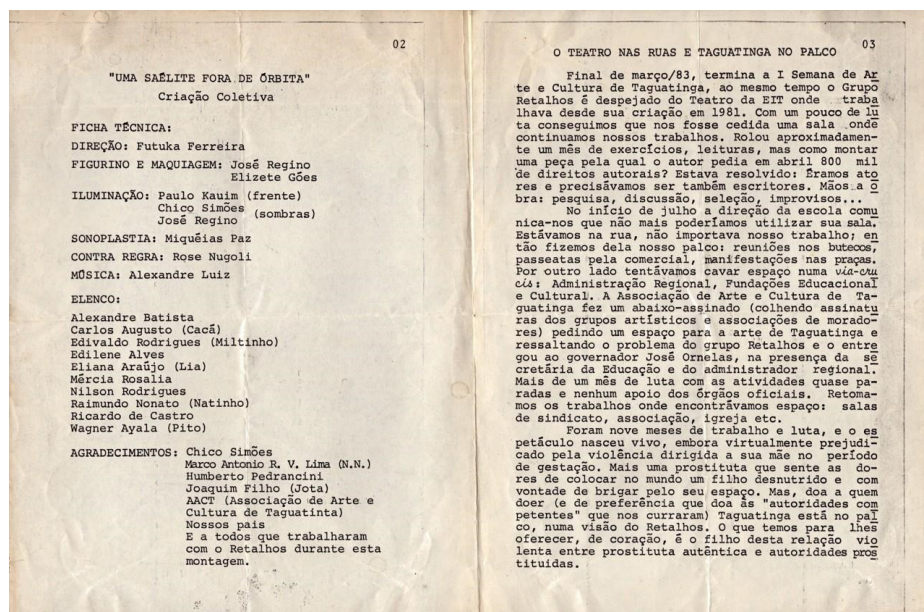
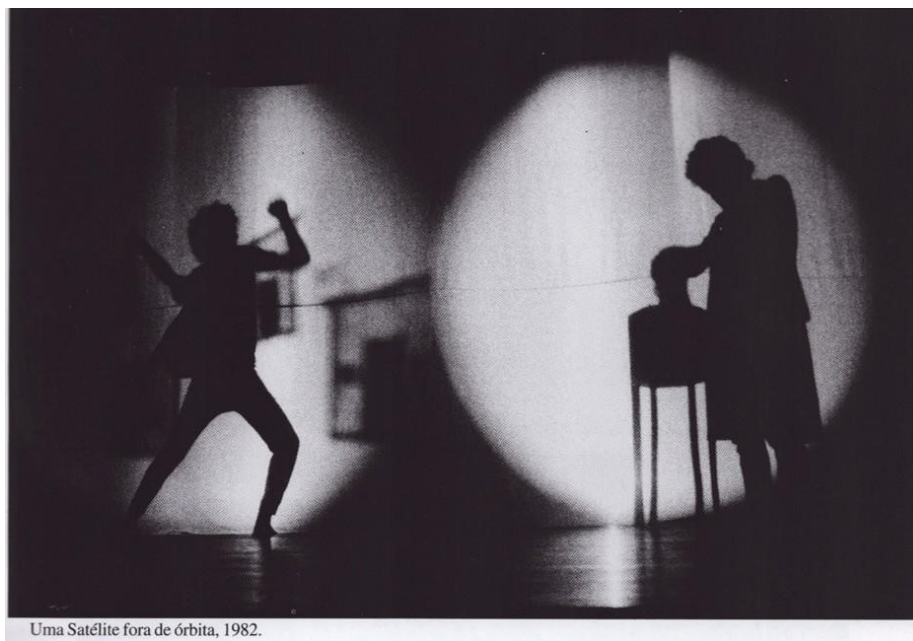


Figura 14. Panfleto da peça de teatro: Uma Satélite Fora de Órbita
 Créditos. Grupo Retalhos, 1983, do acervo pessoal de Paulo Kauim



Uma Satélite fora de órbita, 1982.

Figura 15. Peça de teatro Uma Satélite Fora de Órbita (1982)

Fonte. De *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 15



Uma Satélite fora de órbita, 1982.

Figura 16. Peça de teatro Uma Satélite Fora de Órbita (1982)

Fonte. De *Taguatinga, Duas Décadas de Cultura*, por I. Cavalcante, 2003, p. 15

Os agradecimentos são a Chico Simões, Marco Antônio R.V. Lima, Humberto Pedrancini, Joaquim Filho (Jota), Associação de Arte e Cultura de Taguatinga, aos pais e a todos os que trabalharam com o Grupo Retalhos durante a montagem da peça. Na descrição do encarte da peça é possível visualizar o símbolo da cidade, que é o relógio da praça, alguns prédios, no fundo do desenho. Ainda, do lado esquerdo do panfleto, é possível ver um barraco com roupas no varal e a lua como um enorme satélite iluminando

a cidade. Na página seguinte, são homenageados com a montagem da peça teatral os ex-moradores da invasão Areal de Taguatinga, que tiveram seus 22 barracos derrubados pela polícia no início do ano de 1983, por entenderem que essa atitude é uma extrema violência ao direito de morar. Um marco da violenta política habitacional que conformou o território do Distrito Federal como um todo.

Na página seguinte é possível ler que, no final de março de 1983, terminou a “I Semana de Arte e Cultura de Taguatinga”, ao mesmo tempo que o Grupo Retalhos é despejado do Teatro da EIT, onde trabalhava desde a sua criação em 1981. O grupo afirma que, com luta, conseguiram que uma sala lhes fosse cedida para que pudessem dar continuidade ao trabalho. Nesse meio tempo, eles fizeram um mês de exercícios, leituras e um impasse relativo a não conseguir pagar pelos direitos autorais da peça, que na época custava Cr\$80.000.000,00, o que nos dias atuais seria o equivalente a cerca de R\$48.000,00. Em termos de poder de compra, na época, era muito dinheiro para jovens autônomos do campo das artes cênicas e plásticas.

Consequentemente, eles se tornaram escritores para não ter que pagar pela peça pronta. Nesse ínterim, fizeram pesquisa, discussão e muitos improvisos. No início de julho de 1983, a direção da escola lhes comunicou que não possuíam mais autorização para utilizar a sala. Assim, foram mandados para fora da sala de ensaios do Teatro da Praça, não importando todo o trabalho que tinham desenvolvido. O Grupo Retalhos estava na rua e fez das ruas da cidade seu próprio palco possível, fazendo reuniões em botecos, passeatas pela avenida Comercial e manifestações nas praças. Ao mesmo tempo, o grupo percorria a administração regional, fundações educacionais e culturais. A Associação de Arte & Cultura de Taguatinga chegou a fazer um abaixo-assinado (colhendo assinaturas de grupos artísticos e associações de moradores), pedindo um espaço para a produção de arte em Taguatinga e destacando o problema do Grupo Retalhos, o qual foi entregue ao Governador José Ornelas, na presença da secretária de Educação e do administrador regional.

O Grupo Retalhos afirma que ainda lutou por mais de um mês, sem receber o apoio dos órgãos oficiais. Desse modo, foi encontrando espaço onde era possível — salas de sindicato, associações, igrejas, entre outros. O grupo trabalhou e lutou por nove meses para que o espetáculo nascesse, muito embora a peça tenha sido virtualmente prejudicada pela violência que o grupo afirma ter sido sofrida pela sua “mãe” (o corpo de artistas do espetáculo) durante o período de gestação.

Para os artistas, essa peça teatral era uma prostituta, que havia sentido a dor de ter que colocar no mundo um filho desnutrido e com vontade de brigar pelo seu espaço. Segundo eles, conforme escrito no panfleto, “doesse a quem doer” (e, sobretudo, para eles, o desejo era que doesse às autoridades com patente — no caso, os militares, que para eles, os haviam violentado) Taguatinga está no palco, na visão do Retalhos. Eles terminam o manifesto dizendo que a peça é de coração — a filha da relação entre uma prostituta autêntica (a produção cultural de Taguatinga) e as autoridades prostituídas (os militares da ditadura civil-militar), que lhes dificultavam o acesso a um espaço na cidade que garantisse um lugar para trabalhar.

O que lampeja como imagem dialética no momento de perigo acerca dos panfletos é a falsa sensação de que a precariedade, a exclusão territorial, o medo e a violência inerentes ao período ditatorial ficaram no passado. Que essas mesmas características de algum modo não se atualizaram e se tornaram piores no neoliberalismo e no capitalismo tardio, visto que “em tese” tudo pode ser dito, mas ninguém aparenta se importar. Dado, por exemplo, o projeto de precarização das artes, da cultura e do lazer como direitos humanos a despeito do território e o atual apagamento do teatro como equipamento cultural que pertence ao povo, mas ao qual há muitos anos não tem acesso.

Esses panfletos operam, portanto, como vestígios materiais de uma época: ainda há uma relação profunda entre uma juventude periférica produtora de arte promissora e uma gama de autoridades prostituídas, que enfraquecem políticas de acesso à cultura; existe uma aparente indissociabilidade entre ambas, revelando a constelação de um projeto de apagamento contínuo.

Nas duas últimas fotografias (Figura 15 e Figura 16), o que despenca das imagens são sombras projetadas no tecido dos corpos daqueles que ousaram se insurgir em plena ditadura civil-militar, operando como autênticos vestígios de uma presença que a história hegemônica tentou apagar. É emblemático que o contorno dos corpos — que deram sentido a toda uma geração de artistas — seja o elemento que escape da imagem, sem que os seus rostos possam ser identificados. Ao olhar no dicionário Michaelis (s.d.), o significado de “sombra” é dado pela seguinte definição: obscuridade produzida pela interceptação dos raios luminosos por um corpo opaco ou espaço menos iluminado, sobre o qual não incide luz direta. Nesse sentido, a sombra é a constelação material daqueles sobre os quais a “luz” do projeto central de Brasília se recusou a incidir.

Há uma dialética interessante entre as duas últimas fotografias, enquanto a primeira fotografia se divide em dois diferentes holofotes — no primeiro parece que o corpo luta ou dança; no segundo holofote, se assemelha a um mágico retirando algo da cartola. Em ambos os casos, esses são corpos que ativamente se movimentam. Já na segunda fotografia, as sombras dos corpos parecem enfileiradas, quietas, quase como se mostrassem corpos indo para o abate — como se fossem tratados pelos seres humanos como os seres humanos tratam os animais. Há quase que escondido entre os holofotes, alguém — pela silhueta, possivelmente, um homem —, com o dedo em riste, que grita com essas pessoas, como se comandasse e as sujeitasse.

Como a peça se trata da história de Taguatinga, não é difícil pensar no processo de desumanização contínua na construção de Brasília, aos quais esses corpos são submetidos e subjugados. Mas esses são também os corpos que agem, que se insurgem, que brigam e que, também, inventam, que tiram o “coelho da cartola”, que criam uma cidade à margem da cidade principal, que é o Plano Piloto de Brasília, e a colocam no centro do protagonismo da sua própria peça teatral. Essas duas fotografias juntas conformam uma imagem dialética calcada no movimento, na ação e na inação dos corpos na cidade. Um lembrete benjaminiano de que todo monumento de cultura é também um monumento de barbárie. Não existiria a peça *Uma Satélite Fora de Órbita*, e nem mesmo as fotografias da mesma, sem a construção de Brasília, e nem sem os candangos que a construíram e foram expulsos dela.

A partir de um vocabulário duro, de palavras agressivas, o Grupo Retalhos, por meio das suas sombras, lança luz sobre todo um contexto obscuro de exclusão e apagamento da arte e dos artistas de Taguatinga como parte de um projeto institucional do Governo do Distrito Federal que nunca se encerrou. Segue o mesmo *modus operandi* há 40 anos e não dá sinais, ainda que mínimos, de recuperação. O Teatro da Praça não funciona plenamente desde 1997. As fotografias do Grupo Retalhos e da peça teatral *Uma Satélite Fora de Órbita* são lembretes visuais de que a ausência de infraestrutura e aparelhos urbanos voltados para a arte e para a cultura não é uma mera ausência, é um projeto de governo para o Distrito Federal.

TEORIA DA IMAGEM: ESCUTA E O GRITO DA BORBOLETA

OUVINDO AS IMAGENS DO SILÊNCIO

Ao retornar ao referencial teórico de Tina Campt (2017), a autora se pergunta se imagens sem rostos produzem sons e, se sim, qual é a frequência auditiva que elas registram? Se não, como é possível apreender isso e atravessar o seu silenciamento? A pesquisadora conta que ouviu imagens durante anos e que “ler imagens” significa estar-se atento aos padrões musicais, ritmos e registros ordenados pela fotografia vernácula de comunidades europeias negras. A sua prática foi focada nos registros afetivos fotográficos de famílias negras; em como e por que essas fotografias tocam e movem, física e afetivamente, as pessoas; e em escavar e desenterrar as narrativas de gênero capturadas na diáspora, contidas nas imagens das comunidades que tantas vezes foram negligenciadas nos estudos acadêmicos.

No caso do Teatro da Praça de Taguatinga, o racismo opera por denegação, ou seja, é dissimulado, é negada a sua presença mesmo que esta se faça presente. No teatro, há uma profusão de vozes — que supostamente não deveriam estar falando — que falam ao mesmo tempo, produzindo um som indistinguível.

O GRITO DA BORBOLETA: A POTÊNCIA DO EFÊMERO

Esse som é o que Marie-José Mondzain (2014/2025), em *O Appetite de Ver*, vai chamar de “grito das borboletas”. A autora diz que existem duas formas políticas de ação e resistência contra as opressões. Ambas podem se tornar proposições reais, porém, uma forma é mais metafórica, enquanto a outra é imbuída da capacidade de se tornar viável, é uma composição de ações e lutas.

Para configurar a ação de resistência metafórica, Mondzain (2014/2025) utiliza a imagem de plantas saxífragas². Essa é uma imagem que remete à possibilidade de quebrar a pedra ou o asfalto e crescer, apesar de todos os obstáculos e das dominações. Já no segundo caso de resistência às opressões, a palavra utilizada para materializar o

² Tipo de planta que possui uma fecundidade sem raiz, podendo ser semeada pelo vento.

conceito por ela defendido é “borboleta”. A autora afirma que por mais que pareça que o sentido seja o de ser também uma metáfora, esse não é o caso, porque em francês, idioma original em que o texto foi escrito, “borboleta” e “panfleto” são designados pela mesma palavra: “papillon”. E, *papillon* não é apenas panfleto, mas todo tipo de objeto real feito de papel (*flyers*, *zines*, cartazes, guardanapos amarrotados, trapos, adesivos) — tudo o que pode ser ou não usado no corpo para aqueles que querem que seja ouvido o clamor de uma escolha, causa ou demanda. A borboleta é, então, um signo material da resistência e da insurgência daqueles que oferecem uma recusa ativa de que sua voz seja esmagada por um poder que deseja afirmar-se como o único dono das visibilidades. Para Mondzain (2014/2025), o grito vem da borboleta ou do panfleto, e, nesse caso, também as imagens fotográficas têm a potência de uma força e vontade muito expressivas.

Esse grito é, ao mesmo tempo, um corpo social e político, que historicamente é popular por produzir a própria existência do povo. É o grito da borboleta que torna visíveis aqueles que naturalmente não existem para os poderosos. O panfleto e a borboleta são fruto de uma democracia popular porque exigem, de cada sujeito no ato envolvido, um gesto singular. Por ser plural, é composta por um ajuntamento de corpos e vozes, que tomam a palavra. A palavra não completamente acordada, tampouco uníssona, é precisamente feita de conflito. Porque o povo, como corpo político, é feito de corpos vivos, e a borboleta é apegada à unicidade dos corpos vivos no decurso de sua constituição como corpo político, utilizando seus signos compartilhados (Mondzain, 2014/2025).

O mais importante do projeto do grito da borboleta é aproveitar a possibilidade que ele tem de devolver a dimensão política às lutas sociais. Carregar a borboleta, um panfleto ou uma fotografia, por meio do seu próprio corpo é produzir a partilha e, consequentemente, o comum. Nesse momento, o que se tem em comum é um poder que retira a liberdade e menospreza os direitos e as conquistas de lutas históricas. O grito da borboleta diz respeito à voz, ao som produzido por reivindicações que são comuns dentro de um espaço democrático dado para corpos vivos e falantes, que desejam se fazer ouvir (Mondzain, 2014/2025).

Assim, enquanto Campt (2017) ouve imagens feitas a partir de um racismo aberto e explicitamente violento e, portanto, feito de fotografias silenciosas; aqui a escuta intenta diferenciar e dar singularidade ao farfalhar das asas de inúmeras e pequenas borboletas e, na profusão de vozes, tornar algumas das inúmeras demandas distinguíveis.

CONCLUSÃO: A PERMANÊNCIA DO GESTO NA MEMÓRIA DA CIDADE

O estudo do arquivo de Ivaldo Cavalcante, à luz das teorias contemporâneas da imagem e da cultura, permite-nos concluir que a produção artística de Taguatinga, nas décadas de 1970 e 1980, constituiu uma das experiências mais radicais de contra-hegemonia no Distrito Federal. O legado de Ivaldo não se restringe à qualidade estética de suas fotografias, mas reside na sua capacidade de ter construído uma “gramática visual” própria, de ter registrado um tempo, valores e discursos na imagem. Ivaldo construiu uma estrutura de sentimento visual da contracultura de Taguatinga para um território e

uma população historicamente invisibilizados. Ao registrar os corpos nus no Teatro da Praça, as sombras projetadas do Grupo Retalhos e a vida cotidiana, Ivaldo não apenas documentou o passado; criou um contra-arquivo de possibilidades para o futuro.

Havia, de fato, uma superabundância de cultura, uma cultura de sobrevivência e invenção, que floresceu nas frestas do concreto. As fotografias de Ivaldo Cavalcante são as provas materiais dessa existência. Elas nos permitem, 40 anos depois, ouvir o grito das borboletas e ver, nas sombras projetadas sobre a história, a silhueta nítida de uma cidade que ousou sonhar consigo mesma. A pesquisa demonstrou que a ausência de infraestrutura cultural não foi um acidente, mas um projeto de governo voltado à manutenção da segregação, que ainda reverbera nos dias de hoje. Contudo, a resposta artística de Taguatinga — encarnada nas fotografias de Ivaldo na produção de seus companheiros — transformou a precariedade em estética e a exclusão em potência política. Essa pesquisa, ao sistematizar e teorizar sobre esse acervo, espera contribuir para a reparação histórica e para o reconhecimento definitivo de Taguatinga como um centro produtor de vanguarda e de pensamento crítico no coração do Brasil.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, que financiou com uma bolsa de estudos, essa pesquisa de doutoramento.

REFERÊNCIAS

- Amado, J. (1982). *O menino grapiúna*. Record.
- Benjamin, W. (2011). *Origem do drama trágico alemão* (J. Barrento, Trad.). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1928)
- Campt, T. M. (2017). *Listening to images*. Duke University Press.
- Cavalcante, I. (2003). *Taguatinga duas décadas de cultura*. Fundo de Apoio à Cultura; Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal.
- Debus, J. C. D. S., & Balça, Â. (2022). O teatro do oprimido: Mediação e construção da autonomia. *Educar em Revista*, 38, Artigo e82174. <https://doi.org/10.1590/0104-4060.82174>
- Dias, K. (2023). *Homenageado 13ª edição: Entrevista com Ivaldo Cavalcante*. Festival Taguá de Cinema. <https://festivaltaguatinga.com.br/blog/homenageado-13-ivaldo-cavalcante/>
- Galuppo, A., Afonso Figueira, A. C., & Velloso, R. (2025). *Nebulosas do pensamento urbanístico*. Edufba.
- Kauim, P. (2023). *Teatro Rolla Pedra: Arte + utopia sob nuvens de chumbo*. Tagore Editora.
- Michaelis. (s.d.). *Sombra*. In Michaelis On-line - Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Retirado a 9 de outubro de 2026, de <https://michaelis.uol.com.br/palavra/907LY/sombra/>
- Mondzain, M.-J. (2025). *O apetite de ver* (L. Lima, Trad.). Zazie Edições. (Trabalho original publicado em 2014)

Ridenti, M. (2022). *O segredo das senhoras americanas: Intelectuais, internacionalização e financiamento na Guerra Fria cultural*. UNESP.

Seligmann-Silva, M. (2023). *Walter Benjamin e a guerra de imagens*. Perspectiva.

Velloso, R. (2022). *Urbano-constelação*. Cosmópolis.

Williams, R. (2011). *O campo e a cidade: Na história e na literatura* (P. H. Britto, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1973)

Zuenir, V. (2021). *1968: O ano que não terminou*. Objetiva.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Anie Caroline Afonso Figueira é doutoranda da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, com coorientação da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1109-3495>

Email: anieline@gmail.com

Morada: Ala Norte do Instituto Central de Ciências. CEP: 70910-900

Carolina Pescatori Candido da Silva é professora associada do Departamento de Projeto, Expressão e Representação e do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4361-2598>

Email: pescatori@gmail.com

Morada: Ala Norte do Instituto Central de Ciências. CEP: 70910-900

Rita de Cássia Lucena Velloso é professora associada na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (desde 2012). Integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal de Minas Gerais, como professora permanente, orientando os cursos de mestrado e doutorado.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0794-0826>

Email: ritavelloso@gmail.com

Morada: Campus Pampulha, Avenida Antônio Carlos, nº 6627, Bairro Pampulha, Belo Horizonte, MG, CEP 31270-901

Submetido: 02/01/2026 | Revisto: 27/03/2026 | Aceite: 22/05/2026



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.