LUISA VIDESOTT

NARRATIVAS DA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA

MÍDIA, FOTOGRAFIAS, PROJETOS E HISTÓRIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.

Doutoranda
Luisa Videsott

Orientador
Prof. Dr. **Carlos Roberto Monteiro de Andrade**

Crédito da imagem da capa: Marcel Gautherot. *Congresso Nacional em construção*, 1960

Fonte: Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro. www.ims.uol.com.br.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho, como é explicado melhor na sua introdução, encontra-se suspenso entre duas línguas, dois mundos culturais. Quando resolvi voltar para escola, encontrei antes de tudo a disponibilidade e a confiança do meu orientador, o professor Carlos Roberto Monteiro de Andrade, que desde os primeiros encontros me ajudou a conhecer este universo de idéias, organizações, história, discursos, sonhos, aspirações e utopias para mim estrangeiro e alheio. Além disto, sua disponibilidade para me orientar presenteou-me com cinco anos de vida “despreocupada” de estudante. Ao longo desses anos de trabalho comum, junto também aos colegas do grupo de pesquisa *Urbis*, do qual Carlos de Andrade é coordenador, socorreu-me no difícil processo de tradução, conversão e contextualização das diferentes problemáticas, desde a bibliografia até o valor das palavras. Sobretudo, ele e os amigos do *Urbis* sempre levaram a sério os meus estonteamentos, às vezes ingênuos.

Agradeço os professores da EESC que me escutaram e ajudaram, mesmo quando falava muito mal o português, e continuaram a escutar-me apesar dos meus erros terríveis e da minha pronúncia.

Gostaria de dar a conhecer o aporte do Prof. Daniele Vitale e do Instituto Politécnico de Milão. Ao longo destes anos de permanência no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC, voltei com certa frequência para a Itália, onde realizei aprofundamentos bibliográficos que contribuíram para a pesquisa (como indicam as referências bibliográficas) e onde participei das atividades da Escola de Doutorado do Politécnico de Milão. Lá, Daniele Vitale me ofereceu aconselhamentos, indicações e sugestões, atuando efetivamente como estimulante co-orientador da minha pesquisa.

RESUMO

O trabalho descreve e contextualiza as matérias que descrevem a construção de Brasília realizadas durante o período da edificação da cidade e publicadas pelas revistas ilustradas *Brasília*, *Manchete* e *O Cruzeiro* e pelos cinejornais; esses últimos eram meios de comunicação de massa, direta ou indiretamente controlados pela Novacap, particularmente por Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer e Israel Pinheiro. Apresenta também os relatos sobre a arquitetura e a cidade em construção dirigidos aos arquitetos e que foi viabilizado pelas publicações periódicas, sobretudo pela revista *Módulo* e pela seção de *Arquitetura e Urbanismo* da revista *Brasília*. O objetivo é indagar a qualidade e o caráter da participação daqueles meios de informação na elaboração de uma imagem pública da construção da Capital.

Sua metodologia apóia-se naquela aplicada à análise das obras de arte visuais e leva em conta a observação de que as próprias obras de arte são também representações controladas, instrumentos para a construção de mitos e/ou para fixar o imaginário coletivo em monumentos. Ao mesmo tempo utiliza-se das indicações de método que orientam o uso da fotografia dos meios de comunicação de massa na reconstrução histórica.

O papel da comunicação visual foi determinante na construção de uma imagem coletiva da cidade, do seu plano, das suas arquiteturas. As fotografias nas revistas colaboraram para propalar uma certa narrativa acerca da colonização do interior do País como construção de assentamentos em territórios vazios; mas também acerca da arquitetura como abstração artística e sobre os construtores da Capital como agentes e mediadores da integração nacional. Frisa ainda que as próprias estratégias de narração da linguagem visual, junto aos depoimentos orais e as informações que as próprias fotografias revelam, são os rastros que permitem a recuperação de outras memórias.

ABSTRACT

This work describes and brings into context the story of the construction of Brasília produced, during the edification of the city, by the news-real and by the popular magazines *Brasília*, *Manchete*, and *O Cruzeiro*, mass media that were subjected, directly or indirectly, to the influence of *Novacap*, and in particular to that of Juscelino Kubitschek, Israel Pinheiro e Oscar Niemeyer. The work also presents the survey of the architecture and of the construction of the city carried out by the periodical *Modulo*, edited by Oscar Niemeyer and by the *Arquitetura e Urbanismo*'s section of the magazine *Brasília*. The aim of this work is to investigate the qualities and the features of the participation of the mass media referred above in the elaboration of the public conception of the construction of the *Nuova Capitale*.

The methodology is based on that applied to the analysis of visual artworks, and on the observation that the works of art are themselves controlled representations, apt to create myths and/or to stamp the collective imagination into monuments. The methodology also exploits the techniques concerning the employment of the mass media's photography in the historical reconstruction.

This work highlights the decisive role of visual communication in the construction of the popular image of the city, its project and its architecture. In particular, the use of photography in the magazines contributed to the divulgation of an important tale on the colonization of the inside of the country, which is interpreted as a process of creation of new settlements in a desert territory. In this tale, architecture is interpreted as an artistic abstraction; people working on the construction of the new capital are viewed as agents and dealers of the integration of the different racial identities of the country. However, it is important to underline that precisely the narrative strategies of the visual language, together with oral witnesses and with the information preserved by the photography, are the traces that permit to recover other memories.

Il testo descrive e contestualizza il racconto relativo alla costruzione di Brasilia realizzato durante il periodo della edificazione della città, dai cinegiornali e dalle pubblicazioni delle riviste popolari *Brasilia*, *Manchete* e *O Cruzeiro*; mezzi di comunicazione di massa influenzati, direttamente o indirettamente dalla Novacap, in particolare dal Presidente Juscelino Kubitschek, da Istrael Pinheiro e da Oscar Niemeyer. Presenta anche un resoconto sull'architettura e sulla città in costruzione realizzato dal periodico di Oscar Niemeyer *Modulo* e dalla sezione "Arquitetura e Urbanismo" della rivista *Brasilia*. L'obiettivo è indagare le qualità e il carattere della partecipazione di questi mezzi di informazione all'elaborazione di un'immagine pubblica della costruzione della Nuova Capitale.

La metodologia appoggia in quella applicata all'analisi delle opere d'arte visuali e nell'osservazione che le opere d'arte sono anch'esse rappresentazioni controllate, strumenti per costruire miti e/o per fissare l'immaginario collettivo in monumenti. Si avvale anche delle indicazioni di metodo che orientano all'uso della fotografia dei *mass media* nella ricostruzione storica.

Il ruolo della comunicazione visuale fu determinante nella costruzione dell'immagine popolare della città, del suo progetto e delle sue architetture. In particolare la fotografia nelle riviste collaborò a divulgare un racconto importante sulla colonizzazione all'interno del Paese come fissazione di insediamenti in un territorio deserto, sull'architettura come astrazione artistica, sui costruttori della capitale come agenti e mediatori dell'integrazione delle diverse identità nazionali. Sottolinea tuttavia che, proprio le strategie narrative del linguaggio visuale, assieme alle testimonianze orali e alle informazioni che le fotografie conservano, sono le tracce che permettono il recupero di altre memorie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	pág.	13
Capítulo 1		
SINAL DA CRUZ	pág.	21
A NOVA CAPITAL: NARRATIVAS, FOTOGRAFIAS, PROJETOS E HISTÓRIA	pág.	91
Capítulo 2		
A FLOR AGRESTE	pág.	95
UMA ARQUITETURA PARA BRASÍLIA: NARRATIVAS, FOTOGRAFIAS, PROJETOS E HISTÓRIA	pág.	180
Capítulo 3		
O CANDANGO, HERÓI DE BRASÍLIA	pág.	187
O CONSTRUTOR DE BRASÍLIA: NARRATIVAS, FOTOGRAFIAS, PROJETOS E HISTÓRIA	pág.	275
Considerações finais		
NARRATIVAS, FOTOGRAFIA E HISTÓRIA, QUESTÕES DE MÉTODO	pág.	279
REFERÊNCIAS	pág.	297

INTRODUÇÃO

O objeto da pesquisa é a construção de Brasília, assim como foi representada nas revistas populares *Manchete* e *O cruzeiro*, nos cinejornais e pela revista *Brasília*, que era o órgão da Divisão de Divulgação da Novacap, e na revista *Módulo* de Oscar Niemeyer. De fato, a construção de Brasília (meta síntese de JK), da mesma forma que qualquer empreendimento político do século XX (século dos meios de comunicações de massa), foi objeto de uma intensa campanha publicitária. Talvez, como sugere Lucia Borges, o maciço envolvimento de imprensa que acompanhou a edificação da cidade incorporasse à história da cidade os episódios por elas contados sob uma perspectiva que visava a viabilização da cidade¹.

Assim nasceu a hipótese de que desconstruir a “história instituída que revestiu com tonalidades épicas tudo o que está relacionado à construção da cidade”² ajudaria a analisar melhor sua proposta urbanística e arquitetônica original. Acharmos importante conhecer melhor o ambiente – os atores, as condições e as intenções – onde foram construídas as narrativas das propagandas, pois elas também pertencem à história da cidade e também porque, segundo Adrián Gorelik, aquela dinâmica específica modernidade/modernização, “dava um sentido preciso aos imaginários urbanos na América Latina”³. Mais ainda, verificar os conteúdos e caracterizar os tons da própria propaganda permitiria aproximar-se de uma dimensão menos “heróica” e mais “histórica” da fundação da cidade, ou seja, auxiliaria a avaliar, como sugere também Lucia Borges, se e como essa “história instituída”⁴ foi incorporada à história da cidade.

Dois trabalhos recentes enfrentam de forma mais aprofundada os conteúdos da propaganda presidencial sobre a construção da nova capital e descrevem as substâncias dessas representações da construção da capital. Esses trabalhos contribuem também para entender as intenções ocultas [disfarçadas] das matérias das revistas populares e dos cinejornais, e até para avaliar melhor as reflexões de Oscar Niemeyer e de Lucio Costa sobre a construção da cidade.

O primeiro que mencionamos é de Viviane Ceballos: “E a história se fez cidade....: a construção histórica e historiográfica de Brasília”, um trabalho de dissertação sob a orientação da professora Maria Stella Bresciani da Unicamp, que avalia a criação de uma historicidade anterior à construção da cidade; essa historicidade não só daria “visibilidade à pluralidade instituinte da imagem de Brasília”, mas também a *positivisaria*, “de tal forma como se fosse sacralizada”. As reflexões da autora ajudam, justamente, a entender as projeções e as expectativas da classe média mais intelectualizada com relação à construção de uma capital finalmente nacional. O

¹ Borges, Lucia **O grande cenário**, Subsecretaria de Engenharia do Senado Federal, lumab@senado.gov.br

² “buscar a perspectiva que inclui como fundamento das propostas de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer - e não como contingência – a colocação de Brasília como “meta síntese” no Programa de Metas de Juscelino Kubitschek.” Borges, Lucia **O grande cenário**, Subsecretaria de Engenharia do Senado Federal, lumab@senado.gov.br

³ Gorelik, Adrián. *Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización*. In: Miranda, Wander Melo (org) **Narrativas da modernidade**, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1999.

⁴ Borges, Lucia **O grande cenário**, Subsecretaria de Engenharia do Senado Federal, lumab@senado.gov.br

segundo trabalho é de Georgette Medleg Rodriguez – que participou, vale a pena mencionar, do levantamento dos depoimentos orais para o programa de preservação da memória da construção da capital, promovido pelo Distrito Federal entre o final dos anos 80 e o início dos anos 90. Sua pesquisa explora “ideologia, propaganda e ideário social na construção de Brasília” e aproveita os depoimentos orais e as cartas dirigidas ao Presidente e a Israel Pinheiro para fundamentar e descrever o imaginário popular que, durante a edificação da cidade, se cristalizou ao redor de Brasília e dos poderosos que a estavam construindo. Este segundo trabalho, uma dissertação orientada pela professora Teresa Cristina Kirshner da UnB, descreve também as preocupações que permeavam o ambiente sócio-cultural da classe média menos abastada.

Contudo, esses trabalhos não enfrentam a comunicação visual, limitando-se a indagar o aspecto verbal das propagandas e, portanto, não levam em conta as conseqüências que as fotografias e as interlocuções entre palavras e imagens tiveram na constituição de um imaginário coletivo. Além disto, pouco investigam a exploração maciça que a propaganda fez da paisagem da cidade e de suas arquiteturas, e que marcou as fotografias das revistas e dos cinejornais. Cabe frisar que, justamente a partir dos anos 40, a comunicação de massa no Brasil foi veiculada sobretudo pelas revistas ilustradas, as quais dispuseram de um novo poder de persuasão decorrente do uso maciço da comunicação visual. Aliás, no ambiente brasileiro, de acordo com a avaliação de Helouise Costa⁵, o fotojornalismo fez a fortuna – também comercial – das revistas ilustradas e, “antecipando-se e até mesmo preparando a sociedade brasileira para o surgimento da televisão, unificou o país”⁶. Interessa-nos ressaltar a hipótese de que as revistas populares ilustradas contribuíram de maneira importante à coesão cultural e à integração nacional, e também que seu poder na conformação de uma opinião pública foi fortemente vinculado à “passividade” do consumidor frente às imagens e “à credibilidade total do leitor na imagem fotográfica”⁷.

O objetivo foi indagar de forma crítica os conteúdos das diversas representações veiculadas pelas matérias da mídia e destacar os discursos acerca das arquiteturas e do plano da cidade. Paralelamente ficou evidente que, mais que as palavras, as fotografias compuseram uma representação tanto importante quanto homogênea sobre a construção da capital. Apresentamos, portanto, um trabalho que descreve as representações visuais da construção da Capital veiculadas pela mídia.

O material iconográfico, inclusive as propagandas, produzido sobre a construção da cidade de Brasília é imenso e variado. Entre os anos 1956 - 1960 (54 números semanais) apenas a revista *Manchete* realizou 38 reportagens, algumas com mais de 10 páginas, uma edição especial

⁵Costa Helouise. “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro, 1928-1932”. In: Annateresa Fabris org. **Fotografias, usos e funções no século XIX**. São Paulo: Fapesp/Eca USP, 1995. Costa Helouise, **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo**. Tese de doutorado. São Paulo, FAU/USP, 1998.

⁶Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo, Cosac&Naify, 2004.

⁷Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. Op.Cit.

(no dia 30 abril de 1960) que relata a inauguração da cidade, e um número comemorativo especial avulso (no dia 21 abril de 1960) que narra, sobretudo por meio de fotografias, quase quatro anos de história da construção da cidade. A revista *O Cruzeiro* foi menos assídua em termos de fotorreportagens (11), mas difundiu diversas avaliações críticas (13) sobre as modalidades de execução do empreendimento. Realizou, assim, um número razoável de matérias sobre a construção de Brasília e publicou também uma edição especial para a inauguração da Capital. A Novacap publicou mensalmente, em sua revista *Brasília*, a história da edificação da cidade, registrando todas as fases da realização dos edifícios representativos e da cidade em geral; patrocinou a produção de mais de 50 cinejornais; colaborou para a edição de um número especial da revista em quadrinhos *Epopéia*, e sua Divisão de Divulgação realizou uma obra imensa de documentação fotográfica da construção da cidade.

Os sujeitos são numerosíssimos: o Presidente, sua família (especialmente sua mãe, mas também a sua mulher Sarah), Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro, os canteiros, operários, crianças e mulheres, os convidados ilustres, os padres e as freiras, gestos e olhares, os meios de transporte, as habitações, os restaurantes coletivos, as máquinas e os carros, os materiais de construção, a Cidade Livre, os sistemas de andaimes, etc. Numerosos são também os panos de fundo e os ambientes: a poeira, a vegetação, as estradas, as escavações, as árvores cortadas, os vestidos, o mobiliário, as normas de segurança no trabalho, os equipamentos em geral, aqueles dos consultórios médicos, as ferramentas de trabalho nos canteiros, as paisagens das cidades satélites, por fim, as fotomontagens, as fotografias não publicadas (o Arquivo Público do DF e o Instituto Moreira Salles guardam um patrimônio de milhares de instantâneos), as intervenções e os artifícios dos fotógrafos, as intenções, as emoções e as reações dos sujeitos fotografados.

A revista *Módulo* publicou os projetos, os planos do concurso e as fotografias das arquiteturas executadas; raramente publicou fotografias das obras em construção. Dispomos ainda de um grande número de fotografias que fogem a nossa tentativa de sistematização.

Tendo em vista a relação e as interlocuções entre propagandas, arquitetos e arquiteturas, preocupam-nos as trocas que, através da comunicação visual, se instituíram entre os discursos sobre o plano e sobre as arquiteturas com os diversos formatos de publicidade. Observamos que os discursos da mídia visavam, mais ou menos explicitamente, a esconder, desvalorizar ou colocar na sombra o processo que começa com os desenhos de anteprojeto para chegar à execução das obras. Isso nos levou a levantar e registrar qualquer informação que permitisse preencher esse vazio.

A comunicação visual em geral, inclusive a fotografia, presta-se, ou melhor, contribui ativamente para a construção de interpretações direcionadas dos acontecimentos, selecionando aqueles aspectos da realidade que interessa divulgar e construindo suas histórias.

Vale a pena frisar que a história das artes visuais é também uma história de representações controladas e/ou de aparelhamentos de mitos e/ou de fixações da história em monumentos: a narração da vida e da figura de São Francisco em Assis pintada por Giotto, de acordo com as indicações dos próprios franciscanos, é um exemplo soberbo entre inúmeros outros tão importantes. Para mencionar alguns exemplos brasileiros, Jorge Coli⁸ observa essa finalidade mitificadora na obra de Victor Meirelles, “*Primeira Missa no Brasil*” e Annateresa Fabris descreve/explica a mitificação da figura do trabalhador nos painéis do ciclo da história econômica do Brasil pintados por Candido Portinari no Ministério da Educação e Cultura de Rio de Janeiro. A comunicação visual é a que melhor se presta à veiculação de uma interpretação de um determinado evento; é a mais prestativa, em função da sua acessibilidade por parte da maioria das pessoas e “em função da credibilidade que as imagens têm junto às massas”⁹. A linguagem visual, por comunicar para além dos limites das línguas escrita e falada, alcança mais facilmente seus públicos. Contudo, embora aparentemente simples e acessível a todos, não é por todos compreendidas da mesma maneira ou com a mesma profundidade; ela pode ocultar discursos mais complexos, assim como as ideologias, os lugares comuns, as tradições, o patrimônio cultural de um grupo, enfim, o conjunto das representações que caracterizam as heranças culturais.

Enfim, as imagens preservam as intenções dos autores e dos clientes: o ponto de vista do fotógrafo ou da perspectiva de um quadro, os enquadramentos, os recortes, as iluminações, a escolha dos sujeitos e a hierarquização dos elementos, etc. dependem tanto do artista quanto dos seus patrocinadores. Essas qualidades e finalidades sobrevivem ao tempo, e nessa sobrevivência baseia-se grande parte da eficácia da metodologia crítica da história da arte visual. Vestiários, expressões, gestos, ambientes, composições, sombras e claro-escuros, cores, primeiro plano e fundo, etc., da mesma maneira que, dialogando entre si, constroem os discursos e a beleza das imagens, tornam-se sinais, indicadores dos conteúdos que as próprias imagens visam divulgar. Por essas razões, também as fotografias não podem ser consideradas apenas como “provas” de uma realidade acontecida, mas como “reservas de indícios do historiador educado à leitura “em transparência” até do documento mais luminoso”¹⁰. Os instantâneos, depois de terem sido agentes para relatar uma história, podem tornar-se fontes para indagar o passado e instrumentos para contar outras histórias. Nessa metodologia e nessas avaliações baseia-se o trabalho.

Além disto, usar as fotorreportagens como fonte para a pesquisa histórica coloca o problema de entender o conjunto de relações entre suas qualidades e as informações que elas veiculam, e também o uso que o próprio meio de comunicação de massa fez delas. Quando a fotografia é usada instrumentalmente e/ou divulgada na mídia, junto com as legendas e

⁸ Coli, Jorge. *Primeira missa e invenção da descoberta. e A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro*. In: Coli, Jorge. **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1998 pág.375-413.

⁹ Kossoy, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia -SP, Ateliê Editorial, 2000.

¹⁰ D'Autilia Gabriele. Op.Cit.

manchetes, pode construir facilmente narrativas paralelas; ao mesmo tempo, ela “importa” outras narrativas: se os meios de comunicação organizam a difusão das próprias mensagens, “cada um que recebe a fotografia, pode aceitar as mensagens estabelecidas, mas também construir a sua própria mensagem”¹¹ e, portanto, atribuir livremente aos relatos visuais dos instantâneos os conteúdos que consegue ou prefere ler ou que julga mais idôneos para divulgar suas próprias mensagens.

O fascínio e a complexidade das linguagens visuais dos meios de comunicação reside justamente nessa labilidade e liberdade de manipulação e fruição. Mais ainda, esteticamente as fotografias das revistas ilustradas brasileira eram belíssimas e extremamente sedutoras, qualidades que achamos importantíssimas para a eficácia da comunicação. Com essas premissas, o trabalho visa também a acrescentar a fotografia – da mesma maneira que outras artes visuais – ao campo da pesquisa histórica sobre arquitetura e urbanismo.

O instantâneo das fotorreportagens (em branco e preto, repetido pelos cinejornais, alterado nas fotomontagens...) tornou-se, portanto, o objeto privilegiado das nossas reflexões. Queríamos, porém, sublinhar que a nossa pesquisa procura apresentar o processo de observação das imagens, o murmúrio de insatisfação diante das incongruências de algumas imagens mais do que as conclusões que podem ser deduzidas de sua análise; além disto, bastaria ordenar os instantâneos de outra forma, para criar outras infinitas oportunidades para reflexões e possibilidades de elaboração. O nosso trabalho não consiste na reconstrução sistemática da propaganda sobre a construção de Brasília: os capítulos de análise são estruturadas a partir de algumas figuras, altamente simbólicas e maciçamente exploradas pelas propagandas, que nos incomodaram: justamente a insatisfação frente às representações e a redundância das mesmas que guiou as nossas perguntas e inquietações.

O texto que virá em seguida encontra-se suspenso entre duas línguas: o italiano e o português, mas também entre dois universos culturais. Beatriz Colomina explica bem, no prefácio para o seu texto “Privacy and Publicity”, a condição de quem provém de um outro idioma – que é também uma outra cultura, outras ideologias e outras lógicas para compor as hierarquias dos problemas – e escreve em uma língua e de uma cultura que não é a própria. Concordo com sua descrição de que, na transição de uma língua para a outra, desmancha-se o controle sobre as palavras e, conseqüentemente, sobre os raciocínios gerados pelas mesmas: “era como se, junto com a linguagem, estivesse deixando para trás o modo geral de olhar para as coisas e de escrever sobre elas, de maneira que, mesmo quando pensamos saber aquilo que estamos para escrever, no momento em que começamos a escrever a língua nos toma e nos leva para passear por conta própria. E se a linguagem não nos pertence, estamos definitivamente em um território

¹¹ D’Autilia Gabriele. **L’indizio e la prova. La storia nella fotografia**. Milano, Bruno Mondatori, 2005

estrangeiro: tinha começado a me mover como uma nômade através dos discursos em um território não oficial”¹².

Por isso, nosso trabalho é fortemente ancorado às imagens: frente às dificuldades para entender e escrever com as palavras, ainda por cima em mundos culturalmente afins, a linguagem visual, mesmo que mais viscosa, escorregadia e ambígua, que aquela verbal, me pareceu mais “universal”; sobretudo, me ofereceu um acesso mais imediato às representações, pois a linguagem visual aceita o mesmo código e método de análise; um método, deve-se esclarecer, que pertence à minha experiência profissional de professora de história da arte em escolas italianas de segundo grau.

De forma geral, o objetivo das narrativas da mídia foi atrair em direção à fronteira: tanto como exploração de novos horizontes geográficos, quanto como desafio dos limites criativos, quanto como lugar das inúmeras possibilidades de trabalho e de uma vida melhor. Observam-se todavia, ao longo do período analisado (de 1956 até 1960) mutações nos seus conteúdos. Devido à complexidade e amplitude de um tipo de análise, que confronta as representações da mídia com as fontes documentais, as memórias, as fotografias não publicadas, etc., enfim com as fontes mais diferenciadas, escolhemos de aprofundar a leitura de três imagens. Trata-se de imagens verbais e visuais recorrentes nos discursos sobre a cidade e sua construção. Essas dão o nome aos três capítulos da tese; são imagens importantes, compartilhadas por todos os meios de comunicação estudados e que procuram como que “naturalizar” e “universalizar” representações específicas da construção da Nova Capital, inclusive do seu plano e das suas arquiteturas.

Estes ícones são descritas e explicadas, ou melhor, interrogadas, junto às modalidades com as quais foram viabilizadas pelas matérias das revistas e dos cinejornais. Contemporaneamente, porém, são analisadas a partir de suas próprias contradições internas, mediante o confronto com relatos paralelos – depoimentos orais, outras fotografias, textos, ensaios, notícias dos cotidianos, etc. – e conforme a seqüência com a qual as diferentes problemáticas emergiram durante nossas investigações e reflexões.

As representações que nomeiam cada capítulo deste trabalho, já dissemos, foram escolhidas entre as inúmeras produzidas em torno de Brasília. Suas descrições, cabe ressaltar, não esgotam suas possibilidades narrativas. Descrever e analisar as fotografias, cabe repetir, sobretudo aquelas exploradas pelos meios de comunicação de massa, requer um trabalho interdisciplinar extremamente abrangente, decorrente tanto da ambigüidade estrutural do meio fotográfico quanto da amplitude das questões levantadas pelas palavras e pelas seqüências com as quais são paginadas, que direcionam suas leituras.

Antecipamos também que o trabalho não se esgotou: a pesquisa continuou “abrindo-se” para novas e sempre mais interessantes inquietações e campos de investigação. Aliás, cada

¹² A autora é espanhola e escreve em inglês. Colomina Beatriz. **Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The University Press, 1994.

capítulo poderia tornar-se um plano de trabalho para elaborar novas teses, mais específicas e aprofundadas, e muitas outras imagens, que não encontramos ou que não tivemos tempo para contextualizar e documentar, poderiam acompanhar aquelas aqui propostas.

A seqüência dos capítulos proposta no sumário não nasce e não quer construir uma narrativa linear: cada imagem é analisada como se construísse uma representação autônoma e independente, mas ao mesmo tempo compartilha e explora figuras que estão presentes nas outras. Nos diversos capítulos, as imagens servem como pretexto para a reflexão e para documentar; cada imagem fotográfica delimita um sub-capítulo, podendo também estimular outras contribuições. Como já foi dito, é a minha insatisfação uni-las: a justificativa na tradição colonial do sinal da cruz, matriz da cidade, que a premissa do texto de Lucio Costa propõe me parecia um “anacronismo” não disponível para a cidade que, na idade moderna, devia nascer supostamente de premissas, mesmo que um pouco determinísticas, de planejamento sócio-econômico do território; incomodava-me sobretudo o registro lingüístico do texto, a “naturalização” realizada pelas palavras de questões historicamente e culturalmente mais complexas e, de forma geral, a idéia de que o Brasil era um território vazio e começou a existir a partir da fundação de cidades.

As opiniões sobre as arquiteturas de Oscar Niemeyer me pareciam formalistas e/ou nacionalistas demais e, sobretudo, exageradamente propensas a declarar e exaltar a gênese apressada dos artefatos. Contemporaneamente, a minha atenção foi capturada pelos emblemas da leveza e da “naturalidade milagrosa” atribuídas à arquitetura de Brasília e pelo fato das narrativas da revista *Módulo*, como as diagramações, paginações e fotomontagens da revista *Brasília* visarem evidenciar a coerência entre os riscos (a intuição) e a arquitetura construída, omitindo completamente o processo que, dos desenhos de anteprojeto, consente chegar à execução das obras.

O candango, enfim, supostamente o candango é o operário das obras, o trabalhador cujas qualidades éticas - heroísmo, otimismo, ousadia, capacidade de adaptação, inventiva, perseverança, etc. - resolvem e realizam a cidade. Sempre supostamente, é para celebrar essas qualidades que foi colocado um monumento na praça dos Três Poderes. Todavia a figura do operário de Brasília nas narrações sobre a construção da cidade, me parecia exaltar demasiadamente o papel do herói ou a condição de vítima, como se o trabalhador não possuísse identidade própria.

O capítulo “*O Sinal da cruz*”, no qual se indaga o “gesto primeiro” que marca o nascimento de Brasília, no entender do projeto de Lucio Costa, procura a continuidade histórico-cultural e ideológica das imagens evocadas pelas palavras da introdução do relatório de Lúcio Costa com os mitos fundadores do Brasil e com o repertório de lugares comuns já desfrutados pela “*Marcha para o oeste*”. O texto busca a estabelecer um diálogo entre as imagens que se aproveitam do

sinhal da cruz, ao falar da(s) fundação(ções) das cidades e da construção de Brasília; promove interlocuções com reflexões propostas em outros textos sobre as estratégias de ocupação dos territórios na América Latina e com as propostas dos planos pilotos premiados no concurso de 1956/57.

O capítulo “*A flor agreste*” descreve a imagem midiática das arquiteturas monumentais de Brasília; indaga, sobretudo as fotografias e a comunicação visual das revistas *Módulo* e *Brasília*, levando em conta a possível colaboração ativa das mesmas, tanto no processo de construção da imagem institucional das arquiteturas da Capital, quanto na propagação de uma idéia específica de arquitetura defendida por seu autor. Com a contribuição dos depoimentos orais do Arquivo Público do DF, o capítulo traz outras leituras da gênese do projeto arquitetônico.

O capítulo “*O candango, herói de Brasília*” descreve a imagem dos trabalhadores e indaga os efeitos importantes que a mesma teve com relação à constituição de uma opinião pública favorável à edificação da Capital. Para a sua análise, a imagem confronta-se com a reconstrução histórica da gênese da estátua *Os Candangos* e com as alterações ocorridas no nome da própria obra de Bruno Giorgi; confronta-se também com a representação mitificada do trabalhador dos painéis de Cândido Portinari no MEC, com as propagandas comerciais, com as fotografias não publicadas do Arquivo Público do Distrito Federal, com as memórias em geral. Essas fontes permitem também contradizer a idéia de Brasília como êxito da intervenção de pouquíssimos atores extraordinários e chama atenção para a atuação dos profissionais da Divisão de Arquitetura e Urbanismo da Novacap.

O capítulo conclusivo da tese é dedicado às reflexões metodológicas sobre a fotografia da mídia e ao seu uso na pesquisa histórica. De forma geral, as análises das representações mostram que as diversas estratégias comunicativas da mídia contribuíram para construir e divulgar para a opinião pública narrativas ideológicas acerca da construção da nova capital. Até poderíamos falar de construção de mitos midiáticos e de exploração de mitos da identidade nacional. Interessa porém evidenciar o papel importante das fotografias: de fato, esse estudo revela que a linguagem visual da mídia, melhor que as palavras, colocou a construção da cidade e as suas arquiteturas no jogo dos conflitos políticos e culturais e dos interesses econômicos. Ao mesmo tempo, o complexo registro fotográfico de que hoje dispomos, isto é, os instantâneos que foram publicados junto com aqueles que foram descartados, preserva uma memória e hoje permite abrir novos caminhos às pesquisas.

SINAL DA CRUZ

Crédito da imagem da abertura: Indalécio Wanderley. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 1/12/1956.

No texto de Lucio Costa *Brasília. Relatório do trabalho com que concorreu ao concurso para o Plano Piloto de Brasília, no qual se classificou vitorioso*¹, podemos reconhecer duas partes distintas: uma introdução de caráter geral explica as condições e as finalidades da construção da Capital e apresenta o programa, incluindo também uma dedicatória a José Bonifácio. A segunda parte é a descrição dos diversos componentes urbanísticos da cidade; a explicação inicia com a escolha e a justificativa para o cruzamento dos dois eixos viários qual alicerce da cidade. Dedicaremos a nossa atenção à primeira parte, pois nela reside o programa, e dela decorre a sucessiva elaboração do plano.

O registro da narração é poético, de modo especial justamente nessa primeira parte. O autor evoca teorias e reflexões de outros – por exemplo: a capital não é apenas uma **urbs**, mas uma **civitas** – obrigando o leitor a reconstruir os conteúdos de suas citações ou deixando que cada um preencha essas palavras com seus significados preferidos. Chama em causa a independência (evoca desde súbito a figura de José Bonifácio), e reforça as projeções e os orgulhos nacionalistas; evoca a tradição colonizadora do País realizada por meio da implantação de cidades, mas também, e simultaneamente, seu imaginário de predestinação: a cidade é gesto *desbravador*, nos moldes da tradição colonial, mas logo si tornará um *foco de cultura entre os mais lúcidos e sensíveis do país*. Estimula a repensar em posturas éticas (o urbanista deve achar-se *imbuído de dignidade e de nobreza de intenções*) e leva o leitor a raciocinar junto com ele por

¹ Costa, Lucio. *Brasília. Relatório do trabalho com que concorreu ao concurso para o Plano Piloto de Brasília, no qual se classificou vitorioso*. [1957] In: Edgar Graeff. Org. **Lucio Costa: Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

representações e figuras, imaginários e imaginações²; dependendo disto, a solução para o plano piloto estava *já pronta*: um sinal da cruz.

Ao descrever a futura cidade, acende ainda mais a imaginação: emite julgamentos sobre os “tempos modernos” – “*o automóvel deixou de ser o inimigo inconciliável do homem, domesticou-se, já faz, por assim dizer, parte da família*”; faz viver o centro da cidade chamando à memória os lugares simbólicos e os pitorescos de outras cidades-arquétipos (“*o Mall, dos ingleses*”, “*Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées*”; “*a Rua do Ouvidor, as ruelas venezianas, as loggias*”) e descreve o “parque federal” como representação física e construída da Constituição e do funcionamento dos poderes o Estado: os poderes fundamentais da República são três e autônomos, a Igreja é separada do Estado, o Ministério da Educação deve ficar próximo ao setor cultural, etc.

Cabe lembrar que esse texto é dirigido a um júri, composto na maioria por arquitetos, que ao mesmo tempo representa os interesses do presidente da República. Além disto, compete com outros projetos e talvez é por essas razões que a linguagem visa a seduzir e convencer, além de descrever uma cidade ideal. Seja como for, isto é, que a estratégia comunicativa vise a aliciar ou a assinalar uma solução possível, como indica o próprio autor, este texto, tão poético e imagético, tornou-se um anteprojeto, foi traduzido (aparentemente sem revisões) em projeto, e logo em uma cidade. Lucio Costa tornou-se enfim, segundo sugere Milton Braga, “entre os arquitetos brasileiros, referência quanto ao modo de se propor idéias e apresentar projetos”³.

² Gorelik, Adrián. **Imaginarios urbanos e imaginación urbana**. In: Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana. Siglo Veintiuno editores Argentina, 2004.

³ Braga Milton Liebenritt de Almeida. **O concurso de Brasília. Os setes projetos premiados**. São Paulo: dissertação de mestrado apresentada à FAU USP, 1999.

Esquema do plano piloto da equipe de Boruch Milman, João Henrique Rocha e Ney Fontes Gonçalves

Esquema do plano piloto da equipe dos irmãos Roberto

Esquema do plano piloto da equipe de Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, L.R. Carvalho Franco e Paulo Fragoso

Fonte: **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: Julho 1957.

Os outros⁴ planos concorrentes representam os mais diversos perfis de cidade ideal. Concebidos ao mesmo tempo e com as mesmas finalidades pelos profissionais da época, representam o clima cultural e profissional no qual o próprio projeto da capital vinha sendo elaborado; os premiados incluem também os ideais e os critérios do júri.

A descrição e a análise do alcance do mundo ideal e das utopias que esses planos carregam poderiam esgotar uma tese. Assim, nos limitaremos a apresentar brevemente os relatórios, detendo-nos nas suas premissas.

A memória descritiva do plano de Boruch Milman, João Henrique Rocha e Ney Fontes Gonçalves consiste em um texto de 55 páginas datilografadas⁵. Abre-se com uma justificativa de três parágrafos e com o índice. As nossas avaliações baseiam-se no original, conservado no *Fundo Novacap* no Arquivo Público de Brasília. A introdução explica que as justificativas do relatório são sucintas, pois os autores teriam a oportunidade de “defender oralmente, frente a camisa<o julgadora” seus pontos, e as escolhas gerais do plano baseavam-se nos “ensinamentos e resoluções” dos CIAM. A escrita tende a ser objetiva, destacada: ao escolher as palavras, elimina os adjetivos; ao descrever suas premissas, retrata-as de forma prática, distanciada. A longa gestação histórica do projeto, o objetivo de realizar uma grande urbe, assim como a

⁴ Cabe ressaltar o aspecto da dispersão desse conjunto de documentos; vale anotar que não existem livros que divulguem essas fontes. A memória descritiva de Lucio Costa é repetidamente publicada em textos de sua autoria, os relatórios do plano de Carlos Ghilardini/Contrutécnica (5º lugar) e de Cascaldi, Vilanova Artigas, da Cunha Vieira, de Camargo e Almeida foram publicados avulsos; somente a revista *Arquitetura e Engenharia*, números 43, 44, 45 de 1960, publicou os textos integrais e ainda não temos acesso às memórias descritivas integrais dos outros planos concorrentes. Esse aspecto, a dificuldade em acessar essas fontes de forma integral e/ou em uma única publicação, restringe, em nossa opinião, as possibilidades de avaliação crítica do porte e do alcance do próprio concurso. A tese de mestrado de Tavares, Jeferson Cristiano. **Projetos para Brasília**. São Carlos: EESC/USP 2004, é o primeiro trabalho que reúne todos os projetos que concorreram na seleção para o Plano Piloto e comenta todos as memórias descritivas.

⁵ Milman, Boruch; Rocha, João Henrique; Gonçalves, Ney Fontes. *Relatório Justificativo* do concurso para o plano piloto. Fundo Novacap. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal.

eqüidistância geográfica do sítio da futura capital em relação às fronteiras nacionais, ou as qualidades orográficas da região, ou as razões de ordem econômica, tornam-se todas premissas e referências “técnicas”.

Analisaremos, em seguida, a cópia do relatório, publicada na revista *Arquitetura e Engenharia* n. 46 de 1960, do plano de Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, L.R. Carvalho Franco e Paulo Fragoso, que dividiu o terceiro prêmio com aquele dos irmãos Roberto. A apresentação abre-se com considerações sobre a escolha do local e ressalta o fato do terreno ser praticamente plano. Prossegue destacando as características da cidade que, segundo sugere o Edital, “obedece à intenção de ordenar sua primordial finalidade” político-administrativa. Acrescenta-lhe, porém, o objetivo de realizar o bem estar físico e espiritual de sua população. A estrutura do texto é organizada por itens, evidenciados por subtítulos; o registro lingüístico é enxuto.

A memória descritiva dos irmãos Roberto é muito extensa. A nossa fonte é novamente a revista *Arquitetura e Engenharia*, n. 45, de 1960. Abre-se com a descrição da Metrópole e descreve os objetivos da criação da capital e do Distrito Federal. O registro lingüístico, de forma geral, faz economia de adjetivos ou figuras retóricas, mas se ressentem das estratégias lapidárias (frases curtas e verbos no tempo imperativo) típica dos manifestos de vanguarda e característica também da Carta de Atenas. Da mesma forma que na Carta de Atenas, as observações são generalizadas e determinam soluções também genéricas, mas a concatenação causa-efeito da estrutura textual afirma que as soluções propostas, além de necessárias, são as únicas possíveis. Por exemplo: “A arquitetura da maioria das grandes capitais preocupou-se com detalhes de exibição do poder civil e militar. São uns cenários para o governo e o poder econômicos cercados por uma massa de população desorganizada e sem condições adequadas para uma vida urbana satisfatória. A capital que projetamos é uma capital para uma nação que coloca os verdadeiros valores da vida humana acima da pura exibição monumental ou do gosto da complicação mecânica. É uma cidade para cidadãos e não para escravos. (...) A cidade deve ser um todo equilibrado, proporcionado”. O registro lingüístico imperativo das explicações, juntamente com as referências teóricas e as figuras retóricas por elas evocadas, transforma o texto em instrumento de afirmação ideológica e de sedução. Porém, não consegue a concisão poética das palavras e omite as tradições culturais e as identidades nacionais, limitando-se a projetar a cidade no futuro, realizado graças a seu plano, e abandonando as tradições.

Esquema do plano piloto da equipe de Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti.

Esquema do plano piloto da equipe Construtécnica, liderada pelo arquiteto Milton Ghilardini.

Esquema do plano piloto da equipe de Carlos Cascaldi, João Vilanovas Artigas, Mario Wagner Vieira da Cunha e Paulo de Camargo e Almeida.

Fonte: **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: Julho 1957.

Os próximos três planos colocaram-se, *ex aequo*, em quinto lugar.

O Relatório Justificativo de Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti é breve⁶: 12 páginas datilografadas. As nossas observações baseiam-se no original, conservado no *Fundo Novacap*, no Arquivo Público de Brasília. Diferentemente dos demais, abre-se com uma nota polêmica, citando as controvérsias que cercaram a criação da Novacap e a abertura do concurso, e acusando o próprio edital de formular o problema por “pontos fracos”. O texto, porém, logo depois renuncia às discussões em nome da colaboração na realização de um “grande sonho a caminho da realidade”; justifica as escolhas gerais do plano com base em um “ideal de cidade diferente, digna de nosso tempo e do futuro” que é “em todo o mundo (...) já fixado, no consenso geral”. Chama à memória os conteúdos éticos (paciência, honestidade) do urbanista e do (humilde) histórico, que leva ao pleno estabelecimento de uma cidade nova, pois o próprio processo de consolidação de um núcleo urbano depende das interlocuções com análogo e paralelo processo de formação dos seus cidadãos. Finalmente, declara oferecer uma proposta de cidade ideal que se apóia em teorias internacionais, mas também nos valores morais, e que visa a estabelecer relações humanas e sociais mais justas. Os valores e as referências anunciadas são supra-históricas e supra-nacionais: a cidade ideal, aparentemente, não tem nação nem tempo. O registro textual, infelizmente, é contorcido, talvez por causa da proveniência cultural do autor⁷; o fato é que

⁶ Mindlin, Henrique e Palanti, Giancarlo. *Relatório Justificativo* do concurso para o plano piloto. Fundo Novacap. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal.

⁷ O autor do texto é Giancarlo Palanti: Sanchez, Aline Coelho. **A obra e a trajetória de Giancarlo Palanti: Brasil e Itália**, São Carlos, dissertação de mestrado apresentada à EESC USP, 2004. O arquiteto é italiano. Contudo, embora a sintaxe dessa língua permita construções que antepõem os complementos e/ou as frases secundárias ao sujeito e/ou à frase principal, a estrutura desse texto é decididamente complexa, mesmo em italiano.

a sintaxe (frases muito longas, cheias de incisos e de frases secundárias) compromete a leitura, isto é, a apreensão de seus conteúdos, bem como sua eficácia comunicativa.

O Relatório Justificativo da equipe Construtécnica, liderada pelo arquiteto Milton Ghilardini consiste em um pequeno ensaio integrado por uma bibliografia⁸. A equipe, como consta na versão publicada como livro avulso que tomamos como referência, contava com outros seis integrantes: quatro arquitetos e dois engenheiros. O relatório abre-se com uma dedicatória – uma citação em inglês – que, a nosso ver, norteia as escolhas realizadas: “A nova ciência do urbanismo pautará, não as maneiras de se construir as cidades, mas as modalidades com as quais os benefícios da vida, em todas suas implicações e manifestações, poderão ser espalhados na terra afora”⁹. O relatório justificativo inicia com uma menção ao terceiro item do Edital, que delimita a abrangência do Plano Piloto (traçado básico da cidade e relatório justificativo), em obediência à qual elabora-se o próprio plano. Passa depois a analisar os conteúdos e as finalidades dos recentes alcances da disciplina urbanismo, apresenta um levantamento da área do Distrito Federal, e, finalmente, descreve o agenciamento do plano, ressaltando, justamente com a impositação do texto, que o próprio plano nasce da observação do processo de causas e efeitos que se articula entre o núcleo urbano e a região. A ação do urbanista, de acordo com a dedicatória, é “clínica”, é técnica e curativa; sua atuação não mexe com a história do País, com suas tradições, costumes, contradições, controvérsias, etc. Acredita no poder do plano para solucionar todos os aspectos da vida humana, sejam eles matérias ou espirituais, graças à intervenção objetiva e asséptica dos técnicos que o elaboram. Quase um espelho dessa utopia determinística que entrega o planejamento aos poderes da técnica, o texto usa poucos adjetivos, retrata as soluções de forma destacada e coloca uma citação de 1956 em inglês, declarando a filiação do projeto não só a um campo disciplinar internacional e atualizado, mas também a uma vertente urbanística tecnicista.

O relatório da equipe liderada por Carlos Cascaldi, João Vilanovas Artigas, Mario Wagner Vieira da Cunha e Paulo de Camargo e Almeida, é muito extenso¹⁰. Observamos aqui sua versão fotocopiada e encadernada em forma de livro da biblioteca da FAU de São Paulo: são 105 páginas escritas em uma fonte pequena e com espaço muito reduzido entre as linhas. O frontispício apresenta o quadro responsável pelo plano: quase todos os seus integrantes são professores da USP. O grupo é composto por oito arquitetos, os quatro diretores acima lembrados, outros quatro colaboradores (entre eles, Julio Katinsky), e por um conselho especial de nove especialistas, curadores dos diferentes aspectos do plano: energia elétrica, planejamento

⁸ Mindlin, Henrique e Palanti, Giancarlo. *Relatório Justificativo* do concurso para o plano piloto. Fundo Novacap. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal.

⁹ “The new science of urbanism will be concerned, not with the way of building cities, but with the manner in which the advantages of life in all its implications and manifestations, may spread over the land. The planner may be called upon to deal clinically with cities, hut the ultimate task is to bring within the reach of every human being the material resources, the technical convenience, the labor-saving devices, the philosophies, the sciences, and the poetry of living”. Carol Aronovici, N.Y., 1956. In: Constutécnica / Milton Ghilardini, *Relatório Justificativo* do concurso para o plano piloto. São Paulo: Construtécnica, 1957.

¹⁰ Cascaldi, Carlos; Artigas, João Vilanova; Cunha Mario Wagner Vieira da; Almeida, Paulo de Camargo. *Relatório Justificativo* do concurso para o plano piloto. São Paulo: S.N., 1957.

regional, história, agricultura e abastecimento, legislação, higiene e assistência hospitalar, higiene e saneamento, saúde pública. Já a composição e a abrangência do grupo – diferentes daquelas das outras equipes premiadas, formadas apenas por arquitetos e engenheiros – revelam que este trabalho baseou-se em um outro tipo de premissas. A introdução aponta os aspectos exógenos e os endógenos da implantação da cidade capital e apresenta também suas repercussões no plano econômico e social. Destaca-se o fato de todas as finalidades do plano serem formuladas no tempo futuro e serem articuladas à obrigação, expressa pelo verbo dever: a capital deverá reorganizar a sua volta a Nação; a capital deverá ter e propiciar um clima de trabalho favorável para as atividades de negócios administrativos e políticos; enfim: “a cidade deverá criar uma nova orientação de pensamento nacional e representar um esforço de rompimento com as características coloniais da economia do País, elevando as condições de vida da população do interior”¹¹. A linguagem evoca e impõe, estabelece e hipoteca o futuro.

¹¹ Idem. Ibidem.

Indalécio Wanderley, *A nova Capital*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 1/12/1956.

Em conclusão, as premissas trazem à tona as mais variadas utopias e os mais diversos temas de discussão sobre o alcance dos instrumentos do planejamento. Todavia, se as imaginações são diferentes, todos compartilham um mesmo imaginário¹²; todos fundamentam o programa da cidade no crédito dela ser expressão de um ideal e o instrumento para a construção do melhor futuro para o país. Alguns aplicam um modelo abstrato e avulso do tempo e do espaço; outros vêem no plano a possibilidade de corrigir os erros de um passado de contradições e desigualdades. A memória descritiva de Lucio Costa, entre as concorrentes, é a única que atribui

¹² Para o uso das palavras imaginação e imaginário, fazemos referência à definição articulada por: Gorelik, Adrián. **Imaginarios urbanos e imaginación urbana**. In: *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Siglo Veintiuno editores Argentina, 2004.

explicitamente à capital a função de construir a nova identidade da Nação e, sobretudo, a tarefa de formar seu cidadão.

Todos, enfim, pensam a nova urbe como instrumento de antropização¹³ e de modernização de uma região atrasada, de conquista e anexação de novos territórios à nação. A fotografia acima reproduzida foi publicada na revista *O Cruzeiro* de dezembro de 1956. A mesma matéria publica também as primeiras arquiteturas de Oscar Niemeyer para a Nova Capital. A fotorreportagem, em seu conjunto, descreve a beleza do sítio e as condições dos acampamentos dos pioneiros – barracões e construções toscas em madeiras que abrigam a vida dos primeiros pioneiros.

Podemos avaliar a matéria como expressão dos anseios e das expectativas da opinião pública. Aliás, justamente nesse mesmo momento [dezembro de 1956], vinham sendo desenvolvidos os projetos para o plano piloto de Brasília. Talvez, a matéria conte o mesmo imaginário incorporado nos projetos.

A imagem descreve o marco de madeira colocado em 1955 no Sítio Castanho que, na legenda, representa a cruz junto à qual foi celebrada a primeira missa de Brasília. Na fotografia, destacam-se os meios de transporte atuais, que vieram a substituir aqueles usados nas antigas expedições: o avião declara que a exploração e a colonização agora possuem novas ferramentas, mais modernas. A própria diagramação declara que as máquinas modernas viabilizarão melhor a nova etapa de reconhecimento e incorporação de outros territórios e identidades à nação: o instantâneo aparece ao lado da manchete A Nova Capital que abre a reportagem. As viagens de descoberta conservam suas antigas finalidades – “conquistar a natureza, dominar a barbárie, ganhar e vencer espaços para o conhecimento e a civilização, desbravar fronteiras”¹⁴ – mas possuem agora máquinas mais eficazes, que asseguram a vitória.

O diálogo entre a desordem do mundo selvagem e a ordem da civilização permeia e determina os planos pilotos para a nova capital: a implantação da cidade já demandava, nas palavras dos relatórios justificativos, obras de transformação de algumas das características da região: “a função primordial da região é a alimentação da Capital”¹⁵; “o solo de Brasília é de qualidade medíocre, podendo, no entanto, ser recuperado com tratamento adequado”¹⁶.

¹³ Tradução do italiano *antropizzazione*. O verbete indica o conjunto das “transformações das características de um território ou de uma paisagem, anteriormente intocados, decorrentes da intervenção do homem. Dicionário Garzanti Italiano, editora Garzanti, 2007.

¹⁴ Naxara, Marica R.C. “Encantos” e “Conquistas” do Oeste: desvendar fronteiras e construir um lugar político. In: Gutierrez Horacio, Naxara, Márcia R.C., Lopes, Maria parecida de Sousa org. **Fronteiras, paisagens, personagens identidades**. Franca: UNESP, São Paulo: Olho d'Água. 2003.

¹⁵ Roberto M.M.M. *Relatório Justificativo* do concurso para o plano piloto. In: *Arquitetura e Engenharia* n. 45, 1960.

¹⁶ Levi, Rino; César, Roberto Cerqueira; Franco, L. R. Carvalho; Frago, Paulo. *Relatório Justificativo* do concurso para o plano piloto. In: *Arquitetura e Engenharia* n. 46, 1960.

Oscar Pereira da Silva. **Fundação da cidade de São Paulo**, 1903. São Paulo, Pinacoteca do Estado.

Theodoro Braga. **Fundação da cidade de Belém do Pará**, 1908. Belém Museu de Arte.

O interesse pelos mitos e rituais de fundação é trazido à tona pelas palavras da memória descritiva de Lucio Costa: ao evocar o poder do sinal da cruz para assinalar um lugar e determinar sua posse, ele chama à memória, deliberadamente, um imaginário importantíssimo que explica, justifica, afirma, relata, abençoa, sacramenta, *historiciza*, mitifica a posse de um lugar. O ato, que busca absorver a história, é fortemente simbólico: destrói uma história e torna histórica uma genealogia mítica. A posse do lugar torna-se cidade, *urbs* e *civitas*¹⁷, como ele ama evocar ainda na premissa do relatório, lugar físico, mas também suas leis. Vale a pena lembrar que, no ritual sagrado da fundação da cidade romana e etrusca o *aruspice*¹⁸ delimitava o *temenos* da futura cidade com uma enxada, após ter perguntado o parecer ou a permissão aos deuses.¹⁹ O *temenos*, ou confins, marcava e ao mesmo tempo determinava a posse, estabelecendo um espaço sagrado, no interior do qual valiam regras diferentes, e para ingressar no qual se precisava de permissão, uma permissão tão importante e sagrada, que custou a vida de Remo, como já havia custado aquela de Abel.

Cabe observar que esse conjunto de citações, heranças, representações, etc, já estava no ar e foi incorporado, desde o início, na publicidade do presidente Juscelino Kubitschek e nas retóricas das comunicações de massa. Ao criar e evocar rituais, a propaganda reforça os mitos; sobrepondo e fundindo as datas cruciais da História do Brasil, a própria história perde sua função de depositária da memória e da identidade coletiva e institui uma outra reminiscência, que transforma a realização da Capital na realização de um mito de origem. Cabe frisar que as palavras do Relatório de Lucio Costa aproveitam e sugerem a mesma fala mítica: evocando José Bonifácio, patriarca da independência, articulam a edificação da nova capital à fundação do Brasil independente, mas de acordo com a tradição colonial; em outras palavras, Brasília torna-se ato de nascimento da nação, mas também ato de autocolonização, civilização, autodescoberta e fundação da nação.

¹⁷ "aliud urbem significare, aliud civitatem: urbs enim est solum aedificia et moenia ab orbe quo loco cingitur appellata; civitas autem congregatio hominum iure sociatorum et eisdem legibus viventium". "uma coisa é a *urbs*, outra a *civitas*: *urbs*, então, é somente o conjunto dos edifícios e dos muros e recebe o nome do lugar circundado pelos muros, *civitas*, ao invés, é a agregação de homens associados pelo direito e que vivem nas mesmas leis" Leonardo Bruni, 1535, lettera a Niccolò Piccoli, Epistolas III, 9, in: Franco Pignatti, www.italica.rai.it/rinascimento/categoria/città.htm.

"There is an old and useful distinction between the civic and the urban. Latin, as Fustel-de-Coulange observed in his great work on the ancient city, distinguishes between the terms *civitas* e *urbs*. Families or tribes who joined together because they shared the same religious beliefs, social organization, form of government and modes of production created *civitas*, a community that was not necessarily related to any particular place or construction. But, when such a unit chose a particular site and founded a city in which to dwell (...) an urban settlement resulted. So urban space became the territory of the civic formation and civic principles determined the spatial configuration of the city. Choice of site, performance of the foundation ritual, and organization of the layout were seen as such fundamentally important acts that they were traditionally ascribed to the community's gods and mythic heroes". William Mitchell, City of Bits, in: www.headmap.org/index/headmapb/softarch/landimpl/civitas.html.

¹⁸ Os *aruspices* e os *augures* eram os sacerdotes que, na religião itálica e etrusca, cuidavam da relação entre homens e deuses, ou seja, liam os sinais da vontade dos deuses nos vôos dos pássaros ou nas vísceras dos animais sacrificados. Ver também: Rykwert, Joseph. **A idéia de cidade**. (1976) São Paulo, Perspectiva – Estudos, 2006.

¹⁹ Illich, Ivan **H2O e le acque dell'oblio**. Umbertide (PG): Macro Edizioni, 1988.

Fonte: **Brasília** n. 1.
Rio de Janeiro: Janeiro de 1957.

Fonte: Kubitschek, Juscelino. **Por que construí Brasília.**
Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

Visita do Presidente de Portugal em Brasília.
Fonte: **Brasília** n. 6. Rio de Janeiro: Junho de 1957.

Capa da revista **Brasília** n. 6.
Rio de Janeiro: Junho de 1957.

A revista *Brasília* era o órgão de divulgação da Novacap. Mensalmente ela documentou, a partir de janeiro 1957, a construção da cidade, publicou os discursos presidenciais, as fotografias dos progressos das obras, o Boletim do Conselho Diretor da própria Novacap, as contribuições esporádicas de intelectuais, economistas, poetas, arquitetos, etc. A Divisão de Divulgação da Novacap e a sua revista *Brasília* foram também incumbidas da promoção da propaganda intelectual no estrangeiro²⁰. Depois da inauguração da cidade, a Divisão continuou redigindo a publicação (não mais mensal), até 1963.

A profusão desse tipo de fotografias – as pessoas e a cruz – induz a interpretar os instantâneos como a citação das representações que celebram as fundações das cidades brasileiras: evoca claramente partes das pinturas, aqui lembradas, que descendem da tela de Victor Meireles, *Primeira Missa no Brasil* de 1861. Chama a atenção o fato de que todos esses atos, ao estabelecer uma genealogia e uma justificativa sagrada para a existência das cidades brasileiras, são associados ao estabelecimento de uma cruz, isto é, a um ritual católico. Cabe frisar que duas das imagens da montagem acima proposta pertencem ao número de junho de 1957, sendo que o número precedente havia sido dedicado inteiramente à celebração da Primeira Missa Oficial de Brasília, que teve repercussões importantes, como observaremos em seguida, na imprensa popular e nos discursos gerais ao redor da construção da cidade. Elas incorporam e juntam também os conteúdos presentes no desenho do plano vencedor.

Vale a pena destacar que o próprio sinal da cruz, andaime da cidade e evocação de um mito/ritual de fundação, acompanha-se na Memória Descritiva de Lucio Costa a seu aparecimento imprevisto – “a solução surgiu, por assim dizer, já pronta” –, insinuando-se, nessa imagem/representação, parte importante da construção de um relato acerca da fundação da cidade. Além de evocar os ritos, evoca seus mitos: na tradição da Antigüidade Clássica, de fato, “a fundação de uma cidade inicia com o chamado divino do seu fundador, geralmente em sonho”²¹.

“Um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e idéias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”²². A observação de Marilena Chauí nos estimula a lembrar a cronologia e a procurar reconstruir o ambiente cultural no qual vinha sendo elaborado o projeto da capital.

Iniciaremos pelas falas veiculadas pelas revistas populares ilustradas, pois elas eram importantes meios de comunicação de massa e suas falas refletem o clima da época.

²⁰ A Divisão de Divulgação da Novacap providenciava também para que os governos estrangeiros, através das embaixadas brasileiras no exterior, recebessem informações acerca da construção da Capital. Entrevista com o doutor Raimundo Nonato da Silva, diretor da revista *Brasília* e da Divisão de Divulgação da Novacap. A entrevista foi realizada em 14 de outubro de 2008 no Instituto Histórico Geográfico do Distrito Federal. Ver também: Silva, Raimundo Nonato da. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1992.

²¹ “Nella tradizione classica, la fondazione di una città comincia con la chiamata divina del suo fondatore, generalmente in sogno”. “Na tradição clássica, a fundação de uma cidade inicia com a chamada divina do seu fundador, geralmente no sonho”. Illich, Ivan. **H2O e le acque dell'oblio**. Umbertide (PG): Macro Edizioni, 1988.

²² Chauí, Marilena. **Brasil, Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

Aguiar, Wilson. *A nova Capital*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 1/12/1956.

Para dar uma medida do envolvimento popular desencadeado pela construção da capital, deve-se observar a sua imagem proposta pelos meios de comunicação de massa da época, sendo que os mais difusos eram as revistas ilustradas *Manchete* e *O Cruzeiro*.

Esse pequeno texto é um trecho da reportagem que apresentou as primeiras arquiteturas para a Nova Capital. Ele estimula os anseios de participação popular da construção da nova capital, relata também as relações, específicas do panorama brasileiro, entre as revistas de massa e seus públicos.

O nome escolhido pela antiga Comissão de Planejamento e Mudança da Capital era *Vera Cruz*²³, homenagem à descoberta/fundação do Brasil, e o nome Brasília foi definido²⁴ com a lei 2.874, de 19 de setembro de 1956. Todavia, a revista *O Cruzeiro* no final de 1956 – número 1 de dezembro – propôs que os leitores participassem da escolha do título para a nova capital²⁵.

Cabe abrir um parêntese sobre a Lei 2.874, de 19 de setembro de 1956 e o seu alcance. Como consta no Diário de Brasília, que, porém, inicia a relatar a história da capital somente em 15 de setembro de 1956, a Lei 2.874 “autoriza o governo” a constituir a Novacap e a “construir o sistema de transportes e comunicações do Distrito Federal”. Segundo a *Manchete*, esse sistema

²³ Tavares, Jéferson Cristiano. **Projetos para Brasília**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentada à EESC/USP 2004.

²⁴ **Diário de Brasília**. 1957-1960. Rio de Janeiro: Serviço de documentação da Presidência da República. 1960.

²⁵ **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro: 1/12/1956.

já tinha sido planejado²⁶; depoimentos orais confirmam que já estava sendo executada a barragem do rio Paranoá e que, pelo menos desde agosto 1956: mudaram-se ao Planalto operários e empreiteiras, como, por exemplo, a Rabello²⁷. De acordo com o Diário Oficial, além do Catetinho, no início de novembro de 1956, já tinha-se “o seguinte o resultado: construção de 80 km de rodovias dentro da área da futura capital, construção de pontes, levantamento de casas de madeira para os trabalhadores e construção do aeroporto em desenvolvimento”²⁸.

A Lei ratificaria, portanto, providências que já haviam sido tomadas²⁹. Apesar disto, ela permitiu que o presidente Juscelino Kubitschek tomasse decisões – “outras providências” – importantes através dos Decretos-Lei. Ele aproveitou-se desses instrumentos extinguindo poucos dias depois (24 de setembro) a Comissão de Planejamento e sancionando a transferência dos seus bens (dos seus projetos) para a Novacap. Sobretudo, constituiu por decreto lei a Sociedade por Ações da Companhia Urbanizadora, para agilizar os trabalhos da Novacap; o fato dela ser Sociedade por Ações permitiu-lhe de emitir obrigações que envolvessem as terras da União, de contratar empréstimos no exterior, etc., em suma, de gerir o dinheiro público, como consta no Boletim da diretoria anexado a cada número da revista Brasília.

Talvez, a revista *O Cruzeiro*, ao propor um plebiscito para escolher o nome da nova capital (que já havia sido definido), quisesse assinalar seu desacordo com as modalidades de atuação do governo. Raimundo Nonato da Silva, antigo diretor da Divisão de Divulgação da Novacap, órgão oficialmente representante a atuação do governo a respeito da construção da capital, a revista dos Diários Associados representava os pontos de vistas da oposição³⁰. Todavia, se de um lado “os lordes da UDN, que eram o Aliomar Baleeiro, o Carlos Lacerda, e o Josafá Marinho, jamais (...) queriam a mudança da capital” alguns membros da própria UDN, “eram da mudança da capital. Existia um grupo na UDN, chamado Grupo Mudancista, que era dirigido pelo deputado Emival Caiado, apesar da UDN ser contra a mudança”³¹, e que apoiava a construção da nova capital.

Ao mesmo tempo porém, cabe observar que essa matéria visa a envolver o público, atitude jornalística que revela um aspecto peculiar da atuação das revistas populares brasileiras. De acordo com Helouse Costa, de fato, “o nosso moderno fotojornalismo fez do leitor um co-participante. Ele podia sugerir temas para as reportagens, indicar o fotógrafo que deveria fazê-las e tinha quase sempre o seu pedido atendido”³². Emerge, portanto, a existência de um diálogo

²⁶ “Já [maio de 1956] estão planejadas todas as comunicações ferroviárias e rodoviárias da nova capital, adaptadas ao Plano Geral de Viação Nacional (...) a “Transbrasiliana” considerada a espinha dorsal do país abrirá regiões esquecidas, aproximando os brasileiros do norte e do sul e permitindo a retomada da marcha para o oeste”. **Manchete**. 19/5/1956.

²⁷ Beú, Edson. **Expresso Brasília** A história contada pelos candangos. Brasília, LGE Editora 2006.

²⁸ **Diário de Brasília**. 1956-1957. 12 de novembro de 1956, pág. 42.

²⁹ Tavares, Jéferson Cristiano. **Projetos para Brasília**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentada à EESC/USP 2004.

³⁰ “Oh, a *O Cruzeiro* era UDN”. Raimundo Nonato da Silva, ex diretor da Divisão de Divulgação da Novacap, em entrevista à autora.

³¹ Melo, Natalino Cavalcante de. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

³² Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo, Cosac&Naify, 2004.

entre revistas ilustradas e leitores que nos instiga a observar melhor as ressonâncias da história da construção da capital divulgada por esses meios de informação.

Merecem assim uma breve nota de apresentação as qualidades da comunicação visual das revistas populares. A revista *O Cruzeiro* foi fundada em 1928 e foi o meio de comunicação de massa que importou o fotojornalismo no Brasil³³. Nos anos 40 renovou completamente suas feições gráficas, justamente em decorrência da inserção das fotografias nas reportagens. *Manchete*³⁴ foi fundada em 1952 pelos Bloch Editores. Rapidamente alcançou o estatuto de revista popular e de massa, declarando, a par de *O Cruzeiro*, mais de 500.000 fascículos semanais³⁵, sedes e colaboradores no país afora. Colaboravam à redação dessas revistas diversos intelectuais; assim, freqüentemente elas colaboraram à discussão dos mais diversos assuntos culturais e políticos.

Do ponto de vista gráfico, a paginação de ambas as revistas é clara, privilegia o corte vertical e as fotografias. *O Cruzeiro* oferece uma maior presença de textos enquanto a informação na *Manchete* é realizada quase exclusivamente pelas imagens. Vale a pena antecipar que as fotografias de ambas as revistas são de qualidade estética e técnica elevada e estabelecem um fala poderosa; elas provêm também, um acervo interessantíssimo, construindo uma história por imagens tanto do País quanto da edificação da futura capital. Com relação a essa última, temos fotografias mais “estáticas” ou “oficiais”, que descrevem os diversos monumentos, e as mais “pitorescas”, que relatam trabalhadores comemorando, aspectos do cotidiano na Cidade Livre e em Taguatinga, a criançada brincando nos campos, as pessoas mudando para Brasília depois da inauguração, etc. Destacamos também que a atividade dos fotojornalistas da revista *Manchete* e da revista *Brasília* compõem um poderoso e vastíssimo acervo de imagens que retratam o trabalhador da capital e constroem uma imagem específica à qual dedicaremos o capítulo os *Candangos*.

³³ A comunicação visual da revista *O Cruzeiro* é objeto da tese de Costa Helouise, **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo**. Tese de doutorado. São Paulo, FAU/USP, 1998.

³⁴ *Manchete* foi fundada em 1952 pelos Bloch Editores: “uma revista semanal que primava pela qualidade de impressão, pelas belas imagens e pelos artigos de alguns dos pensadores mais respeitados e admirados” [<http://televisonado.wordpress.com>]. Assinavam regularmente, entre outros: Rubem Braga, Henrique Pongetti, Sergio Porto, mais conhecido sob o pseudônimo Stanislaw Ponte Preta, Ibrahim Sued, jornalista contratado em 1960 para curar a publicação do programa dos festejos da inauguração da nova capital, Rubem Braga, Ida Uchoa, Humberto Bastos, Helena Sangirardi. Enviavam esporadicamente suas intervenções: Pedro Calmon, Lucio Costa e Mario Barata, entre outros. Desde suas primeiras publicações, *Manchete* demonstrou uma atenção específica para a arquitetura moderna no Brasil. Quando a visita de Max Bill ao Brasil provocou as conhecidas polêmicas, seus espaços editoriais foram utilizados por Lucio Costa³⁴ para esclarecer/afirmar alguns pontos cruciais de suas divergências com o arquiteto suíço. Logo depois, a revista participou do debate, apresentando um balanço da arquitetura moderna brasileira através das entrevistas com alguns arquitetos [**Manchete**. Rio de Janeiro: 27/07/1953]. Por ocasião da viagem de Oscar Niemeyer [**Manchete**. Rio de Janeiro: 04/06/1955] à Alemanha e à então União Soviética (1955), a revista dedicou amplas reportagens à discussão sobre a arquitetura moderna brasileira e às observações da delegação de arquitetos nacionais que viajaram junto com Oscar Niemeyer [**Manchete**. Rio de Janeiro: 17/12/1955]. O teor dessas intervenções visa a ressaltar a qualidade da arquitetura brasileira e a fama internacional de Oscar Niemeyer. Ao destacar o papel da divulgação no debate acerca da arquitetura brasileira, cabe observar a colaboração entre a revista e a equipe que iria projetar e executar a nova capital.

³⁵ *O Cruzeiro* declara 580.000 cópias em 1957 e *Manchete* 500.000 em 1959. Pelas notas de apresentação de cada número, podemos aprender também quais foram os diversos estágios no melhoramento das técnicas de impressão.

Cabe assinalar que, quando comparado ao perfil da revista *O Cruzeiro*, aquele da *Manchete* é menos conservador e elitista; seus repórteres freqüentemente utilizam-se de um registro lingüístico quase coloquial³⁶, optando por palavras de uso mais comum e, na sintaxe, por uma construção que simula a “liberdade” da língua falada. Todavia, os conteúdos das matérias (em termos de preocupações e de justificativas) deixam entender que o ponto de observação, tanto sobre o País quanto sobre a construção da capital, pertence e representa a classe média, inclusive a nova classe média surgida da política desenvolvimentista, com suas preocupações, suas perguntas, seus níveis de alfabetização e seu mundo de valores

MANIFESTO AO CHEFE DO GOVERNO

OS ARQUITETOS E A FUTURA CAPITAL DA REPÚBLICA

O Instituto de Arquitetos do Brasil acaba de tentar intervir nos planos para a construção da futura capital federal, em Goiás, através de um manifesto dirigido ao presidente da República, vasado nos seguintes termos:

1. O Instituto de Arquitetos do Brasil, fundado em 26 de janeiro de 1921, é instituição que representa os arquitetos brasileiros, congregando cerca de dois mil associados, com órgão central no Rio de Janeiro e Departamentos em diversos Estados da União.

2. É de manifesto e especial interesse para toda classe a participação de seus melhores representantes, no planejamento da futura Capital do país.

3. O natural entusiasmo daqueles que desejam prestar sua colaboração em obra de tamanha importância, tanto mais se justifica, quando chegam ao seu conhecimento os sucessos das medidas tomadas por Vossa Excelência, no sentido de atender aos justos reclamos da nacionalidade, registrados pelos seus representantes no próprio texto da Constituição Brasileira.

4. Acha-se a medida, em véspera de concretização, graças ao esforço, tenaz e desinteressado, do Senhor Marechal José Pessoa Cavalcanti, que conseguiu levar a cabo toda as providências preliminares de escolha ao local da nova cidade, seu levantamento e a vinculação do solo ao poder Federal.

5. Sem desmerecer dos técnicos que iniciam, já, os primeiros trabalhos do planejamento da nova Capital, parece-nos lícito que seja dada aos nossos arquitetos urbanistas, cujo renome ultrapassa nossas fronteiras, a oportunidade de colaborar no empreendimento que se pretende realizar.

6. A seleção de valores e o debate honesto e produtivo de todos os técnicos, que possam vir a trazer sua contribuição para a melhor solução do plano urbanístico da nova Capital do Brasil, constituirão, certamente, ato da mais relevante utilidade pública.

7. Pelos motivos expostos, vimos dirigir-nos a Vossa Excelência, lançando nosso apelo, no sentido de que sejam tomadas as providências necessárias aos objetivos de se obter a contribuição de técnicos do mais alto valor, através a sua seleção por concurso de projetos para a nova Capital.

8. Na solução que tomamos a liberdade de apontar, já somos precedidos por países dos mais adiantados da esfera mundial. Recomenda-se, mesmo, em projetos de tal monta, a seleção em duas etapas.

9. Não seria lícito, no momento, nos estendermos sobre o assunto, documentando, mais minuciosamente, a razoabilidade de nossa solicitação, o que esperamos fazer, se nos for dado voltar a êle.

* * *

Arquitetura e Engenharia n. 36. Rio de Janeiro: Julho-Agosto de 1955.

Os anseios de participação coletiva da construção da capital permeavam também o meio profissional dos arquitetos e dos urbanistas. Em agosto de 1955, no pano de fundo a campanha eleitoral e as discussões que animavam os governadores a debater sobre a transferência da capital, as revistas *Módulo* e *Arquitetura e Engenharia* manifestavam suas preocupações com a construção da Nova Capital. Cada uma, com sua distinta forma editorial, publicou suas apreensões com relação à participação e ao envolvimento dos profissionais nacionais da

³⁶ “Os jornais brasileiros conservaram a linguagem de elite que os caracterizava, mudaram no aspecto morfológico, utilizando a imagem fotográfica e transformando a diagramação, mudaram a estrutura do texto, mas conservaram a linguagem de elite, (...) que reflete as experiências de fala dos grupos superiores da cultura brasileira e torna-se por isso mesmo de compreensão inacessível ao cidadão médio”. De Melo, José Marques. **Comunicação, opinião, desenvolvimento**. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília. Editora Vozes, 1975.

arquitetura e do urbanismo na elaboração do plano para a cidade. Isso permite lembrar que, justamente em 1955, Affonso Eduardo Reidy e Roberto Burle Marx, então membros da Comissão de Planejamento da Futura Capital, tinham proposto se convidar Le Corbusier para coordenar a elaboração do plano urbanístico para a Nova Capital.

A revista de Oscar Niemeyer, utilizando-se da seção do *Noticiário*, relembra a aprovação, ocorrida em julho de 1952 na assembléia geral do Instituto dos Arquitetos do Brasil, de um regulamento para os concursos de arquitetura, que visava a “proteger os interesses da classe e o desenvolvimento da boa arquitetura”. A matéria é pretexto para noticiar o encaminhamento de uma carta do então presidente do IAB, Paulo Antunes Ribeiro, ao Presidente da República, na qual questionava-se a posição dos profissionais com relação ao planejamento da futura capital. Na revista *Arquitetura e Engenharia*, Eduardo Guimarães dedica seu editorial à questão da participação dos técnicos nacionais no planejamento da futura capital, e uma meia página da revista à publicação integral do *Manifesto ao chefe do governo* assinado pelos arquitetos do IAB, com o propósito de garantir a “participação de seus membros e representantes no planejamento da futura capital do país”. Chama a atenção o fato de que a mesma informativa ao presidente da República na revista *Módulo* seja uma “carta”, quase como uma mensagem pessoal, enquanto em *Arquitetura e Engenharia* é um “manifesto”, expressão pública de um grupo, os profissionais que reclamam a possibilidade de tomar parte do planejamento da cidade. As duas revistas expressam posturas muito diferentes, que dizem respeito às modalidades de defesa dos interesses em jogo, questão que poderia abrir o caminho para outra pesquisa.

Cabe observar melhor as duas matérias de 1955, publicadas no pano de fundo da campanha eleitoral, da discussão sobre a designação do sítio e das polêmicas levantadas pelo convite a Le Corbusier.

Ao defender a necessidade dos concursos públicos de arquitetura, a revista *Módulo* coloca em pauta a questão das arquiteturas da nova capital – “os concursos visando proteger o desenvolvimento da boa arquitetura” – enquanto a revista *Arquitetura e Engenharia* expressa suas preocupações com o tema mais geral do “planejamento da cidade”. Cabe observar que a execução da nova capital comportava necessariamente a ocupação e infra-estruturação dos territórios do interior, sendo que uma intervenção na área ao redor da cidade já havia sido elaborada pela Comissão pública da Mudança da Capital, ratificando e concluindo o projeto de realização da barragem e do lago. Contudo, a questão do planejamento regional não é explicitada nas observações das revistas *Módulo* e *Arquitetura e Engenharia*, que dedicam sua atenção à cidade, uma colocando em pauta os problemas do plano urbano e a outra aqueles das arquiteturas³⁷.

³⁷ Cabe observar, porém, que muitos profissionais, ao elaborar seus planos, dedicaram atenção e propuseram soluções para a problemática relação entre a cidade, as suas necessidades em termos de recursos e abastecimentos, e o território, não obstante o Edital do próprio concurso colocasse de forma superficial e opcional o assunto a ser desenvolvido.

Anteprojeto de Vera Cruz. Apud: Carlos Newton. *Nova capital: só falta mudar.* **Manchete**. Rio de Janeiro:19/05/1956.

Na imprensa popular, durante o ano de 1955, não existem manchetes que relatem o compromisso oficial de Juscelino Kubitschek, em campanha eleitoral, com a construção da nova capital. Todavia, em maio de 1955, a revista *Manchete* publica uma matéria, assinada por Humberto Bastos, informando que houve em Goiás uma reunião de governadores para discutir a mudança da Capital e comentando favoravelmente a conjuntura econômica que decorreria da construção da nova capital. Os governadores dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato

Grosso, Rio Grande do Sul, Paraná, Santa Catarina e Goiás, reunidos para debater a mudança da Capital “assinaram um convenio no qual é prevista a transferência imediata da capital”³⁸. A reunião delata a existência de inúmeras questões (e interesses) de natureza econômica que rodeavam a construção da capital antes da eleição de Juscelino Kubitschek. No pano de fundo da campanha eleitoral, a reunião adquire importância política em termos de apoio ao candidato à presidência da república, que assumirá a construção da capital como prioridade econômica e política de sua atuação. Adquire também outro valor, se pensarmos que justamente em meados de 1955 ocorreu o processo de determinação do local para a edificação da Cidade, e que o Sítio Castanho no Planalto Central foi preferido ao Triângulo Mineiro, por Israel Pinheiro e Juscelino Kubitschek³⁹.

Voltando à matéria de Humberto Bastos, o autor lembra o quarto artigo da Constituição e o caso positivo da construção de Goiânia, um “esforço de pioneiro” bem sucedido. Solicitando a mudança da Capital, ilustra as conjunturas favoráveis dela decorrentes: ela “não é um simples gesto administrativo de respeito à constituição, é, isto sim, a solução para problemas cruciais de caráter econômico, militar, demográfico, social, geográfico, administrativo e financeiro.”⁴⁰ No texto já encontramos alguns dos assuntos privilegiados pelas propagandas que apoiaram a realização de Brasília, sobretudo a retomada da poética e da retórica do pioneirismo. Essas últimas figuras, aliás, pertencem à história cultural brasileira e informaram a propaganda de ocupação do interior do País, desde a implantação de cidades novas (Goiânia, Maringá, entre outras) até a construção das ferrovias. Mas interessa aqui salientar o fato de Brasília, desde o início, ser incumbida da tarefa de resolver os “problema cruciais” do País.

Logo depois da posse, o presidente Juscelino Kubitschek concedeu entrevista exclusiva à revista *Módulo*, publicada no numero 4 de março de 1956, da qual cabe transcrever um trecho: “A futura Capital Federal será, no meu entender, a grande realização coletiva da arquitetura, da técnica e das artes plásticas brasileiras, que dará testemunho do espírito e da capacidade da presente geração de técnicos e artistas (...)”. O presidente, isto é, o cliente, estava enviando sua mensagem aos arquitetos e reiterando sua preocupação com o caráter simbólico da cidade capital, caráter que, em sua opinião, seria resolvido justamente por meio das arquiteturas e das artes plásticas.

Além disto, vale a pena refletir sobre o significado da entrevista do Presidente Juscelino Kubitschek à revista *Módulo*, na qual Brasília é considerada “testemunho do espírito e da capacidade da presente [grifo nosso] geração de técnicos e artistas”. Talvez, o episódio revele a existência de inquietações específicas de alguns profissionais com relação às qualidades urbanísticas e arquitetônicas do anteprojeto de Vera Cruz. Talvez o próprio Presidente não gostasse das qualidades estéticas e simbólicas do mesmo.

³⁸ Repórter Manchete. “10 notícias”. **Manchete**. Rio de Janeiro: 18/05/1955.

³⁹ Tavares, Jéferson Cristiano. **Projetos para Brasília**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentada à EESC/USP 2004.

⁴⁰ Bastos, Humberto. *Goiânia: persistência e imprevidência*, **Manchete**. Rio de Janeiro: 18/5/1955.

A este ponto, é inevitável mencionar os acontecimentos imediatamente sucessivos, isto é, a contratação de Oscar Niemeyer e as ambigüidades do concurso para o Plano Piloto.

Graças a suas relações privilegiadas com Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer aceitou, talvez em defesa da “boa arquitetura”, sem concursos, a responsabilidade pelo projeto dos edifícios do poder da nova capital, a função de diretor da Divisão de Arquitetura da Novacap e o encargo⁴¹ de colaborar a elaborar o Edital para o concurso do Plano Piloto. Assumiu também papel na composição do júri do concurso para a seleção do Plano Piloto da futura Capital; sua presença interfere, evidentemente, no significado da competição.

No mesmo momento, também as revistas populares debatiam a mudança da capital. Em 17 de março de 1956, na revista *o Cruzeiro*, Dinah Silveira de Queiroz, em *Diálogos da Razão* (seção presente semanalmente entre 1955 e 1956) propõe discutir a mudança da capital. A matéria imagina um bate-papo entre dois interlocutores, o *Acusador* e o *Defensor*; a escritora esforça-se para apresentar argumentos a favor e contra o assunto. Todavia, nenhuma das partes tem dúvidas sobre a necessidade de mudar a Capital para fora do Rio, pois “a certeza de que precisamos (...) de mudar a capital (...) passou a ser indiscutível na sua essência”⁴². Um ano depois, em junho de 1957, no fervor do início oficial da construção da cidade, as palavras de David Nasser estigmatizarão o mesmo debate: “assunto polêmico desde seu surgimento, [a mudança da capital] é alçada a “verdade natural” em razão de sua recorrência ao longo da história brasileira, e assim pouco debatida até então”⁴³. Talvez, a observação do jornalista nos comunique quanto, nessa altura [1957], a propaganda tivesse alterado as discussões políticas sobre a mudança.

⁴¹ Garcia, Cristiana Mendes. **Construindo Brasília. A trajetória profissional de Nauro Esteves**. Brasília: Dissertação de Mestrado apresentada à UnB, 2004.

⁴² Queiroz, Dinah Silveira de. *Diálogos da Razão*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 17/3/1956.

⁴³ Nasser, David. *Enquanto Brasília não vem*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 22/6/1957.

Carlos Newton. *Nova capital: só falta mudar*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/05/1956.

Gervasio Batista. *Deus também quer a mudança da Capital*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 02/06/1956.

Em 19 de maio de 1956, a revista *Manchete* publica o anteprojeto da Nova Capital assinado por Raul Pena Firme, Roberto Lacombe e José de Oliveira Reis, elaborado pela então Comissão de Planejamento e de Mudança da Capital Federal. Acompanha os desenhos o título significativo: *Nova capital: só falta mudar*. Duas semanas mais tarde, no início de junho de 1956, *Manchete* retoma o assunto colocando outro título significativo: *Deus também quer a mudança da Capital*; publica uma fotorreportagem sobre as paisagens do Planalto, lembra a profecia de João Bosco e publica algumas fotografias da missão Cruls.

As fotografias enfatizam a amenidade do sítio, as cachoeiras e a suave vegetação ciliar. As legendas declaram que a abundância de água suavizará a vida da futura cidade; o repórter que acompanha o presidente e aquele da *Manchete* até flagram momentos de descanso e brincadeiras no rio, pés e mãos na água. A profecia de Dom Bosco promete que nessa terra correrá leite e mel. As fotografias das paisagens confirmam que o Planalto é um lugar rico e delicioso. Os instantâneos da Comissão Cruls integram essa mensagem com a poética da viagem de descobrimento e conquista do interior: a imagem do grupo às margens do rio sugere até que se encontre prestes a embarcar para uma bandeira. Considerando a intensa campanha de imprensa que o Presidente Juscelino Kubitschek realizou, principalmente por meio da revista *Manchete* e dos cinejornais, essas matérias, seus títulos carregados e evocativos, a exumação da profecia e da expedição Cruls, deixam a entender que ele já estava aparelhando, desde maio de 1956, a campanha de imprensa favorável à construção da nova capital em um tempo absolutamente reduzido. É de se estranhar, portanto, o “silêncio” da imprensa que seguiu a essas publicações: somente depois da publicação

Foto da expedição Cruls.
Apud: **Manchete**. Rio de Janeiro: 02/06/1956

no Diário Oficial do Edital do Concurso para o Plano Piloto, encontramos novas notícias nas revistas populares sobre a construção da cidade, apesar das importantes providências que foram tomadas e apesar do papel oposicionista que a *O Cruzeiro* aparentemente desenvolvia.

De fato, devemos esperar até outubro de 1956 para encontrar mais notícias na imprensa semanal popular sobre a construção da cidade, e até dezembro de 1956 para encontrar informações na revista *Módulo*. Naquele intervalo, porém, foi criada a Novacap com seus imensos poderes de atuação (lei 2.874 de 19 de setembro de 1956⁴⁴); foi desmanchada a velha Comissão (Decreto de 24 de setembro de 1956⁴⁵) e abandonado o seu projeto; foi oficialmente aberto o concurso para o Plano Piloto (30 de setembro de 1956⁴⁶); e Oscar Niemeyer acabou sendo contratado diretamente e sem concurso por Juscelino Kubitschek, dispensando-se o IAB⁴⁷, sendo que sua equipe colaborou desde agosto⁴⁸ de 1956 na elaboração do edital para o Plano Piloto da Nova Capital. Aliás, achamos que seria importante tentar reconstruir melhor esse intervalo de tempo.

⁴⁴ **Diário de Brasília**. 1957-1960. Rio de Janeiro: Serviço de documentação da Presidência da República. 1960.

⁴⁵ **Diário de Brasília** Op.cit.

⁴⁶ **Diário de Brasília** Op.cit.

⁴⁷ As ocorrências e as polemicas que rodearam o estabelecimento do concurso são detalhadas na tese de mestrado de Braga, Milton Liebenritt de Almeida. **O concurso de Brasília. Os sete projetos premiados**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentada à FAU USP, 1999.

⁴⁸ Garcia, Cristiana Mendes. **Construindo Brasília. A trajetória profissional de Nauro Esteves**. Brasília: Dissertação de Mestrado apresentada à UnB, 2004.

Repórter Manchete. *O general Lott se rende a uma flor.* **Manchete.** Rio de Janeiro: 20/10/1956.

Uma pequena nota de seis de outubro da revista *Manchete* informa laconicamente da “nomeação do Sr. Israel Pinheiro para a presidência da Comissão Urbanizadora da Nova Capital” e não deixa de comentar que tal nomeação foi recebida favoravelmente também pela UDN.

Aos 13 de outubro de 1956, *Manchete* informa: “Juscelino Kubitschek deu início à mudança”. A matéria inaugura a campanha editorial intensa que a revista dedicou à construção e transferência da capital. Na ocasião, publica as fotografias aqui reproduzidas (que foram re-

publicadas com frequência) da viagem de Juscelino Kubitschek ao sítio da nova capital. Reconhecemos duas figuras chave: o ministro Teixeira Lott e Israel Pinheiro. O texto informa que “as primeiras barracas de construção estarão erguidas já na próxima semana”, sugerindo a idéia de que as obras iniciavam naquele momento. Mas, como vimos, a infra-estruturação da região e do sítio já estava sendo realizada.

Na semana seguinte, 20 de outubro, é publicado um flagrante do foto-repórter Armando Rozário retratando o ministro da guerra, Teixeira Lott, com uma flor na mão. Evidentemente a foto foi batida durante a visita ao Planalto, que havia sido objeto de uma reportagem da semana anterior. A matéria é composta por uma grande fotografia, que ocupa uma página e meia, apresenta um campo manchado de flores e é acompanhada pela manchete “o general Lott se rende a uma flor”, e por um segundo instantâneo que flagra o próprio general, farda, óculos escuros e chapéu, com uma flor na mão. A legenda frisa a comoção do austero militar diante do milagre da natureza e da paisagem virgem e suave da área da nova capital. Contemporaneamente, a imagem nos faz lembrar que o General Lott, com o “golpe preventivo”⁴⁹ do dia 11 de novembro de 1955, interveio militarmente para assegurar a posse de Juscelino Kubitschek e que foi, durante cinco anos, uma espécie de fiel da balança⁵⁰ do equilíbrio e dos malabarismos políticos do próprio Juscelino. De fato, o presidente tinha sido eleito⁵¹, aos três de outubro de 1955, com “uma margem estreita. Ele obteve 36% dos votos”⁵².

Finalmente, em 27 de outubro de 1956, apareceu na *Manchete* o editorial do diretor da revista, Henrique Pongetti, dedicado a Brasília. O texto soa como lembrete, talvez aos arquitetos e urbanistas concorrentes da competição para o Plano Piloto: “Para a concepção da capital geográfica do país, - (...) coração eqüidistante de todos os anseios e de todas as caminhadas – eu imaginei um recrutamento da capacidade e do senso artístico de todos os nossos especialistas”, escreve Pongetti. E continua: “Ninguém perdoaria uma urbanização medíocre e uma arquitetura à vontade”⁵³.

⁴⁹ Fausto, Boris. **História do Brasil**. São Paulo, Edusp, 1994.

⁵⁰ Durante as greves operárias de 1957, O General Lott apoiou as reivindicações do direito de voto para os analfabetos. Fausto, Boris, op.cit.

⁵¹ Ele tinha sido eleito mais ou menos pela metade da população nacional, sendo que em 1955 os analfabetos não tinham direito ao voto. Fausto, Boris. Op.cit.

⁵² Fausto, Boris, op. cit..

⁵³ Pongetti, Henrique. *Brasília. Manchete*. Rio de Janeiro: 27/10/1956.

Propaganda Brasmotor. Fonte: **Manchete**. Rio de Janeiro: 8/2/1956.

Em novembro de 1956, encontramos a primeira matéria da revista *O Cruzeiro* que se refere às obras de edificação de Brasília.

Na página de abertura⁵⁴, o editorial, que tece a apologia de doze bandeirantes, é ocasião para exaltar sentimentos patrióticos. O pretexto é agradecer a doze jovens entre os 19 e 21 anos de idade, os caçulas da Nação, por deslocar-se para terras longínquas para construir uma escola. Significativamente nunca se nomeia diretamente Brasília, mas os doze, construindo uma escola, “preparam-se também para fundar uma cidade”. O texto exalta o espírito de aventura e de sacrifício, a gratuidade do trabalho quando visa ao bem comum; define as qualidades éticas que guiam o pioneiro: o heroísmo, a santidade, a generosidade, a nobreza, a justiça e o amor; explora o tema do pioneiro que leva consigo a civilização – “lá, as gentes são pobres, não há escolas, não há progresso, não há quase civilização, e o homem vive por instinto (...)”⁵⁵. A matéria em geral, seu registro lingüístico, a qualidade das citações, nos descreve tanto o perfil cultural elitista do

⁵⁴ Bernard, Florence. “Os doze bandeirantes”. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 24.11.1956

⁵⁵ Bernard, Florence. *Idem*. *ibidem*.

leitor quanto a posição da revista com relação ao empreendimento da construção da nova capital. Não nomeia Brasília, contudo declara-se favorável à edificação da cidade, por representar um instrumento da expansão territorial e da “modernização”.

Enfim, nos fornece um “catálogo” de valores, que conotam – assim como já haviam conotado em passado – o bandeirante como símbolo da nação: “o pioneiro é indômito e corajoso, desbravador dos sertões e incorporador de territórios considerados indispensáveis para a formação do Brasil”⁵⁶.

Bernard, Florence. *Os doze bandeirantes*. Editorial. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 24/11/1956.

“Já nos anos 30, a manutenção do mito do bandeirante serviu para a construção de um lugar político específico para São Paulo no pensar o Brasil”⁵⁷. Nos anos 50, durante a construção da capital, o mito serviu, em nossa opinião, para a definição de outros lugares políticos: sustentou os poderes econômicos (a figura do bandeirante já caracterizava os comerciais das revistas populares), amenizou as reivindicações dos construtores da capital e até colaborou para a sobrevivência política do próprio Juscelino Kubitschek: nos comerciais e nas propagandas presidenciais, durante a edificação da capital, como demonstraremos no capítulo “O candango, herói de Brasília”, a imagem do bandeirante foi substituída por aquela do candango, construtor de Brasília.

⁵⁶ Naxara, Marica R.C. “Encantos” e “Conquistas” do Oeste: desvendar fronteiras e construir um lugar político. In: Gutierrez Horacio, Naxara, Márcia R.C., Lopes, Maria parecida de Sousa org. **Fronteiras, paisagens, personagens identidades**. Franca: UNESP, São Paulo: Olho d’Água. 2003.

⁵⁷ Naxara, Marica R.C. Op.cit.

Foto Peter Scheier. *Cartaz da propaganda eleitoral de 1960.*

Fonte: Faria, Edgar; Se, Silvio; Civita, Richard; Civita, Roberto. **Nosso Século**. São Paulo: Abril, 1980.

O mito do bandeirante permeou de fato a figura política de Oscar Niemeyer: na imagem Pública dele proposta nas revistas populares, reconhece-se a apologia do pioneiro, que, aproveitando as palavras de Marica Naxara é instrumento da “iluminação que somente o progresso poderia portar”⁵⁸. As palavras e as imagens adotadas pelo presidente Vargas para valorizar Goiânia voltam nas propagandas em promoção e defesa da construção de Brasília.

Nas páginas das revistas populares e nos cinejornais – na propaganda do Presidente – Brasília assume a tarefa da concretização/prosseguimento da ocupação do Oeste e do deslocamento da população do litoral para o interior. Ao mesmo tempo, incorpora as representações, analisadas em seguida, das áreas ocupadas como “selvagens”, “desertas” e “prometidas”, representações que pertencem ao imaginário coletivo, pois já foram utilizadas em outros processos de colonização⁵⁹. Chama a atenção, portanto, o fato das cidades, tradicionais instrumentos de colonização, serem propaladas como atos constitutivos da identidade nacional e

⁵⁸ Naxara, Marica R.C. Op.cit.

⁵⁹ Naxara, Marica R.C. Op cit.

de re-descoberta do Brasil, isto é, como instrumentos da afirmação da identidade de um país independente, a autocolonização sendo afirmação de uma nova identidade.

Assim exprimia-se Vargas: “Goiânia é como que a própria expressão, em termos urbanísticos do Brasil Novo, do Brasil que se re-descobriu, do Brasil Unificado num só corpo e num só espírito, (...) do Brasil que se ergue do berço esplêndido e começou, já, a cavalgada da glória. (...) Nela (Goiânia) mais que em outro ponto qualquer, se encontram os dois Brasis – o do litoral e o do sertão – nela se está formando a célula do Brasil integral”⁶⁰. Assim, a propósito da nova capital, em 1955 expressava-se Humberto Bastos: “É realmente admirável constatar esse esforço continuado, esse esforço de pioneiro, esse esforço que revela uma grande fé neste país. Dentro do pauperismo que marca a vida dessa grande região [Goiás] é uma alegria ver Goiânia nascendo, crescendo, progredindo com linhas modernas como o melhor sinal da persistência contrabalançando a imprevidência de quantos governantes não tiveram força nem senso de futuro para concretizar a idéia da mudança da Capital da Republica”⁶¹. Assim exprimia-se Juscelino Kubitschek: “Com a nova capital há de vir, querendo Deus, um tempo de abundância e de genuína fraternidade que permita indistintamente a todos os brasileiros a fruição dos bens da cultura e do progresso”⁶².

Cabe observar que nas palavras de Juscelino Kubitschek as representações sobre a cidade capital são estendidas à fundação de uma sociedade mais justa e – poderíamos pensar – à incorporação de ideais democráticos. Essas últimas são figuras importantes das memórias descritivas também dos projetos premiados no concurso para o plano piloto. Em nossa opinião, são as figuras que governam o plano de Lucio Costa (isso se torna evidente nas metáforas da organização do eixo monumental e da Praça dos Três Poderes), que incorpora a tarefa de tornar-se instrumento para representar e construir visualmente a soberania popular.

A cidade é motor da civilização, do progresso e da modernização, inclusive econômica, do País, e esse mapa acompanha, explica e afirma a necessidade estratégica da sua edificação. O gráfico esclarece também a função estratégica e necessária à integração e à formação da identidade nacional. Em textos publicados em 1960 em *O Cruzeiro*, não obstante aponte restrições⁶³ à execução do plano, Gilberto Freyre reafirma essa função fundamental da nova capital: “Em Brasília, como em Goiânia, brasileiros de um novo tipo, mais puramente nacional, já estão nascendo desse conúbio para o serviço do Brasil. Brasília (...) representa a perspectiva de

⁶⁰ Getúlio Vargas apud: Chaul, Nasr Fayad *Marcha para o Oeste*. In: Luiz Sergio Duarte da Silva. (Org.) **Relações cidade-campo: fronteiras**, Goiânia, Editora UFG, 2000.

⁶¹ Bastos, Humberto. “Goiânia: persistência e imprevidência”. **Manchete**, RIO DE Janeiro: 18/05/1955.

⁶² Juscelino Kubitschek. Apud: Pastore, José. **Brasília: a cidade e o Homem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

⁶³ Cabe frisar que Gilberto Freyre foi convidado pelo próprio “Juscelino Kubitschek, seu amigo pessoal, para opinar sobre como estava decorrendo, ainda a meio, a construção de Brasília”. Ele lamenta que suas sugestões não só não foram ouvidas, mas também impedidas de serem publicadas. Talvez, justamente essas intervenções na revista *O Cruzeiro* sejam resumos dos trabalhos do livro *Brasis, Brasil, Brasília* que ele acabou publicando com 15 anos de atraso. Freyre, Gilberto. **Rurbanização: que é?**. Recife: Ema- Editora Massangana, 1982, pág. 99-108.

um Brasil verdadeiramente inter-regional no seu modo de ser nação”⁶⁴. A ocupação e a infraestruturação territorial e regional não provocaram debates na imprensa popular, nem naquela especializada (*Módulo*), foi levantado o problema do impacto das modificações e alterações decorrentes da construção da cidade. Pelo contrário, modernização, industrialização, integração, civilização e colonização são todos sinônimos de agentes de progresso e do bem estar coletivo. “A Capital do Brasil levará a civilização, cultura e progresso ao interior do país”⁶⁵, confirmavam os cinejornais.

Brasília n. 6. Rio de Janeiro: Junho de 1956.

Essa convergência de significados veio à tona na promoção⁶⁶ do programa “marcha para o oeste” e foi amplamente retomada pelas propagandas de apóio à construção de Brasília; talvez, como observa David Nasser em junho de 1957, o início oficial da construção da nova capital já tinha-a cristalizado como mito, isto é, como naturalização de um raciocínio, inquestionável, sobre as necessidades (mas também as modalidades) do desenvolvimento do País.

Questionando a prioridade que a edificação da capital recebeu nas metas do governo, em relação às reformas e aos empreendimentos sociais, David Nasser observava: “Brasília é uma realidade que entusiasma o pioneiro que existe dentro de nós todos”⁶⁷. Com isso, ele chama a atenção justamente para os mitos da identidade cultural e nacional que amenizaram as discussões sobre a edificação da capital.

⁶⁴ Freire, Gilberto. *Ainda sobre Goiânia*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 2/4/1960.

⁶⁵ Sálvio Silva. *Cinejornal: O presidente de Portugal em Brasília*. In: Alvim, Clara de Andrade. (Org.) **Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília: MEC – SEC – SPHAN/pro Memória, 1989.

⁶⁶ Fayad, Chaul Nasr. *Marchas para o Oeste*, em: Luiz Sergio Duarte da Silva org. **Relações cidade-campo: fronteiras**, Goiânia, Editora UFG, 2000.

⁶⁷ Nasser, David “Enquanto Brasília não vem”, **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 22/6/1957.

Repórter Manchete. *Brasília sem Palácios e sem favelas*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 16/2/1957.

Voltando ao registro das matérias das revistas populares, desde final de novembro até a primeira missa de maio de 1957 quase não temos textos sobre a construção de Brasília. Cabe assinalar a publicação da maquete das primeiras arquiteturas para a nova capital em *O Cruzeiro* do dia um de dezembro de 1956 e no primeiro número da revista *Brasília*, em janeiro de 1957.

Nessa ocasião, o texto de *O Cruzeiro* relembra as etapas fundamentais da história da interiorização da capital e lança o plebiscito para a escolha de seu nome que, como já comentamos, não teria êxito. A revista *Manchete*, no dia 16 de fevereiro de 1957, publica um plano para Brasília de autoria de Mattos Pimenta, propondo “uma cidade sem palácios e sem favelas, sobre pilotis”⁶⁸. Cabe abrir um parêntese, pois a matéria é muito interessante. Ela apresenta desenhos, aqui reproduzidos, e revela aspectos do debate da época acerca do urbanismo, colocando em pauta a questão dos âmbitos profissionais e da definição dos territórios

⁶⁸ Repórter Manchete, *Brasília sem palácios e sem favelas*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 16/2/1957.

da disciplina. Vamos transcrever: “O pior é que se formaram várias correntes do 'pensamento técnico' hermeticamente fechadas aos não iniciados, como se os conceitos do urbanismo moderno fossem, realmente, tão esotéricos que sobre ele um homem de cultura não pudesse sequer arriscar uma opinião sensata. O fato é que Brasília surge sem nenhum dos graves inconvenientes naturais às metrópoles que cresceram vegetativamente, sem planos e sem características próprias, aos sabores das necessidades demográficas e dos caprichos da sua topografia (...)”⁶⁹.

Planta do projeto de Lucio Costa. Fonte: **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: julho de 1957.

Em março de 1957, o plano de Lucio Costa ganha o primeiro prêmio: um milhão de cruzeiros⁷⁰. As revistas populares não comentam a vitória de Lucio Costa nem a escolha do Plano

⁶⁹ Repórter Manchete, Op.cit.

⁷⁰ Pedrosa, Mario. *Reflexões em torno da nova capital*. In: Arantes, Otilia, Org. **Mario Pedrosa, Acadêmicos e Modernos**. Textos escolhidos. São Paulo, Edusp, 1998. No Rio de Janeiro o salário mínimo de 1956 até 1958 foi de 3.800 cruzeiros. O salário mínimo mais baixo do país, no Piauí e no Rio Grande do Norte, em 1958, era de 1.250 cruzeiros. In: **Manchete**. Rio de Janeiro: 29/11/1958 pág. 100.

Piloto. No ambiente dos arquitetos a decisão do júri levanta polêmicas⁷¹ e não somente pela rapidez com a qual a comissão consegue avaliar os 26 projetos apresentados (três dias), a lógica das questões pragmáticas prevalecendo sobre os interesses de qualquer outra natureza, mas também pela pouca clareza nos discernimentos: “Diante a discrepância de critérios no desenvolvimento das propostas, o júri convenceu-se de que se tratava de um concurso de idéias e não de detalhes”⁷², em que “interessava a concepção geral, sua clareza e unidade, avaliada à luz dos atributos definidos”⁷³.

O texto de Costa é imediatamente, e facilmente, publicado e republicado. Às vezes são omitidos os croquis⁷⁴, talvez devido às dificuldades, em termos de custos, que a reprodução dos desenhos criava na época, talvez pelo formato da própria apresentação do plano: “ele fez aqui, desenhou a nanquim, depois ele saiu para comprar cartão, colou com *durex* atrás o texto, o cara bateu lá na cidade, o texto do Plano Piloto datilografado e coisa. (...) eram oito, cada cartão tinha oito folhinhas, misturando texto e a folhinha dos fios, e os croquis foram desenhados a nanquim em papel ofício. (...) Bom, o original dos croquis eu não consegui até agora descobrir onde pode estar. Eu inclusive procurei por causa do livro dele. O texto que tem, também é esse, é desse original, manuscrito e foto. Mas deve ter uma cópia também datilografada”⁷⁵.

Vale a pena dedicar um parêntese às diferentes estratégias editoriais da Revista *Módulo* ao apresentar os resultados do concurso. O periódico de Oscar Niemeyer, n. 8, em uma edição especial, publica todos os projetos premiados, as atas da comissão e as avaliações do júri. Ao diagramar a memória descritiva de Lucio Costa, amplia em páginas inteiras os seus esboços. Não publica a perspectiva. Dos outros concorrentes apresenta somente as pranchas, com breves legendas.

O exemplo da revista *Arquitetura e Engenharia*, de Geraldo Godoy Castro, é diferente. Ela reporta desenhos, mas também os relatórios de todos os concorrentes, diluindo a exposição, em decorrência da amplitude dos elaborados, em três números. A diagramação e a paginação são o mais homogêneas possível, facilitando a comparação entre os diversos planos premiados. Publica também a perspectiva aqui reproduzida. “Então, o Arthur Lício era incumbido na época, ele já trabalhava na Novacap com o Oscar, de receber as plantas, os documentos, e o Lício foi o último a entregar, quase fora da hora, e entregou aquela planta, o relatório, e ia entregar também uma perspectiva aqui”⁷⁶. E não entregou essa perspectiva que faz parte do desenho original dele, ia fazer parte de uma revista de engenharia. Isso foi publicado também no jornal *Correio da Manhã*

⁷¹ Braga, Milton Liebenritt de Almeida. **O concurso de Brasília. Os setes projetos premiados**. Dissertação de mestrado apresentada à FAU USP, 1999. Tavares, Jéferson Cristiano, **Projetos para Brasília**. Dissertação de mestrado apresentada à EESC-USP 2005.

⁷² Nota oficial da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, Habitat 40-42, março-abril 1957. apud: Braga, Milton Liebenritt de Almeida. Op.cit.

⁷³ Braga, Milton Liebenritt de Almeida. Op.cit.

⁷⁴ Uma cópia do texto datilografado de Lucio Costa, sem croquis, está no Fundo Novacap do Arquivo Público do Distrito federal em Brasília.

⁷⁵ Costa, Maria Elisa Modesto Guimarães. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1991.

⁷⁶ Dr. Sérgio Porto mostra a revista *Arquitetura e Engenharia*, nº 44.

na época, o Jaime Maurício⁷⁷ era um grande interlocutor do Lúcio⁷⁸. Cabe destacar que o número do projeto de Lucio Costa é 22 de 26; supostamente o número devia respeitar a progressão das entregas, mas isso não coincide com as informações dos depoimentos, inclusive o de Maria Elisa Costa⁷⁹, no qual consta que Lucio Costa entregou seu projeto por último.

A diversidade de tratamento editorial realizada pelas revistas dos profissionais de arquitetura e urbanismo, sobretudo a omissão das memórias descritivas dos outros projetos na revista *Módulo*, contribuíram, suspeitamos, para gerar tratamentos diferenciados na avaliação dos planos pilotos premiados. Por exemplo, o livro de Norma Evenson, entre os pouquíssimos que descrevem e comentam o conjunto dos planos premiados na competição, baseia-se exclusivamente na documentação da *Módulo* e ignora, portanto, os textos e as justificativas dos outros planos selecionados. Junto com isso, já comentamos logo no início, a dispersão da maioria dos planos concorrentes impediu a avaliação crítica do conjunto dos projetos do concurso. Suas propostas foram como que esquecidas. Mas seus conteúdos (textos e desenhos) representam, como mostra a dissertação de Jéferson Cristiano Tavares⁸⁰, um balanço crítico importante do estado da arte do pensamento urbanístico da época e uma significativa contribuição para entender a evolução do mesmo no Brasil.

Miniatura de um manuscrito dos gramáticos do século VI.

Fonte: Vercelloni, Virgilio. **Atlante storico dell'idea europea della città ideale**. Milano: Jaka Boock, 1994; tav. 11.

E surgiu o sinal da cruz, “por assim dizer, já pronto”⁸¹, lógica e rigorosa consequência daquele partido colonizador adotado por Lucio Costa na premissa a seu plano piloto.

⁷⁷ Jaime Maurício era repórter de *O Correio da Manhã*.

⁷⁸ Porto, Sérgio. **Depoimento** - *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

⁷⁹ Maria Elisa Costa apud: Tavares, Jéferson Cristiano. **Projetos para Brasília**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentada à EESC/USP 2004.

⁸⁰ Somente em 2005 o trabalho de Jéferson Cristiano Tavares conseguiu reunir todos os projetos elaborados para A Nova Capital desde o início do século passado, inclusive o conjunto de desenhos e relatórios que concorreram no concurso para o plano piloto.

⁸¹ Costa Lucio. *Brasília, Relatório do trabalho com que concorreu ao concurso para o Plano Piloto de Brasília, no qual se qualificou vitorioso*. [1957]. In: Edgar Graeff. Org. **Lucio Costa: Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962

Carlos Eduardo Comas Dias sugere para prestar atenção à força comunicativa do sinal da cruz; suas observações dependem da atmosfera nacionalista que rodeava a implantação da cidade: “em tempos de nacionalismo intenso, homenagear Cabral sugere menos que homenagear José Bonifácio, articulador da ruptura com Lisboa e conselheiro do Império. Não importa. A cruz reaparece no Plano Piloto vitorioso de Lucio Costa”⁸². Exuma de uma vez, o símbolo da fundação da nação, a cruz da primeira missa de Victor Meirelles, e o título de Vera Cruz do projeto de 1955.

A frase “Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. E o que se indaga é como (...) uma tal cidade deve ser concebida”⁸³ estimula a procurar os conteúdos daquela prática de colonização que define. A citação da prática colonialista, desse lado do Atlântico a portuguesa e a espanhola, de alastrar domínios e poderes mediante a fundação das cidades chama à memória a tática dos antigos romanos. Aliás, estudos contemporâneos à fundação de Brasília sinalizavam justamente o quanto a natureza da urbanização e a conquista da América Latina dependesse e reproduzisse as modalidades e as contradições intrínsecas ao modelo de antropização aplicado pelos antigos romanos.

Vamos reconstruir o impacto no território daquelas cidades antigas nascidas do mesmo sinal da cruz:

“O processo de colonização e romanização dos territórios conquistados pela sociedade romana, virtualmente o mundo inteiro baseava-se em uma específica concepção da cidade ideal, que devia concretamente fundar e gerir aquela civilização. (...) Nesta idéia de cidade e de território, que a justifica e a alimenta, a natureza era concebida como lugar a ser transformado radicalmente, de acordo com as específicas exigências de antropização daquela sociedade. Não interessavam as precedentes relações homem-natureza, formadas e consolidadas pelas civilizações milenares, destinadas a sucumbir à nova concepção do mundo. (...) Nunca tinha ocorrido, antes desta, uma transformação assim radical do ambiente.”

A analogia entre a tábua latina e o risco de Lucio Costa que gera Brasília (e a ocupação do Planalto Central) é marcante; a descrição dos seus conteúdos, também: a “concepção urbanística da cidade propriamente dita (...) não é uma decorrência do planejamento regional, mas a causa dele”⁸⁴. Ela substituirá o que preexistia com uma nova civilização, tornando-se “um foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do País”⁸⁵.

⁸² Comas, Carlos Eduardo Dias e Almeida, Marcos Leite. **Brasília quadragenária. A paixão de uma monumentalidade nova**. Trabalho apresentado e cedido pelo próprio autor durante seminário “Tópicos Especiais. Preciso: Arquitetura Moderna Brasileira 1936-45. São Carlos: EESC-USP, segundo semestre de 2006.

⁸³ Lucio Costa, Op.cit.

⁸⁴ Lucio Costa, “Memória descritiva do Plano Piloto, 1957”, em **Lucio Costa: registro de uma vivência**, São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

⁸⁵ Lucio Costa, “Memória descritiva do Plano Piloto, 1957”, em **Lucio Costa: registro de uma vivência**, São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

Um cruzamento como andaime do traçado viário, isto é, como fundação da cidade nova, pertence a diversos dos planos pilotos apresentados no concurso⁸⁶; entre os premiados, o de Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti⁸⁷ apresenta afinidades esmagadoras com o plano vencedor, não só com seu traçado viário. A cidade é, como para Lucio Costa, um cruzamento suavizado pelo andamento curvilíneo dos dois eixos; esses últimos servem e separam respectivamente as funções monumental e residencial. Esse signo, que marca e constrói a cidade aparentemente da mesma maneira que no plano vencedor não é, porém, defendido pelas qualidades literárias e pelos poderes evocativos da escritura, nem tampouco pelas razões da identidade e história pátria. Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti preconizam que a cidade provocaria o futuro desenvolvimento da região, delegando, porém, a elaboração de um plano regional a outras instâncias. Verde público e parques dentro da cidade respondem às exigências da Carta de Atenas e àquelas de embelezamento urbano e de representação.

O desenho urbano do segundo plano classificado⁸⁸, da equipe de Boruch Milman, João Henrique Rocha, Ney Fontes Gonçalves é entregue a poucos eixos ortogonais que demarcam as demais áreas funcionais da cidade e contornam o centro governamental. O relatório admite o papel da cidade como motor da economia regional; preocupando-se com o sossego da capital, prevê o estabelecimento de cidades satélites, solução já adotada no plano de Vera Cruz de Lacombe, Pena Firme e Oliveira Reis e assumida pelo governo “qual principal meio de se criar

⁸⁶ Tavares, Jéferson Cristiano. **Projetos para Brasília**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentada à EESC/USP 2004.

⁸⁷ **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: Julho 1957.

⁸⁸ **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: Julho 1957.

núcleos para suportar o crescimento do Plano Piloto⁸⁹. As cidades satélites desse plano são cidades lineares “ao redor das auto-estradas”⁹⁰. No complexo, a proposta reitera a idéia padrão de que o planejamento do território seria determinado pelas necessidades decorrentes da capital.

Um esquema viário de poucos eixos ortogonais organiza o plano da equipe de Rino Levi, que divide o terceiro e quarto prêmio com os irmãos Roberto⁹¹. O projeto não leva em conta um plano regional. O verde público, como nos projetos até aqui lembrados, é interpretado como elemento de embelezamento urbano. Com relação aos elementos preexistentes, a memória descritiva coloca, contudo, o problema da preservação dos cursos de água que alimentam o lago e para essa finalidade propõe a criação de parques e jardins. Assim, o parque ao redor da lagoa não desenvolve somente as funções da Carta de Atenas, sociais, educativas e de saúde pública física e moral, mas também aquela de preservação da fonte principal do bem estar coletivo na Capital. Mesmo manifestando uma preocupação com a preservação ambiental⁹², as motivações do cuidado decorrem justamente do bem-estar da cidade e não se estendem para além da preservação das águas. As necessidades de abastecimento da cidade e de estética urbanas levam à substituição da vegetação nativa por outra mais “eficiente”: “o solo de Brasília é, em geral, de qualidade medíocre, podendo, no entanto, ser recuperado com tratamento adequado”⁹³.

A malha ortogonal torna-se cidade também no desenho da equipe da Construtécnica de Milton Ghirardini. O relatório⁹⁴, “apesar da defesa do planejamento como plano de ordenação territorial, (...) centra-se basicamente no plano urbano”⁹⁵. Alinhando-se à maioria dos projetos premiados, suas diretrizes de planejamento rural são indicações para a implantação de um cinturão verde que nasce das necessidades de abastecimento da metrópole⁹⁶.

O plano dos irmãos Roberto baseia a cidade em um traçado viário que nega as grelhas e os cruzamentos e em uma solução projetual muito distinta. Detalha as características físicas, climáticas, populacionais, etc. da região na qual irá se inserir a cidade e apresenta um plano detalhado que se insere nesse contexto, assumindo a cidade como motor e governo do território. Nas avaliações do júri, a proposta apresenta “o melhor e mais completo estudo sobre utilização da terra de todo o concurso”⁹⁷; porém, a solução visa resolver somente a problemática do abastecimento da cidade. Nesse plano também, “o planejamento rural e as formas de exploração dos recursos naturais, planejamento agrícola, é confundido com o planejamento regional”⁹⁸. A memória, todavia, coloca em pauta a pretensão de atingir um equilíbrio entre as exigências da

⁸⁹ Tavares, Jéferson Cristiano. Op. cit.

⁹⁰ Tavares, Jéferson Cristiano. Op.cit.

⁹¹ **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro, Julho 1957.

⁹² Tavares, Jéferson Cristiano. Op.cit e Braga, Milton Liebenritt de Almeida. **O concurso de Brasília. Os setes projetos premiados**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentada à FAU USP, 1999.

⁹³ Levi, Rino; César, Roberto Cerqueira; Franco, L. R. Carvalho; Fragoso, Paulo. *Relatório Justificativo* do concurso para o plano piloto. In: *Arquitetura e Engenharia* n. 46, 1960.

⁹⁴ Construtécnica / Milton Ghirardini, *Relatório Justificativo* do concurso para o plano piloto. São Paulo: Construtécnica, 1957.

⁹⁵ Braga, Milton Liebenritt de Almeida. Op.cit.

⁹⁶ Tavares, Jéferson Cristiano. Op.cit.

⁹⁷ **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: Julho 1957.

⁹⁸ Tavares, Jéferson Cristiano. Op.cit.

capital e a exploração agrícola do território: “a região que circunda a Capital tem por função primordial a alimentação da Capital e não a produção de alimentos exportáveis, os quais, poderão ser cultivados fora dos limites da unidade”⁹⁹. Parece que o plano, levando em conta uma ampla literatura sobre as causas das patologias urbanas, procura um equilíbrio entre produção, bem-estar coletivo e exploração, insinuando contemporaneamente uma reflexão sobre os limites do que é necessário ao processo de transformação e integração do território à Nação.

Oscar Pereira da Silva. **Fundação da cidade de São Paulo**, 1903. São Paulo, Pinacoteca do Estado.

O plano de Cascaldi, Vilanova Artigas, de Camargo e Almeida¹⁰⁰ apóia-se em uma malha ortogonal. Antes de tratar do plano piloto, o relatório apresenta um plano regional detalhado. Aborda a região, o clima, a vegetação, a zona rural, a zona agrícola, o sistema rodoviário e ferroviário; dedica um capítulo à higiene; preocupa-se com o abastecimento de água, mas também com a dispersão dos resíduos; quanto às problemáticas das culturas agrícolas e pecuárias, propõe a preservação das principais áreas de vegetação. Enfim, no conjunto, preocupa-se com o impacto da cidade no ambiente, na tentativa de propor um equilíbrio entre o desenvolvimento urbano e os recursos ambientais. Coloca em pauta o problema do alcance do processo de exploração e colonização e manifesta a preocupação com a relação que a cidade institui com o território nacional já a partir da sua construção. Cabe frisar que esse plano foi o único a levar em

⁹⁹ Roberto M.M.M. *Relatório Justificativo do concurso para o plano piloto*. In: *Arquitetura e Engenharia* n. 45, 1960.

¹⁰⁰ **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: Julho 1957.

conta a questão da imigração da mão-de-obra e a propor sua integração na economia regional, uma vez que a cidade tivesse sido construída. Prevê, como outros planos, etapas para a edificação da capital, mas seus limites temporais decorrem, diversamente dos demais, justamente das possibilidades do Distrito Federal de absorver a população imigrada para executar as obras, rumo ao fim da praga social nacional do trabalho rural itinerante¹⁰¹.

Victor Meirelles. **Primeira missa no Brasil**, 1861. Rio de Janeiro, Pinacoteca do Estado.

Todos os planos reconduzem, em última instância, à utopia de construir o lugar ideal onde se possa realizar a perfeição da vida humana.

Porém cada plano de cidade, *civitas* e *urbs*, é uma interpretação do diálogo entre Homem e Natureza e as representações do preexistente (tanto a Natureza quanto as populações já residentes) determinam o imaginário do qual depende a idéia da cidade. Cabe, portanto tentar entendê-los. Recuperemos a obra de Victor Meirelles, pois ela representa o ícone-arquétipo do nascimento do Brasil. O quadro foi executado por Victor Meirelles em Paris em 1859 e foi

¹⁰¹ O governo de Juscelino Kubitschek flanqueou a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) ao já existente Departamento Nacional de Obras contra a Seca (DNCS); Fausto Boris releva as esperanças levantadas pela criação da nova Superintendência, mas também sua pouquíssima eficácia.

inspirado no texto de Pero Vaz Del Caminha, publicado pela primeira vez no Brasil em 1817¹⁰². Naquele momento, tanto a publicação, como o texto “correspondia(m) perfeitamente à solicitação de historiadores e literatos que construíam então o passado brasileiro através da história e da literatura”¹⁰³. Além de tornar presentes aqueles acontecimentos remotos, a carta dedicava sua atenção ao encontro e à associação entre os índios e os portugueses. Omitindo os escravos negros, que necessariamente participaram da descoberta, a tela de Victor Meirelles¹⁰⁴ tornou índios e portugueses os dois ancestrais legítimos para a recente nação, os elementos humanos nobres que descrevem a nação. “Mais do que isso, a carta juntou, fazendo desenrolar essa fusão com clareza inaudita, pagãos e católicos. (...) Assim sob a égide católica, associam-se numa cena de elevação espiritual as duas culturas. Criava-se ali o ato de batismo da nação brasileira”¹⁰⁵. O projeto do quadro de Meirelles era “instaurar um momento harmônico e espiritual, onde se concentravam mundos opostos. (...) Esta imagem do descobrimento dificilmente poderá vir ser apagada ou substituída. Ela é a primeira missa no Brasil. São os poderes da arte fabricando a História”¹⁰⁶.

Interessa destacar a ambigüidade da eucaristia: a almejada comunhão dos indígenas absolve, no plano das representações, a ocupação dos territórios; aprova, torna sacra e viabiliza a ocupação maciça de extensas áreas supostamente vazias, ignorando suas identidades e peculiaridades. A interpretação do território como de ninguém o transforma em Terra Prometida, representação que incrementa as projeções dos portugueses¹⁰⁷, e afirma que a colonização é o recebimento de uma herança. Mas a presença dos indígenas é um assunto que percorre de forma contraditória a história do País e, como observaremos mais adiante, também a história da fundação da capital.

A obra de Meireles retorna nas representações sobre as origens das cidades brasileiras, emprestando seus conteúdos míticos e uma genealogia nobre à implantação das demais comunidades urbanas. Todavia, essas obras, ao confundir a descoberta com a criação de assentamentos urbanos, outrossim, assumem e divulgam o conceito de que fundar cidades representa um “gesto desbravador”¹⁰⁸, tática quase que militar de ocupação e antropização dos territórios.

¹⁰² Coli, Jorge. *A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro*, Adauto Novaes org., **A descoberta do homem e do mundo**, São Paulo, Companhia das letras, 1998 pág. 375-413.

¹⁰³ Schwactz Moritz, Lília, *Os Institutos Históricos Geográficos “Guardiões da História Oficial”* em: Lília Moritz Swarcz, **O espetáculo das raças**, São Paulo, Companhia das letras, 1993 pág. 99-140.

¹⁰⁴ Coli, Jorge *A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro*, e “Primeira missa e invenção da descoberta”, em: Adauto Novaes org. , **A descoberta do homem e do mundo**, São Paulo, Companhia das letras, 1998 pág. 107-121; 375-413.

¹⁰⁵ Coli, Jorge. Op.cit.

¹⁰⁶ Coli, Jorge Op.cit.

¹⁰⁷ Fernandes, Manoel de Sousa Neto. **A ciência geográfica e a construção do Brasil**. Em: Terra Livre, São Paulo n.15 pág. 9-20 junho 2000.

¹⁰⁸ Costa, Lúcio. *Memória descritiva do Plano Piloto*. em: **Lúcio Costa, Registro de uma vivência**, São Paulo, Empresa das artes, 1995, pág. 283-295.

Gervasio Batista e Fulvio Roiter.
Brasília: segunda primeira missa.
Manchete. Rio de Janeiro, 11/05/1957

Rodolfo Amoedo **Fundação de Rio de Janeiro**, 1923.
 Rio de Janeiro, Palácio Pedro Ernesto.

Flavio Damm, *Ergue-se a cruz no Planalto.*
O Cruzeiro. Rio de Janeiro: 18/05/1957.

Pedro Peres, **A santa cruz**, 1875.

Aos três de maio de 1957, reza-se no Planalto a primeira missa de Brasília. Ela batiza o início dos trabalhos de construção da cidade, logo depois da escolha do plano piloto. Portanto, Brasília inicia-se oficialmente, depois de concluída a seleção do seu plano, com a celebração de um ritual; recebe seu batismo e a sacralidade cônsona à dimensão do empreendimento. Cabe lembrar, a cerimônia não foi a primeira celebração católica do Planalto, mas foi a primeira organizada para repercutir na imprensa e nas propagandas. Ressuscitando a missa de Frei Henrique de Coimbra, torna sagrado, antes de tudo, o nascimento de um novo Brasil. Aliás, essa “segunda primeira missa” é propalada nas revistas populares qual verdadeira descoberta do Brasil, pois nessa ocasião a própria Nação atua nos interesses de si mesma. A retórica não é nova, a propaganda de Vargas, já vimos, tinha divulgado a fundação de Goiânia como redescoberta do país.

A missa é celebrada com grande estardalhaço de coreografia e muito ruído da imprensa, inclusive dos cinejornais; amarra, ainda mais, a construção da nova capital à história-mito das origens da Nação.

A evocação do quadro de Victor Meirelles pelas matérias da *Manchete* e da *O Cruzeiro* é imediata. Para a *Manchete*, o fotógrafo bate sua foto colocando duas meninas de costas e evidenciando a cobertura de madeira e lona. A manchete sublinha que na “segunda primeira missa” não faltaram os índios. Expõe também a foto de um índio Carajás, que, como que “fantasiado” para a ocasião, “trazido de Bananal deu uma nota pitoresca ao ato solene”¹⁰⁹. O *Cruzeiro* intitula “Ergue-se a cruz”¹¹⁰, chamando à memória a obra de Pedro Peres. Na fotorreportagem, duas pessoas sentadas sobre um tronco dão às costas ao fotógrafo. O tronco traz à memória as condições rústicas e toscas dos pioneiros, mas também o assento dos índios da primeira missa de Meirelles. Outro instantâneo utiliza-se dos chapéus de plumas de alguns índios (os índios Carajás da *Manchete*), para criar uma cortina entre nós expectadores e o evento. Isso leva a repensar no grupo de índios que, na tela de Meirelles e de Pedro Peres, em primeiro plano e disposto horizontalmente, nos introduz ao drama espiritual. Essas composições, onde as figuras também fazem a mediação entre nós e o acontecimento; citam, recriam e atualizam justamente a cena da descoberta e suas demais manipulações.

O “sinal da cruz” de Lucio Costa, “já pronto”, entra na primeira missa de Brasília, desencadeando e informando imediatamente uma propaganda visual importante, até nos cinejornais. Finalmente, oferecerá suporte e imagens à Sinfonia da Alvorada, composta por Tom Jobim e Vinicius de Moraes justamente para homenagear Brasília, a pedido do próprio Juscelino Kubitschek¹¹¹.

¹⁰⁹ Mercadante, Luiz Fernando *Brasília: segunda primeira missa*, **Manchete**. Rio de Janeiro: 11/5/1957.

¹¹⁰ Drummond, Olavo. *Ergue-se a cruz no Planalto*, **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 18/5/1957.

¹¹¹ “Em junho de 1960, recebi uma telefonada de Brasília. Induzido por esse querido amigo que é Oscar Niemeyer, o Presidente Kubitschek, também um velho amigo, convidava-nos [Vinicius de Moraes e Tom Jobim] para criar, com os técnicos da firma francesa “Clemançon”, especializada na matéria, um espetáculo “Son et Lumière” para a Praça dos Três Poderes, à maneira dos que são feitos nos principais castelos franceses e em vários outros grandes monumentos

*"Nas campinas celestes rebrilhavam mais próximas as estrelas
 e o Cruzeiro do Sul resplandecente
 parecia destinado a ser plantado em terra brasileira:
 a Grande Cruz alçada sobre a noturna mata do cerrado para abençoar o novo
 bandeirante
 O desbravador ousado O ser de conquista O Homem! (...)
 Sim, ele plantaria (Citação de Oscar Niemeyer) " uma cidade de homens felizes, (...)"
 E que fosse como a imagem do Cruzeiro no coração da pátria derramada.
 (Citação de Lucio Costa)
 "...nascida do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos
 que se cruzam em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz"¹¹²*

Brasília n. 6. Rio de Janeiro: Junho de 1957.

do mundo, como a Acrópole, as Pirâmides e tantos mais, para fins de atração turística. Moraes, Vinicius de. Apresentação da *Sinfonia da Alvorada* na capa do LP. http://www.jobim.com.br/dischist/sinfalv/alvorada_vintext.html

¹¹² Moraes, Vinicius de. *Sinfonia da Alvorada*. www.letas.mus.br

A foto foi publicada, talvez pela primeira vez, na revista *Brasília* n. 6, de junho de 1957, com a legenda: “Cruzamento da Avenida Monumental com o Eixo Rodoviário de Brasília”. As estradas, que cortam a vegetação, vêm do infinito e vão para o infinito. Esse instantâneo se ressentia evidentemente da premiação do plano piloto de Lucio Costa e dos fastos da celebração da primeira missa. A fotografia visa repetir e amplificar a imagem do gesto número um que originou a cidade, “ato colonizador nos moldes da tradição colonial”, e conseqüentemente o desenho da cidade: o sinal da cruz que “assinala ou toma posse de um lugar”¹¹³.

Na foto, o sítio, aparentemente, tem uma orografia plana, mas a distância do solo não permite enxergar os desníveis; reconhecemos um pequeno espelho de água no alto, à esquerda. Contudo, não podemos evitar de pensar que a fotografia do cruzamento – esqueleto e andaime da cidade a ser construída – poderia representar, de fato, qualquer outro cruzamento de trilhas na região.

Chamamos à memória as imagens da região que já vimos: a revista *Manchete* já tinha publicado em junho de 1956 uma reportagem sobre a paisagem do Planalto; as revistas *Módulo* e *O Cruzeiro* publicaram imagens análogas em dezembro do mesmo ano. Algumas são fotos aéreas da área da futura capital: os retratos do sítio onde se constrói a Capital e, por extensão, o Planalto, são sempre diferentes, a fotografia do avião devolvendo imagens dificilmente comparáveis. Apesar das dificuldades, não triviais, para reconhecer a “realidade” subjacente à fotografia tomada do avião, o aspecto que aqui importa ressaltar é a ênfase no cruzamento: as estradas que cortam a vegetação em uma paisagem aparentemente intocada e despovoada.

A fotografia indica também que se iniciara uma comunicação visual acerca da construção da nova capital, a qual, explorando o conteúdo de verdade implícito nas fotografias, procurava demonstrar a aderência das realizações ao projeto original. Aliás, importa também o fato dessa fotografia ser reproposta nas publicações mais recentes¹¹⁴ e nos guias¹¹⁵ da cidade, como crédito da fundação da cidade conforme seu desenho original. Enfim, ela começa a discordar daquelas representações do Planalto que comentamos no início do capítulo; a representação da conquista prevalece sobre a representação da paisagem suave e propícia das primeiras reportagens sobre o Planalto. Desponta, na fotografia, a interpretação da Natureza como “trasbordante, capaz de gerar o excesso dos sentimentos e sensações do corpo e do espírito no expectador”; interpretação esta que permeava as narrativas¹¹⁶ das viagens de exploração, conquista e descoberta da região centro-oeste do País ao longo dos séculos XIX e XX.

¹¹³ Costa Lucio. *Brasília, Relatório do trabalho com que concorreu ao concurso para o Plano Piloto de Brasília, no qual se qualificou vitorioso*. [1957] In: Edgar Graeff. Org. **Lucio Costa: Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

¹¹⁴ Andreoli, Elisabetta e Forty, Adrian. **Arquitetura Moderna Brasileira**. New York: Phaidon Limited Press, 2004.

¹¹⁵ Braga, Andrea Da costa. (Org.) **Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.

¹¹⁶ Naxara, Marica R.C. “Encantos” e “Conquistas” do Oeste: desvendar fronteiras e contruir um lugar político. In: Gutierrez Horacio, Naxara, Márcia R.C., Lopes, Maria parecida de Sousa org. **Fronteiras, paisagens, personagens identidades**. Franca: UNESP, São Paulo: Olho d’Água. 2003.

Repórter Manchete. *No timão do barco financeiro, foi colocada uma edição mineira do personagem voltaireano: José Maria Alkimin. Manchete.* Rio de Janeiro: 1/2/1958.

Um grande ramo contorcido e escuro de uma árvore abatida emoldura a figura de uma mulher que se protege do calor e do sol com um guarda-chuva. Em primeiro plano, o tronco divide a imagem; destacando o primeiro plano do fundo, junto à linha do horizonte ele define três direções de observação. A vertical, que encontra o céu, divide quase na metade geométrica a imagem; a horizontal estabelece uma relação importante entre o vazio do céu e o análogo vazio da terra; a terceira, que repete a diagonal geométrica da fotografia, aprofunda a imagem e prolonga a percepção de vastidão. Enxergamos assim a estrutura de madeira e lona e a cruz, à esquerda, que flagram a estrutura erguida para a celebração da cerimônia de maio de 1957. A fotografia é publicada no número da *Manchete* de fevereiro de 1958, dia primeiro, mas trata-se da publicação tardia de um instantâneo da primeira missa. Dialoga com uma matéria que suaviza as consequências econômicas da construção da capital e afirma que as medidas tomadas pelo Ministro da Fazenda irão resolver os problemas econômicos nacionais. O Planalto, nessa fotografia, recebe uma representação diferente.

Relembremos que o ambiente do planalto central sempre seduziu os viajantes pelo seu fascínio e imensidão; chegou a comover as primeiras expedições: “essa planície imensa, de superfície tão suavemente sinuosa, é riquíssima de cursos de água límpida e deliciosa que manam da menor depressão do terreno. Essas fontes, como os grandes rios que regam a região, são protegidas por admiráveis capões aos quais nunca deveria golpear a machada do homem, senão com a maior circunspeção...”¹¹⁷. As mesmas características emocionaram o Presidente, os repórteres e, como mencionamos, até a dureza do coração militar do general Lott.

A partir de 1958, nos relatos fotográficos do Planalto perderam-se as cachoeiras, a mata ciliar, as florestas, as brincadeiras com a água, as evocações dos relatos dos viajantes realizadas pelas primeiras fotorreportagens de 1956. A poeira e a aridez acompanharam as notícias sobre a construção da capital e os seus sonhos de progresso. A erma imensidão e o impacto da obra do homem seduziram aqueles que, em seguida, para lá se deslocaram para colaborar na construção de Brasília: “Essas árvores, troncos retorcidos aqui do cerrado, coisa que era muito abundante em função das máquinas que desbastava tudo. Então assim com meia hora você andava no cerrado, você encontrava troncos, galhos de árvores com... (incomp.) retorcido, assim maravilhoso! Folhas, aquelas folhas oleosas, aqui do cerrado, ou mesmo folhas secas grandes, vistosas, dava assim, primeira vista parecia que era envernizada, mas não era”¹¹⁸.

Cabe também assinalar que a partir de 1958, os trabalhos de terraplenagem e de preparação do sítio para a edificação da cidade tinham alterado radicalmente a paisagem do local. Muito embora o instantâneo acima reproduzido tenha sido publicado tardiamente, comunica um relato “verdadeiro” sobre a configuração da paisagem. A legenda é reforça a necessidade da implantação da cidade e dialoga com o que afirma os motivos que levariam olhar com confiança

¹¹⁷ Trecho da carta do botânico Auguste Glaziou enviada ao cientista belga Luiz Cruls, chefe da expedição que reconheceu o local para a nova capital. Apud: Beú, Edson. **Expresso Brasília** A história contada pelos candangos. Brasília: LGE Editora 2006.

¹¹⁸ De Faria, Gomes. **Depoimento**. Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

para o futuro. Ao colocar em primeiro plano a árvore caída e a mulher com o guarda-chuva, descreve e ressalta a falta de vegetação e o calor, “documentando” ao mesmo tempo que as obras estavam procedendo rapidamente. Isso levanta a questão do livre reaproveitamento das fotorreportagens nas revistas ilustradas (peculiaridade da informação na imprensa de massa) e leva-nos a refletir sobre os possíveis critérios que presidiam o processo de inserção das imagens nas revistas. Importante também frisar a complexidade do título da matéria; a ironia da evocação do positivismo até os limites da estupidez do Cândido de Voltaire, ao mesmo tempo chama atenção para a linguagem do semanal e de seu público, que aqui parece decididamente elitista.

Esta fotografia, enfim, não documenta, mas narra: tudo nela relata o vazio, a solidão, o calor, a dureza do clima, a ausência de vida. Ao frisar o descampado, constrói uma poesia sobre a imensidão e da falta de tudo, e incrementa a valentia, a coragem e a ousadia dos construtores da nova Capital que enfrentam o inóspito do Planalto. Institui também a noção de que o lugar onde estava se construindo a cidade, antes dela aparecer, era deserto.

Nivelamento da Praça dos Três Poderes. Fonte: Brasília n. 9. Rio de Janeiro, Setembro de 1957.

Brasília (I)

CANAÃ, PARALELO 20

De Gasparino Damata e Orlando Alli, enviados especiais de MANCHETE ao Planalto Central

Ao longo do ano de 1957, as obras de construção da cidade, uma vez retirada a vegetação, tornaram a área uma extensa fonte de poeira. Aliás, a poeira e o ar seco, mais do que as chuvas, conotam as memórias tanto dos operários, como dos arquitetos que trabalharam na execução das obras; os textos das revistas, as ironias dos desenhistas, as fotografias de Marcel Gautherot, Mario Fontenelle e dos demais fotorepórteres tornam epopéias as lutas cotidianas contra a poeira: “Então a cidade ficava um deserto, isso aqui era insuportável a vida em Brasília. Hoje é um paraíso isso aqui, hoje tem verde, tem grama, tem o lago, tem umidade”¹¹⁹. O ar seco do Planalto e a terra fina e roxa levantada pela passagem das máquinas e pelos ventos alimentou a representação do sítio como deserto.

A Praça dos Três Poderes, por exemplo, necessitou de muita movimentação de terra, justamente para alcançar aquela posição supra-elevada que devia distinguir a sua contraposição simbólica com a paisagem ao redor¹²⁰, e também com o resto da cidade. Mas o ponto mais alto do sítio é o lugar onde se estabeleceu a Torre da Televisão. Aliás, o plano de Mindlin e Palanti lá situava o Capitólio, para dar maior respaldo ao núcleo simbólico da cidade. Lucio Costa, visando a um destaque mais emblemático, desenhou uma plataforma urbana inteiramente construída em suas três dimensões, que se arremessa em direção ao lago e estabelece, assim como o próprio projetista afirma, um diálogo importante e distinto entre a ordem e o conforto da cidade e a desordem e o inóspito do cerrado, entre a clareza geométrica do terrapleno e a imprevisível e misteriosa confusão da natureza ao redor. Ao mesmo tempo a sua posição isolada separa os ícones da República, os três poderes, do resto da cidade e alcança a majestade necessária à representação da capital.

Algumas fotografias da revista *Brasília*, de setembro e de novembro de 1957, documentam o enorme trabalho de deslocamento de terra necessário para a criação da praça e ao nivelamento das pistas do eixo monumental.

A movimentação até causou manifestações junto ao Parlamento. Em outubro de 1957, o senador Alencastro Guimarães “requer que o Poder Executivo informe, (...) sobre o serviço de terraplenagem efetuados em Brasília, formas contratadas e concorrência para as mesmas”¹²¹. No livro *Lucio Costa: sobre arquitetura*, encontramos um texto de 1958 que se destina, de acordo com o título, a esclarecer a questão da relação entre *Topografia e Urbanismo*. Aprendemos que é uma carta (dirigida a Israel Pinheiro e publicada justamente no Correio da Manhã de outubro de 1958, dia 27,) resultante do “requerimento formulado pelo Diretor da Faculdade Nacional de Arquitetura, então no exercício de mandado de Deputado Federal, solicitando dados técnicos (...)”

¹¹⁹ Pereira, Manoel da Silva. **Depoimento**. *Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

¹²⁰ “No meu espírito, quando tive essa intenção de marcar a posição da Praça era, em parte, com o objetivo de acentuar o contraste da parte civilizada, de comando do país, com a natureza agreste do cerrado. Propunha que esta viesse ao encontro do arrimo triangular que caracteriza a praça dos Três Poderes” Costa Lucio. Apud: Gorovitz, Matheus. **Brasília, uma questão de escala**. São Paulo: Projeto, 1985.

¹²¹ O texto integral do requerimento é publicado no DCN2 do dia 02/02/1957, Página 2505. www.sicon.br.

especialmente movimento de terra na Praça dos Três Poderes e Esplanada central”¹²². O teor polêmico da carta e a exploração dos sentimentos e orgulho nacionais são evidentes: “não se está a fazer em Brasília uma capital de província, mas a nova capital de um País, que ainda será uma grande nação”¹²³.

*Terraplenagem da Praça dos Três Poderes. Fonte: **Brasília** n. 11. Rio de Janeiro: Novembro de 1957.*

Na carta agora relemburada, Lucio Costa apresenta os terraplenos como funcionais para a economia geral das obras e os justifica com base na necessidade de reaproveitar as terras das escavações da estação rodoviária e do cruzamento dos eixos habitacional e monumental. Todavia, a criação dessa praça como que suspensa, aberta como um terraço para o lago e os parques, não necessitou apenas da construção de muros de arrimo para elevá-la do cerrado ao redor e assim recolher a terra movimentada pela realização do cruzamento; foi necessário também liberar o vértice sul da própria praça, pois a topografia do sítio o englobava nos seus desníveis. O relevo aerofotogramétrico publicado na *Brasília* n. 9 de setembro de 1957 mostra uma área clara ao redor da própria praça e documenta a raspagem de terra que ocorreu para que

¹²² Costa Lucio. *Topografia e Urbanismo*. [1958]. In: Edgar Graeff. Org. **Lucio Costa: Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

¹²³ Costa Lucio. Op.cit.

a plataforma alcançasse a sua geometria límpida e o devido destaque, físico e simbólico. Na imagem, a cor clara representa as áreas desmatadas e registra também a modificação geral da paisagem realizada até aquele momento.

Brasília n. 9. Rio de Janeiro: Setembro de 1957.

O arquiteto Sergio Porto, que integrava a equipe de Lucio Costa e acompanhou esses trabalhos, confirma¹²⁴ que a mancha clara dessa fotografia corresponde à área rebaixada ao redor da Praça dos Três Poderes. Infelizmente não detalhou o calibre vertical da cota que foi retirada.

¹²⁴ “Quanto ao movimento de terra (raspagem) junto ao Triângulo dos Três Poderes ele se deu no seu lado sul. Isto pode ser visto na foto que você encaminhou e onde se percebe uma área retangular esbranquiçada neste ponto. Não me recordo mais dos dados numéricos desse movimento de terra, mas o recurso da raspagem ao redor do vértice do triângulo resultou em enorme economia de tempo e de custos na execução das obras”. Porto Sergio. Conversação privada.

Esquema do Eixo Monumental Fonte: **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: Julho 1957.

O esquema de Lucio Costa aqui reproduzido leva em conta uma topografia sumária: enxergamos os desníveis oeste-leste: o maior entre a torre da televisão e o início da área propriamente monumental do eixo, e os menores demarcados pela linha dos muros de arrimos; o esboço não evidencia os relevos na direção norte-sul. O plano inicialmente concebido, ao qual pertence esse desenho, ocupava uma área diferente. Em decorrência das observações levantadas pelo júri do concurso, o inteiro¹²⁵ plano piloto foi deslocado de 800 metros para leste, em direção ao lago. Talvez, esse esboço indique que a intenção originária era elevar a Praça apoiando seu vértice sul na cota existente; talvez, leve em conta outra situação topográfica, mais favorável à construção dos terraplenos.

A raspagem que, segundo Sergio Porto, “resultou em enorme economia de tempo e de custos na execução das obras”¹²⁶, foi a solução encontrada *em curso de obra*, a necessária adaptação do esboço inicial às intervenções do júri e às condições emergentes de sua realização. Aliás, a transposição dos riscos e da memória descritiva em projeto, isto é, o cálculo das coordenadas dos eixos monumental e habitacional na topografia do local, foi realizado pelos arquitetos Augusto Guimarães e pelo topógrafo Joffre Mozart Parada¹²⁷. Talvez, o próprio Augusto Guimarães, devido a suas responsabilidades e à sua importante atuação na projeção da cidade, tenha sugerido essa mediação para economizar obras e dinheiro.

Retomemos as palavras de Lucio Costa, pronunciadas em 1958 em defesa da movimentação de terra e da construção dos terraplenos. Trata-se de “obras fundamentais (...) de modo tal que a ordenação clara e harmônica do partido adotado se revele, de fato, uma

¹²⁵“O deslocamento de cerca de 800 m em direção ao Lago do Paranoá foi do conjunto do Plano Piloto e não apenas do Eixo Residencial. Esta medida é feita ao longo do Eixo Monumental em direção ao sentido leste da cidade. É como se a Estaca Zero (cruzamento dos dois eixos) “baixasse” em direção ao futuro Lago, mantidos os eixos principais da cidade nas suas inclinações originais”. Porto Sergio. Conversação privada.

¹²⁶ Idem, *ibidem*.

¹²⁷ Guimarães Filho, Augusto. **Depoimento** - Programa de História oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

decorrência delas”¹²⁸. Entendemos que o partido adotado para o lugar emblemático da Capital não decorre simplesmente do aproveitamento da situação do local, mas de alterações do sítio necessárias à exaltação do valor simbólico e representativo da cidade, já que “não se está a fazer em Brasília uma capital de província”.

Vamos recuperar o projeto de Oscar Niemeyer, talvez ele concorra a informar o “partido adotado”.

“Maquete das primeiras arquiteturas para a Nova Capital”. **Módulo** n. 6. Rio de Janeiro: Dezembro de 1956.

Em dezembro de 1956, a revista *Módulo*, a revista *O Cruzeiro* e a revista *Arquitetura e Engenharia* publicaram o primeiro projeto de Oscar Niemeyer para Brasília e chama atenção a simultaneidade com a qual a imprensa, inclusive aquela popular, publicou as arquiteturas da Nova Capital. As diversas matérias divulgaram a fotografia da mesma maquete. O texto de *O Cruzeiro* não comunica nada acerca do projeto, mas a publicação da fotografia da maquete com grande ressaltado editorial, naquele momento, indica uma preocupação com o alcance da difusão das idéias arquitetônicas para a futura Capital. Talvez, naquele momento fosse necessário comunicar para um público o mais numeroso possível os padrões arquitetônicos que iriam condicionar os projetos urbanos. Se pensarmos que naquele período os projetos urbanísticos da futura capital estavam sendo elaborados, podemos assumir que a divulgação contemporânea na imprensa especializada

¹²⁸ Costa Lucio. *Topografia e urbanismo*. Op.cit.

em arquitetura e naquela popular foi uma mensagem endereçada também aos arquitetos que pretendiam participar do concurso para o Plano Piloto da Capital¹²⁹.

O texto que acompanha a publicação da maquete na *Arquitetura e Engenharia*, de fato, discute as modalidades do concurso; aliás, nesse mesmo número, a revista divulga o edital do concurso para o Plano Piloto. Sobre o modelo tridimensional pergunta “se os concorrentes terão de considerá-los [os edifícios que compõem a maquete] dentro de seus projetos” e timidamente polemiza com o fato da escolha de Oscar Niemeyer ter sido efetuada do alto, diretamente do presidente¹³⁰.

O texto da *Módulo* afirma que o edifício que mais se destaca na composição da maquete, que define de Palácio, será o “marco, ou ponto de partida para as novas construções”. Salienta também que o próprio Palácio está ainda em fase de aprimoramento e que sua localização no plano da cidade seria decidida pelos concorrentes. Em fevereiro de 1957, a revista *Módulo* apresenta uma nova maquete; desta vez é a versão definitiva do projeto para a Residência do Presidente da República. A segunda arquitetura é evidentemente uma evolução da primeira. Em forma de breve comunicação (os textos da *Módulo* são sempre muito breves), a matéria responde também às perguntas do jornalista redator da *Arquitetura e Engenharia* n. 42 acima transcritas. Confirma que o palácio presidencial deveria constituir-se em “marco e padrão técnicos e artísticos da cidade” que estava nascendo.¹³¹

Olhemos melhor portanto às qualidades formais daquela arquitetura, talvez tenham servido como “ponto de partida” para escolher o desenho urbano vencedor do concurso; talvez, revelem em que medida Lucio Costa as incorporou ao partido adotado no plano piloto.

Na revista *Módulo*, a fotografia da maquete evidencia quatro edifícios dispostos em um parque; nas outras duas revistas, o enquadramento do instantâneo recorta uma parte do modelo tridimensional e ressalta o edifício central da composição. Esse último é cercado de palmeiras imperiais que o distinguem dos demais e acentuam o valor inédito da sua arquitetura. Essa última é realçada do solo e apóia sobre colunas de pontas finas para o baixo. A fachada é vazada. As mesmas qualidades são aprimoradas na versão definitiva da residência do presidente, que ganha mais concisão de volumes e um maior grafismo no desenho da fachada.

Chama a atenção o fato dos edifícios apoiarem em um solo plano. As maquetes não definem a topografia do sítio e as arquiteturas implantam-se em uma superfície horizontal e asséptica. Mesmo considerando que a área escolhida para o “parque” e/ou para a residência presidencial fosse plana, a reconstrução tridimensional não leva em conta os possíveis, mesmo

¹²⁹ A revista *Módulo* não declarava a sua tiragem, portanto não conseguimos imaginar o alcance da sua distribuição; todavia, justamente o envolvimento da *O Cruzeiro*, cuja difusão cobria o território nacional, e de *Arquitetura e Engenharia* nos induz considerar a hipótese de que ela tivesse uma distribuição limitada às grandes cidades, porém importante em um ambiente específico.

¹³⁰ “e, mais, como uma espécie de modelo para as edificações futuras – já asseguradas, segundo alguns, ao arquiteto de confiança do sr. Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer” *Em torno do concurso para o plano piloto para a nova capital*. In: *Arquitetura e Engenharia* n. 42. Rio de Janeiro: novembro-dezembro 1956.

¹³¹ “O palácio residencial devendo constituir marco e padrão técnicos e artísticos da cidade que nasce” Niemeyer Oscar. *Palácio residencial de Brasília. Módulo* n. 7. Rio de Janeiro: fevereiro de 1957.

que pequenos, acidentes e irregularidades do terreno. Os projetos são também seus solos: eles nascem de planos absolutamente lisos e as arquiteturas, seus equilíbrios e sua concisão, dependem deles. Oscar Niemeyer confirma: “procurei um partido compacto e simples, onde a beleza decorra apenas de suas proporções e da própria estrutura. (...) Uma solução de ritmo contínuo e ondulado, que confere à construção leveza e elegância, situando-a como que simplesmente pousada no solo”¹³².

Entendemos, assim, que o marco técnico e artístico da área monumental da Capital necessita dos terraplenos desenhados por Lucio Costa, isto é: depende da preparação e modificação dos espaços nos quais aquele marco irá se inserir; as “obras fundamentais” de terraplenagem são necessária a fim da “ordenação clara e harmônica do partido adotado” se desvendar uma “decorrência delas”¹³³. Em outras palavras, ao apreender que os planos horizontais são partes integrantes e necessárias do programa arquitetônico adotado para a cidade que nasce, percebemos o quanto o plano de Lucio Costa incorporou a proposta arquitetônica divulgada em dezembro de 1956 e logo confirmada em fevereiro de 1957 ao desenho da área monumental da Nova Capital.

A necessidade de uma alteração prévia do sítio que acolheria a cidade chama a memória a tradição ideal e ideológica criada pelas práticas de colonização dos ibéricos no continente latino-americano.

A função das cidades na América Latina tradicionalmente foi estratégica e de conquista, tanto territorial como cultural. No processo de conquista do Continente Sul-americano, a cidade teve um papel militar e militante. A cidade, com ou sem sua grade ordenada e regular, impôs de maneira abstrata¹³⁴ e precisou representar¹³⁵ um sistema de relações alheias às regiões conquistadas e funcionou de fato como posto avançado, economicamente artificial¹³⁶ e ideologicamente acessível somente à classe dominadora, possivelmente letrada, que nada compartilha com as populações e as culturas submetidas.

¹³² Niemeyer, Oscar. Apud: *Palácio residencial de Brasília*. **Módulo** n. 7, Rio de Janeiro: fevereiro de 1957.

¹³³ Costa Lucio. *Topografia e urbanismo*. Op.cit.

¹³⁴ “Desde a destruição de Tenochtitlàn (1521) até a construção de Brasília (1960) a cidade latino-americana tem sido basicamente um parto da inteligência – um produto intelectual – e pertence a um ciclo da cultura universal no qual a cidade foi o sonho de uma ordem.” Rama, Angel. **La ciudad letrada**. In: Richard Morse y Jorge Enrique Hardoy (comps.), *Cultura urbana latinoamericana*. CLACSO, Buenos Aires, 1985.

¹³⁵ “La ciudad planeada en forma geométrica, que funciona como avanzada metropolitana y agente colonizador, también ofrece instituciones agrarias funcionalmente semejantes. El latifundio, controlado por un único propietario, que es de origen urbano, se convierte en la agencia por medio del a cual se organiza al os trabajadores; [...] e determina a relación del trabajador y la naturaleza de la justicia” Morse, Richard. **La ciudad artificial**. In: Estudios Urbanos XIII, 67-8. Sevilla, abril-mayo 1957.

¹³⁶ “A rede de cidade devia criar um império colonial no sentido estrito do vocabulário, isto é um mundo dependente e sem expressão própria, periferia do mundo metropolitano.” [...] Mantivera e acentuara seu papel ideológico, [...] proporcionando uma *imago mundi*, uma explicação da conjuntura e um projeto adequado às expectativas de cada área. América como Nova Europa”. Romero, José Luis. **América Latina: as cidades e as idéias**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

O fato de dispor de espaço¹³⁷ supostamente livre foi o outro conceito chave que guiou a colonização da América Latina. Esse preconceito não foi simplesmente o caráter fundamental da exploração de qualquer recurso humano e natural, mas também configurou o papel das cidades. Nas áreas onde não existiam culturas urbanas, o território foi facilmente considerado como de ninguém¹³⁸; no caso existissem culturas urbanas refinadas e complexas, essas últimas foram consideradas culturalmente alienas e, portanto, perigosas. O vazio se impôs como condição necessária a ser alcançada para iniciar a colonização¹³⁹, isto é, para manifestar uma presença e mobilizar os motores de uma nova economia.

O preconceito do nada (a “América como o produto da migração de população que se ventura de sociedades amadurecidas em um continente vazio”¹⁴⁰) integrava, até meados do século passado, os lugares comuns que acompanhavam as avaliações e as representações que o Brasil e a América Latina tinham de si mesmos. A idéia da terra ser de ninguém acompanhava, havia tempo, as representações sobre o interior do Brasil. “Couto de Magalhães, ainda em 1945 utiliza com freqüência a expressão deserto com o significado de local despovoado, ainda por civilizar”¹⁴¹. Vamos, assim, transcrever as palavras de Mario Pedrosa, pronunciadas em Brasília em 1959, durante o Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte: “Uma das características dos países americanos, e em particular do Brasil, é a de ser um país construído, um país feito. (...) Aqui, do lado do Atlântico, culturalmente estava-se por assim dizer a zero. É por isso que somos um país que começou por plantar cidades”.¹⁴²

Vale lembrar que também os planos pilotos premiados no concurso de 1956/57 pensam a cidade como um motor de desenvolvimento, em um contexto específico de colonização do Planalto a partir das exigências, como escreve Artigas em seu relatório, “de fixação do homem branco”. Algumas equipes demonstram terem utilizado diversos recursos, desde as referências bibliográficas até os estudos da geografia humana, para justamente entender o contexto e, talvez, tentar reverter a representação prévia da cidade como instrumento abstrato, ou ideológico, ou militante de colonização. Todavia, ela é estudada, mesmo no caso da equipe mais cuidadosa de

¹³⁷ “Space, rather than time, became the leading factor of the American experience.” Morse, Richard. *Some characteristic of Latin American urban history*. In: **The American Historical Review**, vol. 67 n. 2 jan. 1962, pág. 317-338.

¹³⁸ Ao atravessar o Atlântico, os conquistadores “dispuseram de oportunidades únicas em uma terra virgem de um continente enorme, cujos valores foram ignorados com cegueira antropológica, aplicando o princípio da tabula rasa”. Rama, Angel. **La ciudad letrada**. In: Richard Morse y Jorge Enrique Hardoy (comps.), *Cultura urbana latinoamericana*. CLACSO, Buenos Aires, 1985.

¹³⁹ “Conseqüentemente, um inabalável preconceito levou-os a operar como se a terra conquistada estivesse vazia – culturalmente vazia – e povoada por indivíduos que podiam, ou deviam, ser arrancados de sua trama cultural para serem incorporados ao sistema cultural dos colonizadores, mas mantidos fora do sistema econômico por eles implantado” Romero, José Luis. Op.cit.

¹⁴⁰ “migration of people, whatever their cultural heritage and motivations, who venture forth from a mature society into an empty continent. Morse, Richard. **Some characteristic of Latin American urban history**. In: *The American Historical Review*, vol. 67 n. 2 jan. 1962, pág. 317-338. Tradução nossa.

¹⁴¹ Naxara, Marica R.C. “*Encantos*” e “*Conquistas*” do Oeste: desvendar fronteiras e construir um lugar político. In: Gutierrez Horacio, Naxara, Márcia R.C., Lopes, Maria parecida de Sousa org. **Fronteiras, paisagens, personagens identidades**. Franca: UNESP, São Paulo: Olho d'Água. 2003.

¹⁴² Pedrosa, Mario. Intervenção no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, sobre o tema: **Cidade nova – a Síntese das Artes**. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília de 17 a 25 de setembro de 1959; Atas do Congresso, Fundo MASP 8910.

Artigas, a partir de critérios, digamos, urbanos: a vida na região é avaliada em termos de vitalidade urbana, serviços e comércios, transportes e estradas, absorção da migração, enfim, “como possibilidade de fixação do homem branco”. Nenhum plano porém levou em conta a população indígena que habitava aquele lugar.

A imagem ao lado é a fotografia da abertura da reportagem da *O Cruzeiro* de março de 1959 estigmatiza os trabalhos de construção da rodovia Belém-Brasília. O título, *Nossa Senhora da Selva abençoa a Belém-Brasília*, informa que houve, novamente, uma cerimônia religiosa. A missa foi celebrada com a participação de muitas autoridades, para comemorar a conjunção das frentes norte e sul, que saíram dos dois pontos extremos da estrada. Um monge, de costas, pisa nos troncos caídos; na cabeça um boné, sapatos ao invés das sandálias. A vegetação é baixa e o céu livre, pois o primeiro desmatamento já abriu as trilhas. O texto insinua a dureza dos trabalhos, a força e a resistência da mata contra a obra do homem. O olhar do frade é dirigido para o horizonte, a postura ereta, confiante. O instantâneo fala de expectativas que estão sendo realizadas e ao mesmo tempo de um futuro certo. Ela parece evocar e ser corolário visual de um imaginário importante que as viagens, as explorações bandeirantes, as propagandas de conquista do oeste projetaram sobre os territórios do interior. “Conquistar o interior é conquistar a natureza e dominar a barbárie, ganhar e vencer espaços para o conhecimento e a civilização, desbravar fronteiras. Conquista técnica e conquista humana de uma natureza vista, vivida e representada, na sua tropicalidade, como luxuriosa, dominante e envolvente e, sobretudo, invencível”¹⁴³.

A idéia de que a cidade nova implementará o progresso e reassegurará o futuro está presente, como já vimos, nas apologias do presidente, nas matérias das revistas populares, no próprio projeto da capital e nas memórias descritivas dos planos pilotos concorrentes. Conjuntamente, a evocação do sonho-visão de Dom Bosco, a celebração da segunda Primeira Missa no Planalto e os mitos de matriz portuguesa agregam àquela expectativa de um futuro seguro o valor da predestinação.

Vamos assim lembrar outras representações que descrevem a América: Eldorado, Atlântida, Utopia, Civilidade do Ouro, etc. Os mitos que explicam as Américas, englobam um passado ideal e perdido e hipotecam o futuro, creditando ainda mais a promessa de felicidade e perfeição. Brasília¹⁴⁴ seria a ocasião para construir, hoje e concretamente, um mito antiqüíssimo, uma “realidade” destinada a transformar, no sentido de melhorar, o futuro da humanidade. Esses mesmos mitos mesclam-se às teorias (e ideologias) urbanísticas e arquitetônicas do Movimento Moderno, antes de tudo com relação ao presumido poder do plano em direcionar e vigiar¹⁴⁵ o futuro rumo a uma sociedade ideal e mais justa. Cabe assinalar que essa visão positiva, entrelaçada de mitologias e nostalgias, não pertencia somente às propagandas políticas e comerciais necessárias à viabilização da construção de Brasília ou aos planos concorrentes apresentados no concurso;

¹⁴³ Naxara, Marica R.C. “*Encantos*” e “*Conquistas*” do Oeste: *desvendar fronteiras e construir um lugar político*. In: Gutierrez Horacio, Naxara, Márcia R.C., Lopes, Maria parecida de Sousa org. **Fronteiras, paisagens, personagens identidades**. Franca: UNESP, São Paulo: Olho d’Água. 2003.

¹⁴⁴ Gorelik, Adrian. **Das vanguardas à Brasília**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

¹⁴⁵ Tafuri, Manfredo; **Progetto e utopia**, Bari, Laterza, 1976.

NOSSA SENHORA DA SELVA ABENÇÃO

JK assistiu à queda do último jatobá da estrada que integrará a

Texto de ARLINDO SILVA

Fotos de UBIRATAN DE LEMOS

Ubiratan de Lemos. *Nossa Senhora da selva abençoa a Belém Brasília*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 7/03/1959.

A frase seguinte de Giulio Carlo Argan, ao inaugurar os trabalhos do Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte, em Brasília, em setembro de 1959, revela que um mesmo imaginário mítico e otimista investia naqueles anos, pós-segunda guerra mundial, a América Latina como um todo: “vamos testemunhar a execução de uma grande

obra de arte no continente de maiores possibilidades para o futuro. (...) Obras que concluídas darão ao mundo moderno uma grande capital"¹⁴⁶.

Cabe abrir um breve parêntese sobre a importante presença da Igreja católica nas imagens e nas propagandas que se referem a Brasília, sem, porém, aprofundar a análise. O assunto precisaria, em nossa opinião, de pesquisa mais específica, considerando-se que os interesses da Igreja na construção da capital – da mesma forma que aqueles da especulação imobiliária – influenciaram a execução do plano piloto¹⁴⁷.

Brasília n. 19. Rio de Janeiro: Julho de 1959.

¹⁴⁶ Argan, Giulio Carlo. Intervenção no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, sobre o tema: **Cidade nova – a Síntese das Artes**. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília de 17 a 25 de setembro de 1959; Atas do Congresso, Fundo MASP 8910.

¹⁴⁷ “Então ‘cê tinha aquelas entrequadradas que eram do governo, eram pertencentes ao público e aí surgiu a situação seguinte: de repente chegam para você uma dona dum colégio dizendo “eu quero fazer um colégio”, e aí você dança. Você compromete a área cuja vocação normal seria ser mantida pelo ensino público ou você joga a escola para fora do lugar que ela devia estar. É um problema delicado.” (...) “junto com isso tinha atividades de igreja, seitas, o diabo a quatro, mil coisas assim, então surgiu esse tal Setor de Grandes Áreas, além das outras... do fim das moradias. Isso pra mim é uma coisa muito séria, quer dizer, eu acho que compromete. Eu não sei como resolver, acho que não tinha jeito, dentro da estrutura de Brasília não tinha como, mas é uma coisa chata, (...)”. Costa, Maria Elisa Modesto Guimarães. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1991.

Essa página dupla da revista da Novacap de julho de 1958 estabelece claramente duas comunicações paralelas: as palavras informam sobre os demais acontecimentos ocorridos durante o mês, as fotografias destacam o mais importante: “84 bispos e arcebispos do Brasil participaram em Goiânia da quarta reunião ordinária da Conferencia Nacional dos Bispos e visitaram Brasília a convite do Presidente da República. Chefiavam a caravana o arcebispo de Goiânia e, também de Brasília, D. Ferdinando Gomes e D. Helder Câmara (...)”. A fotografia dos prelados no alto à direita é significativamente acompanhada por um instantâneo, em baixo à esquerda, no qual o guindaste forma um sinal da cruz com as vigas levantadas.

O ano de 1958 foi dramático para os trabalhadores rurais, para o País, e para os trabalhos de construção da capital, e a igreja esteve envolvida no drama político e social. A seca do Nordeste, mais áspera que o normal, solicitou milhares de *retirantes* a se deslocarem para o Planalto em busca de melhores condições de sobrevivência. Os movimentos de trabalhadores rurais¹⁴⁸ reivindicaram uma reforma agrária e Dom Helder Câmara representou a figura de referência do movimento. Outrossim, cabe lembrar o importante compromisso de uma parte da Igreja para encontrar uma solução estrutural para o problema dos trabalhadores itinerantes. As tensões estimularam, no início de 1959, a revista *O Cruzeiro* a dedicar algumas reportagens à questão da reforma agrária, e a própria revista aproveitou para radicalizar as críticas ao governo. Contemporaneamente, ainda em junho de 1958, iniciava-se a promover uma CPI sobre os gastos e a gestão financeira da Novacap¹⁴⁹. Talvez, a reunião do episcopado brasileiro em Goiás se justificasse com base nessa situação contraditória e difícil. A visita aos canteiros de obra da capital foi igualmente ocasião para que o presidente Juscelino Kubitschek assegurasse à Igreja católica a construção de seus conjuntos paroquiais nas áreas residenciais da futura capital¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Fausto, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.

¹⁴⁹ **Diário da Tarde**. Belo Horizonte. 10/06/1958. Frente nacionalista exige maior rigor na fiscalização das verbas da união. CPI para apurar as denúncias de Alberto Bittencourt contra a administração do sr Israel Pinheiro.

¹⁵⁰ Repórter Brasília. *Diário de Brasília*. **Brasília** n. 19. Rio de Janeiro, julho 1958.

Ubiratan de Lemos. *Nossa Senhora da selva abençoa a Belém Brasília.* **O Cruzeiro:** Rio de Janeiro: 7/03/1959.

Esse instantâneo com o presidente que dirige o trator pertence à fotorreportagem da *O Cruzeiro*, dedicada à construção da rodovia Belém-Brasília. Ao flagrar os tratores, o texto da legenda frisa a oposição da vegetação: “eis como a selva resiste ao impacto dos tratores”¹⁵¹; ao retrair uma árvore de grande porte, as palavras sublinham a dureza da luta: “O Garboso Jatobá resistiu 45 minutos ao trator presidencial (...)”¹⁵².

Uma retórica específica acompanha agora nas propagandas de Brasília o aspecto da urbanização/metropolização dos territórios: as representações visuais da natureza selvagem e as legendas das fotografias evidenciam um diálogo complexo e contraditório, que alterna encanto e medo; a floresta e o interior do país são inimigos bravos, com uma identidade forte. Precisam ser domados, amarrados, domesticados, incorporados às demais identidades nacionais.

Interessa, porém, registrar a existência, anterior a essa explosão de propagandas, de olhares diferentes sobre o interior do país, sobre as modalidades de sua exploração e incorporação à nação. As reflexões de Padre Lebrete¹⁵³ e de Gilberto Freyre¹⁵⁴, que datam entre 1955 e 1957, assim como alguns relatórios dos projetos premiados no concurso para o plano piloto de Brasília, dialogaram de maneira diferente com a questão da colonização e enxergaram os territórios internos como oportunidade de um crescimento econômica, social e culturalmente orgânico da Nação. Mas interessa ainda mais contrapor àquela apreciação da inclusão como combate e/ou fagocitose, uma idéia de anexação como conhecimento. A viagem de 1934 de Agenor Couto de Magalhães ao longo do Rio Araguaia, de acordo com Márcia Naxara¹⁵⁵, é a ocasião para estabelecer justamente um relacionamento diferente com as regiões indômitas do interior, para produzir representações, imaginários e imaginações diferentes sobre a ocupação do interior. O relato da expedição “à procura de uma alma, ou um espírito capaz de fazer entender a nacionalidade, a brasilidade”¹⁵⁶, enriquecido por 182 fotografias da paisagem e do caminho percorrido, foi publicado em 1944 com o título sedutor de *Encantos do Oeste*. O olhar do autor, ao

¹⁵¹ Silva, Arlindo. *Nossa senhora da Selva abençoa a Belém-Brasília*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 7/3/1959.

¹⁵² Silva, Arlindo. Op. cit.

¹⁵³ Gilberto Freyre refere sobre estudos, congressos e publicações que debatiam, justamente entre 1955 e 1957, o tema da ocupação e urbanização, ou rurbanização (neologismo do próprio Gilberto Freyre), do território nacional. Refletia-se sobre os critérios, os limites, os erros históricos da colonização, e também sobre as potencialidade das áreas ainda não exploradas. Padre Lebrete, para “deter o êxodo do campo para as cidades ou para o programa de auto-colonização da Amazônia, propunha a criação de cidades-basseiras, contrariadas, para serem estáticas, justamente pelo programa de *rurbanização* elaborado naqueles anos por Gilberto Freyre. Freyre, Gilberto. **Rurbanização: que é?**. Recife: Ema-Editora Massangana, 1982, pág. 99-108.

¹⁵⁴ “Como cidades novas, não eram nem Goiânia nem Brasília um puro problema de arquitetura ou sequer de urbanismo, mas de ecologia. De ecologia tropical. Deveriam, por isso, estar-se levantando, não apenas como obras de arquitetos, mas de arquitetos ligados a ecologistas e a cientistas sociais que juntos desenvolvessem uma sistemática de integração das novas cidade num espaço natural, social e cultural caracteristicamente tropical, atendendo-se, o mais possível, ao futuro das cidades como cidades modernas no trópico e dentro de um país já com tradições válidas, quer de adaptação de valores europeus a condições tropicais de vida, quer de assimilação de valores tropicais a um tipo de civilização predominantemente, mas não exclusivamente européia. Aberta, por conseguinte, a outras influências, a outras perspectivas”. Freyre, Gilberto *A propósito de Brasília*. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 19/3/1960.

¹⁵⁵ Naxara, Marica R.C. “*Encantos*” e “*Conquistas*” do Oeste: *desvendar fronteiras e construir um lugar político*. In: Gutierrez Horacio, Naxara, Márcia R.C., Lopes, Maria parecida de Sousa org. **Fronteiras, paisagens, personagens identidades**. Franca: UNESP, São Paulo: Olho d’Água. 2003.

¹⁵⁶ Naxara, Marica R.C. Op.cit.

repercorrer e documentar fotograficamente os caminhos dos ancestrais¹⁵⁷ [das bandeiras que saiam de São Paulo rumo ao ouro de Goiás], “não é o do desbravador do sertão: (...) ao pensar o processo civilizatório, acena para o potencial turístico existente na região (...) qual forma de incorporação e de conhecimento territorial, em continuidade à integração outrora iniciada”¹⁵⁸.

Abrindo caminho para o progresso...

desde os primeiros dias lá estavam as grandes máquinas
âmarcas: um atterro no Planalto Central, irrompendo
pelas florestas da Amazônia, construindo as vias de
acesso que tornaram possível Brasília!
Hoje, quando os primeiros frutos de um governo di-
nâmico são colhidos, a Caterpillar Brasil se congratula
com todos os que cooperaram no notável empre-
endimento. A construção de boas estradas, cada vez
melhores, garantirá o crescente progresso e a indepen-
dência econômica do País. Porque essa é a função das
estradas: conduzir riquezas, aproximar, desenvolver!

CATERPILLAR BRASIL S.A.

Propaganda comercial *Caterpillar*, Fonte: **Manchete**: Edição Histórica. Rio de Janeiro: 21/4/1960.

Todavia, justamente entre 1958 e 1959, a progressão das obras e a batalha contra as adversidades, simbólicas e reais, que pontuaram a construção da capital, juntamente com as contradições econômicas e sociais e com as lutas entre as propagandas dos que eram favoráveis ao governo da oposição política ao governo de Juscelino Kubitschek, foram tão importantes e persistentes, que imediatamente algumas empresas delas se aproveitaram, como documentamos aqui, para alcançar uma maior eficácia nos seus específicos diálogos com seu público de consumidores.

¹⁵⁷ Naxara, Marica R.C. Op.cit.

¹⁵⁸ Magalhães, Agenor Couto de. Apud: Naxara, Marica R.C. Op.cit.

Seu carro **"também é gente"!**

"Ele merece as melhores atenções"

Mas disso não há dúvida! Seu carro vale um patrimônio; mais ainda: um patrimônio em constante valorização. E, qualquer que seja o tipo, ele é da maior utilidade: avalie a falta que ele lhe faria! É por isso que você se orgulha de seu carro. Esse orgulho, amigo automobilista, você precisa manter: orgulho da máquina, do chassis, da carroceria, de tudo, peça por peça. Eis porque a Atlantic põe à sua disposição os serviços de primeira dos Postos de Serviço Atlantic.

Sempre que necessário, leve seu carro a um posto de serviço

ATLANTIC — porque ele "também é gente"!

- Limpeza completa
- Lubrificação perfeita
- Reabastecimento com produtos ATLANTIC

ATLANTIC — SERVE BEM... SERVINDO MELHOR!

Fonte: **Manchete**. Rio de Janeiro: 11/4/1959.

Caminhão **"também é gente"!**

Ele merece as melhores atenções

Sim, amigo motorista, não faça por menos. Pelos serviços que lhe presta, pelo patrimônio que representa, pela utilidade que lhe oferece, o seu caminhão, qualquer que seja o tipo, de fato *merece o melhor*. Você precisa continuar a obter de seu caminhão a mesma eficiência: eficiência da máquina, do chassis, da carroceria, de tudo, peça por peça. Eis porque a Atlantic põe à sua disposição os serviços de primeira dos Postos de Serviço Atlantic.

Sempre que necessário, leve seu caminhão a um Posto de Serviço ATLANTIC

— porque ele "também é gente"!

- Limpeza completa
- Lubrificação perfeita
- Reabastecimento com produtos ATLANTIC

ATLANTIC — SERVE BEM... SERVINDO MELHOR!

Fonte: **Manchete**. Rio de Janeiro: 2/5/1959.

Nas revistas populares, a insistência e a abrangência da publicidade favorável a Brasília como instrumento de colonização do interior do País, fundiram o "grande sonho a caminho da realidade" com as modalidades da própria colonização. Se outras modalidades do empreendimento (a questão do dinheiro, sobretudo) foram objeto das contestações da oposição, o impacto ambiental da construção da capital não repercutiu nas discussões políticas e foi levantados apenas em poucas tímidas intervenções¹⁵⁹. A modernização das regiões do interior, em termos de abertura de novas estradas e de conquista de novos territórios para exploração, foi contraditória; subtraiu território justamente aos indígenas através de uma operação que, aparentemente, não levou em conta a possibilidade de negociar com os donos daquelas terras as intervenções importantes que o governo pretendia realizar.

¹⁵⁹ "Brasília vive alheia ao problema do conservacionismo. Visão voltada apenas para as obras de cimento e ferro — Brasília, a suntuosa arquitetônica e os mocambos — A vegetação dos cerrados — Fogo, vento e chuva numa guerra encarniçada contra a natureza desprotegida e esquecida — Um exemplo e uma advertência. Fuad Atala". **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro: 14/02/1959.

Manchete Edição Histórica. Rio de Janeiro: 21/4/1960.

Na celebração da primeira missa de Brasília, os indígenas foram colocados em primeiro plano, tanto nos textos quanto nas fotografias; o convite talvez não fosse simplesmente um fato de cenografia visando a reconstruir o quadro de Victor Meirelles. Em 1949, ao ser eleito, o Presidente Dutra apresentou-se à nação junto com um índio, em uma fotoreportagem da dupla Jean Manzon-David Nasser, da qual apresentamos aqui um instantâneo¹⁶⁰. A redundância das imagens provoca dúvidas, estimularia até mais pesquisa sobre as relações que iam se estabelecendo e aprimorando entre as duas nações, no sentido de povos.

Assim, chama a atenção o perfil dúplice dos indígenas descrito pelas matérias das revistas populares. Depois da celebração da primeira missa, ato no qual a presença dos indígenas absolve e viabiliza, no plano das representações, a ocupação dos territórios, nas matérias relativas à construção das grandes rodovias, os próprios indígenas apareceram entre os inimigos da obra, a par das cobras escondidas e da febre amarela, da falta de medicamentos e médicos, de fornecimentos de comida e equipamentos, etc.

¹⁶⁰ Apud: Costa Helouise, **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo**. São Paulo: Tese de doutoramento apresentada à FAU/USP, 1998.

Jean Manzon. *Eleição do presidente Dutra.*
O cruzeiro. Rio de Janeiro: 18/6/1949.

Na reportagem da *Manchete* sobre a construção da rodovia Acre-Brasília, os índios são descritos como os inimigos da grande obra de civilização: como as onças que vivem na floresta, precisam ser afastados com fogos de artifícios, precisa-se da opinião dos “experts” para se lhes aproximar¹⁶¹ e “como na epopéia da ponte sobre o rio Kwai (...) comportam-se como os japoneses e criam incidentes com os brancos”¹⁶². Matéria de cotidiano até atribui a morte de Bernardo Sayão, o engenheiro que liderou justamente a construção da rodovia Acre-Brasília a um ataque de “índios selvagens”¹⁶³; o mesmo artigo acrescenta informações sobre o salário dos tratoristas e polemiza observando que a verdade sobre as batalha com os “silvícolas” não vem ao público quando se trata de operários.

Na edição especial para a inauguração de Brasília, confeccionada com as fotografias das reportagens realizadas ao longo da construção da cidade, *Manchete* publica novos instantâneos da primeira missa e volta a enfatizar a presença dos índios. Acrescenta-lhe, porém, a legenda:

¹⁶¹ Murilo Melo Filho, *A estrada do Pacífico*. **Manchete**. Rio de Janeiro, 2/7/1960.

¹⁶² Murilo Melo Filho. Op.cit.

¹⁶³ “O construtor da “transBrasília” engenheiro Sayão teria sido morto pelos silvícolas. Teria sido chacinado por índios selvagens, às margens da rodovia Transiberiana, o engenheiro Luiz Sayão. (...) Esclarecem nossos informantes que “são comuns” os incidentes dessa natureza, “sendo raro o dia em que não desaparecem um ou dois operários” e afiançam que a verdadeira versão só não vem ao público “quando se trata de trabalhadores”. Disseram mais que abandonaram seus empregos, na Belém Brasília, por causa dos índios acrescentando que a remuneração para tratoristas, por exemplo, é esplendida: 25 mil cruzeiros mensais”. **Folha de Minas**. Belo Horizonte, 01/02/1959. De acordo com **O globo**, cotidiano de Rio de Janeiro, de 4/17/1959, o salário mínimo da época era de 3.200 Crz.

“feras? Há muito não são mais¹⁶⁴, nota que suaviza e tranqüiliza; talvez a matéria não só se ressinta das contradições levantadas pelo impacto da construção das rodovias mas também assegure aos futuros moradores da Capital a tranqüilidade e a segurança da região. Segundo a memória de José Moscardi, fotografo da revista Acrópole, quando ele foi fotografar o Palácio da Alvorada (em 1958?) ainda “havia muito mato e apareceram até alguns índios”¹⁶⁵. Mais incertezas ainda decorrem da nota de *O Cruzeiro*, surpreendentemente, em 1962, publica que os indígenas se comem uns aos outros¹⁶⁶.

¹⁶⁴ **Manchete, Edição Histórica.** Rio de Janeiro, 21 de abril de 1960.

¹⁶⁵ “Quando [José Moscardi sênior e Manfredo Grunenwald, filio de Max Grunenwald, então diretor comercial da revista Acrópole] estavam fotografando o Palácio da Alvorada ainda havia muito mato, e apareceram até alguns índios” José Moscardi jr., depoimento. In: **Um pouco de história: a saga arquitetônico-fotográfica dos Moscardi.** Publicada originalmente em **PROJETODESIGN**, Edição 323 Janeiro de 2007. www.arcoweb.com.br/artigos.html

¹⁶⁶ Repórter *O Cruzeiro*. *Conversa com o leitor.* **O Cruzeiro.** Rio de Janeiro: 13.1.1962.

Brasília n. 41. Rio de Janeiro, abril de 1957.

Nas comunicações das mídias, a magnitude das intervenções necessárias à realização do eixo monumental e à construção da rede de infraestruturas incorporou à imagem da Nova capital a antropização dos territórios; recuperou e atualizou representações e imaginários que pertencem à história cultural e à identidade do Brasil. As referências à história nacional, de fato, são fundamentais na elaboração dos discursos proferidos acerca da construção de Brasília; as revistas populares ilustradas, em continuidade com a propaganda presidencial, exploraram e os

imaginários da identidade nacional. A descoberta do Brasil implica a retórica das fundações das cidades como instrumentos de civilização e progresso; os bandeirantes à conquista de terra para além dos limites dos tratados justificam a colonização; a independência mexe com a construção da identidade nacional; o sonho profético de Dom Bosco, evocado pela revista *Manchete* logo no início de 1956, sacraliza o empreendimento. Essas figuras da história pátria informaram as matérias, textos e fotografias, das revistas populares e serviram de apoio para justificar e/ou propalar a obra.

A revista *O Cruzeiro* privilegiou os valores éticos e tradicionais do povo brasileiro e o tema da conquista do interior; desde o início enfatizou a edificação da Capital como instrumento necessário para o País, para a interiorização, ocupação, colonização, integração, etc. Nas matérias publicadas, focalizou a construção das rodovias, a implantação das cidades satélites, a luta entre o homem e a natureza para a difusão da civilização. Ao mesmo tempo dedicou pouco interesse à construção do Plano Piloto da Capital.

A revista *Brasília*, órgão de Difusão da Novacap, foi o porta-voz oficial do Governo. Reforçou com as imagens os diversos passos da edificação da cidade e todos os discursos presidenciais. Não publicou relatos sobre a construção das rodovias.

Os discursos, as imagens e os textos da *Manchete* foram fortemente permeados de otimismo¹⁶⁷, foram seduzidos pela vertigem do progresso; suas reportagens escoltaram e documentaram a construção da Capital, interessando-se, sobretudo, pela edificação do Plano Piloto. Nas suas fotorreportagens, a imensidão do Planalto, os horizontes longínquos e a solidão, permearam de poesias a magnitude da obra e as transformações na paisagem.

O plano urbanístico incorporou as mesmas idéias e as mesmas referências. O texto de Lucio Costa, em sua homenagem a José Bonifácio e em sua evocação da epopéia da descoberta e da conquista do interior do continente, é o único, entre as memórias descritivas dos planos concorrentes e premiados, que justifica e apóia o projeto da Capital justamente com base nessas histórias. O relatório em si representa uma fonte de imagens e representações, que foram incorporadas e desfrutadas pelas propagandas institucionais, nos cinejornais sobretudo, mas também por aquelas comerciais. Sobretudo, o sinal da cruz que gera o desenho da cidade imediatamente juntou-se às outras retóricas sobre a cidade de fundação e sobre a identidade nacional. Aliás, é muito difícil entender qual evocação veio primeiro e qual criou as outras; talvez seja mais importante reconhecer quanto a própria memória descritiva foi eficaz em criar ícones, mesmo que com as palavras ao invés de desenhos. Sob o ponto de vista do registro comunicativo, a memória descritiva de Lucio Costa se distingue das demais. Sua poesia e eficácia evocativa que caracterizam de forma única o texto repercutindo-se no próprio plano, talvez tenham seduzido o júri a escolhê-lo.

¹⁶⁷ “A orientação política de nossa revista” está “em oposição a todo aquele que apenas vê nuvens negras no amanhã brasileiro” Sirotsky, Nahum “Conversa com o leitor”, **Manchete**. Rio de Janeiro: 17/8/1957, pág. 1.

Cabe destacar o papel das fotografias: elas corroboraram e sancionaram a retórica das falas presidenciais, suas necessidades de sobrevivência política, e contrastaram os ataques dos opositores, amarrando a todos nas figuras importantes do imaginário nacional sobre conquista e colonização.

Evidenciamos a transformação das representações do Planalto: inicialmente era uma região de natureza amigável, uma área saudável e rica em cachoeiras. As fotografias enquadraram as paisagens pitorescas, a vegetação mais rica e florida, exaltando principalmente a água. A mesma vegetação logo deu lugar a um cenário de árvores secas, e o Planalto tornou-se um deserto inóspito. As fotografias, aproveitando e explorando as condições materiais criadas pelos próprios trabalhos de construção da cidade, exaltaram os troncos retorcidos e a poeira levantada pelos caminhões, os descampados, e sustentaram as retóricas institucionais, de acordo com as quais as máquinas e o homem, juntos, estavam vencendo e domesticando os inimigos, o cerrado agreste e a floresta amazônica. Os instantâneos mostraram o desenvolvimento dos principais passos do empreendimento e as características do processo, mas criaram também o vazio.

Os discursos de palavras e imagens veiculados pelas revistas populares e pelos cinejornais tornaram Brasília um assentamento que deve impor-se sobre a dimensão selvagem, contrapor a civilização à ignorância e à brutalidade. Nessas falas, a segunda natureza necessária à vida do homem, isto é: a cidade e suas rodovias constroem suas reações com o mundo de forma asséptica, somente depois de ter criado um novo sítio, depois de terem sido arrasadas e/ou afastadas as preexistências. A própria concepção do plano urbanístico colabora na afirmação dessa representação: o programa colonizador que informa o projeto e as plataformas suspensas, necessárias tanto à simbologia da Capital quanto à inteireza das suas arquiteturas, revelam e corroboram um mesmo imaginário e uma mesma imaginação.

Porém a cidade, *civitas* e *urbs*, é justamente a reprodução do diálogo entre Homem e Natureza e cada específica representação da Natureza tem implicações no projeto urbano, tanto quanto a do Homem. Caberia refletir sobre as consequências dessas propagandas realizadas ao redor de Brasília. Naquele clima cultural, talvez elas colaborassem para o esquecimento das novas e diversas representações das relações entre seres humanos e natureza que iam se justamente naquele período.

O conjunto de transformações necessárias à construção da capital acabou com a paisagem peculiar do sítio¹⁶⁸, com a vegetação, a fauna, o sistema de riachos, as cachoeiras e as nascentes. A construção da barragem, apresentada como o elemento estratégico para o conforto urbano em geral, engoliu uma região vastíssima; a edificação provocou uma migração interna assustadora, a

¹⁶⁸ Beú, Edson. **Expresso Brasília** A história contada pelos candangos. Brasília: LGE Editora 2006.

construção da rede das rodovias causou até batalhas com a população residente. Todavia, na época da construção de Brasília, como estigmatiza a Sinfonia da Alvorada, a antropização era sinônimo de progresso, modernidade, fim do atraso. Vale a pena portanto, transcrever as palavras de Jorge Laclette, representante oficial de Lucio Costa no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte. “O que deve espantar é essa região inculta com um esqueleto de cidade que se ergue; é este apenas o espanto diante da vontade de fazer e da capacidade técnica. (...) Nós esperamos que no futuro vejam aqui, não apenas uma realização do esforço e de técnica, mas sim uma realização de cultura e civilização, com uma cidade completa”¹⁶⁹.

Se os discursos apresentados foram elaborados até para resistir às acusações ideológicas e as da política, mesmo às interesseiras, sobre a realização da cidade; valeria a pena pensar se a força persuasiva dos assuntos sobre a colonização do interior e, sobretudo, a eficácia das propagandas e o alcance das revistas populares ilustradas, suas fotorreportagens, colocaram na sobra a procura de diferentes e novas representações que o País então elaborava de si mesmo e especificamente sobre o seu interior¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Laclette, George. *Intervenção* no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, sobre o tema: **Cidade nova – a Síntese das Artes**. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, de 17 a 25 de setembro de 1959; Atas do congresso, Fundo MASP 8910.

¹⁷⁰ Naxara, Marica R.C. “*Encantos*” e “*Conquistas*” do Oeste: *desvendar fronteiras e contruir um lugar político*. In: Gutierrez Horacio, Naxara, Márcia R.C., Lopes, Maria parecida de Sousa org. **Fronteiras, paisagens, personagens identidades**. Franca: UNESP, São Paulo: Olho d’Água. 2003.

A flor agreste

Crédito da imagem da abertura: **Manchete**. Rio de Janeiro: 22/4/1961.

Propaganda *Simca Chabord*.
Fonte: **Manchete**. última capa. Rio de Janeiro: 1960.

Propaganda *Crush*.
Fonte: **Manchete**. Rio de Janeiro, 24/8/1963.

Os perfis característicos dos edifícios do poder de Brasília muito rapidamente tornaram-se emblemas, isto é, de acordo com Gillo Dorfles¹, signos institucionalizados, como os sinais de trânsito ou as marcas industriais. Desde 1957, isto é, desde a publicação do projeto da Residência do Presidente, as linhas de suas colunas ingressam nas propagandas comerciais das mais variadas firmas: bancos, companhias aéreas, fabricas de automóveis. Uma vez inaugurado o palácio, seu peristilo acolheu os serviços de moda e providenciou o cenário para coroar as *Miss* e para propalar os carros mais modernos. Também o Conjunto do Congresso não tardou a transformar-se em sinal eficaz e popular; eles representaram um conjunto de valores vernáculos e, ao mesmo tempo, um novo e moderno estilo de vida, tornando-se, justamente por isso, marcas franqueadas. Em 2002, Ronaldo Costa Couto ressaltava a projeção nacional e internacional que o Brasil [sua identidade] alcançou graças à construção da Nova Capital: “afinal, ela é o símbolo maior da nova identidade nacional, do País em desenvolvimento que emerge rapidamente no mundo moderno. Uma cidade futurista no imenso, distante e negligenciado interior, capaz de chamar a atenção internacional”². Símbolos, enfim, e hoje ainda vivos e atuais. O conjunto das propagandas comerciais aqui reproduzidas revela que conteúdos importantes e massificados aceleradamente juntaram-se às arquiteturas da Capital. Com a função de promover a identidade pátria, tornaram-se eficazes também para vender produtos.

¹ Dorfles, Gillo. **Nuovi riti - Nuovi miti**. [1964]. Milano: Skira editore, 2003.

² Couto, Ronaldo Costa. **Brasília Kubitschek de Oliveira**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Fonte: **Manchete**. Rio de Janeiro: 26/1/1963.

Os perfis dos prédios tornaram-se linhas estilizadas; aproveitadas e reaproveitadas transformaram-se em símbolo de modernidade, requinte, boa qualidade, beleza, etc., válidas para propalar qualquer produto.

A fotografia reportada nessa página retrata a homenagem que a cidade de Lisboa prestou em janeiro de 1963 a Juscelino Kubitschek, não mais presidente do país, mas ainda figura diplomática de referência devido, talvez, à expectativa de uma sua reeleição³. Gostaríamos de frisar o fato de que essa homenagem provém de Portugal, pois o episódio lembrado em seguida esclarece o cuidado do Presidente com a propaganda da atuação de seu governo e com a construção de uma imagem internacional e esplêndida da cidade. A entrega das credenciais

³ Antes de sair da presidência, segundo consta nas matérias das revistas populares de 1960, o próprio Juscelino iniciou uma campanha política visando a sua reeleição à presidência; a propaganda adotou o slogan: JK 65.

diplomáticas a Portugal ocorreu nos canteiros de obra de Brasília justamente durante a cerimônia de inauguração do Palácio da Alvorada, no dia 30 Junho de 1958. “Ao retardar a entrega de credenciais, o que eu queria era prestar uma homenagem especial a Portugal. Pretendia reatar o vínculo histórico. Assim como devíamos aos portugueses o nosso descobrimento, seria justo que seu representante diplomático testemunhasse, em pleno século XX, aquele ato de posse da terra, o qual, em termos de desenvolvimento econômico, significava, sem duvida, outro 21 de abril”⁴.

Juscelino Kubitschek promoveu uma intensa propaganda diplomática ao redor da realização da nova capital. As visitas dos chefes de Governo estrangeiros seguiram-se em um ritmo cerrado durante a construção da cidade, terminando, muitas delas, em empréstimos consideráveis de dinheiro para ajudar na sua edificação, como assinala a leitura do *Boletim* da revista *Brasília*, órgão da Divisão de Divulgação da Novacap.

As apreciações positivas dos visitantes estrangeiros sempre foram amplificadas pelas imprensas populares e pelos cinejornais; ressaltaram e propalaram no Brasil afora a excepcionalidade do empreendimento. A Divisão de Divulgação da Novacap e a sua revista *Brasília* foram incumbidas justamente da promoção da propaganda intelectual no estrangeiro⁵.

Enfim, uma réplica do Palácio da Alvorada é o projeto do pavilhão do Brasil na IV Feira Mundial de Nova Iorque⁶ de 1960; Brasília, aliás, pois o Palácio da Alvorada representa a cidade toda, é o crédito internacional do Brasil.

⁴ Kubitschek, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

⁵ A Divisão de Divulgação da Novacap providenciava também para que os governos estrangeiros, através das embaixadas brasileiras no exterior, recebessem informações acerca da construção da Capital. Entrevista com o doutor Raimundo Nonato da Silva, diretor da revista *Brasília* e da Divisão de Divulgação da Novacap. A entrevista foi realizada em 14 de outubro de 2008 no Instituto Histórico Geográfico do Distrito Federal. Ver também: Silva, Raimundo Nonato da. **Depoimento** - *Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1992.

⁶ Repórter Manchete. *Em Nova Iorque; Alvorada é o tema*. **Manchete** Rio de Janeiro: 30 de abril de 1960; pág. 36.

A partir de 1958, na imprensa de massa nacional, Brasília, suas arquiteturas monumentais, tornou-se uma espécie de unidade de medida das experiências arquitetônicas no mundo todo. Em 1958, na apresentação de Chandigar, a revista *Manchete* significativamente adota o título: *A Índia tem sua Brasília*⁷. Por sinal, a fotorreportagem é lindíssima; visando propalar a cidade indiana como salto para a modernização e fim do atraso, os instantâneos exaltam os trabalhadores locais, que transportam tijolos ajudados por mulos. Os prédios em construção são a cenografia; formam uma textura abstrata de quadrados pretos em um fundo branco. Seguindo a mesma retórica que rodeava naquele momento a construção de Brasília, as palavras que acompanham as imagens descrevem Chandigar como “o símbolo da Índia livre ligado às tradições do passado (...). A nova capital cresce no nada, (...) em uma terra, como a nossa, voltada para o amanhã”⁸. Aliás, as fotografias publicadas omitem as mulheres, que trabalharam mais do que os homens⁹ em qualidade de operárias da construção civil nos canteiros de obra de Chandigar.

Em 1960, a apresentação da maquete do projeto de Frederick Gibbert, vencedor do concurso para a catedral de Liverpool, edifício que se inspira na catedral de Brasília, é motivo para afirmar que “Niemeyer faz escola”¹⁰.

O conjunto das propagandas¹¹ presidenciais, amplificadas pela imprensa popular e pelos cinejornais, culminam em 1960 na letra da Sinfonia da Alvorada:

*Niemeyer – “...como uma flor naquela terra agreste e solitária...”
Uma cidade erguida em plena solidão do descampado.
Niemeyer – “...como uma mensagem permanente de graça e poesia...”
Uma cidade que ao sol vestisse um vestido de noivado
Niemeyer – “... em que a arquitetura se destacasse branca, como que
flutuando na imensa escuridão do planalto...”¹²*

⁷ Chinwalla, R. J. *A Índia tem sua Brasília*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 27.12.1958.

⁸ Idem. *Ibidem*.

⁹ Casciato Maristela. *O modernismo ocidental na Índia pós-colonial: o trabalho da equipe de Chandigar*. Comunicação especial, Rio de Janeiro, VIII DoCoMoMo, 1-4 de setembro de 2009.

¹⁰ Repórter Manchete. *Mundo em Manchete*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 10.9.1960.

¹¹ A composição da obra foi encomendada desde 1958 a Tom Jobim e Vinicius de Moraes; foi concluída em setembro de 1960. Moraes Vinicius de. Depoimento/apresentação. Capa do LP: *Sinfonia da Alvorada*. http://www.jobim.com.br/dischist/sinfalv/alvorada_vintext.html. Mais informações in: *Brasília será Sinfonia*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 24/09/1960.

Tom Jobim e Vinicius de Moraes foram pagos pela Novacap, aos todos, 3.000.000,00 de cruzeiros. A própria Novacap define o contrato “de publicidade”. “*Relação dos contos assinados pela Novacap no período de 16/1/1958 até 31/12/1960*” In: Atas da C.P.I. chamada de “*Construção de Brasília*” criada com resolução n. 37 de 1960 [DCN 25/08/1960] para “*examinar organização e regulamentação dos serviços públicos de Brasília, estado das habitações necessárias aos deputados, etc.*”. Brasília: Arquivo da Câmara. Caixa n. 9. Para uma comparação, lembramos que em 1957, o primeiro prêmio para o plano piloto consistiu em 1.000.000,00 de Cruzeiro. Apud: Pedrosa, Mario. *Reflexões em torno da nova capital*. In: Arantes, Otilia, Org. **Mario Pedrosa, Acadêmicos e Modernos**. Textos escolhidos. São Paulo, Edusp, 1998. Lembramos também que no Rio de Janeiro o salário mínimo de 1956 até 1958 foi de 3.800 cruzeiros; o salário mínimo mais baixo do país, no Piauí e no Rio Grande do Norte, em 1958, era de 1.250 cruzeiros. In: **Manchete**. Rio de Janeiro: 29/11/1958; pág. 100.

¹² Moraes, Vinicius de e Jobim, Tom. *Sinfonia da Alvorada*. www.letras.mus.br.

O TRANSPORTE DE CIMENTO E DE TIJOLOS É, MUITAS VÉZES, FEITO EM LOMBO DE JUMENTO. NA NOVA CIDADE INDIANA, ONTEM E HOJE SE JUNTAM PARA O FUTURO.

45

Claudius. "Souvenir" de Brasília. **Manchete**. Rio de Janeiro: 31/10/1959.

Ao tornarem-se emblemas, as arquiteturas sofreram um processo de afastamento de seus ambientes originais. Todavia, ao apreciar esses edifícios-símbolo, isto é, o Conjunto do Congresso, o Palácio da Alvorada, o Planalto e o Supremo, nos parece, ao contrário, muito difícil desenredá-los dos espaços urbanos que os acolhem.

Os vazios da Praça dos Três Poderes, as extensões que ajeitam o Eixo Monumental, os gramados da esplanada dos ministérios e da fachada da residência do Presidente, os parques ao redor e, de maneira geral, todas as distâncias que ajustam e rodeiam o Plano Piloto, concorrem para informar e amplificar as linhas únicas e as proporções contidas dos edifícios. Os vazios dos prédios e os horizontes longínquos do Planalto enredam-se nas perspectivas desimpedidas delineadas pelo plano urbanístico; vácuos, horizontes e perspectivas são requisitos necessários para os prédios alcançarem sua plenitude e leveza, e vice-versa, para aqueles ambientes despejados e livres adquirirem significado. Ou seja, na imagem da capital, as arquiteturas e os espaços urbanos são corolários um do outro e a força expressiva dos projetos de Oscar Niemeyer depende dos espaços criados por Lucio Costa.

Retomaremos, em seguida, as duas publicações que anunciaram o programa dos edifícios da capital, com o propósito de observar os planos pilotos concorrentes e entender se foram avaliados a partir das relações que teriam instituído com as arquiteturas de Oscar Niemeyer.

Fonte: **Módulo** n. 6. Rio de Janeiro: Dezembro 1956.

Em dezembro de 1956, a revista *Módulo* n. 6 publica o programa arquitetônico da futura capital. O edifício central da maquete, o mais importante, é cercado por palmeiras imperiais; é vazado e realçado do solo. Sua feição depende de um peristilo de colunas onduladas; no lado interno ao parque, apresenta uma rampa muito pronunciada. Supostamente em *entrevista*¹³, Oscar Niemeyer especifica que os edifícios já projetados localizam-se “no limite da área a ser destinada propriamente à futura sede de Governo”¹⁴; define quais prédios já lhe haviam sido encomendados e indica que “apenas o palácio, que está sendo delineado, aguardará a escolha da localização adequada, em meio de um grande parque, pois a construção dos demais está praticamente iniciada”¹⁵. Ele comunica também alguns parâmetros para desenvolver o plano da nova capital. Lê-se: “trata-se de uma cidade de caráter administrativo, em que certos setores como a indústria e a agricultura terão papel restrito. Sua população, por exemplo, não deveria, na minha opinião, ultrapassar um limite predeterminado, a fim de manter suas características primordiais de uma cidade dessa natureza”.

Chama a atenção o fato de que a matéria da *Módulo* provoque conjecturas sobre uma espécie de parque federal, que acolheria o palácio. Chama a atenção a ressalva sobre a preocupação da Novacap para “não criar limitações àqueles que estão concorrendo ao concurso para o Plano Diretor da nova capital”. Deve-se lembrar que o encargo das arquiteturas foi atribuído pelo presidente diretamente a Oscar Niemeyer, sem consultar órgãos de governo e sem concursos. Porém, o IAB (Instituto de Arquiteto do Brasil), ao qual ainda pertencia naquele momento Oscar Niemeyer, desde 1955¹⁶ vinha atuando para garantir que a escolha dos profissionais que iriam colaborar no projeto da nova capital se realizasse através de uma

¹³ **Módulo** n. 6. Rio de Janeiro: Dezembro de 1956.

¹⁴ Idem. Ibidem.

¹⁵ Idem. Ibidem. pág. 12.

¹⁶ As queixas e o papel dos profissionais com relação ao convite a Le Corbusier para colaborar no planejamento da nova capital são relatados nas dissertações de Milton Braga e Jéferson Cristiano Tavares. Braga, Milton Liebenritt de Almeida. **O concurso de Brasília. Os setes projetos premiados**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentada à FAU USP, 1999. Tavares, Jéferson Cristiano. **Projetos para Brasília**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentada à EESC/USP, 2004.

competição e que, sobretudo, a mesma competição fosse aberta aos profissionais brasileiros¹⁷. Nauro Esteves¹⁸, chefe do escritório particular de Oscar Niemeyer, conta que já nos primeiros meses de 1956 o presidente contratou Oscar Niemeyer para desenhar as arquiteturas da nova capital. Conta que Oscar Niemeyer, ao organizar sua equipe, envolveu o próprio Nauro Esteves, que assim participou dos estudos para elaboração do Edital. No final de 1956¹⁹ veio também a notícia oficial da participação do próprio Oscar Niemeyer do júri da competição. A pressa do presidente²⁰, o edital²¹ e a própria competição levantaram inúmeros protestos, que se repercutiram até nos relatórios de alguns concorrentes.

Fonte: **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 1/12/1956.

A instituição da competição pública para a seleção do plano piloto diretor apresenta-se, assim, quase como uma espécie de negociação com os profissionais que almejavam participar da construção da nova capital. Nesse estágio a matéria da Módulo parece um meio para dialogar com os concorrentes: ao preocupar-se em dar a conhecer o partido das futuras construções,

¹⁷ “Sem desmerecer dos técnicos que iniciam já os primeiros trabalhos do planejamento da nova Capital, parece nos lícito que seja dada aos nossos arquitetos urbanistas, cujo renome ultrapassa nossas fronteiras, a oportunidade de colaborarem no empreendimento que se pretende realizar”. Manifesto ao Chefe do Governo. In: **Arquitetura e Engenharia**. Rio de Janeiro: agosto de 1955 e in: **Módulo** n. 2, Rio de Janeiro: agosto de 1955. Noticiário.

¹⁸ Garcia, Cristiana Mendes. **Construindo Brasília. A trajetória profissional de Nauro Esteves**. Brasília: Dissertação de Mestrado apresentada à UnB, 2004.

¹⁹ Idem. Ibidem.

²⁰ O prazo para entrega das pranchas, reduzido em seis meses, foi também objeto de protesto e negociações. O prazo para avaliação dos projetos, ainda mais restrito [três dias para ler 26 relatórios e para estudar avaliar e escolher 26 projetos], foi causa do voto contrário de Paulo Antunes Ribeiro, representante do IAB, e de inúmeros protestos, relatados nas dissertações de Jéferson Cristiano Tavares e Milton Braga.

²¹ Nas palavras do então presidente do IAB, Ary Garcia Roza: “O edital não é consoante com o proposto pelo Instituto de Arquitetos. O Instituto não foi ouvido após a redação final”²¹. Essa nota polemica acompanha justamente a apresentação na revista *Arquitetura e Engenharia* das primeiras arquitetura de Oscar Niemeyer para a Nova Capital.

talvez os ajudasse e ao mesmo tempo os convidasse a adequar seus projetos às arquiteturas por ele desenvolvidas e já aprovadas pelo presidente.

Cabe frisar algumas incongruências dessas matérias. A maquete de 1956 publicada na revista *Módulo* apresenta um parque de quatro prédios que, supostamente, estão fora da área “destinada propriamente à futura sede de Governo”²². No texto, porém os prédios que já se encontram em obra diminuem para três. O mais importante espera por sua localização em um parque na cidade depois da seleção do plano piloto. A fotografia da mesma maquete publicada pelas *O Cruzeiro* e *Arquitetura e Engenharia* já elimina o edifício mais afastado, à beira da lagoa, e apresenta um conjunto de três construções.

Uma segunda maquete é publicada em fevereiro de 1957 na *Módulo* e, anteriormente, em janeiro de 1957 no primeiro número da *Brasília*, órgão oficial da Novacap. O projeto apresenta ao público a Residência do Presidente, que já estava em construção, segundo afirma a própria *Módulo*, pelo menos desde novembro de 1956. A matéria da revista *Brasília* de janeiro de 1957 apresenta ambas as maquetes; a fotografia do primeiro modelo abre o artigo, e o instantâneo igualmente elimina a área da primeira suposta mansão do Presidente da República.

Na primeira maquete a moradia presidencial era um edifício desdobrado em dois corpos contrapostos e colocado em um jardim particular à beira do lago, próximo do Palácio dos Despachos. Na segunda, a residência oficial do chefe de estado apropria-se das formas exclusivas do projeto inicial, enquanto o texto confirma a extensão das mesmas morfologias à paisagem urbana. Na alteração do programa da residência presidencial podemos até suspeitar a participação de Juscelino Kubitschek, que era o cliente privilegiado do arquiteto: ele pode ter colaborado na idéia de basear o caráter da cidade nova naquele arquétipo.

Ao publicar a primeira maquete, então, *Módulo*, *O Cruzeiro*, *Arquitetura e Engenharia* divulgam, juntas, um projeto superado: aparentemente, o texto da própria *Módulo* confirma que o Palácio já não pertence àquele conjunto urbano representado pelo modelo, mas anuncia que suas características formais terão implicações na paisagem urbana da futura Capital. O novo projeto preserva, de fato, os caracteres importantes do programa arquitetônico do primeiro, e justamente neles centra-se a atenção do texto das revistas *Módulo* e *Brasília*. Eles frisam, de fato, que o programa arquitetônico não muda: o original, aparentemente, depende das colunas de ponta fina para o alto e para a base e dele decorrerão também os Palácio do Planalto e do Supremo.

²² *Módulo* n. 6. Rio de Janeiro: dezembro de 1956.

Na descrição da Nova Capital de Lucio Costa, a área representativa dos Poderes, isto é, o trecho de Eixo Monumental que conjuga a Torre da Televisão à Praça dos Três Poderes, é uma paisagem didascálica, que visa exprimir e representar a democracia (“sendo a cidade o berçário do povo, não do monarca”²³) de acordo com a Constituição, além de levantar e apresentar também temas éticos e civis. A própria paisagem desenvolve, outrossim, a tarefa de “ensinar” aos visitantes o papel e as relações entre os diversos Poderes.

Os poderes da República são três. Conseqüentemente, o “coração da cidade”²⁴ que carrega o sentido da capital é um triângulo equilátero: a própria forma evidencia as autonomias e as recíprocas independências dos poderes. A casa eleita diretamente pelo povo é a mais exposta, sinalizada por um elemento vertical que dialoga diretamente com o quarto poder, já que a torre da televisão conclui a representação da capital federal²⁵ ao longo do eixo monumental. Aliás, cabe frisar que a própria torre é colocada no ponto topográfico mais alto e o plano já a projeta, conferindo-lhe ênfase espacial e feição estética distintas; talvez visasse assinalar o fato da imprensa ser o “controle” do povo na atuação do parlamento. Finalmente, a catedral, católica, “isolada em uma praça autônoma”²⁶, afirma a autonomia do Estado Laico de quaisquer Igrejas; alinha-se, na verdade, aos demais prédios do eixo monumental, como o teatro e, hoje em dia, o museu da cidade e a biblioteca, recém construídos.

Ao descrever e justificar, com as palavras, a ordenação urbana, Lucio Costa risca os volumes dos edifícios e os espaços que os rodeiam; suas proporções e seus diálogos parecem depender do “marco e padrão estético” já aprontado por Oscar Niemeyer no Palácio da primeira maquete de 1956 e refinado no palácio da Alvorada. Com base nesse marco e padrão, rebaixa qualquer outra construção à função de moldura para a simbologia cívica emergir. A amplitude dos espaços, os vazios, os terraplenos, as perspectivas, são medidos com base nas qualidades estéticas dos anteprojetos, já divulgados pela imprensa especializada e de massa. Lembra Maria Elisa Costa: “Mas ao mesmo tempo, eles sacaram, ele [Lucio Costa] e o Oscar, que,

²³ Lucio Costa, www.casadeluciocosta.org, vídeo.

²⁴ O papel da Praça dos Três Poderes, na economia do eixo monumental e da cidade capital projetada por Lucio Costa como um todo, nos parece uma reflexão e uma resposta/interlocução com a discussão do tema do “coração da cidade” que foi objeto do CIAM de Hoddesdon em 1951. “De fato, [em 1951] o Movimento Moderno enfrenta uma das mais vistosas lacunas dos seus andaimes, incorporando ao organismo urbano os caracteres que tornam algumas áreas da cidade “corações da cidade”, os gânglios vitais da atividade cívica”. In: Belfiore Emanuela. *La costruzione dello spazio pubblico nella città contemporanea*. Genova Convegno Nazionale INU, **Il ruolo del progetto urbano nella riqualificazione della città contemporanea**. 22-23 giugno 2006. www.inu.it/download_eventi/genova_2006/definitivi/Belfiore.pdf. A mesma autora observa que “dentre dos noventa e nove pontos da carta de Atenas nunca aparece o termo espaço público, que tornou-se irrelevante com relação aos elementos da cidade moderna: “o sol, o espaço o verde”. (...)”. Acrescenta também que se (re)afirmou nesse momento a cidade qual sede da comunidade e qual expressão das diferentes relações sociais que conotam tanto a estrutura urbana quanto a sua comunidade; a noção de espaço público conjuga a “imagem da cidade” e a identidade da sua comunidade, a qualidade urbana e a urbanidade. Afirmou-se, sobretudo, a idéia de mais corações da cidade, [aliás, o plano piloto dos irmãos Roberto retoma justamente essa idéia] os quais devem ser localizados em lugares estratégicos e apresentar “um determinado número de espaços abertos delimitados por edifícios e coligados ao centro principal por meio de comunicações”, flexíveis para melhor se adaptar à uma sociedade em transformação e ao mesmo tempo rígidos, para oferecer algo que permaneça no tempo.

²⁵ Depois da torre o eixo continua, mas coordenando as sedes dos órgãos do DF, a prefeitura, a polícia central, o corpo dos bombeiros e a assistência pública. Itens 12 e 13 da *Memória descritiva do Plano Piloto*. [1957]. In: Edgar Graeff. (Org.) **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

²⁶ Costa, Lucio. Op.cit.

sobretudo no Plano Piloto, a estrutura da cidade tinha que ter uma escala que eles chamam de escala monumental, que qualquer pessoa, vindo da maior metrópole chegasse naquela cidadezinha e desse uma parada. Aquilo tinha que ser capital de saída porque senão voltava para casa”²⁷.

Fonte²⁸: **Brasília** n. 3. Rio de Janeiro: Março de 1957.

Assim expressou-se o júri ao premiar Lucio Costa: o plano é “o único para uma capital administrativa do Brasil”²⁹, querendo significar que era o único desenho urbano que satisfazia à representatividade da nação.

²⁷ Costa, Maria Elisa Modesto Guimarães. **Depoimento** - *Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1991.

²⁸ Essa perspectiva, de acordo com o depoimento de Sérgio Porto, não foi apresentada no concurso para o plano piloto, mas foi redigida para ser publicada. A revista *Arquitetura e Engenharia* n. 44 e a revista *Brasília* n. 3 divulgaram-la. A revista *Módulo* n. 8 de julho de 1957, dedicada aos planos premiados na seleção, publicou o texto escrito, os riscos e a planta da cidade.

²⁹ **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: Junho de 1957.

Supostamente “sumário”³⁰, o plano vencedor na realidade é um projeto urbano no qual a cidade emerge pensada qual única, grande arquitetura. Detalhada e ritmada nos edifícios de Oscar Niemeyer, a ela as próprias construções de Oscar Niemeyer irão se dobrar. Aliás, nenhum dos outros planos premiados detalha até esse ponto a área de representação dos poderes federais. A nobreza e a monumentalidade decorrem também da importante atenção que o desenho dedica às dimensões e aos gabaritos dos “outros” edifícios urbanos, aqueles residenciais e os de serviços e negócios, que serão, depois de concluída a construção da cidade, escondidos pela vegetação.

Entendemos que a proposta de Lucio Costa não seja plano urbanístico, mas desenho urbano, devido à atenção com que ele detalha alguns aspectos da cidade: à falta de medidas lineares contrapõe-se o cuidado com as proporções, com os gabaritos e com as perspectivas; a ausência de indicações específicas sobre a densidade habitacional, por exemplo, nas diferentes quadras é resolvida pelo detalhamento da função da arborização; ao apuro do resultado estético e didático do Eixo Monumental concorre o detalhamento até do mobiliário urbano – os “painéis luminosos de reclame” nas fachadas dos prédios da área de diversão, a numeração urbana, as lápides singelas dos cemitérios. Contudo, o plano não detalha os serviços públicos urbanos, metrô ou o transporte coletivo de superfície, e faltam estimativas gerais, por exemplo, dos tempos necessários aos demais deslocamentos a pé ou de carro. A função “arquitetônica” da vegetação urbana revela mais ainda essa postura: ela é encarregada de construir, do mesmo modo que as obras, a paisagem: os gramados, seus valores simbólicos e visuais, caracterizam a cenografia e respaldam a monumentalidade do eixo. As árvores de porte escondem os demais edifícios das áreas residenciais. Desta forma, o Eixo (vazio supra-elevado) e a Praça dos Três Poderes (terraço suspenso pelos muros de arrimo) parecem emergir de um parque, de uma vegetação ordenada e controlada que se opõe àquela torta e seca do cerrado da região circundante. As palmeiras imperiais selam os momentos espaciais mais significativos; os parques separam a parte do eixo monumental destinada aos órgãos públicos de administração do DF; a vegetação da orla da lagoa, “que se pretende manchada de arvoredos e campo”, visa a comover os hóspedes ilustres na chegada do aeroporto e a providenciar um lugar ameno para o lazer público. A importância da vegetação na economia da paisagem urbana é confirmada pelo próprio autor: “o que ainda falta, e me exaspera, são as cortinas verdes compostas por árvores de copa pesada, previstas para dar aconchego e definir espacialmente cada quadra”³¹.

³⁰ “Inúmeros projetos apresentados poderiam ser descritos como demasiadamente desenvolvidos; o de n. 22, ao contrário, parece sumário. Na realidade, porém, explica tudo o que é preciso saber nesta fase; e omite tudo que é sem propósito”. Apreciação do júri do Concurso para o Plano Piloto. In: Tamanini Fernando. **Brasília, Memória da construção**. Parte 2, Documentário. Brasília, Projecto Editorial, 2003.

³¹ Costa, Lucio. *Carta ao senador Catete Pinheiro*. In: Gorovitz, Matheus. **Brasília, uma questão de escala**. São Paulo: projeto, 1985.

Luisa Videsott. *Superquadra Sul*, novembro de 2005.

Ao planejar a capital, Lucio Costa não aplica os instrumentos do urbanista³². Quando declara, logo no início do Relatório, não ser um técnico e não querer competir, parece indicar justamente que a sua proposta não é um plano, tentando, desta forma, chamar a atenção para a diferença que existe entre o pensamento do urbanista e aquele do arquiteto, e indicado, ao mesmo tempo quais eram as condições da competição.

³² Em entrevista em 1961, o próprio Lucio Costa, perguntado sobre as contradições da fundação de Brasília, esclarecia sua idéia de urbanismo e afirmava que Brasília foi realização de uma “conjuntura especialíssima” e que é “exemplo de como não se deve fazer uma cidade”. “O urbanista deve limitar-se a criar as condições para que o desenvolvimento regional e urbano se processe organicamente, e a guiá-lo para que o crescimento natural ocorra no melhor sentido, de acordo com as necessidades de vida e as circunstâncias”. Costa Lucio. *Sobre a construção de Brasília*. In: Edgar Graeff (Org.) **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

Entre os premiados, o projeto de Lucio Costa é o único que não propõe uma solução que pudesse competir volumétrica e estilisticamente com os prédios leves, relativamente pequenos e “flutuantes” de Oscar Niemeyer e de Juscelino Kubitschek. Aliás, em função daquele “marco padrão e artístico” projeta justamente tanto a área dos poderes federais quanto a cidade inteira.

Os outros planos pilotos premiados, ao contrário, apresentaram soluções muito distintas, mas limitadamente aos caracteres da *urbs*, e revelam o anseio de contribuir para a construção e o perfil da Capital. Todos isolam uma área para os palácios do poder – o Capitólio e os parques federais – talvez por levar em conta justamente as indicações inicialmente divulgadas pela revista Módulo. Assim fazendo, criam um descompasso estilístico e de volumes, se pensarmos a cidade em termos de desenho urbano e/ou de projeto arquitetônico, entre os projetos de Oscar Niemeyer e o remanescente da cidade. As avaliações do júri confirmam que a escolha do plano vencedor dependeu justamente das incongruências eventualmente levantadas pelo encontro de tão diversas arquiteturas.

O plano de Rino Levi, Roberto Cerqueira César, Luis R. Carvalho Franco e Paulo Fragozo previa prédios de apartamentos de oitenta andares, onde o tema da leveza era resolvido privilegiando a sutileza, a transparência e a permeabilidade aos ventos; nos comentários do júri, entre as críticas, lemos: “do ponto de vista plástico, são os edifícios de apartamentos que dão feição à capital – não os edifícios governamentais”. O projeto dos irmãos Roberto é muito distinto, e não só arquitetonicamente: as unidades poligonais/circulares constroem o verdadeiro vulto da cidade; os comentários do júri, entre as críticas colocam: “o ideograma da unidade urbana é válido para qualquer cidade numa região plana; não é especial para Brasília; não é para uma capital nacional”. Os demais planos apresentaram áreas residenciais de blocos de apartamentos entre 10 e 18 andares; os comentários do júri criticam “as zonas residenciais demasiado uniformes” (equipe Carlos Cascaldi) ou a ausência do “caráter de uma capital” (equipe Milton Ghiraldini). O relatório de Borouch Milmann, João Henrique Rocha e Ney Fontes Gonçalves³³ explicitamente ressaltou a “contribuição arquitetônica que [os blocos] emprestam à cidade”; aqui as críticas do júri penalizam a formalização do centro comercial “numa série rígida se superblocos de tamanho igual”. Talvez o plano de Mindlin e Palanti, situando o Capitólio na área mais elevada da cidade e definindo uma área residencial de prédios de 10 andares no máximo, estabelecesse um diálogo menos competitivo com os desenhos de Niemeyer. Mas os comentários do júri avaliaram que suas qualidades plásticas eram insuficientes.

³³ Milman, Boruch. Rocha, João Henrique. Gonçalves, Ney Fontes. *Relatório Justificativo* do plano piloto. Fundo Novacap. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal.

Rino Levi, Roberto Cerqueira César, L. R. Carvalho Franco e Paulo Fragoso.

Carlos Cascaldi, João Vilanova Artigas, Mario Wagner Vieira da Cunha e Paulo de Camargo Almeida.

Constutécnica / Milton Ghilardini.

Fonte: **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: Julho de 1957.

O júri procurou escolher o desenho urbana apto a representar a capital com base naquele “marco e padrão artístico” definido por Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek; premiou também o anteprojeto que viabilizasse o prazo de inauguração restrito, almejado pelo presidente, que já tinha entregue a sua sobrevivência política à inauguração da cidade dentro do prazo do seu mandato. Aliás, mesmo nesses termos, o plano de Lucio Costa parece ser o único que levou em conta a conjuntura política. Circunstância que impôs, cabe frisar, condições específicas para a execução do projeto, e até restrições importantes³⁴ ao desenho urbano original.

O conjunto dos projetos publicados nas revistas *Módulo*, *Arquitetura e Engenharia*, e parcialmente na *Brasília*, permite observar o quanto o anseio à ordem como rarefação migra dos espaços vazios e das grandes distancias que caracterizam a *urbe* às perspectivas e às maquetes que antecipam a paisagem urbana. Aliás, apesar do mapa do sítio estar a disposição de todos os concorrentes, as bases dos modelos tridimensionais são planas, perfeitamente horizontais. A sutileza dos prédios, que alcança a vertigem nos edifícios de 80 andares da equipe de Rino Levi, percorre todas as pranchas, quase repetissem a audácia das colunas de ponta fina da maquete publicada nas revistas.

As formas geométricas elementares fundamentam a maioria dos desenhos urbanos, até tornar-se, no caso do projeto dos irmãos Roberto, a repetição serial de uma mesma célula. Os desenhos premiados não só são todos ajustados a um único “estilo moderno” em sistemas viários fundamentados no uso extensivo do carro, mas são também baseados em critérios geométricos de ordenação arquitetônica; talvez dessa forma os concorrentes entendessem respeitar, a leveza e a concisão do marco inicial. Voltemos à análise daquele marco, “o marco e padrão técnicos e artísticos da cidade que nasce”³⁵.

³⁴“Aconteceu que as estruturas metálicas dos ministérios, foram encomendadas numa firma americana, e dessa então eram 11 ministérios, havia parece que um empréstimo, a Novacap ia fazer. Nas discussões, se daria ou não daria ou era para fazer, não sei o quê, chegaram à conclusão que para os 11 ministérios, daria mas eles não podiam ter a dimensão que estava inicialmente projetada”. Porto Sergio. **Depoimento**. *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal. 1989.

³⁵ **Módulo** n. 7. Rio de Janeiro: fevereiro de 1957.

Irmãos Roberto.

Boruch Milman, João Henrique Rocha e Ney Fontes Gonçalves.

Henrique Mindlin e Giancarlo Piretti.

Fonte: **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: julho de 1957.

Módulo n. 7. Rio de Janeiro: Fevereiro de 1957.

Publicando pela primeira vez a Residência do Presidente da República na *Módulo*, Oscar Niemeyer explica a gênese de sua obra com uma seqüência de três riscos de colunas. Os riscos visam a ressaltar que, apesar de criar novas formas, o programa das artes permanece o mesmo; as medidas e as proporções da arquitetura dependem da sua finalidade de servir à vida do Homem. “O homem comum é o exilado de nosso tempo e de nossa cidade”; ele é “um estranho bicho que tem alma e sentimento, e fome de justiça e de beleza, e que deve ser consolado e estimulado”³⁶. Quase repetindo o texto escrito para o lançamento do primeiro número da *Módulo* em 1955, os esquemas visuais afirmam que, desde a Antigüidade, as artes se moldaram no ser humano visando a consolá-lo e estimulá-lo, satisfazendo a seus anseios de beleza e justiça. Para apresentar o marco de Brasília, a matéria da *Módulo* retoma o mesmo raciocínio: “procuramos adotar princípios de simplicidade e pureza que no passado caracterizaram grandes obras da Arquitetura”³⁷.

Os esboços operam uma síntese importante de informações, indicando a ascendência do elemento estrutural de Brasília na Antigüidade clássica. Talvez, o arquiteto, assim como Lucio Costa remeteu às fundações romanas com seu sinal da cruz, procurasse construir um passado áulico para a cidade, uma espécie de genealogia “nobre” e “antiga”. Ao mesmo tempo, porém, citam a apologia de Le Corbusier de 1934, que contrapondo a fotografia do Parthenon junto a um carro, descreve-os como expressão máxima de funcionalidade e beleza, isto é, de modernidade. A associação visual de Le Corbusier sela a apologia da técnica e da modernidade mas, ao mesmo tempo, abstrai estes conceitos da história, dos lugares, das necessidades, etc. aquela de Oscar Niemeyer explica, com uma pretensão quase determinista e, novamente, a-histórica, a evolução

³⁶ A revista e o título. **Módulo** n. 1, Rio de Janeiro: março de 1955 pág. 2.

³⁷ **Módulo** n. 7. Rio de Janeiro: Fevereiro de 1957.

da arquitetura da Antigüidade em arquitetura moderna. Apesar de serem muito redutivas e até ingênuas, essas narrações abandonam o enredamento da história, favorecem a esquematização da didática e demonstram com sucesso conceitos muito mais refinados e complexos. Não podemos deixar de apontar para suas estratégias: elas visam à persuasão e à demonstração, não à informação; suas formas são imperativas e visivelmente devedoras àquelas dos manifestos das vanguardas, mas divulgadas pelos meios de informação de massa, elas exploram também a passividade do leitor frente à comunicação visual. Enfim, a série das três colunas de Oscar Niemeyer resolvem a história com uma “naturalidade” que incomoda.

Vamos nos deter mais um pouco na observação das páginas do número 7 da *Módulo*. O artigo tem oito páginas, ao todo, com meia coluna de texto escrito, em uma diagramação tripartida vertical. Deve-se sublinhar que os primeiros números da revista tinham um formato maior, de quase 40 x 30 centímetros.

Fonte: **Módulo** n. 7. Rio de Janeiro. Fevereiro de 1957.

A paginação insere inúmeros esboços, que descrevem principalmente as colunas e suas inserções nas fachadas; alguns são diagramados de maneira a preencher a página inteira ou duas meias páginas duplas horizontais. Em particular, o esquema de uma coluna alcança o tamanho de uma folha, tamanho que confere excessivo realce ao esboço. Talvez isso antecipe a

exploração que foi realizada em cima de suas funções icônicas e de propaganda. As páginas remanescentes publicam os preliminares; eles ressaltam também as interlocuções entre o perfil ondulado da fachada e o desenho em caracol da capela. Alguns croquis, supostamente em perspectiva, descrevem as fachadas, enfatizam os peristilos, a passarela que leva ao hall central, que é um grande vão vazio. Aliás, o salão de acesso ao Palácio proposto nesses desenhos é muito diferente daquele definitivo. Uma escultura, talvez duas figuras sentadas, é colocada no espelho de água que complementa a fachada. Não encontramos plantas e cortes; as fachadas do edifício são respectivamente descritas pela maquete (a anterior) e pelos riscos (a posterior), mas a vista dela é incompleta: os fragmentos e a regularidade do perfil das colunas sugerem a possibilidade da repetição do módulo até o infinito; aparentemente não importa detalhar algumas partes dos desenhos, mas privilegiar os aspectos visuais e as percepções dela. O texto da primeira página insinua a apresentação das plantas, mas a matéria não atende ao anúncio.

Frente a tamanha explosão de informações visuais, procuramos, sem sucesso, como já dissemos anteriormente, por medidas, números, desenhos técnicos e outras informações que permitissem uma aproximação de outros aspectos desses projetos. Sabemos, pelo subtítulo, que a estática do edifício e o cálculo dos concretos são resolvidos por Joaquim Cardozo, e que as instalações são projetadas por Afrânio Barbosa da Silva. Todavia, o ponto de vista sobre a arquitetura, proposto pela paginação e pela matéria em geral, é que ela seja um produto da criatividade, abstraído do contexto (já ressaltamos a idéia asséptica de ambiente veiculada pelas maquetes dos planos concorrentes premiados). O mesmo pressuposto insere-se em uma linha de pensamento, compartilhada por outros arquitetos da época, que avalia a arquitetura de forma independente tanto do sítio, quanto do processo de sua produção.

Mesmo assim, como a *Módulo* é, supostamente, uma revista de informação para os profissionais da arquitetura e do urbanismo, queríamos conferir plantas e cortes para entendermos melhor a solução encontrada. Não localizamos, outrossim, nenhuma medida em detalhamento dos esboços, nem seriam divulgadas as pranchas técnicas do Palácio da Alvorada na publicação dedicada à comemoração da inauguração da cidade em 1960. A própria paginação informa claramente que a exposição das plantas e dos cortes não interessa ao autor dos projetos; não interessa informar, mas divulgar uma idéia de arquitetura muito definida.

Isso chama a atenção para um discurso mais amplo sobre estratégias editoriais na divulgação da arquitetura moderna. Cabe relatar que, no século passado, de maneira marcante no período entre as duas guerras mundiais, proliferou a divulgação de livros e de revistas de arquitetura; a maioria delas era dedicada à arquitetura contemporânea e se utilizava de fotografias em forma extensiva. Algumas publicações chegaram a substituir os desenhos e as informações “técnicas” das plantas e das seções simplesmente com o relato fotográfico. É o caso do livro de Walter Gropius, *Internationale Architektur*, cujo exemplo foi amplamente imitado; no texto introdutório o autor explica que a publicação é um catálogo de imagens (fotografias) da arquitetura

moderna, catálogo que confere mais espaço à evidência externa dos edifícios, visando satisfazer a um público mais amplo e não especializado. Promete a sucessiva publicação de plantas e interiores, mas a promessa não seria mantida³⁸.

Maquete do primeiro conjunto de construções para a Nova Capital. (detalhe)
Indalécio Wanderley, *A nova Capital*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 1/12/1956.

Maquete da Residência do Presidente.
Fonte: **Brasília** n. 1. Rio de Janeiro, janeiro de 1957.

³⁸ Giovanni Fanelli. **Storia della fotografia di architettura**. Bari: Laterza, 2009.

Análogas escolhas editoriais distinguem muitas revistas de arquitetura da época. A maioria delas era, vamos frisar, meios de persuasão e de demonstração, quase que de auto-legitimação da nova arquitetura moderna e cada uma visou a afirmar uma idéia própria acerca da arquitetura. Algumas privilegiaram seu papel de fonte primária de conhecimento e atualização da profissão, e, portanto, acrescentaram às fotografias informações técnicas, escritas e visuais; outras preferiram dirigir-se a um público mais amplo, não necessariamente especializado em arquitetura, incrementando a comunicação baseada na evidência fotográfica³⁹.

Voltando às colunas e ao projeto de Brasília, a ênfase nas colunas justifica-se quando consideramos a sua evolução naquelas dos Palácios da Praça dos Três Poderes. O marco inicial da concepção dos prédios para a Nova Capital, portanto, como afirma o próprio arquiteto, é nas colunas. Porém, justamente a grande proeminência com a qual elas são publicadas atrai a atenção do leitor para o elemento formal das fachadas e a desvia dos volumes da própria arquitetura. É quanto observaremos em seguida.

Como mostram as duas imagens, com relação ao primeiro protótipo de 1956, a segunda maquete, com relação à primeira, é privada da supra-elevação do teto, dos balcões e da separação em dois andares do lado direito; desaparecem também a rampa, o parlatório e sua expressiva elevação (1,30 m⁴⁰) do solo e o peristilo adquire um número maior de colunas. Eliminados o balcão e a rampa, a fachada torna-se mais sintética. Retirados os terraços à direita, o segundo andar recua e o peristilo alcança seu característico vazio. Perdendo a distinção do arco em baixo, a parábola das colunas domina o desenho com uma seqüência serial de formas matemáticas. O teto plano e o chão liso preservam a pureza da colunata. O edifício, no seu conjunto, alcança a feição de um volume puro, geométrico e compacto. Enfim, o primeiro projeto passa por uns processos importantes de depuração, que o transforma radicalmente.

³⁹ "A história do uso das fotografias de arquitetura nas revistas ainda não foi escrita, nem sabemos como eram organizados seus acervos iconográficos (...)" As informações desse parágrafo in: Fanelli, Giovanni. **Storia della fotografia di architettura**. Bari: Laterza, 2009.

⁴⁰ **Módulo**, n. 6. Rio de Janeiro: Dezembro de 1956.

A fotografia aqui proposta foi publicada na revista *O Cruzeiro* do dia primeiro de dezembro de 1956; à luz dessa memória, o instantâneo fixa, talvez involuntariamente, justamente uma parte do processo criativo que o próprio arquiteto desenvolvia a partir das maquetes e das fotografias das maquetes e que descreveremos em seguida.

Indalécio Wanderley, *A nova Capital*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 1/12/1956.

De acordo com Sergio Porto⁴¹, colaborador da equipe de urbanismo da Novacap, Oscar Niemeyer utiliza(va)-se das maquetes como instrumentos de avaliação de seus projetos. No depoimento prestado ao *Programa de História Oral* do Arquivo Público do Distrito Federal, Sergio Porto relata que o processo de revisão consistia na destruição dos modelos tridimensionais, a

⁴¹ Porto, Sergio. **Depoimento**. *Programa de história Oral*. Brasília: Arquivo Publico do Distrito Federal, 1989.

própria desmontagem revelando ao arquiteto os defeitos e as incongruências dos projetos. Esse procedimento, ainda de acordo com o mesmo depoimento, era conduzido em solidão⁴².

O depoimento revela que os modelos não são (eram) somente instrumentos de propaganda, mas etapas fundamentais do processo de aprimoramento do projeto. Em entrevista ao professor Joubert Lancha⁴³ e à autora, Sérgio Porto detalha melhor que a “destruição” dos consistia em uma demolição para verificar as soluções de distribuição dos espaços e/ou volumes internos, nem tampouco para a avaliação estrutural dos prédios. Explica que o “estrago”, assim era vivida a intervenção de Oscar Niemeyer por parte dos *maqueteros*⁴⁴, consistia em “retirar” os elementos incoerentes e/ou redundantes e assim refinar as formas. Confirma que isto ocorreu com o teto do Palácio de 1956 e com a passagem entre as duas cúpulas no teto-plataforma do Congresso, que comentaremos adiante.

Entendemos, portanto, que as duas maquetes documentam o próprio processo de depuração que permitiu encontrar a solução arquitetônica final e, ao mesmo tempo, ajudou a alcançar análoga concisão na elaboração dos outros edifícios do poder de Brasília. É um processo de revisão que decorre do despojamento da proposta inicial. O problema da síntese é objetivo importante da pesquisa artística de Oscar Niemeyer; em *Depoimento*⁴⁵, texto publicado na *Módulo* em fevereiro de 1958 e no *Jornal do Brasil* em julho de 1958 [republicado no número de maio de 1960 da revista *Zodiak*], ele repete e esclarece quanto já tinha declarado em 1957⁴⁶: a procura de “concisão e pureza, e de maior atenção para os problemas fundamentais de arquitetura” norteou a elaboração das obras de Caracas e Brasília.

Concisão e pureza, explica ainda o mesmo depoimento, encontram suas demonstrações nas “geometrias compactas e simples”; os problemas fundamentais de arquitetura interessam “as convergências de unidade e harmonia entre os edifícios, e ainda, que estes não mais se expressem por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original”⁴⁷.

⁴² Quando precisou da aprovação da parte de arquitetura do projeto da Estação Rodoviária de Brasília, Sérgio Porto foi procurar Oscar Niemeyer. “Aí ele sentou comigo, pacientemente, coisa rara, porque o Oscar, ele faz aquilo sozinho, ninguém pode se intrometer, ele não admite intromissão, faz a maquete, quebra a maquete toda. Não sei se você conhece o processo dele? Sabe? Quebra, porque ele vê as coisas, os defeitos muitas vezes ele reconhece ou vê na maquete. Então é aquela maquete muito bem feita, ele vai e quebra (incomp.). Porto, Sérgio. Idem. Ibidem.

⁴³ A entrevista foi realizada no Rio de Janeiro aos 2 de setembro de 2009. Depois da revisão e avaliação do próprio depoente será publicada em revista.

⁴⁴ “Eu já assisti uma cena dum maquetista que se esmerou para fazer a primeira maquete para o Oscar, ele sentou, conversou, de repente ele começou a quebrar a maquete. O sujeito não estava sabendo, ficou horrorizado, e aí tiveram que explicar que esse era um processo”. Porto, Sérgio. Idem. Ibidem.

⁴⁵ Niemeyer, Oscar. Depoimento. *Módulo* n. 9. Rio de Janeiro: fevereiro de 1958. O mesmo texto é publicado in: Pedrosa, Mario. *O depoimento de Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 24 e 24 julho de 1958. In: Xavier, Alberto. (org.) *Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. E in: Niemeyer, Oscar. *Depoimento*. *Zodiak* n. 6. *Rapporto Brasile*. Milano: maio de 1960..

⁴⁶ “procurei um partido compacto e simples, onde a beleza decorra apenas de suas proporções e da própria estrutura”. Niemeyer, Oscar; apud: *Palácio residencial de Brasília*. *Módulo* n. 7. Rio de Janeiro: Fevereiro de 1957.

⁴⁷ Idem. Ibidem.

Oscar Niemeyer. *A imaginação na arquitetura*. **Módulo** n. 15. Rio de Janeiro, outubro de 1959.

No número 15 da *Módulo*, de outubro de 1959, Oscar Niemeyer explica a solução dos peristilos do Palácio do Supremo e do Planalto; na verdade a matéria é intitulada *A imaginação na arquitetura* e compõe-se de muitos esboços, convidando a uma apreciação das características visuais dos projetos arquitetônicos.

Os croquis publicados, alguns deles são aqui reproduzidos, são esquemas de percepções visuais e perspectivas que têm seus pontos de vistas dentro dos peristilos. As mesmas perspectivas serão repetidas pelas fotografias de Marcel Gautherot ao descrever os prédios acabados. Talvez a convite do arquiteto, o aparelho/os olhos do fotógrafo se colocarão em 1959/60 justamente no mesmo ponto de vista dos esquemas aqui publicados. Mas voltemos ao texto.

Ele explica que a imaginação é a capacidade do arquiteto de se colocar “mentalmente (...) na situação de um visitante que a estivesse percorrendo [a arquitetura] de forma atenta e crítica”⁴⁸. E acrescenta: no caso do Supremo e do Planalto, “a forma da estrutura das próprias colunas teve sua origem nessa especulação visual, conforme os desenhos indicam”⁴⁹.

Ao falar da suposta habilidade do arquiteto de se projetar na situação futura da arquitetura construída, Oscar Niemeyer escreve sobre uma “viagem” empreendida também graças às fotografias. Novamente Sergio Porto, na mesma entrevista acima relatada, fornece as pistas para esta declaração. Ele ressalta, e com muita ênfase, a necessidade de que o “fotógrafo de maquete” seja muito hábil, pois seus instantâneos representavam para o arquiteto um importante momento de averiguação. A “visita virtual” ao projeto, descrita na matéria *A imaginação na arquitetura*, adquire assim um significado mais importante e preciso: revela, ou confirma, que a aproximação de Oscar Niemeyer da própria arquitetura é um percurso crítico de abstração, principalmente

⁴⁸ Niemeyer, Oscar. *A imaginação na arquitetura*. Revista **Módulo** n. 15. Rio de Janeiro: outubro de 1959.

⁴⁹ Idem. Ibidem.

visual. Como iremos detalhar melhor adiante, as fotografias das maquetes contribuíam para revelar ao arquiteto, da mesma forma que a demolição das mesmas, os elementos excedentes. Com a colaboração dos instantâneos, ele sintetiza os elementos, transforma as arquiteturas [aquelas de Brasília, em discussão aqui] em invólucros geométricos, singelos e lisos que precisam apoiar-se em superfícies igualmente lisas para alcançar suas concisões.

Em seguida, nos deteremos nas informações visuais do relatório de Lucio Costa, pois talvez ajudem detalhar os projetos da Praça dos Três Poderes.

Lucio Costa. Esboço para a Praça dos Três Poderes
Fonte: **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro julho de 1957.

Oscar Niemeyer. Maquete da Praça dos Três Poderes
Fonte: **Brasília** n. 15. Rio de Janeiro, março de 1957.

Chama a atenção a coerência entre os edifícios de autoria de Oscar Niemeyer e os croquis do relatório de Lucio Costa que traçam o Conjunto do Congresso e a própria praça dos Três Poderes; repare-se nos paralelepípedos esboçados por Lucio Costa, colocados onde hoje encontram-se o Planalto e o Supremo, e nas proporções daquele primeiro desenho de 1956 para a Nova Capilar, bem como dos edifícios decorrentes dela. Parecem demonstrar que Lucio Costa aplicou as comunicações e publicações da revista *Módulo* e que aproveitou o protótipo para medir e/ou esclarecer o seu projeto urbano.

A autoria oficial do conjunto do congresso é de Oscar Niemeyer, mas a forma do edifício, assim como relata o próprio arquiteto⁵⁰, depende consideravelmente do desenho urbano de Lucio Costa. Não é fácil entender quem primeiro desenhou o edifício. Ao explicar o projeto para o Congresso, Oscar Niemeyer comenta: “o rebaixamento da cota do bloco de serviços, serviu de modo que a cobertura coincida com a cota da esplanada, servindo de suporte para as cúpulas dos

⁵⁰ Niemeyer, Oscar. Apud: Gorovitz, Matheus. **Brasília, uma questão de escala**. São Paulo: Projeto, 1985.

auditórios. Desimpedida a vista, a praça se reintegra ao eixo monumental⁵¹. Dessa forma confirma seu respeito para as perspectivas e as simbologias prescritas pelo plano vencedor; um plano que, cabe salientar, se preocupava justamente com a vista livre do eixo monumental e com o vazio da própria Praça dos Três Poderes.

A solução do conjunto insinuada pelos croquis de Lucio Costa, quando confrontada com o projeto elaborado por Niemeyer, revela ainda mais continuidades: faltando só a cúpula virada, os esboços detalham o comprimento, a abóbada que emerge da plataforma, o desenvolvimento vertical das torres. Sobretudo o croqui de Lucio Costa revela o importante diálogo urbano, metafórico e visual, da cúpula com os espaços urbanos remanescentes, tanto com os paralelepípedos das outras duas Casas quanto com a torre da televisão do outro lado do eixo monumental. Oscar Niemeyer ao apresentar a maquete do Congresso, na *Módulo* de julho de 1957, descreve: “os dois plenários são os elementos fundamentais, pois nele é que se resolvem os grandes problemas do país. Dar-lhes maior ênfase foi o nosso objetivo plástico, situando-os em monumental esplanada onde suas formas se destaquem como verdadeiros símbolos do poder legislativo⁵². Enfatizando as duas câmaras, o edifício chama a atenção do expectador para que ele tome ciência da existência das duas salas onde se trava a discussão política e democrática; isto é, para que ele apreenda, através das formas arquitetônicas, o próprio funcionamento da República. A frase declara ao mesmo tempo o respeito ao programa cívico e didático elaborado para a Capital com as palavras do Relatório do plano piloto vencedor.

Seção longitudinal do Conjunto do Congresso. Fonte: **Módulo** n. 9. Rio de Janeiro: fevereiro de 1958.

⁵¹ Niemeyer, Oscar. Ibidem.

⁵² **Módulo** n. 9. Rio de Janeiro: fevereiro de 1958.

A maquete do Congresso, desde sua primeira publicação em 1957⁵³, representa o conjunto como uma plataforma ininterrupta de ponta a ponta e com duas calotas soltas na planície de concreto. O corte longitudinal do conjunto do Congresso publicado na revista *Módulo* n. 9 em fevereiro de 1958 assinala as bancadas para o público da Câmara e do Senado nas duas cúpulas, e o plenário (salão de estar para deputados e senadores) no primeiro piso. A ligação entre as salas da Câmara e do Senado se dá no terceiro pavimento mediante um corredor que cria, de acordo com a secção publicada, uma elevação da parte central da esplanada. Mas esta protuberância não aparece nas fotografias da maquete, nem nas duas secções transversais. Essas últimas exibem um reajuste dos pés direitos do primeiro piso e da espessura da laje do teto, que incorporam o corredor no volume do edifício. Ao incorporar o corredor, porém, a nova solução curva o teto do edifício; a protuberância agora é uma imensa área encurvada; mais ainda, o arqueamento é muito pronunciado e não existe nas fotos do prédio realizado, nem da maquete.

Um trabalho recente [2009⁵⁴] divulga o corte transversal que corresponde à arquitetura realizada; a secção mostra que o reajuste dos pés direitos internos foi rebaixado mais ainda para permitir a passagem interna entre as duas Câmaras; a nova solução realizou uma superfície externa, ainda encurvada, mas quase horizontal⁵⁵. Cabe referir mais um detalhe: Sergio Porto alega que Augusto Guimarães solicitou Oscar Niemeyer a retirar o bloco correspondente à passagem externa do teto; relembra também que o conjunto passou por três reelaborações das

⁵³ **Brasília** n. 7. Rio de Janeiro, Julho de 1957.

⁵⁴ Silva, Elcio G. e Sanchez, José Manoel M. **Arquitetura monumental de Brasília. Documentação e Historiografia**. VIII DoCoMoMo, Rio de Janeiro: 1-4 de setembro 2009. Também: Silva, Elcio G. e Sanchez, José Manoel M. **Congresso Nacional: da documentação técnica à obra construída**. In: MDC. Revista de arquitetura e Urbanismo Brasília: março de 2009. www.mdc.wrq.br/2009/03/09.

⁵⁵ "O topo é tão fino que ninguém imagina construir, internamente, a galeria do público que liga os dois plenários, escreveu Oscar Niemeyer". In: Portfólio do fotógrafo Milan Alram. *A cidade do futuro meio século depois*. **Piauí** n. 34. São Paulo: julho 2009, pg 47.

distribuições internas dos espaços e, como mostra o trabalho de Elcio Silva e José Manoel Sanchez,⁵⁶ por três estudos de seus volumes. Considerando o tipo de uso que o arquiteto carioca fazia das maquetes, entendemos que desde logo ele arrancou do modelo a protuberância do teto e assim mandou fotografá-lo para sua aparição pública; entendemos que a solução mais adequada ao programa de concisão e pureza geométrica foi fruto de um processo de aproximação progressiva e que a reflexão acerca desse percurso não é objeto de divulgação.

Fonte: **Brasília** n. 49. Brasília: Janeiro de 1961.

Voltando à descrição do edifício do Congresso, o primeiro pavimento, além dos plenários, prevê um salão de acesso do público, sala de café e parlatórios para os senadores e os deputados; o piso semi-enterrado hospeda o hall para deputados e senadores, garagens, gráfica e arquivos, salas para as comissões. Os locais da Câmara e o Senado assim como as salas e os auditórios das Comissões no nível semi-enterrado são sem janelas, luz e ar são artificiais; as sessões e as reuniões não têm contato com o exterior; os arquivos, a tipografia e os demais serviços, ainda no subsolo, ao lado do hall dos senadores, dão para a garagem. O trabalho político, de informação e de preservação da memória desempenha-se então em ambientes sepultados, ligados por uma circulação complexa, em alguns casos paralela àquela do público de visitantes e da imprensa. Ao percorrer esses espaços em busca de informações e documentos, tivemos a impressão (devida também ao comprimento do edifício – 200 metros) de um labirinto. É como se o poder – democrático – se apoiasse numa rede de relações, atuações e conhecimentos

⁵⁶ Silva, Elcio G. e Sanchez, José Manoel M. **Arquitetura monumental de Brasília. Documentação e Historiografia.** VIII DoCoMoMo. Rio de Janeiro: 1-4 de setembro 2009. e: Silva, Elcio G. e Sanchez, José Manoel M. **Congresso Nacional: da documentação técnica à obra construída.** In: MDC. Revista de arquitetura e Urbanismo Brasília: março 2009 mdc.www.arq.br/2009/03/09.

inalcançáveis para o visitante e o observador externo. Chama a atenção também o percurso de chegada ao Conjunto do Congresso. Sua entrada é rebaixada de dois pisos com relação às pistas do Eixo Monumental e ao nível da Praça dos Três Poderes, de maneira que seu teto plano permanece no nível da praça dos Três Poderes⁵⁷, e somente as duas cúpulas da Câmara e do Senado dialogam com as Casas do Supremo Tribunal e do Governo. Alcança-se assim a simbologia desejada para a Capital: a concisão de volumes exalta os dois emblemas da democracia e suas interlocuções com os demais edifícios do poder. A solução arquitetônica geral e o aterro de grande parte do conjunto realizam a apreensão didática e visual desde o exterior e impedem de visualizar a complexidade de relações e comunicações que atuam no interior, mas principalmente, instigam a perguntar melhor de suas razões.

Para realizar os níveis do terreno conjeturadas pelo plano piloto de Lucio Costa, as pistas laterais do Eixo Monumental foram elevadas mediante a movimentação de terra. A própria Praça dos Três Poderes foi criada artificialmente: “aquele foi tudo aterrado ali, a Esplanada dos Ministérios, tá entendendo? Era um buraco. Toda a terra da estação rodoviária desceu pra aquela área abaixo. Porque ali tudo era buraco.”⁵⁸ A parte central da Esplanada foi nivelada até as proximidades do Conjunto, e o prédio do Congresso foi encaixado transversalmente aproveitando o volume livre, talvez economizando transportes e movimentações de terra. Os depoimentos⁵⁹ de Augusto Guimarães e Sergio Porto providenciam mais detalhes sobre o desenvolvimento desse trecho do projeto do Eixo. Augusto Guimarães propôs criar estacionamentos subterrâneos para prover a área de infra-estruturas necessárias ao uso extensivo do carro (que constava do programa do plano) e economizar a terra, mas sua proposta perdeu-se na pressa da edificação da cidade.

⁵⁷ “O rebaixamento da cota do bloco de serviços de modo que a cobertura coincida com a cota da esplanada, serve de suporte as cúpulas dos auditórios. Desimpedida a vista, a praça se integra ao eixo monumental”. Gorovitz, Matheus. **Brasília, uma questão de escala**. São Paulo: Projeto, 1985.

⁵⁸ Silva, Delcídes Abadia. **Depoimento** - *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

⁵⁹ Guimarães Augusto e Porto Sergio. **Depoimentos**. *Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

No Tribunal, a sala da corte, a biblioteca, os arquivos e a maioria das salas são completamente fechados; dois muros paralelos e ininterruptos, afastados das paredes envidraçadas, percorrem o comprimento do edifício e recriam a composição espacial da planta do templo grego: deixando abertos os lados menores do retângulo central, liberam o espaço central – o *naos* – para qualquer solução distributiva e repartição funcional. Novamente, porém, o trabalho público dos servidores do Estado desenrola-se apartado, sem contatos externos; aqui também um piso enterrado providencia o ingresso dos juizes e aquele da garagem, mas também abriga o arquivo e as salas dos empregados. No Planalto, a composição privilegia o ingresso e a fachada longitudinal da praça; o vazio caracteriza o interior, com um volume livre até o terceiro piso que ocupa quase a totalidade da planta. Desta maneira, salas e escritórios do primeiro e segundo andar, distribuídos ao longo das fachadas envidraçadas – aquela posterior e as duas menores – formam o pátio interno que monumentaliza a escada e os corredores internos. No quarto pavimento, acomodam-se os demais serviços e salas de escritórios, a maioria vivendo de luz artificial e ar condicionado. Um piso semi-enterrado acolhe as garagens e um anexo com os dormitórios dos empregados e dos soldados, as salas para dispensa, correio, telégrafo. No Alvorada, as áreas dos demais serviços e aquelas dos empregados, inclusive os quartos de dormir, ficam no subsolo; na parte acima do solo, a amplitude do desenvolvimento tridimensional dos espaços públicos contrasta com pé direito baixo dos locais privados do Presidente, imposto pela laje de cobertura, ou seja, pelo gabarito do volume geral.

Os caminhos que descem no subsolo e os pisos enterrados chamam a atenção para o contraste entre a clareza, a transparência e a abstração dos invólucros fora do solo e as partes importantes do programa, que são enterradas ou fechadas. A fotografia aqui reproduzida mostra, por sua vez, que as colunas de ponta fina na base, servindo somente para aliviar uma parte da

carga do balanço da cobertura, têm uma função quase unicamente plástica, pois a estrutura dos edifícios sustenta-se em razão de outras providências.

Palácio do Planalto. Fonte: **Acrópole** n. 256/257. São Paulo: 1960.

Cabe sinalizar que temos experiência direta somente do conjunto do Congresso e do Palácio da Alvorada: do primeiro visitamos todos os acessos, até os planos enterrados – as salas dos arquivos – e os mais longínquos anexos, e tivemos acesso exclusivamente ao térreo a à capela do Alvorada, devido às normais restrições para a visitação pública. Com relação aos outros edifícios, baseamos as reflexões apenas no estudo das seções e das plantas.

Seção do Palácio do Supremo
Fonte: **Módulo** n. 10.
Rio de Janeiro, agosto de 1950.

Seção do Palácio do Planalto
Fonte: **Módulo** n. 10. Rio de Janeiro, agosto de 1950.

Seção do Palácio da Alvorada
Fonte: **Acrópole** 256. São Paulo: 1960.

Os cortes dos edifícios nos mostram pavimentos inteiros abaixo da cota do solo, partes consideráveis das exigências dos programas completamente enterradas e escondidas à apreensão visual. Talvez o Planalto e o Alvorada, comparados ao Congresso e ao Supremo, apresentem soluções mais felizes quanto à iluminação e à continuidade interior/externa, todavia todos apresentam uma certa discrepância entre a aparente despreocupação com os espaços que nós percebemos do exterior e a presença de espaços enterrados e destinados a abrigar as funções do cotidiano. Ao observar conjuntamente os cortes notamos que as construções não iniciam no nível da praça mas no andar térreo, quase fossem *maison dom-ino* encaixadas no solo e com profundas sacadas externas. Mais uma vez Sergio Porto⁶⁰, com um sintético esboço confirmou que a estrutura desses palácios depende da caixa interna e não dos peristilos. O aterro, escondendo parte considerável da construção, nos permite perceber exclusivamente as colunas sem apoio; dessa maneira os prédios são percebidos como objetos suspensos no plano horizontal da praça.

Desta forma, entendemos o quanto esses edifícios dependam dos planos artificiais realizados pelo terraplenagem. O conjunto de seções aqui reproduzido confirma que os terrenos planos e lisos pertencem ao “marco e padrão artístico” da cidade, tanto quanto as morfologias rítmicas, onduladas e elegantes das suas arquiteturas. Evidenciam que o “partido compacto e

⁶⁰ Porto Sergio em entrevista conjunta ao professor Juber Lancha e à autora no dia 2 de setembro de 2009.

simples, onde a onde a beleza decorra apenas de suas proporções e da própria estrutura. (...)”⁶¹ e que a “solução de ritmo contínuo e ondulado, que confere à construção leveza e elegância, situando-a como que simplesmente pousada no solo” incorporam o aterro e, sobretudo, dependem das superfícies horizontais.

O fato do partido desses projetos depender dos planos artificiais corrobora a hipótese de que o Plano Piloto de Lucio Costa levou em conta estas qualidades incorporando-as ao partido do próprio projeto urbano; para elas previu terraços e espaços contemplativos e vazios, limpos e suspensos. A Esplanada e a própria Praça dos Três Poderes foram projetadas para que essas estruturas alcançassem a leveza proposta e, ao mesmo tempo, construíssem as metáforas, as simbologias e a paisagem cívica desejada.

Os Palácios do Supremo e do Planalto foram construídos, como o Congresso, em uma área que foi artificialmente construída. No entanto, o projeto matriz – o palácio da Alvorada – que apresenta as mesmas características, supostamente não foi edificado em uma área objeto de movimentação de terra. Vamos conferir a documentação visual sobre a edificação do Palácio da Alvorada.

A imagem ao lado em cima é uma cópia de uma fotografia do arquivo pessoal de Sergio Porto. Provavelmente o instantâneo foi realizado por Mario Fontenelle e seu original talvez possa ser encontrado no Arquivo Público do DF. A imagem descreve o Palácio da Alvorada em fase de construção. Repare-se nos níveis do solo e naqueles da construções: as bases das colunas apóiam nos andaimes de madeira, provavelmente sobre pilares e/ou prolongamentos da estrutura do piso enterrado. Em primeiro plano, reconhecemos o andamento curvilíneo do teto da frente menor do edifício. A imagem documenta que, naquele ponto, o terreno era marcado por uma suave encosta, a qual foi nivelada acrescentando-lhe terra. O enquadramento do instantâneo mostra uma construção sólida, enraizada no solo, sobretudo desproporcionada, faltando-lhe seu plano horizontal; confirma também que o equilíbrio formal e a concisão arquitetural dependem justamente do nível do solo ao redor da construção. A segunda fotografia descreve a fachada do Palácio do Alvorada e os trabalhos de nivelamento do terreno em frente.

O edifício foi enterrado aproximadamente de 1,40 m., como afirma a memória⁶² de Sergio Porto. Encontramos confirmação sobre o fato de que houve uma consistente movimentação de terra ao redor da Alvorada no depoimento de um caminhoneiro⁶³; todavia, o testemunho, ao complementar as outras memórias, não ajuda a explicar os muitos outros porquês: não

⁶¹ Niemeyer, Oscar. Apud: *Palácio residencial de Brasília*. **Módulo** n. 7, Rio de Janeiro: fevereiro de 1957.

⁶² Porto Sergio em entrevista conjunta ao professor Jubert Lancha e à autora no dia 2 de setembro de 2009.

⁶³ “Também trabalhei do começo ao fim na barragem do Paranoá. Aí nessa época foi quando surgiu, tava construindo o Palácio da Alvorada, eu já trabalhava com máquina DW-21, aí eu fazia o transporte de terra, terra preta vegetal, da barragem do Paranoá para aquele jardim do Palácio da Alvorada. Inclusive dava uma volta numa máquina por dia, pelo Núcleo Bandeirante, pra levar até o Palácio da Alvorada, por dia, uma máquina! Uma viagem por dia!”. Delcídes, Abadia Silva. Depoimento. Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal [1990].

entendemos porque foi necessário transportar terra ao invés de, por exemplo, simplesmente nivelar o terreno existente. Deixando essas informações sobre a execução das obras para futuras pesquisas, observemos a informação visual acerca da construção.

Palácio do Alvorada em construção.
Fonte: Arquivo pessoal de Sergio Porto.

Fonte: Brasília n. 14. Rio de Janeiro: Fevereiro de 1958.

Chamam, portanto nossa atenção as problemáticas dos aspectos visuais da arquitetura, pois tomarmos noção de que a leveza e os volumes puros, concisos e compactos dos prédios

monumentais de Brasília são devedores à compressão dos espaços internos, às partes enterradas dos edifícios, à criação de sítios “artificiais” a seu redor. A abstração dos projetos e do plano carregam consigo, como já observamos, um corpo de referências e um imaginário que pertencem ao clima cultural da época. Vamos observar, portanto, em que medida as fotografias de arquitetura e as revistas contribuíram, difundindo um repertório visual, para formar um código de imagens e formas e para afirmar conceitos e figuras específicos.

Nos relatos visuais que descrevem o projeto da Capital, chama a atenção a profusão de imagens que exaltam os criadores ao redor de uma maquete. Este tipo de representação integra e pertence aos retratos do vulto “oficial” da cidade. Os cinejornais durante o primeiro ano de construção abrem suas apresentações com Israel Pinheiro ou Oscar Niemeyer que explicam os mapas da cidade para hóspedes ilustres, corretores de imóveis, membros do Clube de Engenharia, etc. A revista *Brasília*, na seção *Diário de Brasília*, repete as mesmas informações e freqüentemente publica os instantâneos dessas pequenas cerimônias. Nestas imagens, as autoridades assistem à apresentação das plantas e das maquetes. Trata-se, pela sua redundância, de um código muito explorado, que visa destacar o fato de Brasília ser uma cidade medida, planejada, técnica. Plantas, desenhos, maquetes e suas explicações confirmam que a idéia de cidade é anterior a sua construção, e o resultado de um trabalho de preparação segundo roteiro e métodos determinados.

Quase sempre as pessoas estão “em posa”, confirmado assim sua atenção aos discursos, mas também sua participação na construção da imagem. Muitas imagens são estáticas, nelas as pessoas observam satisfeitas os projetos, confiantes em sua realização. Transmitem, de acordo com um código comum no meio internacional dos profissionais da época, uma mensagem importante acerca da racionalidade do planejamento, do qual aspiram a viabilizar uma imagem de eficiência.

Muitos instantâneos elegem como protagonistas Israel Pinheiro ou Oscar Niemeyer ou, mais raramente, Lucio Costa. Os criadores descrevem; indicando explicam os projetos para um público que assiste. Mas o protagonista da narrativa é justamente o projeto, o modelo. Nestas imagens chamam a atenção as mãos: os dedos apontados ou as mãos que mexem nos prédios dão existência ao próprio desenho e exacerbam o conjunto de idéias sobre o poder do plano e do projetista para direcionar o futuro.

A maioria desses instantâneos de pessoas recolhidas ao redor das maquetes circulou através da revista *Brasília*, alcançou as bibliotecas, os colégios, as universidades nacionais e as embaixadas brasileiras no exterior e serviu, portanto, também nas relações diplomáticas⁶⁴. A

⁶⁴ A lei 2.874 de 1956, criando a Novacap, obrigava a sociedade a “divulgar mensalmente os atos administrativos da Diretoria e os contratos por ela celebrados” [in: Revista *Brasília* n. 1]. Tratava-se, portanto, de publicar um *Boletim*. O prof. Nonato da Silva foi contratado para sua elaboração, em decorrência de sua experiência como jornalista e de sua amizade com o prof. Ernesto Silva. Além disso, devido a sua estadia na Itália, o professor Silva conhecia todas as línguas neolatinas [italiano, francês, espanhol, romeno] e duas línguas mortas [latim e grego]; foi-lhe requerido ajudar

revista *Brasília* visava à propaganda e à informação no meio intelectual⁶⁵ e no estrangeiro e era um dos instrumentos da mobilização destinada à projeção internacional da imagem de Brasília.

Brasília n. 12. Rio de Janeiro: Dez.. de 1957.

Fonte Couto, Ronaldo Costa.
Brasília Kubitschek de Oliveira.
Rio de Janeiro: Record, 2001.

também nas relações públicas com o estrangeiro, que na época tinha muita curiosidade sobre a construção da cidade, em especial sobre a formação do lago e a questão imobiliária. Com essas duas finalidades formou-se a Divisão de Divulgação da Novacap, que durante cinco anos escreveu a história de Brasília, para sua divulgação interna e externa, com exposições nacionais e internacionais. A divisão, ela era ligada diretamente ao gabinete do presidente doutor Israel Pinheiro. Desde o primeiro número a revista apresenta uma estruturação por seções: as notas, que informam sobre a “atualidade” da construção da cidade, a “marcha da construção”, relato fotográfico das obras, “arquitetura e urbanismo”, que apresenta os planos urbanísticos e arquitetônicos em estudo, “opiniões”, a seção que ganharia mais páginas ao longo do tempo, e o “boletim” no final. Sua finalidade da revista era lançar e sustentar a construção de Brasília: difundir imagens e relatos da construção da cidade e, sobretudo, mostrar o andamento das obras através da documentação fotográfica. Apresentava, portanto, regularmente uma seção denominada “A marcha da construção” realizada pelo fotógrafo Mario Fontenelle, que devia documentar a construção da Capital. Essas imagens hoje pertencem ao Arquivo Público do Distrito Federal. Os primeiros quatro números foram realizados tomando emprestadas fotografias das revistas *Manchete* e *Cruzeiro* e da Agência Nacional; a impressão foi realizada no IBGE do Rio de Janeiro, cuja sede estava, porém, longe do centro da cidade. A partir do número 5, a revista adquiriu uma nova feição gráfica, graças à requisição de dois estudantes de arquitetura, Hermano Montenegro e Amando Abreu, cujos nomes assinam o layout da capa; passou-se a utilizar um novo tipo de papel e mudou-se também a casa impressora: a partir de então, a editora Bloch imprimiu os fascículos até o último número da primeira série.

As informações sobre a revista *Brasília* foram recolhidas durante entrevista da autora com o doutor Raimundo Nonato da Silva diretor da revista e da Divisão de Divulgação da Novacap. A entrevista foi realizada em 14 de outubro de 2008 no Instituto Histórico Geográfico do Distrito Federal. Ver também: Silva, Raimundo Nonato da. **Depoimento** - *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1992.

⁶⁵ A revista não tinha uma grande difusão. Era gratuita e destinadas aos assinantes: 5.000 cópias no interior, bibliotecas, universidades, colégios, e 1.000 cópias no exterior, principalmente as embaixadas; sendo empreendimento estadual e visando uma informação *super partes*, a Divisão de Divulgação não aceitava propagandas comerciais ou políticas; da mesma forma, os fascículos não eram enviados para os expoentes políticos, como governadores ou prefeitos. Nunca a revista foi às bancas de jornais: os custos de publicação pertenciam à Novacap, e os colaboradores da Divisão de Divulgação eram funcionários da mesma. O boletim, no final de cada fascículo, difundia as atas da diretoria da Novacap, os contratos etc. Raimundo Nonato da Silva, em entrevista à autora.

Brasília n. 13. Rio de Janeiro: Jan. de 1958.

Fonte: Kubitschek, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

Em 1958⁶⁶, com o propósito de apresentar as obras ao mundo, o próprio Presidente fundou o *Centro Estudos Brasília* para que colaborasse com a Divisão de Divulgação da Novacap na promoção da construção de Brasília; Juntos (o C.E.B. e a Divisão de Divulgação) cuidaram de organizar uma *Exposição Brasília* em diferentes cidades européias e norte-americanas⁶⁷. O noticiário da *Módulo* e as matérias da própria *Brasília* permitem traçar um panorama dessas atividades que alcançaram o ato de maior expressividade no Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte organizado em Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro em setembro de 1959⁶⁸.

⁶⁶ “Iniciada em 22 de fevereiro [1958] a exposição “Brasília” em Zurique, estendeu-se até 5 de março, tendo sido, dada a grande afluência de visitantes, prorrogada por mais uma semana. A repercussão alcançada na imprensa, no rádio, na televisão e no cinema pela mostra do plano piloto e das fotos da maquetes dos principais edifícios públicos da nossa futura capital, deixa crer que raro foi o setor deste país [a Suíça] que não tomou conhecimento da obra histórica ora em fase de construção” “o Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, com a colaboração do Centro de Estudos Brasília, da Novacap, tem organizado exposições da construção da nova capital brasileira em diferentes países. Na Suíça, na Itália, na Inglaterra, e na Bélgica (...) na França e na Argentina. Para as próximas semanas: em Nova Iorque, Lima e outras cidades”. O CEB, por sua parte, participou dos preparativos do Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte, realizado em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro em setembro de 1959. Aliás, nesse contexto, podemos entender o próprio Congresso como uma expressão da propaganda cultural em prol da construção da capital. Noticiário. *Módulo* n. 11. Rio de Janeiro: dezembro de 1958.

⁶⁷ Noticiário. *Módulo* n. 11. Rio de Janeiro: dezembro de 1958.

⁶⁸ O *Centro de Estudos Brasília* (CEB), foi criado pelo Presidente em 1958 [Módulo n. 9] e operava com sede no prédio do Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro, colaborando com a *Divisão de Divulgação* da própria Novacap

Mão de Le Corbusier explica o *Plan Voisin*
 Fonte: Lamer-Schutze, Petra org.,
Teoria dell'architettura. Colônia: Taschen, 2003.

O Embaixador do Brasil na Itália e sua senhora
 Comparecem à abertura da *Exposição Brasília* em Milão
Brasília n. 13. Rio de Janeiro. Jan. de 1958.

Visita de Mies Van der Rohe à Novacap
Brasília n. 12. Rio de Janeiro: Dez. de 1958.

Walter Ulbricht e a maquete da Weberwiese em Berlin
 Fonte: Lamer-Schutze, Petra org.,
Teoria dell'architettura. Colônia: Taschen, 2003.

Os instantâneos aqui propostos evocam composições análogas nas quais projetistas e clientes admiram e/ou explicam os modelos tridimensionais dos novos planos e citam um imaginário e sua imaginação⁶⁹, que foram característica do *zeitgeist* de uma época. Uma época que acreditava na intrínseca positividade do desenvolvimento técnico; debatia do poder do

para a organização de congressos, convites de arquitetos e artistas estrangeiros, exposições nacionais e no exterior. Nesse momento surgiu também a idéia de discutir a construção da capital através de um encontro internacional de profissionais da arquitetura e do urbanismo em São Paulo e Brasília, com a participação de convidados estrangeiros e sob o patrocínio da Unesco [Módulo n. 9]. Ao longo de ano de 1958, a idéia do encontro abrange a proposta de discutir Brasília qual síntese das artes, envolvendo os críticos de arte da Associação Internacional de Críticos de Arte (A.I.C.A.). [Módulo n. 11]. O dia 21 de janeiro de 1958 [Brasília n. 13 e Módulo n. 9] com a presença do Presidente da República, foi inaugurada, graças ao Centro Estudos Brasília e à Divisão de Divulgação da Novacap, a *Exposição Permanente de Brasília*, no salão de exposições do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro. O CEB organizou, ao longo de 1958, no Auditório do Ministério da Educação e Cultura um calendário de palestras, dentre do qual a *Módulo* sinaliza a pronunciada pelo ministro Meira Pena – *Exemplos Históricos de Mudança de Capital* – e a do crítico de arte Mario Pedrosa, sobre o tema: “A cidade nova e a síntese das artes”; o título da palestra antecipando, é evidente, o tema do futuro Congresso que vinha sendo elaborado. Centro de Estudos Brasília. In: Noticiário. **Módulo** n. 11, Rio de Janeiro: dezembro de 1958.

⁶⁹ Gorelik, Adrián. **Imaginarios urbanos e imaginación urbana**. In: Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y critica urbana. Siglo Veintiuno editores Argentina, 2004.

método científico também quando aplicado às artes, e principalmente quando empregado no planejamento econômico e urbano. Uma época que acreditava no papel do Estado, e Brasília é empreendimento do Estado, como administrador do progresso social, econômico, cultural. A cidade, pensada para todos, sem discriminação, redefiniria esse Estado e essa Sociedade, tornando-os igualitários e comunais.

Lembremos, assim, que quando as fotografias entram nos meios de comunicações de massa incorporam e se enriquecem de mais conteúdos e mensagens. Nas revistas ilustradas e nos cinejornais, a fotografia é incluída em um texto e sua leitura direcionada pelas palavras e pela diagramação; manchetes e legendas, sobretudo, estabelecem os diálogos mais importantes com os leitores. Além disso, os instantâneos nas revistas ilustradas, superando as barreiras das fronteiras nacionais, difundem informações para além dos limites lingüísticos.

Todavia, se as fotografias nos meios de comunicação de massa exportam mensagens e mentalidades, também as importam; se, por um lado, os diversos *media* organizam a difusão das próprias mensagens, por outro, “quem recebe a fotografia, pode aceitar as mensagens estabelecidas mas também construir a sua própria”. As fotografias nas revistas repetem códigos internacionais sobre os quais podem operar uma re-semantização visando seus objetivos. Mas também quem as recebe pode interpretar a mesma imagem⁷⁰ com base em seus imaginários e não necessariamente aceitando ou compreendendo plenamente sua mensagem. Endentemos assim que essas fotografias foram veículos importantes, tanto para divulgar no mundo o projeto de Brasília, quanto para incorporar à classe intelectual brasileira, sobretudo através da revista *Brasília* e dos cinejornais, conteúdos importantes acerca do imaginário e da imaginação da modernidade.

Vamos analisar o perfil das arquiteturas realizado pela linguagem visual das revistas *Módulo* e *Brasília*.

Devido à relativa escassez de publicações da revista *Módulo*, (as saídas não são regulares) temos um conjunto consistente de esboços e fotografias de maquetes (todos os números de 1956 até 1960 apresentam matérias sobre os projetos de Brasília) e um repertório restrito de fotografias das obras em construção. Até Marcel Gautherot, levantou a questão em seu depoimento⁷¹ ao Programa de História Oral do Distrito Federal. Enquanto isso, a publicação mensal e regular da revista *Brasília*, junto a seu interesse pela edificação da cidade expressa na seção *Marcha da Construção*, viabilizou um número enorme de fotografias das obras. A fotografia

⁷⁰ D'Autilia Gabriele. **L'indizio e la prova. La storia nella fotografia**. Milano, Bruno Mondatori, 2005

⁷¹ “Por exemplo, da parte da construção de obra, praticamente nenhuma, só duas ou três que eram, a meu ponto de vista, muito bonitas, não é? A construção do Congresso, por exemplo, tem um aspecto muito, bonito. Agora, fora disso, nunca foram publicadas. Houve uma publicação pequena na inauguração, foi numa revista francesa, publicaram, mas muito pouca coisa”. Gautherot, Marcel André. **Depoimento**. *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal. 1990.

“Marcel Gautherot. É! Ele fazia a maior parte das fotografias de arquitetura, das coisas que estavam sendo construídas, quando começou o Palácio da Alvorada, aquelas coisas se iniciando e ele ia a Brasília tirar as fotos, nos fornecia, a gente via e escolhia as fotos e paginava.

de Marcel Gautherot aqui proposta repete os esboços iniciais publicados junto com a apresentação dos peristilos dos Palácios do Supremo e do Planalto⁷². Os esboços, naquela ocasião, eram acompanhados por um texto de Oscar Niemeyer intitulado *A imaginação na arquitetura*. Nesse momento o arquiteto esclarecia que a imaginação é a capacidade do arquiteto de antever a coerência espacial, sua composição e concisão. Capacidade que é confirmada pelo instantâneo. Este último afirma a realização da obra conforme o devaneio do projetista: a objetiva da máquina fotográfica é nos peristilos, ele repete os pontos de vistas escolhidos nos esboços do arquiteto.

Ao mesmo tempo a fotografia informa que os entendimentos entre fotógrafo e arquiteto eram muito profundos⁷³. O próprio fotógrafo entendia, e talvez compartilhasse, as questões intrínsecas desses desenhos, suas abstrações e sínteses. Aliás, esse instantâneo não é cortado pela diagramação da revista; supostamente o autor alcança seus objetivos comunicativos acerca da arquitetura sem intervenção posterior.

Conforme os depoimentos de Hermano Montenegro e de Raimundo Nonato da Silva, a revista *Brasília* valia-se da colaboração de Marcel Gautherot e, principalmente, da colaboração

⁷² Niemeyer, Oscar. *A imaginação na arquitetura*. Revista **Módulo** n. 1. Rio de Janeiro: outubro de 1959.

⁷³ E o Gautherot, que já tava acostumado a fotografar as coisas em Brasília, conhecia Oscar. Então, evidentemente, sabia o ângulo, sabia o tipo de céu, essas coisas. Então, a gente jogava um pouco com os dois. Teve um outro depois que, mas que colaborou um pouco, eram dois irmãos gêmeos, muito bons, era Franceschi, eram os irmãos Franceschi. Montenegro, Hermano Gomes. **Depoimento**. Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

regular de Mario Fontenelle. Oscar Niemeyer, porém, não gostava do trabalho de Fontenelle⁷⁴. No depoimento de Lucio Costa, Mario Fontenelle “era uma figura”, afirmação que, no contexto, revelava uma opinião positiva da pessoa.

Mário Fontenelle era um mecânico de aviões, foi para Brasília com Juscelino Kubitschek e passou a fotografar a cidade⁷⁵. Marcel Gautherot, ao invés, era arquiteto; vindo da França, teve uma prolongada colaboração com Lucio Costa fotografando as obras para o Patrimônio; depois colaborou também com Oscar Niemeyer, que conheceu por ocasião da construção do Hotel de Ouro Preto⁷⁶. Seu olho de arquiteto, provavelmente, sabia evidenciar melhor as qualidades e as características das arquiteturas conforme o próprio Lucio Costa ou Oscar Niemeyer desejavam ver; é inevitável pensar que a preferência de Oscar Niemeyer pelo trabalho de Gautherot se focasse na capacidade do construtor de imagens de relatar a construção do arquiteto. Por isso, suas imagens são fontes importantes que podem ajudar a nos aproximar tanto da obra do arquiteto quanto da estratégia de sua divulgação buscada pelo próprio autor, ou seja, o possível aproveitamento das “omissões” que um enquadramento, ou uma luz ou até o próprio aparato técnico providenciavam, para exaltar aspectos formais e/ou conceituais dos edifícios.

Brasília n. 9. Rio de Janeiro: Setembro de 1957.

Fonte: Tamanini, L. Fernando.
Brasília: memória da construção. Vol 1.
Brasília: Projecto Editorial 2003, segunda edição.

A fotografia do palácio da Alvorada em construção que aqui propomos é publicada na *Brasília*; é um recorte: a imagem inteira é publicada no livro de Fernando Tamanini.

⁷⁴ “Na parte de arquitetura, nós tínhamos um fotógrafo muito bom, que era o Gautherot. (...) Tinha um fotógrafo oficial da Divisão de Divulgação, que não era um bom fotógrafo, mas a gente tinha que botar fotografia dele também, porque ele era oficial da divisão própria, (...) Fontenelle. É boa pessoa até, mas em fotografia era uma pessoa, realmente, muito inferior ao Gautherot Montenegro, Hermano Gomes. **Depoimento.** Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

⁷⁵ Para comemorar o seu aniversário de 90 anos (Fontenelle nasceu no Piauí em 27 de maio de 1929 e morreu em 1986) o Museu Vivo da Memória Candanga e o Arquivo Público do Distrito Federal em Brasília lançaram 15 postais com suas fotografias sobre a construção da cidade e organizaram um debate sobre a obra de Fontenelle com a participação dos fotógrafos Joaquim Paiva e Orlando Brito, do arquiteto Silvio Cavalcante e do jornalista Jarbas Marques. <http://imagesvisions.blogspot.com/2009/05/brasil-ia-presta-homenagem-mario.html>.

⁷⁶ Gautherot, Marcel. **Depoimento** – Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

Provavelmente é um instantâneo Mario Fontenelle, do Arquivo Público do Distrito Federal. A diagramação da fotografia visivelmente esforça-se para repetir as linhas e as proporções da maquete, isto é: do original do projeto. O contrato de Fontenelle com a Novacap destinava-se a documentar a história da construção da cidade. Entendemos, assim, que Oscar Niemeyer não gostava⁷⁷ da obra de Fontenelle, pois seus registros fotográficos, isto é, o ponto de vista, o enquadramento, até talvez os equilíbrios formais do próprio instantâneo não procuravam respeitar e devolver a feição geométrica e a concisão formal que o arquiteto desejava realizar com a sua obra. Mediante a comparação das imagens, tomamos também conhecimento de uma informação visual da revista da Divisão e Divulgação da Novacap que visa a espalhar uma seleção de informações sobre a arquitetura, inclusive durante sua construção.

Esse tipo de intervenção que altera as informações dos instantâneos é freqüente na revista da Novacap. A *Brasília* redigia mensalmente a seção *Arquitetura e Urbanismo*, para a qual, de acordo com as declarações de Raimundo Nonato da Silva, eram entregues à redação as maquetes com os projetos de Oscar Niemeyer ou os desenhos de Lúcio Costa, acompanhados por relatórios de autoria dos mesmos⁷⁸. Por causa dessa sua parte comprometida com arquitetura, o professor Raimundo Nonato Silva via a publicação como que “acasalada” com a *Módulo* de Oscar Niemeyer; a *Módulo*, ainda de acordo com o professor Nonato da Silva, seguia os moldes da italiana *Domus*. O mensal publicava também a seção *Marcha da Construção*, que fornecia exclusivamente a documentação visual do progresso das obras. As duas imagens que propomos aqui pertencem a essa seção. As páginas são, supostamente, uma seqüência objetiva e “técnica” de instantâneos e legendas. Elas colocam em destaque as obras, isto é, os prédios, as maquinarias e a ordem da organização geral dos canteiros. Os operários são sujeitos secundários nessa narração, que privilegia as visitas oficiais e dos convidados importantes aos canteiros.

Hermano Montenegro⁷⁹ era o diagramador da revista *Brasília* e também redator da seção *Arquitetura e Urbanismo*. Ele defende que o boneco da revista era objeto da revisão e da aprovação de Oscar Niemeyer⁸⁰. Ao esclarece os vínculos de dependência, sobretudo a respeito

⁷⁷ “Até Oscar reclamava: “Poxa, essas fotografias tão péssimas aqui.” (incomp.) Não era o ângulo que ele queria Montenegro, Hermano Gomes. **Depoimento**. Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

⁷⁸ “tudo o que saía da revista era em consonância com o Lúcio Costa e o Oscar Niemeyer”. Nonato Raimundo da Silva, Idem. Ibidem

⁷⁹ Em 1959 depois de formado, integrará a Divisão de Arquitetura da Novacap.

⁸⁰ “E o Oscar trabalhava no Ministério da Educação e Cultura, que era muito perto, de modo que eu ia a pé mostrar a ele a revista, a capa que eu tinha imaginado e pra ele dar o approve. (...) Eu escrevia, também, alguns textos sobre arquitetura. Tinha partes da própria Novacap, de outros setores da Novacap. E aí eram artigos que eram feitos por outras pessoas, que eu apenas enquadrava e fazia toda a paginação”. “Eu estudante e entrei na Novacap na Divisão de Divulgação e comecei a fazer a revista Brasília (...) Tinha uma parte de arquitetura e urbanismo, eu fazia a capa junto com outro arquiteto, também, fazia o layout, enfim, e me dedicava mais a parte de arquitetura e urbanismo. Fotografias que eram feitas éramos nós colocávamos as legendas, nós fazíamos o texto e daí o meu contato com o Oscar Niemeyer, ainda estudante, porque eu tinha que entrevistá-lo, fazer algumas perguntas a ele e colocar na revista. (...) O Oscar Niemeyer nessa época ainda estava no Rio, trabalhava no Ministério da Educação e Cultura. E eu trabalhava no prédio da Almirante Barroso, que era ali próximo. Então, meu contato com ele era constante e daí a minha ligação também com a revista Módulo (...) E às vezes eles reclamavam, porque eu furava a revista, eles diziam que eu publicava matérias antes de sair na Módulo. Houve uma certa briga por causa disso, mas uma briga cordial, não teve nada. E o Oscar, eu levava sempre antes da revista ser editada, eu levava a boneca da revista para o Oscar verificar e dar o seu approve. E

da feição gráfica, confirma a atenção do arquiteto carioca para as modalidades de apresentação de suas obras; ao lembrarmos que o alvo dessa publicação era também o público das embaixadas brasileiras no exterior, entendemos que Oscar Niemeyer preocupava-se igualmente com a imagem de suas arquiteturas no estrangeiro.

“Fachada posterior do Palácio da Alvorada, em fase de acabamento.
Abaixo maquete do mesmo edifício permitindo uma comparação entre o projeto e a realidade.”

Legenda e página do número 14 da revista **Brasília**. Rio de Janeiro: Fevereiro de 1958.

houve umas coisas que eu fiz, ele gostou, algumas cartas, algumas apresentações, de uma maneira muito diferente ele achou interessante e chegou a elogiar. Mas aí como o contato era grande O Oscar foi para Brasília em 58 com toda a equipe de arquitetura pra lá e eu continuei no Rio até me formar. Depois de formado eu então fui para Brasília já com a promessa dele de que seria integrado à Divisão de Arquitetura”. Montenegro, Hermano Gomes. **Depoimento**. *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

A revista *Brasília* aproveitava diversas estratégias comunicativas visuais para repetir e repercutir sempre a mesma idéia: a cidade, suas arquiteturas, reproduz a idéia inicial, isto é, aderem aos esboços de seus autores. Frequentemente paginava os instantâneos dos palácios edificadas junto com as suas maquete. No caso mostrado aqui, a fotografia do Alvorada é tomada suficientemente de longe para reproduzir as proporções da fotografia da maquete; apesar dos caminhões em primeiro plano, a composição geral da imagem não compromete a correspondência entre os edifícios das duas fotografias e assim testemunha que o projeto foi executado de acordo com seu modelo original.

Página dupla da revista **Brasília** n. 19. Rio de Janeiro: Julho de 1958.

Freqüentemente, as capas da revista da Novacap eram o resultado de fotomontagens; a sobreposição dos riscos de Niemeyer ou de Lucio Costa às fotografias das obras realizadas foi muito explorada. Aliás, o *layout* aqui proposto parece traduzir visualmente a opinião que Oscar Niemeyer defendia em 1993, com 86 anos: “De um traço nasce a arquitetura. E quando ele é bonito e cria surpresa, ela pode atingir, sendo bem conduzida, o nível superior de uma obra de arte”⁸¹. A outra imagem é a cópia da contracapa que a revista reutilizou varias vezes em seguida. Sobrepondo a fotografia de um candango chegando a pé a Brasília, [já publicada em 1957] com as recentes fotografias dos prédios de uma superquadra, evidencia umas retóricas importantes, que foi divulgada também pela revistas populares, acerca dos tempos extraordinários de realização da cidade.

Se relembrarmos que o alvo da revista eram as bibliotecas, as universidades, os colégios e as embaixadas brasileira no exterior⁸², entendemos melhor a função estratégica de suas capas: mesmo que simplesmente expostas nas estantes ou nos gabinetes dos representantes diplomáticos, seu frontispício teria transmitido informações importantes sobre a construção da capital. A finalidade era lançar e sustentar a construção de Brasília: difundir imagens e relatos positivos da construção da cidade e, sobretudo, mostrar o andamento das obras através da documentação fotográfica⁸³.

Esse esquema de paginação marcou a divulgação do mensal justamente entre 1958 e 1959. A sua redundância parece até colaborar para divulgar mensagens específicas em resposta às muitas polemicas que cercavam, naquele momento, o governo de Juscelino Kubitschek, isto é, a construção da Capital. Em 1958, demitiu-se o então Ministro da Fazenda, José Maria Alkimin⁸⁴; a impressão de papel-moeda para enfrentar os problemas financeiros naquele ano causou uma forte inflação; em meados de 1959, JK rompeu com o FMI⁸⁵. Em outubro de 1958, disputaram-se também as eleições para 10 governadores e para a renovação do Parlamento, e a oposição iniciou a aparelhar a organização de uma CPI a respeito de enxertos de verbas orçamentárias,

⁸¹ Cabe lembrar todavia, que o próprio Oscar Niemeyer acrescentava à mesma asserção que a arquitetura previamente exige “a integração do arquiteto com os problemas do trabalho a executar”. Só depois do conhecimento dos “problemas de natureza do terreno, de ambiente, de sentido econômico que ela representa, de orientação, etc.” surge a “solução” que precisa de exame sucessivo para verificar “se atende ao programa fornecido, se os técnicos do concreto armado aceitam o sistema estrutural imaginado, se o dimensionamento corresponde às seções fixadas, se tudo pode funcionar bem. Niemeyer, Oscar. **Conversa de arquiteto**. Rio de Janeiro: Editora Revan, UFRJ Editora, 1993.

⁸² Raimundo Nonato da Silva, em entrevista à autora, realizada em 14 de outubro de 2008 no Instituto Histórico Geográfico do Distrito Federal.

⁸³ Idem. Ibidem.

⁸⁴ A política econômica dos nacionalistas insistia na necessidade de só aceitar empréstimos de capital estrangeiro com muitas restrições, pois, omitindo as outras considerações, a remessa de lucro iria para o exterior, mas o governo de JK assumiu abertamente a necessidade de atrair capitais estrangeiros, concedendo-lhes grandes facilidades¹; o déficit do PIB passou de menos de 1% em 1954 para 2% em 1956 e 4% em 1957; o balanço de pagamentos que fora quase equilibrado em 1955 e 1956 apresentou em 1957 um déficit de 286 milhões de dólares; a inflação atingiu seu nível mais alto em 1959, com uma variação de 39,5%. Boris Fausto, no livro *História do Brasil*, e Ronaldo Costa Couto, no livro *Brasília Kubitschek de Oliveira*, e as revistas populares noticiam sobre a impressão de papel-moeda para enfrentar os problemas financeiros; em meados de 1959 JK romperá com o FMI. Fausto Boris alega que “Carlos Lacerda encabeçou o pedido de constituição de uma Comissão Parlamentar de Inquérito para apurar irregularidades na contratação das obras de Brasília”. Fausto, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.

⁸⁵ Fausto, Boris. Op. cit e Couto, Ronaldo Costa. **Brasília Kubitschek de Oliveira**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

acusando a gestão de Israel Pinheiro⁸⁶. Entre as polêmicas, de acordo com um depoimento de Lucio Costa⁸⁷, estava justamente a correspondência entre o plano inicial e sua realização.

Para viabilizar as obras, a própria Novacap acrescentou novas propagandas através dos cinejornais: contratou Jean Manzon (colaborador da revista Módulo) e o cinegrafista Sálvio Silva⁸⁸, amigo de Israel Pinheiro⁸⁹ e proprietário da *Libertas Filme* de José e Sálvio Silva, sucessivamente transformada em “Alvorada Filmes” e “S.S.S. Produções”. Os cinejornais foram um meio de relato

⁸⁶Em 1958, na revista *Manchete* apareceram algumas matérias que mostram preocupação com a pobreza dos trabalhadores das obras de Brasília. Talvez espelhassem os murmúrios e as negociações que visavam ao estabelecimento de um CPI para apurar a construção de Brasília. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 10/06/1958. Será constituída uma CPI sobre o orçamento da PDF; inquérito de Dulce Magalhães relativamente a enxertos de verbas orçamentárias. **Diário da Tarde**. Belo Horizonte. 10/06/1958. Frente nacionalista exige maior rigor na fiscalização das verbas da união. CPI para apurar as denúncias de Alberto Bittencourt contra a administração do sr Israel Pinheiro. **A Gazeta**. São Paulo. 7/05/1958 Quanto está custando Brasília? **Tribuna da imprensa**. Rio de Janeiro. 22/05/1958 Governo não pode desmentir os escândalos de Brasília.

⁸⁷“Não é verdade ter eu admitido que os realizadores de Brasília desfiguraram quase por completo minha idéia. Pelo contrário. (...)” **Manchete**. Rio de Janeiro: 15/6/1963 pág. 28.

⁸⁸ “em 1958 fizemos o primeiro filme colorido sobre Brasília. Havia uma pressão muito grande contra a construção de Brasília. Quando o filme ficou pronto, o Dr. Israel me chamou e disse “olhe, Sálvio, vá dar um giro por Minas Gerais exibindo esse filme, eu lhe dou um cartão de apresentação para os prefeitos. É preciso mostrar o que está acontecendo em Brasília, porque a pressão é muito grande contra a construção”. Depoimento de Sálvio Silva. Apud: Alvim, Clara de Andrade, org. Alvim, Clara de Andrade. **Os cine jornais sobre o período da construção de Brasília**. Catálogo Funarte. Brasília: MEC – SEC – SPHAN/pro Memória, 1983.

Parte dos cinejornais analisados e fichados nessa publicação pertencem hoje ao Arquivo Público do Distrito Federal, onde são digitalizados e disponibilizado para pesquisa. No Arquivo Nacional no Rio de Janeiro, são guardadas as cópias, em fita VHS, de vários cinejornais realizados pela Imprensa Nacional. O arquivo não disponibiliza cópias para pesquisa.

⁸⁹ Alvim, Clara de Andrade. (Org.) **Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília: MEC – SEC – SPHAN/pro Memória, 1989.

privilegiado: enfatizaram o ritmo de trabalho e a magia com a qual as obras tomavam formas. De forma geral representaram uma forma importante de demonstrar o desenvolvimento das obras e as características do processo e, sobretudo, de responder às indagações e críticas do País.

Talvez, as tensões políticas e a incorporação de novas representações realizadas pelos diversos meios de comunicação também contribuíssem a exacerbar e radicalizar os discursos elaborados pela revista *Brasília*.

Fotomontagem na contracapa da revista **Brasília** n. 25-29. Rio de Janeiro: Janeiro-Abril de 1959.

Repórter Manchete. *Queremos que a arquitetura de Brasília seja pura e simples.* **Manchete.** Rio de Janeiro: 13/9/1958.

As revistas populares, suas diagramações, a ênfase em certas informações e a omissão de outras, as qualidades das fotografias, etc. contribuíram para a propagação e afirmação de uma imagem “querida” das arquiteturas de Brasília. A propaganda colaborou também na construção de um perfil “querido” de seus autores: Juscelino Kubitschek adotou a figura pública do pioneiro bandeirante, Israel Pinheiro a do organizador tenaz e autoritário, Lucio Costa se subtraiu à propaganda. Oscar Niemeyer ofereceu-se freqüentemente à imprensa: as palavras e as fotografias, sobretudo da *Manchete*, construíram a sua imagem pública como pioneiro tanto na vida de fronteira como na criação artística. As reportagens fotografaram seu alojamento, seu vestário simples e informal, sua vida cotidiana no abrigos precários da cidade em construção. Transformaram-no em um Candango⁹⁰: seu compromisso nos canteiros de obras fez dele um herói da construção da cidade. Entregando-se aos fotógrafos, ele apresenta a si mesmo como generoso trabalhador para o bem estar de seu país e, ao mesmo tempo, como um explorador de novos horizontes e fronteiras artísticas. Essa retórica contém uma parte de verdade, pois durante a construção da cidade Oscar Niemeyer passou a ser funcionário da Novacap e em 1958⁹¹ mudou-se para os canteiros de obra, renunciando aos confortos da vida da *cidade maravilhosa* e

⁹⁰ A discussão dessa figura que pertence à imagem da construção da capital, o objeto do capítulo *O candango, herói de Brasília*.

⁹¹ Niemeyer, Oscar. **Minha experiência em Brasília.** Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1961.

aos dinheiros procedentes dos outros compromissos de trabalho. Interessa, porém, ressaltar que, além de pioneiro, as matérias da imprensa de massa construíram um retrato do arquiteto como gênio. A partir de 1958, observamos o uso livre e despreocupado da palavra gênio ao se referirem a Oscar Niemeyer e aos edifícios de Brasília, nos comerciais e nas matérias de cotidianos e das revistas ilustradas (sobretudo na *Manchete*, mas também, embora em termos menos gritantes, na *O Cruzeiro*). Essa pequena matéria de *O Jornal* do Rio de Janeiro, de 9 de janeiro de 1959, resume o teor das demais: “*Passeando solitário por entre as exíguas palmeiras dos jardins do Palácio da Alvorada, Oscar Niemeyer faz dançar em seu cérebro de gênio, simples e humilde, as colunas que sustentarão os edifícios de Brasília*”.

A questão do gênio convida a relemburar que o tema da função do artista-gênio na História foi objeto de algumas intervenções de Lucio Costa na imprensa de massa; a participação dos intelectuais da época, inclusive o próprio Lucio Costa, à redação das revistas populares ilustradas justifica um parêntese sobre as repercussões de seus discursos. Lucio Costa enfrenta o tema do papel da criatividade na história cultural com o texto *Razões da nova arquitetura*, de 1936, que foi publicado na *Revista da Diretoria de Engenharia*⁹². Quase construindo um sistema determinístico, o texto identifica nos artistas⁹³ e, sobretudo, no artista de gênio, o fulcro da alavanca que permite a passagem de uma época cultural para outra. Define a criatividade com o verbo captar e atribui aos artistas o poder da mediunidade⁹⁴.

⁹² Apud: Xavier, Alberto. (org.) **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

⁹³ A criatividade dos artistas conduz a “vencer as encostas, levando-nos de um plano já árido a outro, ainda fértil”. Costa, Lucio. *Razões da nova arquitetura*. [1936] In: Xavier, Alberto. Org. **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, pág. 48.

⁹⁴ Os artistas são “antenas”: “inconscientemente quase”, “captam essa vibração coletiva e a condensam” nas obras de arte; eles são médium capazes de capturar a totalidade da história. Porém, somente uma entre as inúmeras propostas dos artistas “inelutavelmente” realiza o “equilíbrio”, “conforme com a nova realidade” que se impõe: a do artista de gênio. O gênio destaca-se dos muitos outros que, “tendo apenas talento” limitar-se-ão em adaptar as novas descobertas, “respeitando, porém, a trilha que a mediunidade dos precursores revelou”. Todas as citações entre aspas nesse trecho são do mesmo texto: Costa, Lucio: *Razões da Nova Arquitetura*. [1936]. Op. cit.

Repórter Manchete. *Queremos que a arquitetura de Brasília seja pura e simples.* **Manchete.** Rio de Janeiro: 13/9/1958.

Em 1951, Lucio Costa retoma a questão com o texto *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*. A reflexão, desta vez, é publicada no *Correio da Manhã*⁹⁵, isto é, em um meio de informação mais popular. Lucio Costa aqui discute o tema da arquitetura como obra de arte; ao comentar a construção do prédio do Ministério da Educação e Cultura, consagra como gênio Oscar Niemeyer, sendo ele “a personalidade capaz de captar as possibilidades latentes” daquele “momento”; a figura que “soube estar presente na ocasião oportuna e desempenhar integralmente o papel que as circunstâncias propícias lhe reservaram”. E conclui que daquele momento em diante “um ritmo diferente” havia se imposto e “uma nova era” estaria assegurada.

⁹⁵ O texto foi publicado no dia 15 de junho. In: Graeff Edgar (Org.) **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: Centro de estudante universitários de arquitetura, 1962.

Manchete. Rio de Janeiro: 30/4/1960.

Quase ressoando essas meditações, essa pequena matéria de 1960 na *Manchete* assim comentava a obra de Niemeyer em Brasília: graças aos projetos para a Capital, Oscar Niemeyer “desvinculou-se definitivamente da figura de Le Corbusier; (...) o Planalto, desbravado por JK, constituiu a grande mágica oficina de apuração estética, dentro da qual ele encontrou-se a si mesmo e, ao encontrar-se a si mesmo, deu novo sentido à arquitetura universal”⁹⁶.

O fato de o jornalista repetir, ou parafrasear, as observações de Lucio Costa de poucos anos anteriores evidencia tanto a continuidade de representações e interpretações quanto as repercussões dos discursos teóricos nos meios de informação de massa. Podemos até supor que o texto de 1951, devido a mídia na qual foi publicado, não só alcançou um público maior, mas também serviu de referência para os jornalistas das revistas populares elaborarem suas matérias.

Paralelamente, uma rica série de imagens envolvendo Oscar Niemeyer foi publicada pelas revistas ilustradas durante a construção da capital. Sua redundância estimula uma reflexão sobre a relação que se institui entre o fotorrepórter e o sujeito fotografado, esse último participando ativamente da confecção da própria imagem para a mídia. Ao chamar a atenção para as fotografias que, durante a construção da capital, construíram a imagem pública de Oscar Niemeyer deve-se frisar que foram divulgadas, sobretudo entre 1958 e 1959, e parecem mais uma vez instrumentos para contrastar as polêmicas política que circundavam a construção da cidade e proteger o governo de Juscelino Kubitschek.

⁹⁶ Caio de Freitas. *Niemeyer: poema em concreto-armado*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 30/4/1960.

Supostamente simplórios, mas extremamente complexos, os instantâneos, sobretudo os retratos, são justamente entre os instrumentos mais atuantes entre as informações visuais da mídia. Ao descrever Oscar Niemeyer nos canteiros de obra em Brasília, por exemplo, os instantâneos da revista *Manchete*, simulam que ele é flagrado, pego de surpresa; a diagramação das páginas reforça a idéia da fotografia “roubada”. Ao mesmo tempo parece que os muitos retratos recortam sobre ele uma espécie de “retórica visual do gênio”, funcional também para a propaganda presidencial.

Relembremos que o termo *fotorreportagem* – imagem que reporta aspectos do mundo – indica, a rigor, qualquer fotografia batida em tempo real no lugar de um acontecimento⁹⁷; o termo distinguia o registro mecânico do “estado vivente”⁹⁸ da realidade da dita *fotografia de ateliê*, na qual as situações são construídas artificialmente, visando, geralmente, melhores qualidades estéticas. Mas os retratos fotográficos das revistas populares mesclam a fotografia de ateliê com a naturalidade e a imediatez da fotorreportagem, valendo-se da participação dos retratados. Esse tipo de comunicação visual, em virtude tanto da natureza intrínseca à própria fotografia quanto de seu uso nos meios de comunicação de massa, coloca o público na condição de acreditar que aquela apresentação é/foi efetivamente “a realidade”; isto é, coloca o leitor em uma situação de passividade, o aniquila diante da leitura crítica das próprias imagens⁹⁹, impedindo-lhe de reconhecer onde termina a comunicação do instantâneo, isto é, a ocorrência e o humano, e onde inicia a construção de uma mensagem específica, visando a promover uma sensação, uma emoção, uma personagem pública, ou até o sensacionalismo. O público receptor, especialmente no caso das fotorreportagens, é dessa forma “condenado”¹⁰⁰ à passividade, passividade que provocou, justamente em 1957, as reflexões de Roland Barthes¹⁰¹ acerca do poder da informação de massas e das propagandas para criar mitos.

⁹⁷ De Paz, Alfredo. **Fotografia e società; dalla sociologia per immagini al reportage contemporaneo**. Napoli, Liguori editore, 2001.

⁹⁸ Eric Salomon, um dos pais do fotojornalismo europeu, evidenciava o esforço do fotorrepórter de relacionar a realidade [evento ou personagem] “arrebataando-a” a fim de sintetizar-la em uma imagem só e dentro da rapidez dos acontecimentos. “A Atividade de um fotógrafo de imprensa que queria ser mais que um artesão é uma luta continua pela imagem.” [Erich Salomon] apud: Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo, Cosac&Naify, 2004.

⁹⁹ Kossoy, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia –SP: Ateliê Editorial, 2000.

¹⁰⁰ D’Autilia Gabriele. **L’indizio e la prova. La storia nella fotografia**. Milano: Bruno Mondadori, 2005.

¹⁰¹ Ao introduzir o trabalho sobre as estratégias comunicativas no século XX, Roland Barthes declara seu incômodo para com o “fato de não conseguir tolerar a “naturalidade” com a qual, sem cessação, a imprensa, a arte, o sentido comum, revestem nossa realidade; uma realidade que, pelo fato de ser aquela na qual vivemos, não é menos histórica”. Ele esclarece que este incômodo provem da “confusão entre Natureza e História a cada ocasião, no relato sobre nossa atualidade”. Junto ao aborrecimento derivado da desordem crítica entre Natureza e História, Barthes declara também que o objetivo do trabalho *Mythologies* é comprovar “na exposição decorativa do óbvio, o abuso ideológico nele escondido.” A tradução em italiano que nos utilizamos porta o título de “*Miti d’oggi*”, que revela, desde o título, o interesse do texto para com as dinâmicas comunicativas da contemporaneidade. O ensaio é de 1957; a primeira edição italiana é de 1974. Barthes, Roland. **Miti d’oggi**, Torino: Einaudi, 1994.

Gervásio Batista. *A capital da esperança*.
Manchete. Rio de Janeiro: 19/09/1959.

Repórter Manchete. *Nina Scampolò, de Roma, veio cobrir a inauguração na nova capital*.
Manchete. Rio de Janeiro: 23/4/1960.

Os fotojornalistas, graças também à extrema permeabilidade da própria fotografia e à circulação das informações visuais realizadas pela mídia, valiam-se de uma linguagem visual comum, mas também elaborada e refinada. Seu estatuto profissional de *free lance* desvinculava-os da dependência de um específico cabeçalho. Muitos deles mudaram de uma revista para outra, espalhando e favorecendo trocas e empréstimos de códigos e arranjos visuais. Peter Scheier foi fotógrafo da *O Cruzeiro* e depois da *Habitat*¹⁰²; Marcel Gautherot foi colaborador da *O Cruzeiro*, da *Módulo* e recenseou o patrimônio arquitetônico para o Isphan¹⁰³; Gervásio Batista, chefe da divisão dos fotógrafos da *Manchete*, foi discípulo de Henri Cartier-Bresson¹⁰⁴ e foi diretor da revista *Fatos&Fotos*; Kasmer, fotógrafo da *Módulo*, provavelmente¹⁰⁵ é Kazmer Fejer, assinante do manifesto “Ruptura” com Geraldo de Barros e outros. Jean Manzon nos anos 40 trabalhava para a *O Cruzeiro*; aqui publicou¹⁰⁶ uma série de fotorreportagens de cunho, digamos surrealistas:

¹⁰² Gouveira, Sonia Maria Milani. **O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentada à FAU-USP, 2008.

¹⁰³ Gautherot, Marcel. **Depoimento** – Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

¹⁰⁴ Até 2007, Gervásio Batista era atuante como fotógrafo. Ele foi o diretor da fotografia de *Fatos&Fotos*, fundada em 1961. A nota sobre sua aprendizagem com Henry Cartier Bresson encontra-se na sua biografia publicada pela wikipedia e precisaria de pesquisa para sua confirmação.

¹⁰⁵ Infelizmente não temos registros definitivos sobre o trabalho de Kasmer Fejer como fotógrafo.

¹⁰⁶ Costa Helouise, **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo**. São Paulo: Tese de doutoramento apresentada à FAU/USP, 1998.

colagens realizadas com recortes de instantâneos em escalas diferentes, retratos com olhos dilatados pela lente de aumento, vitrines com a repetição do mesmo membro, etc. Mais interessante ainda, publicou a fotorreportagem *Portinari intimo* (21 agosto 1943), fragmentando o vulto do pintor por trás de seus pinceis e evidenciando seu olhar e a intensidade de sua expressão. As fotorreportagens da *Manchete* parecem então explorar e incorporar, evocar e equivocar outras imagens, inclusive um repertório específico de retratos fotográficos dos artistas surrealistas no mundo afora. Junto aos textos, que remodelavam e citavam as teorizações de Lucio Costa, os instantâneos transformaram, naquele momento, o arquiteto em emblema do gênio; trivializaram e depreciaram as teorizações sobre o papel da criatividade na produção artística.

Em seguida, nos deteremos nas imagens e narrativas fotográficas da revista *Módulo e Brasília*, à procura de suas mensagens para o mundo dos arquitetos e dos artistas.

Oscar Niemeyer não gostava muito do trabalho de Mario Fontenelle. Confrontaremos, portanto, alguns instantâneos, procurando entender quais características visuais descrevem melhor as obras de Oscar Niemeyer de acordo com seu próprio autor.

Antes de analisar as imagens, cabe colocar algumas informações. A fotografia de Fontenelle aqui reproduzida pertence ao Arquivo Público do Distrito Federal e foi cedida, já digitalizada, diretamente à autora. Antes dos negativos de Fontenelle e do material da Divisão de Divulgação da Novacap serem guardados no Arquivo Público, ficaram durante anos descuidados e maltratados¹⁰⁷ e grande parte se perdeu; portanto nossa apreciação limita-se às qualidades composicionais da imagem, sendo que não podemos avaliar as qualidades “técnicas”, como o uso das luzes, os contrastes, etc. A fotografia de Marcel Gautherot pertence ao Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro e foi retirada diretamente daquelas disponibilizadas pelo site da fundação; o patrimônio do acervo adquirido pelo Instituto procede diretamente do laboratório de Gautherot e podemos, portanto, imaginar melhores condições gerais de conservação.

A fotografia de Fontenelle é tomada entre as colunas do Planalto mas no nível do chão, a de Gautherot entre aquelas do Supremo, ma no nível do peristilo: por encontrar-se em níveis diferentes, as objetivas dos fotógrafos enquadram a praça e as arquiteturas de forma desigual.

Porém, os arranjos são similares: aproveitam-se das linhas plásticas dos pilares para enquadrar o espaço urbano e as torres gêmeas do Congresso. Escolhemos essas duas imagens, apesar de existirem outras mais parecidas, pois suas autorias são conhecidas: a revista Brasília e a revista Módulo nem sempre cuidavam de colocar a assinatura do fotógrafo.

A foto de Gautherot exaspera os brancos e pretos: a iluminação transforma as colunas e as torres em lâminas e geometrias; exacerba as distancias com a grande-angular enquanto o ajuste conserva ininterrupta a linha dos pilares até a junção com o teto. Exaltando a sutileza e a elegância das pontas, poupa o volume “compacto e simples” do edifício. O horizonte, no centro da imagem, é livre, as linhas e os vazados do Palácio correspondem às formas geométricas do conjunto do Congresso, inclusive com fragmentos de abóbadas. No núcleo da imagem, a arquitetura confronta-se com o espaço: o céu e a paisagem despovoada constroem um panorama urbano metafísico. Enfim, a imagem fixa a abstração da relação objeto-espaço; evidencia a leveza dos pilares e a estética do concreto.

Também a fotografia de Fontenelle ressalta as linhas sinuosas das colunas, mas a proeminência escura do andar térreo do edifício impede a percepção do volume total do mesmo. Do ponto de vista da descrição da arquitetura, o instantâneo sacrifica o Planalto: seu volume é bruscamente interrompido pela sombra escura da laje e a ponta fina da coluna é cortada pelo enquadramento. O ponto de vista da objetiva muda a relação entre o edifício e seu espaço urbano. No centro da imagem, emergem os outros prédios da praça, o corpo vertical do Congresso e aquele horizontal do Museu fechando a linha do horizonte; aparecem também carros estacionados,

¹⁰⁷ Raimundo Nonato da Silva em entrevista à autora.

descrevendo assim um espaço urbano mais “normal” e relatando o dia-a-dia da cidade que se instala junto com suas arquiteturas “revolucionárias”¹⁰⁸.

Foto Mario Fontenelle
Palácio do Planalto, 1960.
Fonte: Arquivo Público do DF.

Foto Marcel Gautherot
Palácio do Supremo, 1958 (?).
Fonte: Instituto Moreira Salles www.ims.uol.com.br.

¹⁰⁸ Para descrição das arquiteturas de Brasília, os adjetivos que recorrem nas matérias das revistas populares são: extraordinárias, inéditas, revolucionárias, geniais.

Quanto às duas fotografias do Congresso, novamente não sabemos exatamente como avaliar o ajuste do foco e os contrastes de branco e preto. A imagem de Fontenelle foi escaneada diretamente da revista *Brasília*, que imprimia em papel de má qualidade; além disso, devemos lembrar que estes instantâneos podiam se objeto de recortes por parte do diagramador. O instantâneo de Gautherot, assim como o anterior, foi baixado do site do Instituto.

Conjunto do Congresso em construção
Fonte: **Brasília** n. 28.
Rio de Janeiro: Abril de 1959.

Foto Marcel Gautherot
Conjunto do Congresso em construção, 1959.
Fonte: Instituto Moreira Salles www.ims.uol.com.br.

Parece que as fotografias de Fontenelle, de forma geral, são menos incisivas. Talvez ele procurasse amortecer os contrastes das luzes do Planalto em prol das nuances, em favor das pessoas, enquanto Gautherot evitava os cinzas e destacava os brancos e pretos absolutos e as sombras cortantes.

A perspectiva central e a partição ortogonal da imagem de Fontenelle evidenciam o homem passeando na rampa; temos até a impressão que o fotógrafo pediu para ele avançar em direção à máquina fotográfica. O arranjo cria uma composição estática, na qual as figuras humanas catalisam toda a nossa atenção; o enquadramento frontal simplifica a arquitetura, que dessa forma não tem movimento nem profundidade. O corte da foto de Gautherot, pelo contrário, ressalta os planos inclinados da passarela; contrapõe o globo da cúpula à vertical das torres gêmeas, ângulos retos e agudos às linhas curvas, os negros retangulares à direita com o redondo claro à esquerda; volume redondo é retomado pela abóbada e ecoa no chapéu do homem de costas; a passarela prossegue através da janela para além do muro preto, a própria janela, retalhando um quadrado claro no campo preto, aprofunda o horizonte e a própria construção; a figura caminhando de costas – talvez, também ele a tenha convidado a caminhar – convida nosso olhar a percorrer as formas do prédio e, em geral, a construção nos aparece uma composição de volumes geométricos puros.

Brasília n. 33. Rio de Janeiro: Setembro de 1959.

Marcel Gautherot. *Palácio do Supremo*, 1961
Fonte: Instituto Moreira Salles. www.ims.uol.com.br.

Apresentamos também esta dupla de fotografias. A primeira é publicada na revista *Brasília*; os contrastes menos incisivos, as gradações dos cinzas, a ausência de sombras nítidas deixam

entrever a assinatura de Mario Fontenelle. A segunda é de Marcel Gautherot, retirada do site do Instituto Moreira Salles.

Interessa evidenciar o quanto os autores repetissem os mesmos arranjos e enquadramentos, experimentassem as soluções realizadas pelos colegas. Desta maneira, os retratos dos edifícios representativos da Capital se parecem uns com os outros até formar quase que uma única imagem.

Todavia, a observação mais cuidadosa revela as diferenças: no instantâneo de Gautherot a sombra diagonal do pilar e a objetiva mais ampla aprofundam a imagem e incrementam nossa percepção de vazio e leveza. Na outra imagem, as nuances e a objetiva inferior aproximam o fundo da imagem enquanto as sombras horizontais dos pilares no peristilo compõem uma grade com as verticais das próprias colunas e devolvem uma idéia mais sólida e estática da arquitetura.

Provavelmente Gautherot era melhor fotógrafo de arquitetura que Fontenelle, seu olho, por ser ele mesmo arquiteto, interpretava e exaltava a abstração dos volumes puros dos prédios, enquanto o olho de Fontenelle era mais atraído pela idéia de que aquele enorme canteiro de obra se tornaria cidade. Interessa destacar a coerência interna das imagens de Gautherot, o fato dos instantâneos realizarem composições abstratas com os volumes arquitetônicos e as figuras humanas perfeitamente coerentes em si, até independentemente da realidade que supostamente retratam. Entendemos que este tipo de abstração e concisão interessava a Oscar Niemeyer.

Flavio Damm. *Maquete do conjunto dos primeiros projetos para a Nova Capital.*
Fonte: **Módulo** n. 6. Rio de Janeiro. Dezembro de 1956.

A *Módulo* n. 6 apresenta e amplifica em duas páginas duplas a maquete dos primeiros prédios para a Nova Capital. Relembramos as dimensões da revista: as fotografias ocupam mais de metade do espaço disponível para a diagramação; elas têm um formato longitudinal muito expressivo, quase 20 x 60 centímetros. A primeira página dupla apresenta a fotografia da maquete do “parque” de construções para a Nova Capital; o instantâneo é acompanhado por um outro que retrata o modelo tridimensional de um ponto de vista a pino.

Nesses instantâneos, o modelo perde sua tridimensionalidade e assemelha-se a um quadro abstrato; o branco e preto retira as eventuais cores e achata todas as referências. A imagem aprofunda ainda mais a abstração do projeto, sobretudo evoluindo e exacerbando o afastamento entre arquitetura e ambiente físico, que já havia sido articulado e enunciado através do plano liso do solo da maquete. Sobre esse solo, Niemeyer explicaria logo em seguida¹⁰⁹ que os edifícios deviam levar.

A dupla seguinte isola e detalha o modelo tridimensional do palácio, do qual fornece também uma vista da fachada; o ponto de vista perpendicular à frente do edifício e quase proporciona o detalhamento de uma seção. Mas o fato dela ser uma fotografia opera uma resemantização importante da imagem; o fundo preto e a bicromia, mais do que informar sobre a fachada, detalham as justaposições e a composição das formas no instantâneo. As massas do balcão e da rampa dialogam com o ritmo e a forma dinâmica das colunas, contrapõem-se às linhas retas do solo e do teto; enfim, a fotografia denuncia mais continuidades com um quadro abstrato do que com um desenho técnico de arquitetura. Aliás, no instantâneo realizado com o ponto de vista perspetivo, a composição evidencia uma escultura solta no parque; no delineamento da fachada, aparece uma estátua, cortada, de uma figura humana em pé.

Os instantâneos a pino indicam interlocuções com os processos de abstração realizados pelas artes visuais, pintura e fotografia, que vamos observar melhor à frente.

¹⁰⁹ “Uma solução de ritmo contínuo e ondulado, que confere à construção leveza e elegância, situando-a como que simplesmente pousada no solo”. Niemeyer, Oscar. Apud: *Palácio residencial de Brasília*. **Módulo** n. 7, Rio de Janeiro: fevereiro de 1957.

Em janeiro e fevereiro de 1958, a revista *Brasília*, cujas matérias, como já dissemos, dependiam da aprovação de Oscar Niemeyer¹¹⁰, publica na seção *Arquitetura e urbanismo*, sob os títulos *Exposição permanente de Brasília* e *As artes em Brasília*, duas matérias que explicam as diretrizes gerais para as artes plásticas da futura capital¹¹¹. Essas matérias inserem-se nas discussões sobre síntese das artes na cidade nova¹¹²: naquele momento já estava se organizando o próprio Congresso Internacional da Associação Internacional de Críticos de Arte e não por acaso a seção *Arquitetura e Urbanismo* daqueles dois números foi dedicada à relação entre artes e cidade nova.

O artigo *As artes em Brasília*, cujo texto se aproveita de uma sintética lição de história da arte [mas uma história reescrita para a ocasião], justifica o papel decorativo da pintura e da escultura nas demais realizações arquitetônicas e urbanas desde a antiguidade. As fotografias publicam as obras já escolhidas pela Novacap para decorar: o Palácio da Alvorada [estudo de mural de Portinari e uma escultura de Ceschiatti para o espelho d'água da fachada], a capela do Palácio [estudo de vitrais de Athos Bulcão], o Hotel [escultura de Edgar Duvivier], a capela de Nossa Senhora de Fátima [estudos de murais de Volpi] e, sem destinação, uma escultura de Bruno Giorgi.

O artigo *Exposição permanente de Brasília*, junto com a afirmação de que a capital, porque cidade nova, seria a síntese das criatividades artísticas brasileiras e a expressão do “ideal estético brasileiro”, declara uma concepção hierárquica das artes visuais, na qual a arquitetura tem o papel fundamental de conferir o ritmo e o significado às outras. Essa interpretação se justifica pela

¹¹⁰ O diretor da Divisão de Divulgação da Novacap, Raimundo Nonato da Silva, em depoimento à autora, afirma a dependência das matérias sobre arquitetura e urbanismo da aprovação de Oscar Niemeyer e Lucio Costa. Hermano Montenegro, diagramador da revista na época, descreve de qual forma as matérias sobre arquitetura e urbanismo eram vinculadas à revisão crítica de Oscar Niemeyer, inclusive suas paginações. “O Oscar Niemeyer nessa época ainda estava no Rio, trabalhava no Ministério da Educação e Cultura. E eu trabalhava no prédio da Almirante Barroso, que era ali próximo. Então, meu contato com ele era constante e daí a minha ligação também com a revista Módulo (...) E às vezes eles reclamavam, porque eu furava a revista, eles diziam que eu publicava matérias antes de sair na Módulo. Houve uma certa briga por causa disso, mas uma briga cordial, não teve nada. E o Oscar, eu levava sempre antes da revista ser editada, eu levava a boneca da revista para o Oscar verificar e dar o seu approve”. Montenegro, Hermano Gomes. **Depoimento**. *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989. O diretor da Divisão de Divulgação da Novacap, Raimundo Nonato da Silva, em depoimento à autora, confirma a dependência das matérias sobre arquitetura e urbanismo da aprovação de Oscar Niemeyer e Lucio Costa.

¹¹¹ A Exposição Brasília “pretende dar ao público uma idéia do desenvolvimento dos trabalhos de construção da futura capital, (...) concretização de uma esperança alimentada por todos os representantes da cultura brasileira, a fase atual de um ideal estético brasileiro, através da consolidação, na nova urbe, racionalmente planejada, das diferentes artes visuais. (...) Procura-se realizar uma síntese parcial, a mais perfeita possível, das artes visuais no melhor estado em que se encontram no atual estágio de desenvolvimento de nossa cultura”. Seção arquitetura e urbanismo. *Exposição permanente de Brasília*. **Brasília** n. 13. Rio de Janeiro: janeiro de 1958.

“Em Brasília, as artes brasileiras, em conjunto, enfrentarão seu primeiro grande desafio, fato a que já está atenta a opinião crítica internacional”. Seção arquitetura e urbanismo. *As Artes em Brasília*. **Brasília**: Rio de Janeiro, fevereiro de 1958.

Essas matérias não tem assinaturas, mas, de acordo com os depoimentos de Raimundo Nonato da Silva e de Hermano Gomes Montenegro, desde abril de 1957 os artigos sobre arquitetura e urbanismo da revista *Brasília* eram elaboradas, quase exclusivamente, pelo próprio Hermano Montenegro, arquiteto ainda estudante, que irá integrar a equipe do Departamento de Arquitetura e Urbanismo em Brasília em 1959, logo depois de formado.

¹¹² Mario Pedrosa, durante o ano de 1958, ministrou uma palestra sobre o tema: *A cidade nova e a síntese das artes*; Centro de Estudos Brasília. Noticiário **Módulo** n. 11. Rio de Janeiro: dezembro de 1958.

avaliação favorável ao estado da arte da arquitetura moderna brasileira e pela estimativa de que “não possuímos uma pintura desse nível, nem escultura, nem muito menos artes decorativas”¹¹³.

As duas matérias são uma ocasião para lançar algumas mensagens aos artistas plásticos eventualmente chamados a colaborar nas obras para a nova capital, para que “*se dispam de seus próprios interesses para ajudar Lucio Costa e Oscar Niemeyer a realizar (...) a integração em nossa época, das diversas formas artísticas de uma cultura*”¹¹⁴.

Luisa Videsott. Escultura de Ceschiatti (detalhe) na frente do Palácio do Alvorada, setembro de 2009.

Nesse lembrete aos artistas, entra o eco de outras discussões. Remete certamente às nevrálgicas intervenções de Mario Pedrosa, ao seu projeto construtivo e às suas considerações acerca da função da arquitetura moderna na procurada síntese das artes, às quais Otilia Arantes dedica uma ampla reflexão crítica. Nos parece, todavia, que a idéia da síntese das artes de Mario

¹¹³ *Exposição permanente de Brasília. Brasília* n 13. Rio de Janeiro: janeiro de 1958.

¹¹⁴ *Exposição permanente de Brasília*. Op. cit.

Pedrosa¹¹⁵, mesmo tendo a nova arquitetura como ponto decisivo e uma sociedade utópica como objetivo a ser perseguido, difere daquela da revista *Módulo*¹¹⁶ justamente no que diz respeito ao papel organizador das artes preconizado para a arquitetura. *Módulo* propõe que as intervenções dos diversos artífices, pintores, escultores, decoradores, etc. sejam coordenadas hierarquicamente pelos arquitetos.

A pintura e a escultura desenvolvem umas funções gregárias, decorativas, que visa à exaltação dos espaços. A construção de Brasília, “síntese das artes”, parece concluir um percurso de aceitação da linguagem não-figurativa para as obras de arte cívicas, isto é, para os monumentos e as demais obras públicas. Se pensarmos, acompanhando Anateresa Fabris, que, de forma geral, “a idéia de modernidade não possuía [no final dos anos 30] contornos muitos nítidos, tanto no plano da criação quanto naquele da reflexão”¹¹⁷, poderíamos defender que em Brasília as esculturas e as obras de arte plástica em geral [isto é: as escolhidas pela Novacap¹¹⁸] acabaram coroando esse debate sobre a linguagem abstrata dos monumentos, mantendo e consolidando o papel de dirigente da arquitetura e do projeto urbano. Talvez afirme uma vertente “decorativa” da escultura quando a serviço da arquitetura; talvez feche um discurso em aberto desde a polêmica sobre O Homem Brasileiro¹¹⁹, onde estava justamente em debate a estilização na “grande escultura”, mas é inevitável notar a relação entre a linguagem estilizada e/ou abstracionista das obras figurativas e os perfis e o ritmo das colunas dos prédios do poder de Brasília. É inevitável enxergar o quanto as esculturas emprestem suas formas às arquiteturas. Ao observarmos o perfil das estátuas de Giorgi, “Os Candangos” ou “Meteoro”, ou daquela de

¹¹⁵ Pedrosa atribui à arquitetura a função de obra-síntese, resultado de forças criativas e sociais, expressão coletiva, principalmente conjunta e simultânea, das interlocuções entre as artes. A idéia da síntese das artes ser o êxito de um projeto artístico que decorre da participação de arquitetos, escultores e pintores no desenvolvimento do próprio projeto urbano de uma cidade nova, será remarcada freqüentemente nas comunicações dos convidados participantes¹ do Congresso Extraordinário da A.I.C.A. de 1959. No final de 1957, ao comentar a intervenção de Lygia Clark na Bienal de São Paulo (setembro-novembro de 1957), deixa clara sua idéia de síntese das artes como convergência e diálogo de intenções criadoras, unidas em um programa comum. Escreve: Lygia Clark “ficou obcecada pelos problemas ditos de “integração das artes”. (...) Pintora, não se conformava, porém, com o lugar de ajudante ou de complemento que lhe dá o arquiteto, quando se decide a chamar pintor ou escultor para decorar um muro ou preencher um canto de espaço vago. Para ela, o pintor e o escultor deveriam ser chamados a colaborar com o arquiteto, em pé de igualdade, desde a planta no chão. O mural é uma sobrevivência injustificada, e deve ser substituído pela modulação planimétrica. Essa modulação se há de fazer com a linha combinada à cor, e considerada a parede não isoladamente, mas em função do espaço, dos vãos, do teto, do piso, do material em que é feita”. In: Pedrosa, Mario. *Lygia Clark, ou o fascínio do espaço*. In: Arantes, Otilia (Org.). **Mario Pedrosa. Acadêmicos e Modernos. Textos escolhidos**. São Paulo: Edusp, 1998.

¹¹⁶ Depara-se nas matérias da *Módulo*, desde meados dos anos 50, o consenso de que a arte visual, a pintura antes de tudo, para ser moderna devia ser abstrata. Em setembro de 1956, Antonio Bento [Módulo n.3] afirmava que “a integração da pintura na arquitetura só poderá ser feita satisfatoriamente, nos tempos modernos, sob o signo da arte abstrata”; No fundo trata-se de voltar às suas forças elementares, e com elas construir algo de universal e humano” [Módulo n. 5]. Essas reflexões serviram de base para essa matéria da revista *Brasília* de janeiro de 1958, que vamos apresentar melhor à frente. Frisamos que essa matéria de Saldanha compõe o sumário do número da *Módulo* que apresenta o projeto definitivo do Palácio da Alvorada junto a uma fotorreportagem de Marcel Gautherot sobre as esculturas, troncos de árvores tortos, produzidas pela natureza. Vale dizer: a leitura conjunta desse sumário seria, sozinha, a amostra das idéias sobre abstração da redação da *Módulo*. Uma nutrida série de intervenções sucessivas, ainda nas páginas da revista *Módulo*², reafirma, ao longo dos anos 1957-1959, o silogismo de que modernidade é abstracionismo; em 1959 estabelece qual moderna, brasileira e nacional a arte neoconcreta [Módulo n. 13].

¹¹⁷ Fabris, Anateresa. *Recontextualizando a escultura modernista*. In: Itaú Cultural (Org.). **Tridimensionalidade, arte brasileira do século XX**. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.

¹¹⁸ Desde final de 1957, a Novacap escolheu as esculturas a serem colocadas junto aos Palácios da Capital. **Brasília** n.

12. Rio de Janeiro: dezembro de 1957. **Módulo** n 10. Rio de Janeiro: agosto 1958.

¹¹⁹ Fabris, Anateresa. Op.cit.

Ceschiatti, na frente do Palácio da Alvorada, enxergamos claramente as correspondências de linhas, ritmos e volumes que as próprias esculturas instituem com os edifícios e não podemos deixar de pensar que foram ali colocadas justamente para enfatizar as analogias entre o abstracionismo escultural e o arquitetônico.

Todavia, distinguimos também que a própria arquitetura tem suas figuras em um mundo de imagens que depende da relação mútua, de trocas e empréstimos formais e conceituais, com as outras artes visuais. Aliás, o texto de janeiro de 1958¹²⁰ acima citado coloca vários conceitos interessantes. Assinalamos nosso incômodo, sem, porém ter aqui espaço para aprofundá-lo, com a afirmação de que uma má pintura abstrata tem a vantagem de ser “simplesmente passiva”. Mais interessante para os efeitos das nossas reflexões é a afirmação de que o ponto de vista visual é mais “objetivo” e, particularmente, a declaração da existência de interlocuções importantes entre os processos criativos da arquitetura e das artes visuais: “é criando novas formas, apontando novos caminhos, que a pintura e a escultura se impõem à arquitetura”¹²¹. Observemos agora as comunicações visuais, pois são mais “objetivas”, que a matéria de janeiro de 1958 proporciona acerca da arquitetura¹²².

No artigo *Exposição permanente de Brasília*, o texto é mais extenso; demarca a opinião que a arquitetura moderna brasileira, “primeira de nossas artes a realmente atingir um nível universal”; (...)“aproxima-se, sozinha, por seus próprios meios plásticos, da escultura” e “sabe usar, ela mesma, quanta cor lhe apraz”¹²³. Suas conjecturas são acompanhadas e sustentadas pela “fotografia de uma superquadra de Brasília”¹²⁴. O instantâneo é de Humberto Franceschi, fotógrafo da *Módulo*, e depende de um ponto de vista a pino sobre o modelo tridimensional; reconhecemos com uma certa fadiga, o projeto da superquadra Sul 308.

A arte em discussão nesse artigo é arquitetura; pintura e escultura são objeto do número sucessivo. As fotografias apresentam: uma maquete da Praça dos Três Poderes, um instantâneo com Oscar Niemeyer que explica o Palácio da Alvorada para o Presidente e esta fotografia de uma superquadra. Na diagramação, o instantâneo, como já vimos, ocupa uma folha e meia. O ponto de vista perpendicular, eliminando os volumes e as sombras, reduz o modelo – isto é, a projeção simbólica de um trecho de cidade – a uma composição abstrata de formas geométricas retangulares e amebóides.

¹²⁰ *Exposição permanente de Brasília*. Brasília n. 13. Rio de Janeiro: janeiro de 1958.

¹²¹ “A arte abstrata excita sensações mais íntimas, de maneira que essa arte se faz julgar de um ponto de vista visual, mais “objetivo”. Uma má pintura abstrata tem pelo menos a vantagem de ser simplesmente passiva, desprovida de significado. Será raramente tão desagradável como as pinturas figurativas do mesmo nível. (...) Em Brasília estarão em cheque, como nunca, as qualidades realizadoras do povo brasileiro, (...). E criando novas formas, apontando novos caminhos, que a pintura e a escultura se impõem à arquitetura: e não falando alto, fazendo escândalo, destruindo o equilíbrio, o sentido de estrutura e totalidade sem o qual, o melhor edifício é, ao ser realizado, uma obra frustrada”. Idem. Ibidem.

¹²² *Exposição permanente de Brasília*. Op. cit.

¹²³ Idem. Ibidem.

¹²⁴ Este é o texto da legenda; ela declara também a autoria do instantâneo. *Exposição permanente de Brasília*. Op.cit.

Humberto Franceschi. *Maquete de uma superquadra de Brasília.*

In: Seção Arquitetura e Urbanismo. *Exposição permanente de Brasília*. Brasília n. 13. Rio de Janeiro: Janeiro de 1958.

Na economia geral da matéria, a fotografia a pino da maquete de uma superquadra é escolhida para reforçar os conteúdos do texto e não para informar sobre o planejamento da capital. No entanto, ela cumpre uma operação importante de abstração e de transformação semântica do objeto representado, que interessa justamente à nossa reflexão. O texto ao lado, de fato, afirma que pintura e artes visuais apontam¹²⁵ novos caminhos para as artes e que a referencia é a pintura abstrata. Seu caminho está emprestando também à arquitetura novos programas, como, por exemplo, a síntese, a coesão, a concisão, a própria abstração. Todavia, o meio visual que melhor transmite o fato da arquitetura alcançar esse programa é a fotografia. Essa última fixa, isola, recorta, achata, enfim, como já vimos, pode transformar um projeto em um jogo de formas independentes e soltas.

¹²⁵ "As formas na arquitetura não nascem arbitrariamente. Disciplinam sua criação forças exteriores independentes da vontade do artista. Este coordena, dispõe, cria ritmos, com elementos que, em última análise, estão subordinados a exigências de ordem construtiva, técnica e programática. E, além disso, há uma subordinação geral desses elementos à escala humana. Mas, no fundo, a criação artística obedece aos mesmos impulsos presentes nas outras artes. O que dá maior força, mais clareza, mais convicção e comunicabilidade à arquitetura moderna é a coerência formal que preside suas criações. Nas obras mais significativas atinge uma pureza plástica que supera a todos os padrões clássicos: consegue uma unidade de composição que destrói o conceito clássico das fachadas como componentes destacáveis de um todo. De certo modo a arquitetura moderna absorve os atributos da escultura, para tornar-se mais expressiva, mais humana. Na pintura abstrata, tal como se apresenta agora, as forças exteriores que sobre ela atuam como elementos de disciplina e coesão não se mostram com a mesma transparência". Saldanha, Francisco. Apud: **Módulo** n. 7. Rio de Janeiro: fevereiro de 1957.

Fotografia sem assinatura. *Maquete de uma superquadra de Brasília.*
Seção Arquitetura e Urbanismo. **Brasília** n. 9, setembro de 1957.

A comparação evidencia o quanto a ótica é capaz de transformar o significado das imagens: o segundo instantâneo devolve as três dimensões e aparece, supostamente, menos ambíguo que o primeiro. Todavia, a fotografia, evocando uma visão do aéreo, denuncia mais problemáticas semânticas e hermenêuticas, tanto da maquete quanto da imagem: o isolamento do modelo de um contexto qualquer (uma mesa, uma parede, um quarto, etc.), anula as medidas e as proporções e impede a apreensão dos parâmetros que permitem normalmente julgar o valor do projeto. Demonstra também a existência de mais um diálogo entre arquitetura e artes visuais: aquele com a fotografia, diálogo no qual uma empresta à outra as forças e os limites de seus processos criativos e da suas possibilidades de comunicação.

Na fotografia a pino, o ponto de vista perpendicular, eliminando os volumes e as sombras, reduz a maquete, a projeção simbólica de um trecho de cidade, a uma composição abstrata, de formas geométricas retangulares e amebóides. O arranjo das formas angulosas e amebóides (correspondentes a jardim, edifícios, vegetação, espelhos de água, etc.) responde às regras composicionais internas à imagem e não às exigências do local. Como já vimos, justamente essa abstração e/ou finalização da arquitetura a si mesma provocou o protesto dos contemporâneos.

László Moholy-Nagy, 1925.
Fotograma.

Fonte: De Paz, Alfredo. La fotografia come simbolo del mondo. Bologna: CLUEB, 1993.

László Moholy-Nagy, 1928.

Fotografia tomada da Torre do Rádio em Berlim.
Fonte: De Paz, Alfredo. La fotografia come simbolo del mondo. Bologna: CLUEB, 1993.

A maquete da superquadra de Brasília no instantâneo de Franceschi ou a calçada e o acesso à torre do Rádio de Berlim na vista de Moholy-Nagy – ambas caracterizadas pelo ponto de vista a pino, sofrem o mesmo processo de afastamento da concretude e denunciam o fato dos artistas – arquitetos, fotógrafos, pintores, escultores – raciocinarem justamente sobre meios e processos de abstração, explorando-os para refinar as próprias visões e composições. Cabe destacar, porém, que as condições técnicas dos aparatos e das publicações da imprensa periódica dos anos 30-60 condicionavam ainda um acervo de imagens nas quais a cor é ausente. A popularização das fotografias em cores mudará esse panorama, com repercussões também na fotografia de arquitetura.

Gregori Warchavchik, aparentemente incomodado com esses discursos excessivamente abstratos sobre arquitetura e pelo “abandono da escala humana”¹²⁶, publicou na revista *Acrópole*, significativamente em fevereiro de 1958, um artigo sobre *Importância e diretivas da arquitetura*

¹²⁶ Warchavchik, Gregori. *Importância e diretivas da arquitetura Brasileira*. [Acrópole 1958]. In: Martins, Carlos Alberto Ferreira. Org. **Gregori Warchhavchik. Arquitetura do Século XX e outros escritos**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

Brasileira. Algumas de suas observações parecem justamente responder à fotografia aqui reproduzida. Ele escreve: “Indo mais longe, podemos considerar que há uma tendência muito generalizada para se esquecer mesmo o ponto visual humano. Seria uma influencia da visão aérea ou da tentação que as maquetes estabelecem, de se apresentarem projetos à maneira de “tapete abstratos”? A quem passa na rua, ainda mais quando sob uma marquise, escapa completamente o “tapete abstrato” a que procurou dar sua obediência o projeto ... Torna-se invisível o artístico desenho, sem função nem composição. O desenho poderia servir de controle mas a arquitetura não deve subordinar-se àquele como base construtiva”¹²⁷.

A comparação das fachadas das maquetes de Oscar Niemeyer evidencia o procedimento de depuração sofrido pelo projeto, mas as fotografias, justamente seus branco e preto, permitem também enxergar, de acordo com as discussões sobre as artes, um processo de abstração operado com os parâmetros das artes visuais. “A arte abstrata é geometria plana feita de variações morfológicas infinitas em perfeita harmonia com o edifício que é geometria no espaço”, afirmava Francisco Saldanha no número 7 da *Módulo*. Aliás, seu artigo completava o sumário da revista junto com uma reportagem sobre as “esculturas da natureza” fixadas nos instantâneos de Marcel Gautherot e com a apresentação da maquete da Residência do Presidente.

Na fotografia do modelo tridimensional da versão definitiva do Palácio da Alvorada as linhas horizontais e sutis do teto, do andar intermédio e do terreno dialogam com as finas verticais das palmeiras imperiais e fazem de contraponto ao ritmo ondulado das colunas e da capela. À acumulação de elementos na parte direita da imagem responde o agrupamento dos troncos das plantas. Na comparação, chama a atenção a purificação da composição do segundo instantâneo quando comparado com o primeiro. Parece então que a depuração arquitetônica que compacta os volumes e os reduz a sólidos geométricos puros no espaço é um procedimento de síntese que interage profundamente com os equilíbrios formais das visões bidimensionais providenciadas pelas fotografias. Entendemos ainda mais a importância do fotógrafo de maquete.

Entretanto, é justamente o instantâneo o meio que opera a abstração e a transformação semântica do objeto representado. A fotografia, as experimentações com os fotogramas, as fotomontagens, etc., transformando o sujeito representado em um elemento independente do seu ambiente, contribuíram de forma importante à pesquisa dos artistas plásticos. Ajudaram-nos no abandono progressivo do naturalismo e, simultaneamente, colaboraram com a aceitação pelo público das obras feitas de distorções e de oposições de cores, de formas e volumes soltos. Cabe investigar se as mesmas transformações envolveram o mundo da arquitetura.

¹²⁷ Warchavchik, Gregori. Op. cit.

Fonte: **Módulo** n. 6. Rio de Janeiro: Dezembro de 1956.

Fonte: **Módulo** n. 6. Rio de Janeiro: Dezembro de 1956.

Muitas pesquisas artísticas, suas reflexões e conseqüentemente seus alcances, basearam-se no fato da fotografia providenciar, naquele momento, somente imagens em branco e preto. A bicromia, retirando parte importante das informações, nivelou ainda mais as diferenças entre as diversas composições e linguagens. Nas imagens propostas (algumas entre as inúmeras possíveis) os brancos e os pretos não são mais sombras dos prédios ou volumes iluminados, muros, cerca, calçada e jardim, mas formas soltas em arranjos harmônicos sobre o papel sensível. São manchas dialogando entre si e procurando um equilíbrio por si.

Cabe levar em conta que, tanto no Brasil¹²⁸ quanto no mundo afora, muitos artistas seguiam uma pesquisa que tinha por fim a imagem ou a arquitetura por si mesma. Arquiteturas e paisagens urbanas foram os sujeitos privilegiados dessa procura de novos meios expressivos. Como mostra essa imagem, os diálogos entre pintores e fotógrafos, também no Brasil, foram momentos extraordinários de pesquisas e interlocuções artísticas. A fotografia explora a linha, o contraponto, os planos e os detalhes dos modernos edifícios; quadro e instantâneo, juntos evoluem “para o concretismo, o abstracionismo, o grafismo”¹²⁹; os enquadramentos, as iluminações, as fotomontagens percorrem os limites entre abstrato e verossímil.

As paisagens urbanas tornaram-se os sujeitos preferidos das experimentações, pois as arquiteturas seriais do primeiro pós-guerra ofereciam justamente geometrias mais puras e se prestavam à realização de imagens mais geométricas e menos densas. Paralelamente, as possibilidades da fotografia de ver mais do que os olhos ofereciam novos horizontes de indagações; essas imagens levavam os artistas plásticos a abandonar os efeitos pictóricos, para trabalhar com a eficácia das oposições de formas e cores puras, desestruturando os objetos, secionando os movimentos. Análogas e contemporâneas experiências compartilhavam uma mesma tendência à abstração: os poetas isolando as palavras e desligando-as dos textos, os músicos soltando as notas da composição tradicional, etc.

Participam dessas possibilidades lingüísticas as potencialidades do aparelho fotográfico. As investigações fotográficas exploravam as possibilidades técnicas dos aparelhos¹³⁰, do papel sensível, da química do desenvolvimento, a fim de realizar imagens esteticamente e artisticamente bem sucedidas, belas e significativas. As luzes, as contraluzes, secionando cidades e ambientes, devolvem mais uma interpretação utópica e abstrata da modernidade; o imaginário

¹²⁸ Um mapa da imprensa brasileira dedicada à fotografia é descrito no livro de Mônica Junqueira de Camargo e Ricardo Mendes; um estudo do panorama da fotografia moderna é proposto pelo livro de Helouise Costa e Renato Rodrigues, que aponta para a existência de dois ambientes de fotógrafos aparentemente conflitantes, um em São Paulo e outro no Rio de Janeiro, um desenvolvendo uma pesquisa artística destinada à arte pela arte outro desenvolvendo o fotojornalismo. O uso da fotografia nas revistas especializadas em arquitetura é apresentado no livro recente de Giovanni Fanelli, que avalia porém somente as revistas européia e norte-americanas. O livro de Robert Elwall, entre outros assuntos, descreve as relações entre fotógrafos de arquitetura e arquitetos.

¹²⁹ Camargo, Mônica Junqueira de e Mendes Ricardo. **Fotografia Cultura e fotografia paulistana no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura 1992.

¹³⁰ “Se a iluminação é, em geral, utilizada para dar amônia à cena fotografada, garantindo-lhe veracidade, no caso do contraluz ocorre a quebra da unidade da cena (...). Disso resultam composições em que se sobressaem massas e volumes recordados, aludindo à bidimensionalidade da cópia fotográfica, enfatizando jogos de linhas e planos e descentrando o interesse pelos objetos em si”. Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo, Cosac&Naify, 2004.

atrás dela emerge contemplativo em todos seus aspectos: formais, composicionais, temporais, humanos. Como ressalta também Robert Elwall, “o mesmo tipo de visão gerou a fotografia moderna e a arquitetura moderna: ambas são baseadas na abstração”¹³¹.

Fotogramas, fotomontagens, montagens com pinturas e objetos, instantâneos com pontos de vistas do alto ou a pino, as fotografias tomadas do avião, as contraluzes, os filtros para eliminar as sombras, etc. separam os demais objetos do mundo real. Com o uso desses recursos técnicos, procurava-se tornar as instantâneas obras independentes (e os fotógrafos competiam para o reconhecimento do estatuto artístico da fotografia). Todavia, justamente esses recursos transformaram o elemento arquitetônico em mero gerador de composições geométricas, destacado-o de seus ambientes e suas razões de ser. Arquiteturas e cidades regressaram à condição de objeto de interesse por seus perfis e massas, pelos vazios, pelos brancos e pretos que abasteciam as imagens e não por suas relações com o ambiente. Enfim, as fotografias, exasperando os brancos e pretos, “ensinaram” a ver, pensar e representar por elementos abstratos. Essas imagens contribuíram para o estabelecimento de um *back-ground* homogêneo da linguagem visual, comum a todas as pesquisas artísticas, inclusive à arquitetura.

¹³¹ Robert Elwall. **New Eyes for Old: architectural photography**. In: Twentieth Century Architecture 8. Susannah Charlton, Elaine Harwood and Alan Powers org. British Modern. Architecture and design in the 1930s. London, The Twentieth Century Society, 2007.

Roberto Yoshida. *Metrópole*, 1951.

Fonte: Costa, Helouise e da Silva e Rodrigues Renato. **A fotografia moderna no Brasil**.
São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

Le Corbusier. Proposta para os arredores de Buenos Aires.

Fonte : Colomina, Beatriz. **Privacy and publicity. Modern Architecture as mass media**. Cambridge, Massachusset. London: The MIT Press, 1994

Robert Elwall, crítico inglês estudioso de fotografia de arquitetura, coloca a questão das influências sofridas por um certo imaginário utópico do moderno, devido às qualidades estéticas e formais das fotografias de arquitetura em branco e preto divulgadas pelas revistas especializadas. Sua proposta crítica não é inédita, mas descende de uma variegada discussão sobre arquitetura moderna que animou o clima inglês na segunda metade do século XX¹³². Assim, vamos lembrar a eloqüente observação de Michael Rothenstein, publicada em artigo na *Architectural Review* de junho de 1946: “Os arquitetos modernos imitam os fotógrafos: constroem com luzes e sombras, com branco e preto”¹³³. Vamos lembrar também que a proposta de Le Corbusier para os arredores de Buenos Aires foi a repetição serial de um protótipo, no caso a *Villa Savoye*, um prisma geométrico para se ver no espaço¹³⁴.

¹³² De acordo com a provocação de Geoffrey Jellicoe, “os arquitetos modernos queriam ver a casa qual branco pássaro descido do céu e pousado nos verdes dos gramados” Apud: Elwall, Robert. *New Eyes for Old: architectural photography*. In: Susannah Charlton, Elain Harwood and Alan Powers org. **British Modern. Architecture and design in the 1930s**. Twentieth Century Architecture n. 8. London: The Twentieth Century Society, 2007. Ver também as matérias da revista *Architectural Review*.

¹³³ Rothenstein Michel. *Colour and Modern Architecture, or the Photographic eye*. In: *Architectural Review*, n. 99, junho de 1946. Apud: Elwall Robert. *New Eyes for Old. Architectural photography*. In: Susannah Charlton, Elain Harwood and Alan Powers Org. **British Modern. Architecture and design in the 1930s**. Twentieth Century Architecture 8 London, The Twentieth Century Society, 2007.

¹³⁴ “Architecture is nothing but ordered arrangement, noble prisms, seen in light”. Le Corbusier. Apud: Colomina, Beatriz. **Privacy and publicity. Modern Architecture as mass media**. Cambridge, Massachusetts. London: The MIT Press, 1994, pág.114.

Marcel Gautherot. *Conjunto do Congresso*, 1960.
Fonte: Instituto Moreira Salles. www.ism.uol.com.br.

José Yalenti. *Evanescences*, 1945.
Fonte: Costa, Helouise e da Silva e Rodrigues Renato.
A fotografia moderna no Brasil.
São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

Fatigamos em distinguir entre as finalidades das imagens aqui propostas: a de esquerda é de Marcel Gautherot e representa o Conjunto do Congresso em Brasília 1960 ; outras, como os próprios títulos revelam, depende de uma pesquisa de abstração visual que procura estimular outros entendimentos da realidade e do mundo interior. Porém, o fato das composições e dos arranjos das imagens procurar a abstração e ao mesmo tempo dialogar com a arquitetura provoca uma contaminação recíproca. As fotografias causaram uma profunda alteração nas comunicações acerca das arquiteturas e das paisagens urbanas: os sujeitos das composições não só informaram as reproduções e as representações; nelas se fundiram e, assim, alcançaram novas identidades.

Estranhamos, de fato, o vazio em matéria de vida e ações, de pessoas ou de objetos do dia-a-dia realizado precisamente pelos arranjos dos instantâneos que retratam arquiteturas entre os anos 1930 e 1970. Mesmo quando aparecem figuras humanas¹³⁵, como no caso das

¹³⁵ Giovanni Fanelli diferencia a revista inglesa no panorama das contemporâneas, justamente por seu aproveitamento de pessoas nos arranjos da fotografia. In: Fanelli Giovanni, **Storia della fotografia di architettura**, Bari: Laterza, 2009.

fotografias acima reproduzidas, elas servem como contrapontos formais e estéticos, exaltando a pureza e a perfeição dos espaços e dos volumes arquitetônicos. Ao falar de momentos de vida absolutamente contingentes, não descrevem o uso “real” nem o cotidiano das arquiteturas e/ou das paisagens urbanas retratadas. Ao figurar mais como unidade de medida dos edifícios, as silhuetas, presas à economia dos arranjos, tornam-se ausências, como os manequins de De Chirico; os instantâneos viram quadros metafísicos, os códigos da modernidade misturam-se, popularizam-se, as provocações das vanguardas tornam-se estilos, modas e modismos.

Desta forma, porém, ambientes, arquiteturas e cidades tornam-se objetos desligados dos seus contextos espaço-temporais, históricos; elementos independentes de suas funções, meros produtores de composições abstratas. Já em 1934, Philip Morton Sand denunciava o processo de abstração da arquitetura e chamava em causa a fotografia. Ele se perguntava se a arquitetura moderna tivesse gerado a fotografia moderna ou vice-versa¹³⁶ e já colocava a importância dos diálogos entre os ideais e os processos criativos dos arquitetos com o corpo de referências visuais que a própria arquitetura moderna criava de si mesma. Françoise Choay, no início dos anos 90, apontava que alguns arquitetos do Movimento Moderno¹³⁷, para “erradicar as formas tradicionais arquitetônicas do passado”, pensavam a modernidade “simbolizada por objetos (silos, transatlânticos,) antes que por processos ou novos sistemas de relações”. Dessa forma, ainda de acordo com a filósofa francesa, a arquitetura e, especialmente, a cidade teriam alcançado o estatuto de artifício desligado de seus ambientes e “de todas as dependências e articulações contextuais”¹³⁸.

Todavia, esse processo adquire mais acuidade e complexidade histórica se pensarmos na função atuante da fotografia, pois ela interage com a procura de novos horizontes criativos e, ao mesmo tempo, difunde novos padrões estéticos.

¹³⁶ Apud: Robert Elwall. *New Eyes for Old: architectural photography*. In: Elain Harwood and Alan Powers (Org.). **British Modern. Architecture and design in the 1930s**. Twentieth Century Architecture 8. London: The Twentieth Century Society, 2007.

¹³⁷ Cabe frisar que Françoise Choay, ao articular essas reflexões, adverte serem baseadas nas teorias do CIAM/Carta de Atenas, mas, antes de tudo, nas interpretações/visões/propostas de Le Corbusier para a Cidade Radiosa e para o Plan Voisin. Choay, Françoise. *El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad*. In: Ramos, Ángel Martín (Org.). **Lo urbano**. Barcelona: Edición UPC ETSAB 2004.

¹³⁸ Choay, Françoise. Op.cit.

Villa Shwob, 1920.
Fonte: Colomina, Beatriz. **Privacy and publicity. Modern Architecture as mass media.** Cambridge, Massachusset. London: The MIT Press, 1994.

Villa Shwob, publicada in: *Esprit Nouveau*, 1921.
Fonte: Colomina, Beatriz. **Privacy and publicity. Modern Architecture as mass media.** Cambridge, Massachusset. London: The MIT Press, 1994.

Cabe assim lembrar que a publicação das fotografias pela indústria editorial foi o resultado de um processo lento e complexo; as revistas dedicadas exclusivamente à arquitetura e destinadas à comunicação entre os arquitetos iniciaram a circular nos Estados Unidos desde os anos 80 do século XIX¹³⁹. O fenômeno das revistas de arquitetura explodiu a partir dos anos 20, quando a reprodução dos instantâneos nas publicações de grande tiragem alcançou uma certa qualidade e conveniência¹⁴⁰. É neste momento, por exemplo, que os artistas, as vanguardas e os arquitetos do *Movimento Moderno* iniciaram a valer-se deste meio de difusão para divulgar novas idéias. Os arquitetos usaram-nas também para propalar as próprias obras; as vanguardas artísticas em geral exploraram de forma extensiva todas as estratégias de comunicação visual, desde as fotomontagens e as colagens até as possibilidades da arte gráfica e da tipografia, desde a composição das palavras como formas gráficas, até as onomatopéias, etc.¹⁴¹.

Já dissemos que o ambiente artístico foi efervescente e rico em termos de interlocuções entre os diferentes campos das pesquisas artísticas, mas entendemos melhor seu alcance se pensarmos que a comunicação ao seu interno foi facilitada de forma inédita justamente pelas

¹³⁹ Na Europa, desde o início do século XX, o uso das fotografias junto as revista estreou vinculado as publicações de ampla tiragem dedicadas às arquiteturas documentando o patrimônio artístico existente, espécie de enciclopédias visuais para o grande público. Fanelli Giovanni. **Storia della fotografia di architettura**. Bari: Laterza, 2009.

¹⁴⁰ O uso da estampa a meia-tinta e da reprodução das fotografias "a retino" tornaram mais econômicos os processos de impressão, permitindo assim a circulação das revistas. Fanelli Giovanni. Op.cit.

¹⁴¹ O panorama das inovações técnicas e mecânicas da reprodução das fotografias para a imprensa é descrito e documentado por: Fanelli Giovanni, **Storia della fotografia di architettura**, Bari: Laterza, 2009.

revistas, pelos manifestos e, em geral, pelos meios de comunicação providenciados pelas novas técnicas de impressão.

O alcance da difusão dessas comunicações visuais era o mundo. Alguns arquitetos, já antes da popularização das revistas ilustradas, providenciavam a divulgação das próprias obras mediante a confecção de *portfólios*, cadernos de fotografias soltas, que iniciaram a circular no final do século XIX e foram bastante utilizados até os anos 20 do século passado. Os próprios *portfólios* foram fonte de referências e contribuíram para a divulgação das obra dos arquitetos, sobretudo as modernas¹⁴²; foram objeto de controle dos arquitetos quando queriam divulgar uma imagem específica das próprias obras. Quando surgiram as revistas, suas fotografias obviamente tornaram-se objeto dos mesmos cuidados; institui-se uma prática de controle por parte dos arquitetos que, normalmente, elegiam um fotógrafo (freqüentemente arquiteto¹⁴³) como interprete das próprias obras.

Giuseppe Terragni. *Axonométrie da Casa del Fascio*, 1928-1936.
Fonte: Fanelli Giovanni. **Storia della fotografia di architettura**. Bari: Laterza, 2009.

Com relação à imagem pública das obras, de Brasília, Oscar Niemeyer cuidava da divulgação da sua produção, pelo menos nas publicações que conseguia controlar, explorando todas as possibilidades da diagramação, corrigindo as fotografias mal sucedidas e dando maior respaldo aos croquis e às maquetes. No meio brasileiro a ele contemporâneo, vale a pena relatar a prática de Rino Levi, que destruía¹⁴⁴ os negativos que não aprovava. As imagens aqui reproduzidas revelam intervenções no próprio negativo: na fotografia da *Villa Schwob* [1916] de Le

¹⁴² Fanelli Giovanni. Op.cit.

¹⁴³ Elwall, Robert. **Building with light**. London: Merrell, 2004.

¹⁴⁴ José Moscardi jr., *Depoimento*. In: **Um pouco de história: a saga arquitetônica fotográfica dos Moscardi**. Publicada originalmente em **PROJETODESIGN**, Edição 323 Janeiro de 2007. www.arcoweb.com.br/artigos.html.

Corbusier publicada em *L'Esprit Nouveau* n. 6 de 1921, a paisagem foi rasgada a fim de exaltar as geometrias e tornar a arquitetura um objeto livre e abstrato¹⁴⁵; na da *Casa del Fascio* de Terragni em Como, publicada por Alberto Sartoris, a intervenção repinta as nuvens, retira objetos e sombras no plano da estrada, com o propósito de exaltar o diálogo entre as duas fachadas e estabelecer as semelhança da fotografia com uma axonometria. Deve-se dizer também que a prática de retocar as fotografias da imprensa era comum: os editores das revistas efetuavam freqüentemente essas intervenções manuais nas fotografias para eliminar elementos de referência espaço-temporal e social e poder assim reutilizar os clichês em outras publicações¹⁴⁶.

Foto Mazzoletti. Casa del Fascio. Como, 1936.
Fonte: Fanelli Giovanni. **Storia della fotografia di architettura**. Bari: Laterza, 2009.

A mesma fotografia, mas alterada. In: Alberto Sartoris
Encyclopédie de l'architecture nouvelle.
Vol. 1 Milano, 1957.
Apud: Fanelli Giovanni. **Storia della fotografia di architettura**. Bari: Laterza, 2009.

Isso reforça tanto a importância do tipo de comunicação visual veiculado pelas revistas e pelos livros de arquitetura, quanto a abrangência das intervenções póstumas que as próprias

¹⁴⁵ Colomina, Beatriz. **Privacy and publicity. Modern Architecture as mass media**. Cambridge, Massachusetts. London: The MIT Press, 1994.

¹⁴⁶ Fanelli, Giovanni. **Storia della fotografia di architettura**. Bari: Laterza, 2009.

fotografias e publicações consentem; informa também que as finalidades dessas alterações dependem do autor da publicação e demandam cada vez novas pesquisas para seu desvelamento.

Da mesma maneira, o uso das fotografias de arquitetura nos processos criativos dos arquitetos é específico de cada perfil profissional; a experiência de Oscar Niemeyer com os instantâneos das maquetes e com os próprios modelos tridimensionais indica que é necessário pensar nos diálogos que cada artista, eventualmente, estabelece com a fotografia. Para cada arquiteto, ela pode ser tanto fonte de informações e sugestões, como meio de propaganda da própria obra e da própria idéia sobre arquitetura. No caso de Oscar Niemeyer, parece ser também instrumento de aprimoramento do projeto, sobretudo na busca de coesão e abstração formal.

De acordo com alguns estudos recentes¹⁴⁷, a fotografia de arquitetura, de forma específica, atuou uma sua própria operação de re-semantização dos objetos retratados, interferindo com conseqüências importantes justamente no modo de ver e pensar arquitetura e cidade. Provocou, ao mesmo tempo, graças à popularidade das revistas ilustradas, uma diversa percepção da própria arquitetura e até atualizou¹⁴⁸ os padrões estéticos dos públicos. Para os efeitos desta pesquisa, interessa destacar a participação das revistas populares ilustradas brasileira nesse percurso de afirmação da linguagem abstracionista junto ao grande público; talvez, as revistas colaborassem, junto com a construção da capital, isto é, com suas obras de arquitetura abstratas exaltadas por esculturas estilizadas, para a afirmação, aceitação e popularização¹⁴⁹ de um padrão artístico diferente.

Os instantâneos das fotorreportagens não foram bem sucedidos somente em termos de comunicação sensacionalista, mas também por suas imagens tecnicamente refinadas e extremamente comunicativas. Formalmente perfeitas, as fotografias das revistas populares ilustradas respeitam padrões de ordem, simetria, equilíbrio, composição e ritmo. Não ignoram as geometrias, as perspectivas carregadas e os arranjos das imagens divulgadas nas revistas internacionais, inclusive aquelas especializadas em arquitetura.

¹⁴⁷ Colomina, Beatriz. **Privacy and publicity. Modern Architecture as mass media**. Cambridge, Massachusset. London: The MIT Press, 1994. Elwall, Robert. *New Eyes for Old: architectural photography*. In: Susannah Charlton, Elain Harwood and Alan Powers org. **British Modern. Architecture and design in the 1930s**. Twentieth Century Architecture n. 8. London: The Twentieth Century Society, 2007. Elwall, Robert. **Building with light**. London: Merrell, 2004. Fanelli Giovanni. **Storia della fotografia di architettura**. Bari: Laterza, 2009.

¹⁴⁸ Robert Elwall. *New Eyes for Old: architectural photography*. In: Elain Harwood and Alan Powers (Org.). **British Modern. Architecture and design in the 1930s**. Twentieth Century Architecture 8. London: The Twentieth Century Society, 2007.

¹⁴⁹ Robert Elwall dedica um ensaio à atuação dos fotógrafos da revista *Architectural Review* e à influência da própria revista na afirmação de um padrão estético moderno para a classe média inglesa nos anos 1930-1960. Robert Elwall. Op cit.

Luciano Carneiro. *Um fato em foco.*
O Cruzeiro.
Rio de Janeiro, 23/5/1959.

Marcel Gautherot, *Conjunto do congresso (detalhe)*, 1959
Fonte: www.ims.uol.com.br.

Repórter Novacap. *Conjunto do Congresso em construção.*
Brasília n. 28. Abril de 1959.

No Rio de Janeiro, a difusão das revistas populares, seus papéis híbridos com relação à informação como ação cultural, ajudou a misturar a linguagem e as intenções da fotografia de reportagem com aquelas da fotografia artística. Ao propalar a construção da capital, os repórteres da *Manchete* exploram as qualidades estéticas e formais dos edifícios representativos da Nova Capital, seus volumes limpos e sem elementos salientes, as luzes límpidas e as sombras cortantes do Planalto, os esqueletos seriais dos Ministérios. Os instantâneos evidentemente compartilham as pesquisas artísticas¹⁵⁰, os truques, as intervenções com os filtros, as solarizações e os contraluzes, etc., fazendo dialogar as sombras, as árvores e a poeira com os seres humanos e as construções; distância com proximidade; cheio com vazio; retas com curvas; branco com preto; nuances com contraluzes. Exaltam, às vezes com a mesma perfeição artística de Marcel Gautherot, os aspectos metafísicos das obras em construção ou dos projetos da

¹⁵⁰ Os ensaios aqui citados também apontam as interlocuções entre fotografia artística e fotojornalismo no Brasil. Costa, Helouise e da Silva e Rodrigues Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. Camargo, Mônica Junqueira de e Mendes Ricardo. **Fotografia Cultura e fotografia paulistana no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura 1992.

Capital. Cada instantâneo não só constitui uma narração riquíssima, mas mantém-se atraente e sedutor, mesmo ao retratar a miséria e a exploração.

O estatuto profissional de *free lance* dos fotógrafos, a migração de alguns nomes de uma revista/instituição para a outra, o sucesso e a divulgação das revistas populares explicariam a troca importante de informações visuais e o estabelecimento de um *back-ground* homogêneo na linguagem fotográfica acerca da arquitetura, entre revistas especializadas, pesquisas artísticas e fotojornalismo. Helouise Costa e Renato Rodriguez individuam, de fato, importantes interlocuções entre a fotografia artística e aquela de jornalismo. Destacam que o próprio fotojornalismo¹⁵¹ no Brasil ditou novos padrões estéticos também para as pesquisas artísticas dos clubes fotográficos, chegando até a dissolver suas experiências¹⁵². Mônica Junqueira e Ricardo Mendes descrevem a luta para a institucionalização da fotografia como arte mediante exposições e a fundação de revistas dedicadas; eles ainda ressaltam interlocuções significativas entre as pesquisas artísticas e o fotojornalismo¹⁵³.

¹⁵¹ Também no Brasil, o fotógrafo da imprensa era um profissional liberal; trabalhava em regime de *free lance*, documentando, como no caso de Marcel Gautherot, tanto o patrimônio arquitetônico quanto as festas populares, ou, como os demais fotorepórteres, relatando tanto o dia-a-dia da política, quanto a vida artístico-cultural. Eles incorporaram freqüentemente os novos horizontes comunicativos das revistas estrangeiras, inclusive as fotomontagens e as deformações óticas, ou os novos achados dos colegas “artistas”.

¹⁵² “a partir do final dos anos 50, no entanto, fatores externos ao foto-clubismos vieram alterar essa situação, refinando os rumos da modernidade e determinando-lhe uma nova existência crítica. A consolidação de um fotojornalismo modernizado e atuante nas revistas ilustradas colocou novos questionamentos para a prática fotográfica como um todo, ditando novos padrões. Os padrões do fotojornalismo passaram a ser aceitos genericamente como norteadores da experiência fotográfica. Um novo figurativismo começa a tomar conta da cena, ao mesmo tempo em que os resquícios pictorialistas e a produção acadêmica são definitivamente soterrados no âmbito do *Cine Foto Clube Bandeirante*”. Em 1959 o crítico de arte Frederico Moraes identifica uma produção fortemente influenciada pela linguagem do fotojornalismo: “Para os repórteres fotográficos, a corrente de maior público [...] a arte fotográfica se caracteriza fundamentalmente pela oportunidade do fato escolhido e também angulação, enquadramento, composição. Oportunidade e composição irão dar à fotografia seu sentido humano, poético ou mesmo caricatural. A esses, evidentemente, o elemento figurativo é essencial e, particularmente, a figura humana”. “Em suma: a incompatibilidade da experiência foto-clubista moderna com o desenvolvimento de uma linguagem ligada ao fotojornalismo fez com que os fotógrafos bandeirantes se valessem da figuração para dar uma sobrevivida ao modernismo. (...) Entretanto, se a estratégia utilizada permitiu o prolongamento do modernismo, representou, no contexto geral, a sua própria dissolução como proposta artística”. Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. Op. cit.

¹⁵³ Mônica Junqueira de e Mendes Ricardo. Op. cit.

i

Gervásio Batista. *A capital da esperança*.
Manchete. Rio de Janeiro: 19/09/1959.

Marcel Gautherot. Construção da cúpula do Congresso, 1959.
Fonte: Instituto Moreira Salles. www.ims.uol.com.br.

Além das mudanças dos fotógrafos de um cabeçalho para outro, as próprias fotografias, uma vez publicadas, eram veículos de informações e sugestões: o sucesso de um arranjo condicionou justamente outros fotógrafos a imitá-lo. Como já dissemos, a fotografia nos meios de comunicação de massa exporta idéias e mensagens, mas também incorpora feições já publicadas; às vezes, as atualiza, dobrando-as a novos conteúdos. Já dissemos também o quanto o ambiente que produzia cultura, inclusive artística e fotográfica, fosse restrito – as sedes das revistas populares ilustradas encontravam-se no Rio de Janeiro, situação que configura a facilidade das interlocuções culturais e a permeabilidade dos diversos ambientes.

UMA ARQUITETURA PARA BRASÍLIA:
NARRATIVAS, FOTOGRAFIAS, PROJETOS E HISTÓRIA.

Marcel Gautherot.
Módulo n. 15. Rio de Janeiro, outubro de 1959.

As estratégias de comunicação visual da revista *Módulo*, privilegiando alguns aspectos das obras e do trabalho do arquiteto às custas de outros, exaltaram as qualidades plásticas que marcam e distinguem os edifícios representativos da Nova Capital; atribuíram máxima importância editorial aos anteprojetos e, sobretudo, descuidaram da coerência das informações visuais propostas na mesma página. Depois de realizadas as obras, suas páginas forçam a fruir quase que exclusivamente dos riscos e das fotografias.

Tanto as narrativas da revista *Módulo*, como as diagramações, paginações e fotomontagens da revista *Brasília* visam evidenciar a coerência entre os riscos (a intuição) e a arquitetura construída, omitindo completamente o processo que, dos desenhos de anteprojeto, consente chegar à execução das obras. Esses discursos sobre arquitetura como produto de um processo de abstração e depuração formal são importantes na construção de uma imagem coletiva sobre as construções de Brasília, pois eles migraram para as qualidades estéticas das fotografias das diferentes revistas ilustradas. De fato, as fotografias que retratam os edifícios do poder e a área monumental durante a sua edificação ressaltam o rigor das geometrias: os esqueletos dos prédios, os andaimes e as grades dos ferros do concreto armado. Frequentemente, saturadas de contrastes, elas dependem do uso da grande-angular que reduz a presença das figuras humanas e pretende dar continuidade aos discursos propostos nos textos e nos esboços sobre o rigor e a concisão formal dos próprios desenhos. Junto com isso, a arquitetura da nova capital é apresentada como concepção genial e súbita que nasce de um ato criativo completo e acabado em si, milagroso e natural ao mesmo tempo.

A Divisão de Divulgação da Novacap produziu uma informação específica acerca dos projetos dos edifícios representativos de Brasília, destinada a um público interessado e culto. Conjuntamente, para fomentar o interesse no ambiente internacional, A Divisão organizou inúmeras exposições, realizando assim uma consistente propaganda internacional ao redor da construção de Brasília. A secção *Arquitetura e Urbanismo* da revista *Brasília*¹⁵⁴ era realizada com as maquetes, os desenhos e os relatórios que Oscar Niemeyer e Lucio Costa entregavam diretamente à revista; a secção *Marcha da construção* era realizada com as fotografias de Marcel Gautherot e, principalmente, com aquelas de Mario Fontenelle. Oscar Niemeyer vigiava essa parte da revista e às vezes o diagramador recortava os instantâneos para retirar as informações indesejadas. Essas intervenções visavam a reforçar as continuidades entre os riscos iniciais e/ou as maquetes e as obras em construção e/ou realizadas. As justaposições das maquetes com as fotografias dos prédios realizados, a sobreposições dos esboços de anteprojeto com as fotografias das obras concluídas e os enquadramentos seletivos dos instantâneos das obras em construção procuraram afirmar uma idéia de arquitetura que nasce de um gesto criador, de um ato que já contém em si a perfeição e que aparentemente soluciona todos os problemas. Além disto, quando inserida no clima conflitante que acompanhou a construção da cidade, a declaração realizada pela linguagem visual da revista *Brasília* adquire contornos políticos e instrumentais cujas conseqüências poderiam ser objeto de ulteriores avaliações.

¹⁵⁴ A biblioteca da EESC possui, verdadeira raridade, a coleção completa dessa publicação até 1963.

Repórter Manchete. *Milagre em Brasília*. Manchete. Rio de Janeiro: 15/4/1961.

A revista *O Cruzeiro* não publicou com muita frequência reportagens exclusivas dedicadas à construção da cidade; evidenciando maior interesse do que a *Manchete* nas cidades satélite,

repetiu, porém, comentários favoráveis à organização do sistema viário do Plano Piloto e às qualidades extraordinárias e formidáveis dos edifícios representativos da capital, sobretudo em ocasião das reportagens sobre as visitas dos hóspedes ilustres e estrangeiros ao País. A revista *Manchete*, produziu um consistente acervo de matérias acerca da construção da cidade; nos textos acentuou a rapidez do trabalho de construção e a maravilha dos resultados. Construiu também um perfil público de Oscar Niemeyer como pioneiro e como gênio.

As fotorreportagens das revistas populares compartilham uma mesma impostação; ressoando as soluções estéticas realizadas pelos colegas, divulgaram as mesmas informações visuais e construíram uma imagem homogênea dos projetos de Oscar Niemeyer para a Nova Capital. Repetindo os pontos de vista, aproveitando as luzes e os horizontes do Planalto e as sombras dos próprios prédios, acentuaram as formas geométricas, os volumes compactos e as linhas sinuosas dos perfis dos edifícios e propalaram imagens que redundam em abstracionismo e grafismo.

Considero enfim importante destacar o fato das fotorreportagens sobre arquitetura – tanto aquelas realizadas pela mídia popular quanto as fotos dos fotógrafos digamos artistas, como Marcel Gautherot - explorar e aplicar padrões estéticos e composicionais homogêneos; essas imagens acabaram por veicular uma representação uniforme e como que padronizada das arquiteturas e das paisagens urbanas da nova capital.

Foto: Repórter Novacap.
 Fonte: Veja Edição Especial **Brasília 50 anos**, Novembro de 2009.

Foto: Indalécio Wanderley. Fonte: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: 1/12/1956.

Os modelos tridimensionais foram extensamente utilizados nas exposições, bem como nas páginas da revista *Brasília*: eles representaram um importante instrumento de comunicação internacional, funcional para a propagação de uma idéia de Brasília como empreendimento moderno, excepcional e planejado.

As maquetes foram objeto de muitas das nossas perguntas. Algumas parecem ter encontrado resposta, outras poderiam tornar-se hipóteses para novas pesquisas. É o caso da influência dos projetos de Oscar Niemeyer no desenho do Plano Piloto de Lucio Costa. Duas diversas maquetes foram publicadas durante o período destinado à elaboração dos projetos para o plano urbanístico da nova capital, mas as explicações que as acompanharam sempre

confirmaram duas justificativas importantes: os modelos apresentados servem como unidade de medida para a cidade em construção e seu programa é a leveza.

Conjuntamente, a recorrência insistente das fotografias das maquetes na mídia induziu a pensar em suas funções: de fato, os modelos tridimensionais foram meios de propaganda, mas também, e isso me parece importante, instrumentos ativos no processo de depuração e sintetização do desenho arquitetônico; suas fotografias em branco e preto, de fato, permitem aplicar às formas arquitetônicas processos de abstração formal característicos das artes visuais. No entanto, as superfícies horizontais das maquetes, a omissão dos acidentes do terreno e, sobretudo, a pureza abstrata das linhas e das formas do modelo realizada pelas fotografias em branco e preto nos mostraram que a leveza dos edifícios depende da impressão visual que eles transmitem; o fato de que os edifícios aparecem quase sem apoios depende tanto dos corpos enterrados, quanto do gramado em frente à entrada do Palácio da Alvorada, como da extensão da Praça dos Três Poderes. Como as arquiteturas alcançam o partido procurado graças aos planos horizontais artificialmente criados e aos aterros, nasce a hipótese de se verificar em que medida os terraços da Praça dos Três Poderes, sua projeção para o Lago e, sobretudo, a elevação das cotas naturais do terreno, sejam diretrizes formais dominantes do projeto, a escolha prévia que constitui a síntese formal do espaço urbano.

Em conclusão, a comunicação visual da mídia veiculou discursos importantes acerca da arte de fazer arquitetura, narrativas que hoje são objeto de revisão crítica. Nossa pesquisa, analisando momentos e instrumentos da afirmação dessas narrativas, pode contribuir para esses tipos de pesquisas. Além disso, o trabalho pretende chamar atenção para o uso que hoje podemos fazer daquelas fotografias e daquele tipo de comunicações visuais.

O Candango, herói de Brasília

Crédito da imagem da abertura: **Manchete**. Rio de Janeiro: 7/5/1960.

Fotografia exposta no Museu da Memória Viva Candanga.

“Brasília só pode estar ai como a vemos e já deixando entender o que será amanhã, porque a Fé em Deus e no Brasil nos sustentou, a todos nós, a esta família aqui reunida a vós todos 'candangos' a que me orgulho de pertencer.”². Esse trecho do discurso inaugural de Juscelino Kubitschek abre hoje a visita ao Museu da Memória Viva Candanga³ em Brasília. Ao seu lado está uma fotografia (aqui reproduzida): um grupo de trabalhadores corre rindo, olhando para o fotógrafo, levantando os braços e os chapéus. No fundo vê-se um prédio das superquadras residenciais em construção.

¹ Parte das informações desse capítulo acerca da palavra candango, da obra de Bruno Giorgi, das contaminações com as outras obras de arte e com os comerciais, à procura do reconhecimento da identidade e do perfil social do trabalhador de Brasília, já foram publicadas no artigo *Os Candangos*, publicado pela autora na revista eletrônica do programa de pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP; **Risco** n. 7, 2008. www.arquitetura.eesc.usp.br/revista_risco.

² Juscelino Kubitschek, *Discurso inaugural 20.4.1960*, painel. Brasília: Núcleo Bandeirante. Museu Vivo da História Candanga.

³ O termo é usado como adjetivo e declinado na forma feminina, mas o Dicionário Aurélio Século XXI propõe para o verbete somente o substantivo masculino. O nome completo da Instituição é: Museu Vivo da Memória dos Candangos Incansáveis e Esquecidos.

O museu, a fotografia e o discurso, juntos e articulados, introduzem à memória “oficial” da construção da capital. O propósito do museu é conservar a memória do período da construção da cidade; expõe toscos objetos do cotidiano e a reconstrução dos ambientes e dos interiores das habitações e dos pequenos comércios da cidade bandeirante. É instalado em um conjunto arquitetônico de casas de madeira, o antigo Hospital Juscelino Kubitschek de Oliveira; o conjunto foi tombado em 1985, logo depois do plano piloto e do Catetinho. Aliás, chama a atenção a rapidez com a qual realizou-se esse processo de preservação da própria capital como obra de arte, da memória da sua construção e o critério de escolha dos lugares destinados à salvaguarda.

Cabe frisar: a fotografia e o discurso do presidente, juntos, fornecem logo na abertura a chave de leitura da exposição: um presidente se auto-definindo candango juntando-se aos operários das obras; os trabalhadores representados como uma corporação feliz; guardar aquelas condições e ambientes especialíssimos que todas as memórias orais não deixam de relatar, e expor com uma fotografia a felicidade de trabalhar para a construção da nova capital representa a tentativa de preservar aquela especialíssima “atmosfera de epopéia”⁴ que acompanhou os anos da construção da cidade até a sua inauguração.

Falando em candangos, cabe também lembrar a estátua de Bruno Giorgi, “uma homenagem aos que trabalharam na construção de Brasília”⁵ colocada na Praça dos Três Poderes. A obra homenageia com a mesma palavra/imagem a todos os construtores; chama a atenção porém o fato da estátua, que nasceu com o nome “*Guerreiros*”, ter mudado de apelido e significado quando colocada na Praça dos Três Poderes de Brasília, talvez devido ao fato dos operários se reconhecerem⁶ naquelas figuras frágeis e miscigenadas, colocadas no vazio da Praça dos Três Poderes. De fato, já em agosto de 1960, a revista *Módulo* interpretava a obra qual símbolo dos operários de Brasília.

Chama também a atenção o fato da estátua, desde 1960, entrar no olimpo dos ícones de Brasília – junto com o Palácio da Alvorada, o conjunto do Congresso e a Catedral, aparecendo assim nas propagandas comerciais.

Talvez a reconstrução dessas transformações e dos ambientes, ajude a entender melhor a história da construção da capital e das identidades em discussão.

⁴ Bruand, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoria Perspectiva, 1999.

⁵ Ainda hoje, a estátua é apresentada dessa forma. Secretaria de Estado, do DF www.sc.df.gov.br/paginas/museus/museus10

⁶ Maria Pace Chiavari, www.comunitaitaliana.com.br/mosaico/mosaico. Apud: Videsott, Luisa. Os *Candangos*. In: Revista **Risco** n. 7 www.arquitetura.eesc.usp.br/revista_risco/.../02_art02_risco7.pdf. Ver também: *Módulo* n. 19, agosto de 1960.

Jader Neves. *Somos todos candangos*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/9/1960.

Nossa atenção foi capturada pelas coincidências, os nomes que falam de transformações e substituições de identidades; vale a pena, portanto, pesquisar a história das representações visuais e iconográficas.

No ensaio “linguagem e mito”, Ernst Cassirer discute a função do nome e a sua relação com a realidade. Ele reúne palavras, mitos e as artes, em virtude de seu poder para definir a realidade nomeado-a; em outras palavras, ao batizar a realidade, a palavra, o mito e as artes têm o poder de separá-la entre objetos e processos, entre durável e transitório. Juntamente com isso, porém, a linguagem tem o poder de introduzir uma forma de suspensão – “a linguagem preserva-se no equilíbrio precário entre a esfera nominal e a esfera verbal”⁷ – suspensão que Cassirer denomina *krisis*, justamente do verbo grego “distinguir” ou “decidir”. Desta forma, a própria palavra – o mito – preservaria também a complexidade da realidade que tentou congelar e retirar das transformações do tempo e da História. Nossa tarefa, portanto, é interrogar os mitos para aproximar sua complexidade.

Portanto, vamos traçar um breve histórico da palavra *candango*. Para o verbete, o dicionário Aurélio indica: “1. Designação que os africanos davam aos portugueses; 2. Indivíduo ruim, ordinário; 3. Pessoa que tem mau gosto. 4. Designação dada aos operários das grandes obras da construção de Brasília (DF), de ordinário vindo do N.E.; 5. p. ext. Qualquer dos primeiros habitantes de Brasília (DF)”.

De acordo com James Holston,

“antes da construção de Brasília, [a palavra candango] foi durante séculos uma palavra geral de depreciação. Segundo a maior parte das autoridades, é uma corrupção de candongo, uma palavra da língua quimbundo ou quilombo, dos bantos do Sudoeste de Angola. Era o termo pelo qual os africanos se referiam, pejorativamente, aos colonizadores portugueses. Como tal, veio ao Novo Mundo com os escravos angolanos. (...) A palavra tornou-se o termo geral para as pessoas do interior em oposição às do litoral, e especialmente, para os trabalhadores itinerantes pobres que o interior produziu em grande quantidade. Com esses trabalhadores o termo chegou a Brasília”⁸.

Durante a edificação da cidade, a palavra mudou de significado, passando finalmente a indicar, de maneira genérica, qualquer pessoa comprometida com a construção da Capital do Brasil.

Em 1958, nas revistas populares *O Cruzeiro* e *Manchete* o termo precisa de apresentação e significa solteiro⁹. Em 1959, de acordo com o redator da *Manchete*, a palavra indica o “trabalhador comum”, “o operário que chegou a Brasília à aventura”¹⁰.

⁷ Cassirer, Ernst. *Linguaggio e mito*. Milano: Il Saggiatore, 1961.

⁸ Holston, James. *A cidade modernista, uma crítica de Brasília e sua utopia*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pág. 209-210.

⁹ Damatta, Gasparino e Alli, Orlando. *Canaã, Paralelo 20. Manchete*. Rio de Janeiro: 12/7/1958.

¹⁰ Magalhães Junior, R. *A capital da esperança. Manchete*. Rio de Janeiro: 19/9/1959.

Vale a pena frisar que a dimensão da ventura, ao evocar pioneiros e bandeirantes, começa a enriquecer a palavra com um determinado imaginário sobre a Nação. Em 1960, ainda nas matérias das revistas populares, o termo indica todos os que trabalham para erguer Brasília, compreendendo dessa forma o Presidente JK, Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro, os profissionais (médicos, jornalistas, bancários, etc.), os Japoneses convocados para implementar a agricultura na região, os comerciantes da Cidade Livre, os trabalhadores dos canteiros de obras, os retirantes, os caminhoneiros que entregam qualquer provisão, os desbravadores das rodovias, etc. Em suma, o termo define, de maneira geral, o pioneiro que mudou para o Planalto pois confiou no Sonho-Brasília, e ganha o estatuto de sinônimo de pioneiro, desbravador, homem do progresso, homem comum brasileiro, operário de Brasília, etc.; contem e desfruta os valores da coragem, da ousadia, da perseverança, da fé, da dedicação ao trabalho, da tensão por superar o conservadorismo. Resume, enfim, todas as boas qualidades da identidade nacional e entra nos títulos oficiais, nas falas do Presidente JK.

Durante os anos de 1958 e 1959, os operários da obras da nova capital alcançaram as manchetes das revistas populares e foram os sujeitos privilegiados das fotorreportagens – publicadas e não – e das propagandas comerciais; foram apresentados como protagonistas de um milagre, as provas viventes de que o impossível acontece. Paralelamente, a própria palavra candango, nas revistas populares, assume visivelmente outros significados; eliminando as diferenças e as memórias, incorpora outros significados e passa a designar um conceito ou um imaginário, e não mais uma classe social. Por ocasião da inauguração da cidade batiza o presidente, o staff da Novacap, brinquedos, carros, produtos industriais.

CANDANGO BANDEIRANTE

O sonho de toda a criança... a um preço muito mais baixo! Uma verdadeira "jóia" para a criançada.

Propaganda Bandeira – Fábrica de Brinquedos
Fonte: **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: agosto 1961.

Paralelamente, mas não sabemos explicar precisamente quando, alguns trabalhadores dos canteiros de obra assumem o nome de peão. Segundo um testemunho: “Esse nome, o que chamava de pião, é porque Juscelino chamava o povo candango, né? Que até eu mesmo cansei de ver ele mesmo dizer que era nós candango. Ele dizia era assim, num era só candango, não. (...) Esse nome apareceu qui mesmo em Brasília porque pião é uma pessoa lá pro norte que é amansador de animal. Aqui é homem de obra, em vez de chamar operário”¹¹.

Acerca dos conteúdos da palavra candango: desde o início, a designação exclui o universo das mulheres: candango não é um termo feminino [ver o Dicionário Aurélio Século XXI] e, assim, não existe a mulher “candanga”. E se já no primeiro ano de construção da cidade as mulheres eram pouquíssimas, não foi com o tempo e as migrações que o termo passou a inclui-las; quando surgiu o termo *peão*, elas foram reintegradas pela congregação trabalhadora. De acordo com o dicionário Aurélio Século XXI, de fato, pião e peão são sinônimos que indicam, entre outros perfis de trabalhadores, o servente das obras, e possuem o feminino: peoa e peães.

Cabe destacar a representação da identidade racial: a metamorfose operada pela propagandas e pelas imagens acabou tirando do vocábulo o universo dos negros; nas fotografias das revistas populares, nos cine-jornais, nos comerciais da época, até nas imagens da “memória póstuma”, como, por exemplo, nas fotografias escolhidas para o painel de abertura do Museu da

¹¹ Bicalho de Sousa, Nair Heloisa. **Construtores de Brasília**. Estudo de operários e sua participação política. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

Memória Viva Candanga em Brasília, o trabalhador de Brasília sempre é homem e é uma miscigenação. Diferente é a realidade relatada pelas fotografias de Mario Fontenelle e de Marcel Gautherot, pelos livros de memórias, pelos depoimentos orais, pelas entrevistas dos filmes/documentários.

Ainda tendo como referência a palavra candango, depois da inauguração, nas matérias da revista *Manchete* entre 1961 e 1963, o termo indica qualquer pessoa que dê sua contribuição para que a vida em Brasília comece. De modo geral, o “povo brasileiro” que contribui para o bem do País. Em 1963, o termo é usado para designar genericamente quem muda de lugar (não necessariamente indo pra Brasília¹²) e/ou empreende nova atividade.

As transformações observadas, uniformizando as identidades raciais (nas imagens) e as realidades sociais (na palavra candango), denunciam um processo de uniformização e absorção das diferenças que se aproxima à mitificação. Acolhendo, de fato, a definição de mito como relato, imagem, palavra, que tem o poder de harmonizar as aberrações e resolver as incongruências da lógica ou da realidade – Lévi-Strauss diria que “a finalidade de um mito é fornecer um modelo lógico capaz de vencer uma contradição”¹³ – as atualizações da imagem oficial dos construtores da Nova Capital, transforma-os em congregação social e culturalmente homogênea, que incorpora ideal e ideologicamente as variedades e, possivelmente, suas incoerências. Essa operação, aliás, descreve também as finalidades de muitas obras de arte visuais, mas ao mesmo tempo, da mesma maneira que as palavras, as obras de arte preservam os rastros das realidades que as geraram. Vale a pena, portanto, interrogando antes de tudo as representações visuais, reconstruir o ambiente no qual formaram-se e construíram-se as primeiras representações da construção da cidade. Em nossa opinião, de fato, tal reconstrução torna-se um instrumento necessário para a avaliação crítica dos episódios e das leituras que seguirão.

¹² Repórter Manchete. *Um operário estrela como romancista*. **Manchete** 21/12/1963.

¹³ Lévi-Strauss, Claude. **Mito e significado**. Cinque conversazioni radiofoniche. (Il Saggiatore, 1980) Milano: NET 2002.

Justino Martins, Jacinto de Thornes, Nicolau Drei, Gervasio Batista, Jader Neves, Jankiel e Gil Pinheiro. **Manchete.**
Brasília Edição Histórica. Rio de Janeiro: 21.4.1960.

“No dia da inauguração, houve uma grande transformação. Cessou grande parte do encanto. A cidade perdeu as características igualitárias que os pioneiros lhe deram.(...) Encerrava-se a fase heróica e afetiva. Começava o cotidiano, com suas vulgaridades”¹⁴. Quase desapareceram das revistas populares as notícias sobre a construção de Brasília, as imagens dos canteiros e de seus heróicos trabalhadores.

De acordo com Manuel Mendes¹⁵, com a inauguração da cidade, candango passou a ser “um gentílico para identificar as pessoas que nascem ou vivem em Brasília”. Cabe destacar, também que no meio da classe média surge outro apelido para diversificar as identidades arrasadas pelo uso publicitário da palavra candango. De acordo com Manuel Mendes e Dinah de Queiroz, *piotários* – contração de pioneiro e otário - designava “os que vieram antes da fundação de Brasília (...) desde que vantagens dos apartamentos e conforto eram destinados aos recém vindos, enquanto outros acamparam e depois trouxeram suas famílias para casas de madeira”¹⁶.

Hoje, em Brasília Plano Piloto, essas palavras saíram do vocabulário do cotidiano: buscando informações para chegar ao Museu da Memória Viva Candanga, notei que o apelido candango hoje não significa quase nada, a ponto dos mais jovens nunca terem ouvido falar.

Com a passagem do poder para o presidente Jânio, os trabalhos nos canteiros de obras quase pararam: a falta de verbas impediu que as obras continuassem com o mesmo ritmo. Impediu também que se confirmassem as expectativas propaladas pelo presidente JK de que Brasília seria a capital de um futuro melhor. As carências de uma cidade ainda canteiro de obras, a insegurança com relação ao futuro devido às demissões em massa acabaram em protestos difusos, promovidos em sua maioria pela massa de desempregados da construção civil e pelos funcionários transferidos do Rio de Janeiro. Para estes, Brasília passou ser “seqüência de dê: desconforto, desilusão, desânimo, e desespero”¹⁷. Cabe lembrar que um quadro da situação conflitante entre 1960 e 1964, com particular atenção à situação dos trabalhadores da construção civil, é descrito no livro de Nair Bicalho de Sousa e no filme “*Brasília, contradições de uma cidade nova*” de Joaquim Pedro de Andrade.

Em 1964, depois do golpe militar, os padrões da construção de Brasília mudaram novamente, mudaram seus objetivos, seus conteúdos, seus clientes, as modalidades das negociações.

Estas três realidades – os anos da edificação, os primeiros anos de vida na capital antes do golpe militar a os novos panoramas depois do golpe – são muito diferentes e repercutem provavelmente de maneira deferente nas análises e nas avaliações críticas que foram produzidas a respeito da construção da cidade.

¹⁴ Pinheiro, Israel *Os mil dias de Brasília*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 4/5/1963.

¹⁵ Mendes, Manuel. **Meu testemunho de Brasília**. Brasília, Editora Thesaurus, 2006.

¹⁶ Dinah de Queiroz, apresentação do livro de Mendes, Manuel. **Meu testemunho de Brasília**. Op. cit.

¹⁷ Costa Couto, Ronaldo. **Brasília Kubitschek de Oliveira**, Rio de Janeiro: Record Editora, 2001.

Iniciaremos analisando o monumento símbolo dos construtores da capital, a estátua de Bruno Giorgi na Praça dos Três Poderes de Brasília, tentando aproximar a/as identidade/es por ele representada/as. A apologia do candango feliz, sugerida pela fotografia, parece de fato conflitante com a representação deles sugerida pela fragilidade do monumento.

Cartão Postal Exclusividade: Itamar M.Sousa.

Com oito metros de altura, a estátua “Os Candangos” de Bruno Giorgi, colocada na Praça dos Três Poderes, é uma composição frontal de dois corpos humanos estilizados, em pé. As figuras se sustentam uma à outra, cada uma trazendo uma vara-lança, das quais apenas uma apóia-se no chão. O grupo é quase simétrico, exageradamente sem espessura, com pouca massa e muitos vazios. Sutis e magros, com ossos salientes, os corpos não têm sexo e são completados com cabeças furadas por um só grande olho vazio. Enfim, os vultos, pequenos e sem traços, tanto brancos, quanto pretos, como indígenas, adaptam-se à representação da miscigenação racial.

O conjunto alcança um equilíbrio instável: do ponto de vista “técnico” surpreendem a base pequena e estreita, quando confrontada com os oito metros da altura do grupo, a posição e a anatomia inaturais dos pés: unhas animais de ponta aberta a 90° para o exterior dos corpos.

A estátua é de 1957 e foi apresentada na Bienal das Artes Plásticas de São Paulo em novembro de 1957¹⁸ com o nome original *Guerreiros*; desde dezembro daquele ano foi escolhida pela Novacap¹⁹ – por Lucio Costa ²⁰, amigo de Bruno Giorgi²¹ – para ser colocada na futura Capital.

Isolando a metade superior, o perfil criado pela sucessão de varas, braços levantados e cabeças, a alternância de retas e curvas, vértices e parábolas ecoam as linhas plásticas dos demais prédios do poder da praça dos Três Poderes. Parece até que a composição tenha sido escolhida para exaltar as arquiteturas de Oscar Niemeyer. Assim escreve a revista *Módulo* de agosto de 1960: “o ritmo dos braços e cabeças rimam com o das colunas dos palácios e geram contrastes e semelhanças”.

Marcel Gautherot. Palácio do Supremo
Fonte: Instituto Moreira Salles. www.ims.uol.com.br

Luisa Videsott. *Monumento aos Candangos* (detalhe),
novembro de 2005.

¹⁸ Repórter O Cruzeiro. *Cinco mil pessoas visitam semanalmente a grande mostra de São Paulo*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 16/11/1957. E também: **Catálogo das obras da Bienal das Artes Plásticas** de 1957.

¹⁹ **Brasília** n.12. Rio de Janeiro: Dezembro de 1957.

²⁰ Chiavari, Maria Pace. *Biografia di Bruno Giorgi*. In: **Mosaico Italiano**, www.comunitaitaliana.com.br/mosaico/mosaico.

²¹ Segundo consta no Depoimento de Bruno Giorgi no Arquivo Público do Distrito Federal.

A análise integral da estátua, porém, da cabeça aos pés, revela, para além da analogia visual com as arquiteturas ressaltadas pela matéria da *Módulo*, um outro tipo de correspondência, anterior à arte moderna: aquela existente entre a ação e a postura das figuras; a própria gestualidade, uma certa simetria, que remete às composições clássicas severas, cujos ritmos lentos exprimem conteúdos éticos; seu apelido original, *Guerreiros*, que induz a uma reflexão sobre a conduta humana suscetível de qualificação do ponto de vista do bem e do mal; sua colocação junto aos Palácios do Poder, que instiga questões políticas a respeito das “armas” apropriadas para o debate democrático.

Antes da inauguração da cidade²² chegou à Praça dos Três Poderes; vamos, portanto esclarecer alguns detalhes da sua colocação, pois ela colabora para o significado geral da obra: suas simbologias e seus conteúdos explicam as intenções daqueles que a escolheram para integrar o projeto urbano.

maquete do Palácio do Planalto. Fonte: **Brasília** n. 10. Rio e Janeiro: Outubro de 1957.

As maquetes²³ de Oscar Niemeyer, que apresentam os Palácios e a praça dos Três Poderes, mostram que a colocação da estátua havia sido pensada para a fachada do Planalto, entre o púlpito e a rampa.

Cabe destacar que o modelo tridimensional publicado na *Módulo* e na *O Cruzeiro* em dezembro de 1956, que apresentam oficialmente as primeiras arquiteturas para a Capital, definia como prédio central da composição o “Palácio dos Despachos”; o edifício era completado por um parlatório e por uma estátua, significativamente uma dupla de figuras, abraçadas ou de mão

²² A revista **Veja** de 7 de agosto de 1985 publica uma matéria dedicada à estatua, inclusive uma foto de Marcel Gautherot documentando a sua instalação na Praça dos Três Poderes. O repórter data a colocação em 1957. Evidentemente essa datação é impossível; todavia é muito provável, devido ao fato da estátua entrar nos comerciais que a mesma já estivesse na praça dos Três Poderes antes da inauguração da cidade. No acervo de Marcel Gautherot, publicado pelo site do Instituto Moreira Salles, sede do Rio de Janeiro, tem uma fotografia da instalação da estatua na praça dos três poderes, que a ficha data em 1960, mas não especifica o mês.

²³ **Brasília** n. 16. Rio de Janeiro: Abril de 1958.

dadas, e em pé. Se não podemos defender que a estatua é a mesma, podemos, porém prestar atenção às formas e à idéia de colocar na frente da sede do Governo um grupo escultural; talvez servisse de contraponto às linhas arquitetônicas do edifício, talvez fosse correlato ao significado político e simbólico do próprio Palácio, as silhuetas remetendo a figuras humanas.

No modelo definitivo do Planalto, publicado em abril de 1958 pela revista *Brasília*, o lugar da escultura – desta vez certamente a de Bruno Giorgi – era o complemento da sua fachada; além dos retornos estéticos (por ressaltar a arquitetura), com seu nome originário e as posturas severas, a escultura expressaria evidentemente significados éticos; seu patronímico e as evocações das diferentes identidades nacionais, junto à destinação originária, construiriam uma mensagem importante, afirmando a defesa da democracia por parte do seu povo.

Porém, a estatua ganhou uma nova colocação e um novo apelido.

A mudança de destinação da obra coloca evidentemente problemas de compreensão; seu arranjo definitivo no vazio da Praça dos Três Poderes interrompeu o diálogo inicialmente previsto com o palácio do Governo e com a estátua da Justiça do outro lado, em frente ao Supremo; torna-se interessante e significativo, porém, que a obra passe, como os sujeitos que representa, por um processo de atualização de identidade; cada mutação opera uma apropriação de significados e, necessariamente, a espoliação de outros, sendo que a transformação abrange, às vezes, uma mais ampla gama de significações, incorporando e preservando memórias. Entendemos também que a substituição de nome e conteúdos foi rápida, podendo assinalar tal rapidez a importância das propagandas na construção/mitificação de uma imagem/identidade dos construtores da capital.

A revista *Módulo* n. 19, já em agosto de 1960, mesmo mantendo o nome original, descreve a estátua como “o símbolo do operário que construiu Brasília”.

Mario Barata, em 1985, escrevia confirmando a matéria da *Módulo*: “a mudança de título se impôs ao verificar-se que os únicos “guerreiros” que atuaram em combate em Brasília foram os seus construtores ao aceitarem o desafio de erguerem a capital no cerrado vazio do planalto Central.”²⁴

Cabe destacar a generalização da palavra construtores: trata-se dos operários, do Presidente, da equipe da Novacap, dos arquitetos?

²⁴ Barata, Mario *Monumentos de Bruno Giorgi*. In: **Skultura**/inverno/1985, São Paulo: Skultura Galeria de arte, 1985.

Marcel Gautherot. *Instalação da estatua Os Guerreiros na Praça dos Três Poderes.*

Fonte: Instituto Moreira Salles. www.ims.uol.com.br

Bruno Giorgi: “*Também o Oscar veio comigo lá na Praça dos Três Poderes e escolhemos o lugar. Eu queria encostar esses dois guerreiros lá de um lado. E o Oscar Niemeyer disse: 'Não vamos botar no meio'". Então tinha um supercaminhão aí com os Guerreiros pendurados num guindaste. Então, esses guerreiros passearam na Praça dos Três Poderes por todo lado*”²⁵.

A colocação precoce no vazio da Praça dos Três Poderes, que desliga a obra da função de representação de um específico Poder, ajudaria a esclarecer por que, desde 1960, prestou-se a diferentes interpretações tornando-se ícone e sinônimo da Nova Capital; justificaria, por exemplo,

²⁵ Giorgi, Bruno. **Depoimento**. *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

a sua repetição nas mais diversificadas propagandas comerciais daquele ano. Explicaria também o suposto processo de identificação entre trabalhadores e Monumento e, antes de mais nada, a interpretação da revista *Módulo* de agosto de 1960. Enfim dispensaria sua evidente transposição/evocação na letra da Sinfonia da Alvorada de Vinicius de Moraes e Tom Jobim: “os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra...”²⁶

Bruno Giorgi, em 1989, lembrava:

“Eu fiz os guerreiros que foram fundidos aqui no Rio de Janeiro. E eu tinha feito uma maquete de um metro e meio aí eles aprovaram, a comissão aprovou, inclusive o Oscar Niemeyer aprovou. Então depois eu ampliei aqui, fiz com 9 metros de altura. Depois tem um pequeno pedestal, depois tem dois elementos que se abraçam que chamam de guerreiro, mas o meu sonho era fazer uma homenagem ao candango. Tanto que depois veio pôr nome de candango. Isso aqui é um monumento aos candangos.”

Entrevistadora: Então a inspiração deles foi realmente os candangos?

Bruno Giorgi: *“Foi os candangos. E como são dois, todo mundo batizou por guerreiro, mas não tem nada que ver com guerreiros. São guerreiros de araque aquilo ali. É porque candangos são duas figuras trabalhadores, podem ser três como esse aqui... todo trabalhador, para mim, naquele período era candango”²⁷.*

As contradições com as outras fontes²⁸ são evidentes; além disso em 1957 o nome candango ainda não era popular e a epopéia da construção da Capital ainda estava no começo.

O depoimento de Bruno Giorgi – recolhido em 1989 por Georgette Medleg Rodriguez – e as declarações de Mario Barata – de 1985 – evidentemente absorveram representações e discussões póstumas.

Todavia, como já observamos, os nomes designam, indicam, descrevem, às vezes autoritariamente, re-colocam ou re-inventam a realidade. O novo nome *Candangos* – sincretismo de figuras da identidade nacional – esclarece melhor, por exemplo, os paus da dupla de Giorgi, desde que uma das varas da estátua, apoiando-se no chão, mais do que uma arma é um bastão que ajuda o viandante no caminho; dessa forma recolhe a história da mudança para o Planalto Central; integra as figuras sociais dos trabalhadores das obras, sazonais e itinerantes, os retirantes, representando as magrezas e os ossos salientes suas misérias e espoliações.

²⁶ www.lettras.mus.br.

²⁷ Giorgi, Bruno. **Depoimento**. Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

²⁸ A revista **O Cruzeiro**, em matéria de 16 de novembro de 1957 dedicada à Bienal das Artes, fotografa e comenta a grande estátua brônzea de Bruno Giorgi, “Guerreiros”, colocada na *hall*.

*Sergipano, viera lá de longe, de Propriá, onde muito se
falava numa tal de Brasília. Seu nome: Zeferino Bezerra da Silva.*

Sua bagagem era quase só a esperança...

*Três anos e quê se passaram, e ante seus olhos admirados uma cidade
tomou forma. Era tóda uma bela Capital, que suas mãos de hábil
pedreiro ajudaram a modelar, hoje parcela importante de sua nova vida.
A todos os zeferinos bezerras da silva — sergipanos, cearenses, bahianos,
mineiros, gaúchos — candangos cujo pioneirismo construiu Brasília,
nosso louvor, nossa homenagem.*

IBOPE

INSTITUTO BRASILEIRO DE OPINIÃO PÚBLICA E ESTATÍSTICA

Propaganda IBOPE
Fonte: revista **PN** . Rio de Janeiro: 18/4/1960.

As revistas populares dedicaram grande espaço editorial com fotografias lindíssimas e de grande formato à descrição dos trabalhadores das obras da capital. Aliás, eles foram os protagonistas desses anos heróicos ao lado de Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitscheck. Cada aspecto do dia-a-dia foi relatado, minimizando os problemas decorrentes da convivência e da precariedade das condições do cotidiano e exaltando a dedicação ao trabalho e a capacidade de adaptação criativa às dificuldades. A *Manchete* apresentou Brasília antes de mais nada como a conquista de um horizonte de vida melhor. Um horizonte relatado pela fotografia de abertura, iterado pelas propagandas políticas, pelos cinejornais e pelos comerciais.

Essa publicidade comercial da *Castrol Lubrificantes*, por exemplo, coloca em primeiro plano justamente a imagem do operário que construiu Brasília; as letras e a capela do Palácio da Alvorada: aquele homem realizado e sereno fez Brasília, e graças à fé no seu país. As revistas populares ressoavam: “o candango será absorvido pela capital organizada e será operário penteado, roupa limpa, sapato novo, dinheirinho no banco. Com o desaparecimento da poeira vermelha o candango perderá o aspecto heróico e se transformará em folclore”²⁹. Os cinejornais ecoavam: “Os operários se dedicam à sua tarefa com entusiasmo e dedicação”³⁰. O Presidente, em seu livro, sela: “O Candango era uma imagem nova no cenário brasileiro. Sem saber ler, realizava com perfeição o trabalho que lhe competia na comunidade operária da nova capital. Este batia rebites, aquele carregava tijolos, outro temperava o concreto. Cada um no seu setor e todos ajustados a um mesmo ritmo de produção”³¹.

Todas juntas, essas falas amenizam na verdade o grave problema da absorção da mão de obra não qualificada provocado pela migração interna ao Planalto central e ao mesmo tempo transformam o trabalhador das obras – sazonal, itinerante e sem carteira de trabalho – em operário, a produção fabril sendo evocada pelas expressões de JK “comunidade operaria”, “ajustados ao mesmo ritmo de produção” e pelo capacete da imagem aqui proposta.

A mudança do Nordeste a Brasília e do Plano Piloto às cidades satélites não foi isenta de episódios de violência. Os filmes³², os livros de memórias (do presidente e dos trabalhadores), os depoimentos orais compõem uma narrativa muito ampla sobre ao assunto, situando o momento mais tenso entre 1958 e o início de 1959. Cabe assinalar uma crônica, talvez inédita, que denuncia as modalidades das viagens nos paus-de-arara. O semanal *Binômio*, de Belo Horizonte, n. 243 e seguintes³³, de fevereiro e de março de 1959, noticia que, para pagar as despesas da

²⁹ de Thornes, Jacinto *O candango herói de Brasília*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 7/5/1960.

³⁰ Silva, Sálvio. *Brasília, Cinejornal n. 8*. In: Alvim, Clara de Andrade. (Org.) **Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília: MEC – SEC – SPHAN/pro Memória, 1989.

³¹ Kubitscheck, Juscelino. **Porque construí Brasília**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1963.

³² Andrade, Joaquim Pedro de. **Brasília, contradições de uma cidade nova**. Narrador: Ferreira Gullart. Ministério da cultura e Petrobrás, Filme do Serro, 1969. Restauração: Cinemateca Brasileira-Trama. De Carvalho, Vladimir. **Conterrâneos velhos de Guerra**. Rio de Janeiro: Rio Filme, 1982.

³³ **Binômio**, número 243 de 2 de março de 1959. Sob o título: *Venda de nordestinos para Brasília*, o semanal *Binômio* denuncia um “tráfico” de paus-de-arara destinados aos canteiros de obras de Brasília, ao trabalho braçal no Norte de Minas ou em Campo Grande. O alvo da denúncia foi o seguinte: para acertar o preço da passagem em paus-de-arara, os futuros operários de Brasília, ou trabalhadores de outras destinações, ficavam devendo dinheiro à empreiteira que pagava suas viagens. Em troca de trabalho sem remuneração, eles recebiam condições de viagem precárias, um

viagem (transporte e comida para ele e para a família), muitos desses despojados vendiam seus salários antecipadamente ao transportador e/ou às empreiteiras, e acabavam trabalhando praticamente de graça por muitos meses. Enfim, mercados lícitos e ilícitos brotaram ao redor da capital – o livro de Ronaldo Costa Couro relata truques para escapar à fiscalização da Novacap nas obras – e o mundo melhor anunciado pelas propagandas embatia-se com outras realidades contraditórias.

Retirando a carteira de trabalho

Recebendo as vacinações

Audi, George. *Brasília, cidade humana*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 26/03/1960.

O trabalho contratado pela Novacap era vinculado à carteira assinada e às condições de saúde. O livro de memórias de Edson Beú relata as modalidades e os requisitos necessários para obtenção da carteira assinada; emerge assim que era relativamente rápido (15 dias) e certo para os trabalhadores obterem-na e que durante a construção da capital, no período da “gestão JK”, a carteira de trabalho, a carteira de votante e o “apoio à transferência”³⁴ foram objetos de transação. A reportagem da *O Cruzeiro* aqui amostra o atendimento, as vacinações e a regularização da posição dos trabalhadores.

Edson Beú, no mesmo livro, descreve também a outra face da mesma realidade; fala da existência de uma organização paralela, os *gatos*, empreiteiras clandestinas que atuavam

alojamento e emprego; “os vendidos” – escreve *Binômio* – “vão receber 40 Cr\$ por dia sete meses após a compra”. Para melhor documentar o sistema de exploração, *Binômio* “comprou” um casal de paus-de-arara, denunciou alguns dos responsáveis, envolveu a *Televisão Tupi* (que elaborou uma reportagem para o programa “fim da noite”, de Murilo Neri) a *Manchete*, a *O Cruzeiro*, a *Mundo Ilustrado*, e o casal foi apresentado ao presidente JK pelos repórter Roberto Drummond e Antonio Cocenza. Todavia, nem *Manchete* nem *O Cruzeiro* dedicaram qualquer reportagem ao assunto. O tráfico de nordestinos era feito por nordestinos – ainda documenta a *Binômio*: eles “iludem” propalando que “em Brasília há emprego à vontade e não existe ninguém pobre”; “imprimem folhetos (falsos): *Garanto arranjar emprego de mais de 3 mil cruzeiros por mês*”. O salário mínimo era de 3.200 cruzeiros, segundo consta no *Globo*, RJ, do dia 4 de janeiro de 1959.

³⁴ Bicalho, Nair Heloisa de Sousa. **Construtores de Brasília**. Estudo de operários e sua participação política. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

livremente na região. “Com custos operacionais menores, pois não assinavam carteira de trabalho, os *gatos* pagavam mais do que outras firmas. Além de ganhar mais, os operários podiam fazer horas extras à vontade, culminando com as viradas. (...) e as obras tocadas pelos *gatos* seguiam um ritmo mais acelerado do que as construtoras legalmente constituídas”³⁵. Em outros depoimentos, operários apontam para as estratégias das empreiteiras para fraudar a lei trabalhista. Em depoimento no filme *Brasília, contradições de uma cidade nova* de Joaquim Pedro de Andrade, para citar um exemplo, um entrevistado declara que uma empreiteira, quando um operário estava perto de concluir os três meses necessários para assinar a carteira, despedia-o para contratá-lo em outra filial e manter desta maneira seu salário mais baixo.

O nome peão, adotado pelos obreiros aparentemente em substituição ao apelido de candango, talvez descreva a “alta rotatividade dos trabalhadores das obras”³⁶ também em termos de alta mobilidade de contratações e demissões.

³⁵ Beú, Edson. **Espesso Brasília**. Brasília: LGE Editora, 2006.

³⁶ Bicalho, Nair Heloisa de Sousa. **Construtores de Brasília**. Estudo de operários e sua participação política. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

Orlando Allí. *Os primeiros pobres de Canaã*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/07/1958.

Essa fotografia da revista *Manchete* espalha uma confortante idéia de estabilidade dos alojamentos operários na Cidade Bandeirante. Aliás, o Núcleo Bandeirante foi saneado somente em setembro de 1960³⁷; divulgando sua legenda uma cotidianidade repleta de promessas, isto é, de esperanças e de futuros. Todavia, as construções de madeira da Novacap eram destinadas às famílias dos funcionários; e a revista *Manchete* escreve:

*“As Companhias têm bons alojamentos para seus empregados solteiros e casas para os casados. Isso não acontece com a NOVACAP. Nesta os solteiros (“candangos”) queixam-se amargamente. Seus três alojamentos (“Candongolândia”) são divididos em quartos com sete camas, mas há muitas camas espalhadas pelos corredores pouco ventilados. Os casados vivem em barracas de lona (“Lonolândia”) mas gostariam de ter seus barracos de madeira, como os outros. Os que não conseguiram alojamento construíram pequenos barracos, cobertos com sacos de cimento”*³⁸.

Por outro lado, o conjunto de imagens e palavras remete uma parte da verdade: “entre as precárias condições de trabalho na construção, onde o risco de morte é um dado cotidiano, e a sobrevivência miserável no campo, os operários vivem em Brasília os limites de seu acesso ao mercado de trabalho”³⁹. Muitos deles, nordestinos na grande maioria, abandonaram condições duríssimas de vida e trabalho; a mudança para Brasília bancava, de fato, a possibilidade de melhorar tanto suas condições de subsistências, como aquelas das famílias.⁴⁰ Aproveitando as palavras de Heloisa Helena Pacheco Cardoso, nas memórias dos trabalhadores “Brasília passa a ser olhada como uma obra fantástica, (...) não pela arquitetura (...), mas porque representou um elo de ligação entre um passado de privações e um presente construído por lutas, por conquistas, pelos trabalhadores”⁴¹. A imagem de obra fantástica reflete mais do que uma verdade, desde que a Novacap contratava com carteira assinada; vacinava, cuidava da saúde pública, promovia cursos para a escolarização dos adultos analfabetos, urbanizava as cidades satélites, proporcionava moradias – barracos de madeira – enfim, intervinha também qual estado social junto à população carente.

Enfim, a incongruência marca quaisquer relatos sobre a edificação da cidade. Voltemos portanto à análise das mensagens visuais à procura de outras informações sobre o perfil dos construtores e a construção da Capital.

Iniciaremos tentando entender a complexa fisionomia da congregação dos trabalhadores braçais, desde que essas primeiras notas chamaram à tona a questão da mão de obra itinerante e da transferência ao Planalto.

³⁷ Melo Filho, Murilo. *Somos todos candangos*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 10/09/1960

³⁸ Gasparino Damata e Orlando Alli, *Canaã, Paralelo 20*, **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/7/1958.

³⁹ Bicalho de Sousa, Nair Heloisa. **Construtores de Brasília**. Estudo de operários e sua participação política. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

⁴⁰ Pacheco Cardoso, Heloisa Helena. *Narrativas de um candango em Brasília*. **Revista Brasileira de história**, São Paulo, n.47, julho de 2004.

⁴¹ Pacheco Cardoso, Heloisa Helena. Op. cit.

Candido Portinari, *Retirantes*, 1944, detalhe.

Luisa Videsott. *Monumento aos Guerreiros/Candangos*, novembro de 2005.

Notamos nas telas de Portinari *Retirantes* de 1944⁴² as varas, a magreza, o equilíbrio instável da obra de Bruno Giorgi: a mesma frontalidade da composição, a mesma fragilidade dos corpos, o mesmo olhar vazio, a mesma precariedade dos equilíbrios, a mesma presença importante dos bastões. O sincretismo entre o nome originário e a tela de Portinari explica melhor aqueles paus dos guerreiros de Bruno Giorgi, tanto como armas antigas dos indígenas, quanto como símbolos da luta cotidiana pela sobrevivência.

Cabe chamar a atenção para os pés da estátua de Bruno Giorgi, devido igualmente à importância que eles assumem na história e na história da arte do Brasil, remetendo tanto aos escravos que caminhavam descalços quanto à apologia dos pés em Portinari.

A dupla de bronze parece citar os símbolos das deformidades físicas e sociais dos trabalhadores e dos despojados do pintor de Brodóski; mas desta vez são animais, (lembra pés de galo) fixados em uma posição contrária às leis da anatomia; junto com uma única vareta, eles são as limitadas possibilidades das figuras permanecerem eretas.

Simultaneamente, como raízes, parecem agarrar o solo; relatam um pertencer e um brotar da terra, uma história de exploração – os pés nus e deformes dos negros dos *Retirantes* de Portinari – e de pertença às raízes indígenas do Brasil.

Os pés deformes e os rostos desprovidos de identidades acabaram informando a poesia de Vinícius de Moraes “*pés de raízes, rostos de couro*”, escreve na Sinfonia da Alvorada. A poesia transforma a deformidade física e social dos retirantes em fincar raízes, a luta épica que o homem empreende para se assentar em um lugar. “*o Homem. Viera para ficar; permanecer, vencer as solidões. E os horizontes, desbravar e criar, fundar. E erguer.*”⁴³.

Vamos assim observar a figura dos trabalhadores nas propagandas presidenciais, nos cinejornais, nos comerciais, nas fotografias das revistas populares ilustradas.

⁴² Bruno Giorgi trabalhou para o MEC, realizou o grupo Juventude Brasileira nos jardins do prédio. A convite de Gustavo Capanema instalou um ateliê na Praia Vermelha no Rio em 1946; dividiu com Portinari, também de descendência italiana, o mesmo meio cultural e artístico, além do compromisso antifascista. Até os anos 60 sua pesquisa artística é figurativa, à procura de uma linguagem mista de modernidade, arcaísmo, nativismo, etc. Ver os textos de: Maria Izabel Branco Ribeiro e Ferreira Gullar in: Itaú Cultural, (Org.) **Tridimensionalidade**, arte brasileira do século XX, São Paulo, Cosac&Naify, 1999.

⁴³ www.lettras.mus.br

Repórter Novacap. **Brasília** n. 4. Rio de Janeiro: Abril de 1957.

Cabe chamar a atenção para a insistência do próprio Juscelino Kubitschek em destacar seu papel de trabalhador.

Uma fotografia, talvez a mais significativa, pendurada hoje no Arquivo Público de Brasília, descreve o presidente despachando e trabalhando sentado a uma tosca mesa de madeira, talvez no Catetinho. Ele veste um terno, mas os pés estão nus: os pés – novamente! – são o fulcro da representação, humanizam e popularizam a figura do estadista e, sobretudo, chamam à memória a tradição visual realizada por Portinari nos murais do MEC, nos quais os pés contam a difícil história da inserção do ex-escravo no moderno mundo do trabalho⁴⁴.

⁴⁴ Fabris, Annateresa. **Portinari pintor social**. São Paulo; Editoria perspectiva/Edusp, 1990. Schwartzman, Simon; Bousquet Bomeny, Helena Maria; Ribeiro Costa, Vanda Maria. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000.

Propaganda Castrol Lubrificantes .

Fonte: Sued, Ibrahim. **Brasília 21.4.1960, Programa Oficial dos festejos da inauguração de Brasília**, elaborado pelo jornalista Ibrahim Sued, atendendo à solicitação da Comissão das Solenidades de Instalação do Governo da Nova Capital, presidida pelo Doutor Oswaldo Maria Penido. Brasília: Eduardo Casali Editor, 21.4.1960.

Outra, (outras) publicada(s) pelas revistas populares flagra(m) o presidente no cotidiano, beijando a esposa ou a mãe, ou antes de dormir, já de pijama e sentado na cama; outras retraem-no qual trabalhador braçal, dirigindo um trator, ou empurrando uma carriola; numerosas fotografias, já comentada no capítulo “A flor agreste” descrevem Oscar Niemeyer passeando nos canteiros de obras, ou entre as colunas do Alvorada, ou perto de seu alojamento de madeira, ou no seu pobre escritório aprontando a nova capital, enfim, Manchete apresentou também seu rústico quarto em uma casinha de tábuas.

Em conclusão, a transformação do trabalhador das obras em “candango” emprestou, necessariamente seus conteúdos também para essas representações dos homens públicos de Brasília, e vice-versa.

Jader Neves. *Brasília—Acre. A estrada do Pacífico*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 2/7/1960.

É muito difícil portanto lidar com a reconstrução histórica da complexa situação dos canteiros de obras de Brasília. As matérias das revistas populares sugerem, entre as linhas, vez por outra realidades diferentes, porém as informações precisam de muita pesquisa para suas apreciações.

Os depoimentos – a história oral de maneira geral – falham por causa das alterações que ocorrem na memória; temos relatos, entrevistas e documentários, mas ainda falta integrá-los com as documentações de arquivo e muitas dessas últimas foram perdidas. Um exemplo: os incidentes de trabalhos. O hospital do Núcleo Bandeirante, com seus registros, queimou durante um incêndio – alguém alega que o fogo foi doloso, outros relembram que incêndios eram freqüentes na Cidade Livre, especialmente no período da seca. O que importa frisar é que não temos acesso a essa documentação. Segundo um depoimento, quando os feridos eram graves, eram transferidos para outras cidades⁴⁵, pois o pequeno hospital de Brasília não tinha condições para acolhê-los e curá-los; assim, por exemplo, os feridos do tiroteio de fevereiro de 1959 nos alojamentos da construtora Pacheco Fernandes, foram transferidos para o hospital de Belo Horizonte⁴⁶. Segundo uma matéria da *Manchete*⁴⁷, hansenianos e tuberculosos eram afastados, sendo a permanência em Brasília condicionada à boa saúde. O depoimento do médico Edson Porto descreve as condições precárias e as soluções improvisadas para cuidar dos trabalhadores nos alojamentos e nos restaurantes. Enfim, cada memória aporta mais um detalhe, porém juntamente com as contradições, como já observamos no caso de Bruno Giorgi. Além disso, o caráter de “vida de fronteira” que acompanhou a construção da Capital durante o governo JK – e que JK cuidou de atizar – ou a desilusão e a raiva que tomaram conta dos trabalhadores, com a passagem do poder para o presidente Jânio – isto é, com as maciças demissões decorrentes do corte radical nas verbas para a construção da Capital – transformam os relatos em heranças riquíssimas. Porém, seria necessário muito tempo para finalizar a pesquisa de reconstrução histórica com base nesses relatos.

Portanto, nos limitaremos à pesquisa das imagens e obras de arte, pois a linguagem visual preserva as memórias, mesmo quando constrói uma narrativa “oficial”.

⁴⁵ Mazzola, Philomena Leporoni. **Depoimento** *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.

⁴⁶ Os feridos do tiroteio nos alojamentos da Pacheco Fernandes, de fevereiro de 1959, foram transferidos no hospital de Belo Horizonte. **Binômio** número 243 de 2 de março de 1959.

⁴⁷ Magalhães Junior, R. *A capital da esperança*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/9/1959.

Cândido Portinari, *Ferro*. Rio de Janeiro, MEC.

Gervásio Batista. *A capital da esperança*.
Manchete. Rio de Janeiro: 19/09/1959.

Chama a atenção o fato de que, ao descrever os trabalhos e os trabalhadores dos canteiros de obras em Brasília, quase a totalidade das fotografias publicadas nas revistas ilustradas, inclusive aquelas da revista *Brasília*, evocam a atmosfera suspensa dos *murais* de Cândido Portinari para o Ministério de Educação e Cultura do Rio de Janeiro.

Foto: Marcel Gautherot. Fonte: Instituto Moreira Salles. www.ims.uol.com.br

Com relação ao passado recente, o momento cultural do Estado Varguista foi o mais próximo àquele da construção da Capital, e o mais rico em termos de produção de ideais, ideologias e de propagandas envolvendo as artes visuais, a identidade nacional mas também as comunicações de massas, mesmo que incipientes. Vale a pena lembrar que muitos nomes que compuseram as mensagens simbólicas da Nova capital são ligados à organização do próprio MEC. Entre outros: Raimundo Nonato da Silva, colaborador da área de ensino e depois diretor da revista *Brasília*; Vinicius de Moraes, que foi censor do Departamento de Imprensa e Propaganda

Candido Portinari, *Algodão*. Rio de Janeiro, MEC.

Gervasio Batista. *A capital da esperança*.
Manchete. Rio de Janeiro, 19/09/1959.

do Estado Novo, trabalhando na revisão dos cinejornais⁴⁸, depois colaborador da revista *Módulo*; Henrique Pongetti, responsável da reformulação da seção de cinema do Departamento de Imprensa e Propaganda entre 1942-1943⁴⁹, foi um dos fundadores da revista *Manchete*, da qual sempre foi colaborador, além de diretor no período inicial. O conjunto de personagens e de experiências com a educação e a divulgação estabelece uma possível continuidade de ideários entre o Ministério da Educação e as propagandas sociais realizadas sobre a construção de Brasília.

Ressoando os painéis do MEC, a linguagem das fotorreportagens torna-se simbólica, articulada acima de poucas figuras esculturais e destinadas à melhor apresentação dos espaços e das arquiteturas. Fixados em gestos-chave, os corpos são adaptados à exaltação do papel do trabalhador, ecoando a ordem dos canteiros, sublinhando a racionalidade dos trabalhos, numa espécie de continuidade harmônica entre homens, tarefa executada e ambiente. A preocupação com a narração é pequena, talvez domine a pretensão de exaltar a beleza da construção da nova capital citando os *murais* do Rio de Janeiro, obra-chave da construção da figura ideal do trabalhador braçal e do homem brasileiro, isto é, como vamos aqui relembrar, da identidade nacional. Do ponto de vista dos conteúdos, as fotorreportagens são narrações riquíssimas - até

⁴⁸ Tomaim, Cássio dos Santos, **Janela da alma** Cinejornal e estado novo – fragmentos de um discurso totalitário. São Paulo: Anablume Fapesp, 2006.

⁴⁹ Tomaim, Cássio dos Santos. Op.cit.

Candido Portinari, *Garimpo*. Rio de Janeiro, MEC.

Repórter Novacap. **Brasília** n. 39.
Rio de Janeiro: Março de 1960 (detalhe).

porque não conseguem retirar dos panos de fundo muitas informações complementares; do ponto de vista estético, são agradáveis e sedutoras, mesmo ao relatar a miséria e a exploração.

Conforme as análises de Anateresa Fabris e de Maria Cecília França Lourenço, os conteúdos elaborados nos painéis do MEC não remetem simplesmente à definição do papel social do trabalhador braçal no Estado Moderno, mas constroem a fisionomia geral do trabalhador e do povo brasileiro, isto é a identidade nacional. E acrescenta: “o povo, no getulismo, não é universal, mas sim aquele comportado, trabalhador e bem-nutrido, plenamente satisfeito e conformado à situação.”⁵⁰

Vale dizer: o ciclo de Portinari operou uma reinvenção do trabalhador brasileiro, resolvendo no plano da arte e do mito as contradições – a inserção do escravo no sistema trabalhista – que não encontravam solução na vida real. Da mesma maneira, as fotografias das revistas ilustradas poderiam ter ajudado a solucionar no plano das iconografias e dos mitos, como já observamos ao falar das propagandas, contradições não resolvidas, prosseguindo, porém, o caminho rumo à construção da identidade nacional.

⁵⁰ França Lourenço, Maria Cecília. **Operários da Modernidade**. São Paulo: Hucitec Edusp, 1995.

De acordo com as análises de Ernest Gellner⁵¹, a construção da identidade nacional nas sociedades industriais é a recuperação/destruição e massificação do passado – de um certo passado – para convertê-lo em identidade nacional e, nesse processo, as artes desenvolvem um papel crucial, de participação e de oposição. Portanto, se um certo passado é destruído, outro é preservado, se as obras de arte participam, outras se opõem; em outras palavras: fotografias, propagandas, ideologias, relatos, obras de arte, etc. observados no conjunto talvez permitam reconstruir um fragmento da história.

Candido Portinari, *Erva Mate*.
Rio de Janeiro, MEC

Repórter Manchete. *Queremos que a arquitetura de Brasília seja pura e simples.*
Manchete. Rio de Janeiro: 13/9/1958.

⁵¹ Gellner, Ernest. *O advento do Nacionalismo e sua interpretação: os mitos da nação e da classe*. In: Gopal Ballakrishnan (Org.) **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro; Contraponto, 2000.

Gervasio Batista. *A capital da esperança*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/09/1959.

Os instantâneos, em branco e preto, da mesma maneira das figuras de Portinari nascem de um processo de sintetização e de limpeza dos detalhes e conferem à realidade uma dimensão sem tempo; estratégia padronizada, o fundo homogêneo – o céu e o horizonte imenso do Planalto – permite comprimir o espaço em poucos planos sintéticos e aptos à exaltação dos gestos e de seus locais. Os canteiros são ordenadíssimos, os alojamentos nas redes funcionais; as roupas são quase um emblema, uma farda independente das necessidades e das normas de segurança; as sombras cortam decididamente e o branco e preto transforma as arquiteturas, os esqueletos da

futura capital, em cenografias narrativas, teatrais, afastando-as do fato de ser o objeto de tanto suor; as ações são fixadas em gestos, quase a lembrar a repetitividade mecânica do trabalho fabril. Já ressaltamos o fato de as propagandas comerciais e políticas integrarem o trabalhador itinerante ao mercado de trabalho, ou o fato de a palavra cangango colocar o Presidente e os dirigentes da Novacap no mesmo plano dos trabalhadores, tornando-os “homens comuns”, graças também à conduta de fraternização que JK e Oscar Niemeyer fizeram questão de manter durante a execução das obras.

As revistas *Manchete*, *O Cruzeiro* e *Brasília* assim como os cinejornais estandardizaram no nível nacional esse tipo de informação veiculada pela comunicação visual, espalhando idênticas notícias nas diferentes regiões do Brasil, adiantaram-se na divulgação de uma idéia organizada e eficiente dos trabalhos na Capital, dando continuidade, vale a pena ressaltar, aos análogos conteúdos já veiculados pelos panos de fundo dos painéis de Portinari.

A acessibilidade e a aparente simplicidade da narrativa visual – talvez determinante para a popularidade das próprias revistas ilustradas – contribuiu para uniformizar as aspirações da classe média, cujos sonhos de modernidade aderiam à perspectiva de um país industrializado, rumo à derrota do subdesenvolvimento; valorizavam as representações de eficiência técnica, organização, urbanização, mecanização, racionalidade, etc.

Seria possível, portanto, defender que os meios de comunicação de massa durante a construção da cidade até a sua inauguração consolidaram uma retórica sobre a figura do trabalhador de Brasília como pilar do novo futuro moderno do Brasil, como já havia acontecido no estado Varguista, por obra de Portinari, porém com atualizações.

Orlando Alli. *Canaã, paralelo 20.*
Manchete. Rio de Janeiro: 12/07/1958.

Orlando Alli. *Os primeiros pobres de Canaã.*
Manchete. Rio de Janeiro: 19/07/1958.

Jader Neves. *Brasília–Acre. A estrada do Pacífico.*
Manchete. Rio de Janeiro: 2/7/1960.

Repórter Manchete. *Queremos que a arquitetura de Brasília seja pura e simples. (detalhe).*
Manchete. Rio de Janeiro: 13/9/1958.

Nos *murais* de Portinari, os poucos rostos que olham para o espectador-testemunho não descrevem uma personagem mas uma condição (...). Graças ao ciclo da história do Brasil do MEC, o ex-escravo virou trabalhador e cidadão e o cotidiano do trabalho virou compromisso ético para o bem-estar coletivo⁵². Mesmo que esse comentário se adapte muito bem à descrição das fotografias e dos cinejornais, o homem brasileiro de Portinari não se transpõe inteiramente para as reportagens: a renovação da sua identidade manifesta-se, sobretudo, nos olhares e nos sorrisos. Vamos lembrar que a postura, desde os retratos dos imperadores romanos, até os caipiras de Almeida Jr ou até mesmo o *Mestico* de Portinari, é um veículo comunicativo e simbólico muito rico e forte; portanto, não pode passar despercebido o fato de que os operários de Brasília ganham um outro olhar com relação ao trabalhador idealizado dos painéis de Cândido Portinari para o Ministério de Educação e Cultura.

Já ressaltamos que as propagandas integram o trabalhador itinerante pobre ao mercado de trabalho, que a palavra *candango* coloca o Presidente e os dirigentes da Novacap no mesmo plano dos trabalhadores, tornando a todos “homens comuns”, graças também à conduta de fraternização de JK e de Oscar Niemeyer e à imagem política-midiática do próprio presidente. Todavia, aqueles pés nus do cavouqueiro da reportagem da *Manchete* de julho de 1958, ou a figura de chapéu apoiada à casa de madeira, ou o leitor na rede no meio da mata amazônica, ou Niemeyer passeando entre as vigas, essas imagens nos induzem a perguntar até que ponto sejam o resultado de intervenções e pedidos dos fotorrepórteres, preocupados em vender seus trabalhos para publicações – pois, afinal de contas, eles viviam da venda de seu serviços e as publicações populares procuravam agradar aos leitores.

Cabe chamar a atenção também para os muitos instantâneos onde os sujeitos olham para o fotógrafo e sorriem; talvez isso tenha uma relação com o meio, isto é com o desconforto do aparelho fotográfico, talvez seja um estratagema dos fotógrafos para realizar fotografias mais agradáveis. Esse fato, em nossa opinião, repercute nas imagens das propagandas comerciais: na grande maioria delas os operários idealizados olham para o espectador.

⁵² Fabris, Annateresa. **Portinari pintor social**. São Paulo; Editoria perspectiva/Edusp, 1990. Schwartzman, Simon; Bousquet Bomeny, Helena Maria; Ribeiro Costa, Vanda Maria. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra/FGV, 2000.

Jader Neves. *Brasília-Acre. A estrada do Pacífico.*
Manchete. Rio de Janeiro: 2/7/1960.

Jacinto de Thornes. *O Candango herói de Brasília.* **Manchete.** Rio de Janeiro, 7/5/1960.

Fonte: Couto, Ronaldo Costa.
Brasília Kubitschek de Oliveira. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Nicolau Dreij, Gervasio Batista, Jader Neves,
Jankiel e Gil Pinheiro. *Nova era Brasília.*
Manchete. Rio de Janeiro: 30/4/1960.

*“O candango é otimista, eufórico, cheio de entusiasmo. (...) acredita em Brasília acima de todas as coisas, acha que trabalha pelo bem do país e não considera alguma tarefa impossível a ser executada no prazo previsto.”*⁵³

Esse retrato fotográfico dos candangos é repetido mais de uma vez: temos os desbravadores das rodovias, que correm rindo, levantando chapéus, garrafas e ferramentas, temos outros correndo em direção ao fotógrafo e, atrás de si, o Palácio do Supremo (ao invés do prédio das quadras residenciais), temos homens levantando os braços nas caçambas dos caminhões, temos os novos moradores das superquadras, não excluídas as crianças, que avançam sorrindo para o olho da máquina fotográfica [ou o futuro]; temos o Presidente JK que parabeniza o futuro levantando o chapéu, e a foto de um menino jornalista publicada na *Manchete*, edição especial de 21 de abril de 1960, sorrindo para o olho mecânico e levantando um cotidiano. Essa ampla série de fotografias fala da felicidade de trabalhar para Brasília: exprime uma propaganda que é também uma realidade, e narra uma verdade que é também uma mentira.

Revela a estratégia de propaganda visual. Chama a atenção a imitação do mesmo esquema composicional da imagem, sua repetição em múltiplas ocasiões, informando com a mesma chave de leitura sobre situações muito diferentes: moradias, trabalho nas obras, construção de rodovias, inauguração da cidade, venda de jornais. A série traz consigo a suspeita de que os fotorrepórteres, copiando um ao outro, articularam um código, e nos leva a olhar com maior atenção para a atuação dos fotojornalistas, levantando a suspeita de que os próprios colaboraram, junto com outros atores, na composição desse relato “oficial” eufórico e épico da construção da cidade.

⁵³ Magalhães Júnior, R. *A capital da esperança*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/9/1959.

Mario Fontenelle . Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Quando confrontada com as fotografias de Mario Fontenelle (aqui reproduzidas), que retrata um grupo de novíssimos operários das obras, levantando ferramentas e canecas no pano de fundo de um canteiro edilício, a série enriquece-se de mais significações e sugere outras reflexões.

Esses dois instantâneos de “operários dos canteiros de obras na esplanada dos ministérios” não alcançam a mensagem procurada desde que os “atores” olham uns para os outros e não conseguem entregar seus sorrisos para a máquina fotográfica. As imagens, pelo contrário, informam sobre as condições “reais” da vida nas obras: a turma é muito jovem, talvez ali estejam alguns menores de idade. Os instantâneos narram pobreza – repare-se nos chapéus confeccionados com papel de jornal cotidiano, nas calças rasgadas, nas ferramentas de trabalho nas canecas e nos garfos guardados como objetos pessoais; contam histórias de obreiros juveníssimos, talvez eles fugissem – como narram os depoimentos orais – de um mundo sem perspectivas, de condições de miséria, em troca de uma idéia de futuro e de um destino melhor; falam de adolescentes que se aproveitam da situação contingente – a visita do fotógrafo – para brincar entre si e tirar uma folga.

Esclarecem e confirmam, porém, a dinâmica da montagem daquelas imagens recorrentes que escreveram, nas páginas oficiais, a história – não só visual – de Brasília. Imagens onde os trabalhadores cumprimentam sorrindo, levantando objetos e fazendo barulho; onde os trabalhadores olham diretamente para o espectador, comunicando a confiança no futuro e a felicidade de trabalhar para um Mundo Novo.

Para entender melhor o porte dessas intervenções vamos voltar para o clima jornalístico da época, clima que coincidiu com aquela efervescência cultural e econômica que acompanhou a emergência da classe média. Nas décadas de 40 e 50⁵⁴, de acordo com o modelo europeu e americano, as revistas ilustradas passaram a incluir a fotografia como elemento instituidor da informação; nesse esquema, os serviços de crônica e atualidade – fotografias e textos – eram realizados pelos mesmos nomes e/ou pelas mesmas duplas: na década de 40, Jean Manzon e David Nasser foram o par mais famoso da *O Cruzeiro*; nas matérias observadas da *Manchete* – 1954-1964 – recorrem: Gasparino Damatta e Orlano Alli, Gil Pinheiro e Jader Neves – de vez em quando esse dois nomes fotografavam e mesmo escreviam – às vezes Jader Neves assinava junto a Murilo Melo Filho.

⁵⁴Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

A tribuna em forma
de cilindro, construída
em frente ao
Palácio do Planalto,
será usada pelos
Presidentes da
República que
desejarem dirigir-se ao

Nicolau Dreij, Gervasio Batista, Jader Neves, Jankiel e Gil Pinheiro.
Nova era Brasília. **Manchete.** Rio de Janeiro: 30/4/1960.

O fato de a notícia ser elaborada verbal e visualmente pelo mesmo autor ou pela mesma dupla, tornou a fotografia um “elemento ativo da construção do relato. (...) Estabeleceu-se uma dinâmica entre a fotografia e os textos, cada um tentando deter para si o privilégio na definição dos acontecimentos. Essa muda disputa caracterizou o nosso moderno fotojornalismo que fez do leitor um co-participante. Ele podia sugerir temas para as reportagens, indicar o fotógrafo que deveria fazê-las e tinha quase sempre o seu pedido atendido. O repórter fotográfico, para fazer valer suas intenções ideológicas, desenvolveu sobremaneira a visão fotográfica”⁵⁵. O livro de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva detalha também de alterações atuadas nos instantâneos pelos fotojornalistas brasileiros: “a percepção de que o real pode ser moldado arbitrariamente, ao mesmo tempo em que fundou o fotojornalismo moderno no Brasil, inebriou alguns fotógrafos que passaram a fraudar suas reportagens”⁵⁶. Alguns deles, por exemplo, enriqueciam com bonecos ou chupetas as cenas dos crimes policiais. Para chocar emocionalmente e vender..... “Esse comportamento teve espaço devido à rápida expansão do fotojornalismo no Brasil, à credibilidade total do leitor na imagem fotográfica e à ganância de lucros. A partir das fraudes e do surgimento da televisão, o declínio das revistas ilustradas e conseqüentemente do fotojornalismo foi inevitável”⁵⁷. As imagens de Mario Fontenelle, o fotógrafo da Nocavap, não publicadas na revista Brasília, e hoje preservadas no Arquivo Público do DF, confirmam que as fotografias participaram de forma maciça e importante na construção de um relato oficial, sincero e manipulado, heróico, eufórico, e dramático sobre a edificação da capital.

Contudo, vale frisar, o culpado das mistificações não foi só o fotógrafo. Desde que não existe comunicação sem intenções e, sobretudo, sem um receptor e um cliente, com as suas identidades e suas características, vale a pena distinguir entre as alterações provocadas pelos repórteres, visando seus ganhos (a maioria deles trabalhava em regime de *free-lance*) e as operadas, em cima das próprias imagens, voluntária ou involuntariamente, pelas propagandas oficiais, pelas equipes dirigentes das revistas populares, pela diretoria da Novacap, cuja Divisão de Divulgação visava o apoio à construção da cidade e a estabilidade política do Presidente.

⁵⁵ Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. Op.Cit.

⁵⁶ Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. Op.Cit.

⁵⁷ Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. Op.Cit.

Propaganda Esso.
Fonte: **PN**. Rio de Janeiro: 18/4/1960.

Nesse comercial da *Esso*, chama a atenção a iterada citação da obra de Portinari: a mão maciça e deforme, o signo gráfico que constrói os bicípites e o braço, a força que emana da figura toda; repensando também no comercial da *Castrol Lubrificantes* reproduzido acima, chamam a atenção aqueles olhares confiantes dirigidos ao espectador, olhares que desta vez não pertencem às figuras de Portinari, mas se inspiram nos retratos fotográficos das reportagens.

Físico estatuário, mãos grandes, até deformadas, veste uma indumentária moderna (no sentido etimológico da palavra) e apertada, mas possivelmente não é aquela característica dos candangos de Brasília: *“os candangos tem como indumentária: calça caqui ou de brim coringa, sapatos grosseiros ou botas curtas, camisa, algumas vezes lenços ao pescoço, chapéu de palha ou feltro. Os sapatos estão sempre empoeirados, as roupas de trabalho manchadas pelo*

*vermelhão da piçarra, o cabelo empastado de pó a pele ressequida e tostada de sol*⁵⁸. Para proteger a cabeça tem um capacete, para dizer que é um trabalhador de canteiro de obras e que as obras são executadas atendendo às normas sobre segurança, mas o conjunto contrasta com uma certa apologia proposta pelas fotografias e pelos cinejornais.

Apesar disso, o Candango *Esso* tem uma vara na mão (e não martelo ou colher de pedreiro), ferramenta-estigma que, graças às imagens de Portinari, pertence ao retirante nordestino. Talvez seja o signo-lembrança do fato dos construtores da capital serem migrantes; talvez seja simplesmente a citação, publicitariamente eficaz, da estátua de Giorgi: a obra reinava na Praça dos Três Poderes e já estava sendo usada por outros comerciais, e o apelido de candango já era [1960] comercialmente, maciçamente desfrutado.

A figura da *Esso*, ao afirmar a nova figura social do operário que nasce graças à edificação da nova capital, conjuga a imagem pública de pioneiro/homem comum do presidente com as heranças dos escravos e o drama do retirante, resolvendo, no plano das iconografias, as incongruências da realidade. O olhar confiante e a citação da vara estimulam mais dúvidas, pois não podemos esquecer a precariedade do equilíbrio e o antinaturalismo dos pés da escultura de bronze e as intervenções dos fotógrafos e das fotorreportagens.

Vamos, portanto, procurar mais informações acerca das migrações ao Planalto.

Cabe abrir um parêntese para as figuras dos “flagelados”; elas são tratadas e re-tratadas nas telas de Portinari a partir dos anos 30 até os 60: qualquer reflexão iconográfica sobre o Brasil, seus trabalhadores e seu povo não pode se esquecer dessas referências. Compõem o acervo de Portinari: *Despejados*, (1934) *Retirantes* (1936), *Retirantes* (1944) e *Criança morta* (1944). Na avaliação de Annateresa Fabris, estas telas relatam uma história de esperanças e desilusões e/ou a passagem do pintor de Brodóski de uma visão “otimista” dos quadros de 1934-36 para a mais “apaixonada e despojada”⁵⁹ de dez anos mais tarde. Os retirantes são sujeitos de uma nova série em 1958, na qual, de acordo com Annateresa Fabris, a linguagem é incerta e confere às telas um caráter de exercício mais do que de obras acabadas.⁶⁰ “Os Retirantes de 1958 não têm nem a calma majestade daqueles da década de 30 nem a trágica intensidade daqueles da década de 40. As figuras revelam (...) um artista (...) não tão seguro do que quer veicular através de sua arte. (...) Portinari está tentando repintar um tema a que já dera uma grande intensidade humana, mas o faz sem convicção: suas figuras repetem gestos antigos, revestem-se de uma dor que não consegue esconder um vazio emotivo e não podem ser nem mesmo resgatadas pela palheta mais vibrante.”⁶¹

⁵⁸ Magalhães Júnior, R. *A capital da esperança*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/9/1959.

⁵⁹ Fabris, Annateresa. **Portinari pintor social**, São Paulo, Editoria perspectiva/Edusp, 1990.

⁶⁰ Fabris, Annateresa. Oc. Cit.

⁶¹ Fabris, Annateresa Oc. Cit.

Cândido Portinari. *Retirantes*, 1958.

Em 1959 Mario Barata escrevia, refletindo sobre a construção de cidades novas e o relativo controle do incremento populacional por meio da criação de cidades satélites:

“No caso de Brasília, em sua fase de construção, já se criaram barreiras aos imigrantes em busca de trabalho, só se permitindo, aos menos em certo período, entrada por terra, na região, a pessoa portadora de carta de chamada individual ou locação de trabalho. Na verdade esse tipo de barreiras funcionam e funcionaram imperfeitamente, mas o fenômeno indica que uma cidade nova enfrenta a triste perspectiva de tornar-se menos um exemplo, do que um quisto aristocrático, produzido por uma sociedade hierárquica ou dividida em ricos e pobres e ameaçada de submersão rápida ante as condições reais do país”⁶².

⁶² Barata, Mario. *Totalidade artística e posição das artes industriais e artesanato na cidade nova*. Relação apresentada ao Congresso Extraordinário Internacional de Críticos de Arte: Cidade Nova – Síntese das artes. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, setembro de 1959. In: **Habitat** n. 57. Dezembro de 1959.

A coincidência nas datas indica que estavam emergindo contradições com relação à condição dos operários da construção de Brasília.

Iniciamos repensando os números: aos doze de novembro de 1956 o Diário de Brasília⁶³ calculava a população operária de Brasília em 232 pessoas; em novembro de 1958 o Departamento de Imigração contava a população do ainda inexistente Distrito Federal em 45 mil pessoas com um acréscimo de 3 mil por mês⁶⁴.

Mario Fontenelle. *Retirantes chegando a Brasília*, 22/3/1958. Fonte: Arquivo Público do DF.

⁶³ **Diário de Brasília 1956-57**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Presidência da República, 1960.

⁶⁴ Murilo Melo Filho. *Brasília demonstra que o impossível acontece*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 29/11/1958.

Isto é: houve uma migração interna impressionante, enorme, que provocou descompassos e contradições por si só. Segundo consta nas revistas populares, em 1959⁶⁵ o 95% da população trabalhadora de Brasília era analfabeta; aliás, ainda de acordo com as revistas, o título de eleitor⁶⁶ era objeto de troca no mercado dos favores; enfim, parte daquela população analfabeta, que resolveu não voltar para seus lugares de origem, não elegeu seu governo em 1960⁶⁷. Em 1958 uma grande seca arruinou o Nordeste, milhares de retirantes chegaram ao Planalto (5.000 de uma só vez no mês de maio⁶⁸), atraídos pelas propagandas sobre a construção e pelas experiências dos que já haviam emigrado. A maioria deles não tinha profissão para reivindicar, nem tampouco experiências de trabalho nos canteiros de obras, aspecto que, junto com o analfabetismo (e à impossibilidade de praticar os direitos de cidadão) teria repercussões importantes, em nossa opinião, tanto durante a edificação da cidade quanto nos protestos que seguiram a sua inauguração. Para o recrutamento de mão de obra as diferentes empreiteiras utilizavam suas redes de informações, sobretudo os serviços de alto-falantes⁶⁹, acrescentando novas representações (até difundindo informações falsas⁷⁰) à propaganda presidencial; nessas mensagens, de forma geral, Brasília era propalada como lugar onde “há emprego à vontade e não existe ninguém pobre”⁷¹.

Relembremos que o fenômeno dos *retirantes* destacava-se, pela sua gravidade, no panorama econômico e político do Brasil. O problema dos trabalhadores rurais itinerantes, de maneira geral, como relembramos ao observar o plano de Vilanova Artigas, De Camargo e Almeida e Cascaldi, representava uma das chagas sociais de mais complexa solução. Durante os períodos das secas, sobretudo no Nordeste, os sertanejos migravam do campo para as cidades ou para outras regiões (pela sua importância, essa deslocação da população até produziu sua palavra apropriada⁷²). A regularidade do fenômeno e a pobreza da população já tinham gerado a fundação de um Departamento Nacional de Obras contra a Seca (DNCS), ao qual o governo de Juscelino Kubitschek flanqueou a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) da qual participavam, entre outros, membros do Estado-Maior das Forças Armadas. Escreve Fausto

⁶⁵ Magalhães Júnior, R. *A capital da esperança*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/9/1959.

⁶⁶ Nas matérias da *Manchete* ou nos depoimentos orais do Programa de História Oral do Distrito Federal encontramos insinuações da existência de um mercado de títulos de eleitor, junto com certa insistência, nas páginas das revistas, sobre o problema do analfabetismo do País em geral e sobre a necessidade de um plano de escolarização capilar. Ver, por exemplo, Magalhães, Júnior R. *A capital da esperança*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19.9.1959.

⁶⁷ Os representantes do Distrito Federal no parlamento foram eleitos em final de 1960, logo depois da inauguração da cidade e da transferência do Governo.

⁶⁸ Damata, Gasparino e Alli, Orlando. *Os primeiros pobres de Canaã*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/7/1958.

⁶⁹ Os livros de memórias e os depoimentos orais e a dissertação de mestrado de Georgette Medleg Rodriguez sobre as propagandas do período da construção de Brasília (*Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília*. Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da UnB, 1990) relatam justamente esse tipo de informação oral e as expectativas de um trabalho estável e de uma vida melhor que a imagem de Brasília criou no meio da classe pobre. A existência da propaganda oral é confirmada pelas revistas populares: “Todos os trabalhadores disponíveis em Manaus, Belém, São Luis foram recrutados pelo rádio e serviço de alto-falantes”. Melo Filho, Murilo e Neves, Jader. “*Brasília-Acre*. A estrada do Pacífico”, **Manchete**. Rio de Janeiro: 2.7.1960.

⁷⁰ **Binômio**, semanal de Belo Horizonte, n. 243 e 244 de 2 e de 9/03/1959.

⁷¹ **Binômio**, semanal de Belo Horizonte, Op.Cit.

⁷² Retirante: bras: Sertanejo que, sozinho ou em grupo, emigra para outras regiões nacionais, fugindo à seca, nas regiões áridas do N.E. **Aurélio Século XXI**.

Boris, que o novo órgão nasceu “cercado de esperanças em sua maioria não concretizadas”⁷³. Isto é, o problema existia há tempo e não encontrava uma solução política adequada. E cabe destacar que o programa de Metas de JK, como será lembrado no próximo capítulo, não destinava recursos específicos à solução da questão agrária. A força das propagandas, que, como vamos observar aqui, resolveria o problema no plano das representações, adquire, portanto, maior relevância justamente em decorrência da fraqueza das medidas sócio-políticas realizadas.

Marcel Gautherot. Fonte: Instituto Moreira Salles. www.ims.uol.com.br

Voltemos ao ano de 1958.

“O dia 28 de maio de 1958 foi dramático para a cidade dos Bandeirantes, no local hoje chamado de invasão. Os 5 mil flagelados que invadiam aquele recanto da cidade e muitos operários que ali construíram barracos sem permissão da Novacap foram intimados a retirar-se. (...) Um belo dia souberam que a polícia da Novacap viria desalojá-los. Mais que depressa,

⁷³ Fausto, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.

armaram-se de facas, serrotes e martelos, prontos para o que desse e viesse. Os policiais esbarraram em uma fileira compacta de homens silenciosos empunhando uma faixa com os dizeres “Vila Sarah Kubitschek” e a bandeira nacional desfraldada. De repente houve gritos e protestos, os operários dizendo que tinham dinheiro para comprar o terreno e queriam construir um lar para a família. Os flagelados, com as mulheres chorando e maldizendo da sorte, apresentando os filhos já nascidos ali mesmo, no mato.”⁷⁴ Foram encaminhados para a cidade satélite de Taquatinga⁷⁵, hospedados em “barracos limpos a oito quilômetros da futura capital”⁷⁶.

Vêm à memória as poesias de Portinari (publicadas em 1964): “os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos / vêm da terras secas e escuras; pedregulhos / doloridos como fagulhas de carvão aceso”⁷⁷.

A precariedade dos aprovisionamentos de alimentos frescos e carne foi um dos problemas mais graves enfrentados pelas empreiteiras e provocou epidemias, diarreias⁷⁸ e protestos⁷⁹. Junto com isso, a inexperiência profissional dos migrantes criou notáveis problemas de inserção na grande “cadeia de montagem” que estava construindo a cidade, problemas que também as revistas populares indiretamente noticiam⁸⁰. O mundo melhor anunciado pelas propagandas sobre a Nova Capital, depois de quase um século de expectativas (se contarmos o tempo a partir da primeira constituição), chocava-se com a realidade. Talvez, aquela indecisão observada por Annateresa Fabris nas telas do pintor de Brodósqui, proclame justamente a impossibilidade de se expressar diante das contradições que, justamente em 1958, estavam emergindo com muita intensidade e sem encontrar soluções.

A propaganda presidencial e os meios de informação de massa apropriaram-se de forma extensiva justamente da figura dos flagelados e dos nordestinos⁸¹, talvez para compensar, no plano das palavras e para um público que não compartilhava aquelas realidades, as incongruências acima destacadas. *Manchete* amenizou o problema da escolarização e do analfabetismo da população trabalhadoras dos canteiros de obra de Brasília⁸²; *O Cruzeiro* teceu a

⁷⁴ Gasparino Damata e Orlando Alli. *Canaã, Paralelo 20. Manchete*. Rio de Janeiro: 19/7/1958.

⁷⁵ Kubitschek, Juscelino. **Porque constrói Brasília**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1963.

⁷⁶ Gasparino Damata e Orlando Alli. *Canaã, Paralelo 20. Manchete*. Rio de Janeiro: 12/7/1958.

⁷⁷ Portinari, *Deus de Violência*. In: **Poemas de Candido Portinari**, (1964). Apud: Fabris, Annateresa. **Portinari pintor social**, São Paulo, Editoria Perspectiva, 1990.

⁷⁸ Porto, Edson (médico). **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

⁷⁹ Beù, Edson. **Expresso Brasília**. A história contada pelos candangos. Brasília: LGE Editora 2006.

⁸⁰ “Alimentar mais 5 mil bocas e dar trabalho a cerca de mil homens que só sabiam cuidar de lavoura e gado seria impraticável, prejudicial ao andamento das obras”. Damata, Gasparino e Alli, Orlando. *Os primeiros pobres de Canaã. Manchete* 19/7/1958.

⁸¹ “(...) ao despertar uma consciência nova no país. Brasília constituiria um exemplo. Levas e levarias de sertanejos das caatingas do Nordeste ou de mateiros das margens do Amazonas, que haviam passado fome nas regiões em que haviam nascido, estavam transmutados em operários no Planalto”. Kubitschek, Juscelino. **Por que constrói Brasília**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

⁸² Entre os trabalhadores, “90% são analfabetos. Possuem porém grandes qualidades de inteligência. Adaptam-se com rapidez às mais diversas tarefas (...) Tentada em 200 classes para 5 mil alunos (5000/200 = 25 alunos por classe), a alfabetização de adultos tem dado resultados precários. Faltam recursos para a alfabetização em massa. E os operários preferem trabalhar mais para aumentar o salário. Fatigados ouvem sem atenção. A frequência é muito irregular. Brasília em proporção à sua população e à área habitada tem a maior concentração de analfabetos do mundo (...) A 12 deste mês [setembro 1959] será diplomata a primeira turma de candangos ali alfabetizados: cerca de 300. Uma gota d’água

apologia dos trabalhadores empenhados na construção das rodovias associando-os aos antigos bandeirantes⁸³.

Jader Neves. *Brasília–Acre. A estrada do Pacífico*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 2/7/1960.

no oceano. Continuará a haver ali uns 45 mil que não o são”. Magalhães Júnior, R. *A capital da esperança*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/9/1959.

⁸³ “Cerca de 3 mil homens rudes, nordestinos e maranhenses na sua maioria, estão escrevendo na selva nas frentes de trabalho, uma página empolgante de história do Brasil. Dir-se-á que estão novamente descobrindo o Brasil. Como no tempo das bandeiras, à medida que as turmas avançam vão deixando atrás de si sementes de colonização, tomando posse da terra e construindo casas à beira do sulco recém rascado. (...) A própria localidade de Gurupí nasceu com a estrada. Não existia há dois anos. Tem hoje cerca de 6 mil habitantes. Silva, Arlindo *Nossa Senhora da Selva abençoa a Belém Brasília*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 7/3/1959.

Os trabalhos de construção das rodovias representam uma outra realidade e uma outra identidade absorvida pelas propagandas presidenciais, porém ela é muito distinta daquela dos acampamentos da Nova Capital, a começar pelas condições ainda mais extremas dos aprovisionamentos⁸⁴ e pelas condições gerais de saúde⁸⁵ e solidão.

Compõem-se panoramas distintos que, conforme o alcance da nossa pesquisa, ainda não foram objetos de revisões críticas. A eles acrescentam-se também problemáticas relacionadas à conquista e/ou à auto-descoberta do País. A fotografia aqui reproduzida foi proposta na *Manchete*, número especial comemorativo da inauguração, em 21 de abril de 1960; ela evoca e imita análoga composição publicada pela *O Cruzeiro*, já comentada no capítulo “Sinal da cruz”, onde a figura de um monge de costas olha para o caminho recém desbravado. Também aqui a composição (a beleza da imagem) descreve a luta vitoriosa do homem com a floresta, mas a rigidez dos gestos dos desbravadores insinua a suspeita de uma manipulação concordada com os operários: quase todos andam na mesma direção, supostamente abrindo um caminho; nem faltam os chapéus, estigmas da farda dos trabalhadores de Brasília. Aliás, é um dos pouquíssimos instantâneos publicados onde aparecem os negros.

Nas obras da Transamazônica ou da Acre-Brasília, o “primeiro desmatamento” para abrir as brechas aos tratores era feito manualmente: o próprio presidente JK, em seu livro, chama esses homens de núcleos-suicidas⁸⁶; a matéria do cotidiano⁸⁷ já comentada no capítulo “Sinal da cruz”, que denuncia os conflitos com os indígenas, também revela as condições extremas desse tipo de trabalho e as contradições levantadas por essas obras.

Como resume Pedro Arantes recentemente: “a grande maioria dos construtores, conhecidos como “candangos”, era composta por trabalhadores rurais empobrecidos ou sem-terra e de baixa qualificação. (...) A construção da capital representou, nesse sentido, o ponto culminante da desqualificação do trabalho na construção civil”⁸⁸.

O problema da mão de obra pouco especializada não investiu somente a hierarquia dos pedreiros – do servente ao chefe – ma o inteiro âmbito do canteiro; a falta de encanadores,

⁸⁴ “Nada menos que dez campos de pousos tiveram de ser abertos no meio da mata para frota de 30 aviões mobilizados na tarefa de abastecer e apoiar as turmas avançadas; os “Catalinas” jogavam alimentos de pára-quedas.” Melo Filho, Murilo e Neves, Jader “A estrada do Pacífico”, **Manchete**. Rio de Janeiro: 2.7.1960.

⁸⁵ “A batalha contra os mosquitos é talvez a mais difícil para aquele pugnado de pioneiros. Apesar da vacinação previa, eles têm de lutar permanentemente contra as moléstias endêmicas que assolam aquela região, onde nunca estivera qualquer médico. Há necessidade de manter também a vigilância contra a febre amarela do tipo silvestre, que (...) liquida suas vítimas em 24 horas de tremedeiras”. Melo Filho, Murilo e Neves, Jader Op.cit.

⁸⁶ “E” que, “em qualquer lugar, poderia estar uma cobra escondida, encontrar-se um formigueiro, haver um foco de carrapatos. Dai a razão por que esses vanguardeiros eram chamados o grupo suicida.” Kubitschek, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

⁸⁷ *Folha de Minas*, BH, 01/02/1959. “O construtor da “transBrasília” engenheiro Sayão teria sido morto pelos silvícolas. Teria sido chacinado por índios selvagens, às margens da rodovia Transiberiana, o engenheiro Luiz Sayão. (...) Esclarecem nossos informantes que “são comuns” os incidentes dessa natureza, “sendo raro o dia em que não desaparecem um ou dois operários” e afiançam que a verdadeira versão só não vem ao público “quando se trata de trabalhadores”. Disseram mais que abandonaram seus empregos, na Belém Brasília, por causa dos índios acrescentando que a remuneração para tratoristas, por exemplo, é esplendida: 25 mil cruzeiros mensais”. De acordo com *O globo*, RJ, de 4/17/1959, o salário mínimo da época era de 3.200 Crz.

⁸⁸ Arantes, Pedro Fiori. “Reinventando o canteiro de obra”. In: Andreoli, Elisabetta e Forty, Adrian (Org.) **Arquitetura moderna brasileira**. London: Phaidon Press Limited, 2004.

eletricistas, marceneiros⁸⁹, autistas⁹⁰, etc, representaria para os migrados a possibilidade de aprender uma nova profissão e melhorar os horizontes de vida. Aqui vai um anúncio do cotidiano *Ultima Hora* de 23/5/1958. “O IPASE precisa de bombeiros e eletricitas com prática de obras de construção civil, para trabalharem em Brasília. É inútil apresentar-se sem habilitação. Os interessados serão atendidos diariamente das 8 às 18 horas à rua Santa Luzia 723 8º andar sala 815. condições a combinar”.

Carecia-se também de arquitetos e engenheiros formados, desenhistas e maqueteiros: vários integrantes da Divisão de Urbanismo e Arquitetura da Novacap, de acordo com seus depoimentos, entraram no escritório dirigido por Oscar Niemeyer e na equipe organizada por Augusto Guimarães e Lucio Costa antes da sua formatura; muitos foram também os estagiários estrangeiros.

Lucio Costa. Planta de Brasília. 1957.

Fonte: **Módulo** n. 8. Rio de Janeiro: Julho de 1957.

Oscar Niemeyer. Maquete do Palácio do Supremo.

Fonte: **Brasília** n. 19. Rio de Janeiro. Outubro de 1957.

A reconstrução do processo de absorção e expulsão de situações, perfis sociais e profissionais, condições de vida, etc. operado pelas representações das obras de arte e das propagandas, e também pelas críticas posteriores e pelos próprios depoimentos orais, interessa o âmbito das nossas disciplinas arquitetura e urbanismo, pois estas representações estão justamente falando – por trás da resignificação da figura do trabalhador – da imagem que a propaganda divulgou acerca dos trabalhos de construção da cidade nova, envolvendo seu projeto.

Talvez até mesmo os trabalhos e o projeto passassem por um processo análogo. Cabe portanto um breve parêntese para contrapor àquela narrativas o trabalho da Divisão Urbanismo e Arquitetura da Novacap. A D.U.A. constava de 123 nomes⁹¹ de colaboradores (dos quais somente 7 mulheres): uma centena “esquecida” de profissionais contratados pela própria Novacap, para

⁸⁹ Andrade, Joaquim de. **Brasília, contradições de uma cidade nova**. Narrador: Ferreira Gullart. Ministério da cultura e Petrobrás, Filme do Serro, 1969 (?). Restauração: Cinemateca Brasileira-Trama.

⁹⁰ Beú **Expresso Brasília**.

⁹¹ Garcia, Cristiana Mendes. **Construindo Brasília: a trajetória profissional de Nauro Esteves**. Dissertação de mestrado. Brasília. FAU UnB, 2004.

“colocar no chão” os anteprojetos de Oscar Niemeyer e Lucio Costa, à qual, recentemente, algumas pesquisas vêm dedicando suas atenções. Esses trabalhos, junto aos depoimentos orais do Arquivo Público de Brasília, concorrem para construir a mesma história, mas de outros pontos de vista. Junto aos profissionais contratados pela Novacap, atuavam os arquitetos e os engenheiros colaboradores das diferentes construtoras; os arquitetos estagiários, muitos deles estrangeiros, que “porventura eram atraídos pela oportunidade de presenciar, até mesmo de participar, da construção de uma cidade inteira, planejada nos moldes do modernismo”⁹². “Essas pessoas vinham com recomendações assim diretamente pra Oscar Niemeyer, e muitos foram então admitidos e passaram um período lá.”⁹³. Enfim, um pequeno exército de profissionais que construíram a cidade; o resgate de sua memória poderia até tornar a cidade uma expressão coletiva e desmentir a imagem da obra como demonstração individual de Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek, com a participação de poucos outros.

Lucio Costa. Figura n. 8 do Relatório. 1957.

Lucio Costa. Esboço da Praça dos Três Poderes.

O desenho vencedor de Lucio Costa deu as idéias gerais para a cidade, mas o projeto foi realizado por uma grande equipe, parte dela subordinada a Lucio Costa parte subordinada a Oscar Niemeyer. Niemeyer era formalmente o diretor da D.U.A. – Divisão de Urbanismo e Arquitetura da Novacap – mas de fato coordenava o desenvolvimento dos projetos nas obras; de acordo com Sergio Porto⁹⁴, sua atuação até ultrapassou as competência da Divisão de arquitetura, alterando parte do plano piloto na execução dos Ministérios e das primeiras superquadras. Niemeyer tornou-se funcionário público e, a partir de 1958, passou a maior parte do tempo em Brasília. A transferência da Divisão de Arquitetura e Urbanismo, uma vez que foi

⁹² Garcia, Cristiana Mendes. **Construindo Brasília: a trajetória profissional de Nauro Esteves**. Dissertação de mestrado. Brasília. FAU UnB, 2004.

⁹³ “Eu me lembro do Benito [italiano] e do Piero [Batini, também italiano] porque eram muito atuantes, me lembro também de um argentino, o Frondizi. E que tiveram uma participação ativa nos nossos trabalhos”. Campello, Glauco de Oliveira. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

⁹⁴ Sergio Porto, arquiteto integrante da equipe de Lucio Costa, em **entrevista** realizada no dia 2 de setembro de 2009, no Rio de Janeiro, na casa do arquiteto, pela própria autora, junto com o professor Joubert José Lancha. A entrevista será publicada depois da revisão do próprio depoente.

aparelhado um escritório, ocorreu em 1958, no dia 18 de agosto⁹⁵; de 1956 até agosto de 1958, portanto, os projetos foram desenvolvidos no Rio.

O escritório da Divisão de Urbanismo sempre permaneceu no Rio de Janeiro; inicialmente foi hospedado em um “barracão do prédio do I.A.P.I., na rua Almirante Barroso 54”⁹⁶ e logo foi transferido para o MEC. Lucio Costa não aceitou ser funcionário da Novacap, mas segundo Maria Elisa Costa⁹⁷, o próprio Juscelino Kubitschek definiu o esquema – “obra era com Oscar, projeto com Lucio” – e o próprio Lucio Costa entendia que era melhor ter apenas um chefe nos canteiros para não causar problemas. O arquiteto Sergio Porto⁹⁸ releva também que Lucio Costa deixava Oscar Niemeyer assumir as responsabilidades das obras.

Na Divisão de Urbanismo, foram trabalhar arquitetos muito jovens, quase todos recém-formados, e alguns estagiários, oriundos da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, atual FAU da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Aliás, a contratação de juveníssimos arquitetos, ainda não formados, se impôs em decorrência da carência de mão-de-obra profissionalizada⁹⁹. No início dos trabalhos eram três arquitetos: Maurício Dias da Silva, Salomão Tandeta e Noel Saldanha Marinho; quatro estagiários: Sérgio Porto, Jayme Zettel, José Anchieta Leal e Jorge Ribeiro Laclette; e um desenhista: Fernando Coni Campos. Após formados, os estagiários continuaram a trabalhar como arquitetos. Também vieram para o grupo mais três arquitetos: Elias Kaufmann, Maria Elisa Costa e Harry James Cole¹⁰⁰. Jorge Laclette representou o plano de Lucio Costa ao Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte em setembro de 1959. Lucio Costa cotidianamente, no final da tarde, visitava o escritório, onde revisava a transposição das indicações do plano piloto – em sua maioria palavras – em projeto. A equipe trabalhava em regime de meio expediente. Sergio Porto frisa ainda o fato de nunca ter sido necessário virar a noite: “em 1.112 dias desde a formação da Divisão até a inauguração, em 700 dias de trabalho efetivo, omitindo os sábados e os domingos”¹⁰¹, a divisão conseguiu completar seu trabalho.

⁹⁵ Garcia, Cristiana Mendes. **Construindo Brasília: a trajetória profissional de Nauro Esteves**. Dissertação de mestrado. Brasília. FAU-UnB, 2004.

⁹⁶ Guimarães Filho, Augusto. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

⁹⁷ **Entrevista** com Maria Elisa Costa realizada por Jéferson Cristiano Tavares. Conversação Privada. Ver também: Tavares, Jéferson C. **Projetos Para Brasília**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentada à EESC/USP 2004.

⁹⁸ Sergio Porto, Entrevista. Op. cit.

⁹⁹ Sergio Porto, Entrevista. Op. cit.

¹⁰⁰ Guimarães Filho, Augusto. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989. A trajetória profissional de Harry James Cole, é dedicada a tese de doutorado de Lucchese, Cecília. **Em defesa do planejamento urbano: ressonâncias britânicas e a trajetória de Harry James Cole**. São Carlos: Tese de doutorado apresentada ao departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP, 2009.

¹⁰¹ Sergio Porto, Entrevista. Op. cit.

Repórter Novacap. **Brasília** n. 6. Rio de Janeiro: Junho de 1957.

“Nós tínhamos um relatório admirável, relatório tão bem escrito e comovente, que todo mundo conhece, e aquela planta na escala 1:25.000. E tínhamos um levantamento aerofotogramétrico na escala 1:2.000. Nossa tarefa consistiu em pegar aquela planta em escala reduzida e colocá-la na escala maior e tirar dela os elementos construtivos”¹⁰².

A primeira tarefa da Divisão de Urbanismo foi a transposição de escala do plano piloto – de 1:25.000, dos desenhos de Lucio Costa, para 1:2.000, do relevo fotogramétrico e dos mapas. Depois vieram a definição do marco zero do cruzamento e a definição das coordenadas do sistema viário e das superquadras na topografia do local, deles dependendo o desenvolvimento de qualquer obra. A equipe era coordenada por Augusto Guimarães com a supervisão de Lucio Costa. Guimarães tornou-se funcionário da Novacap com responsabilidade de chefe da Divisão de Urbanismo¹⁰³, tendo sido o único funcionário da Novacap indicado por Lucio Costa¹⁰⁴. Na medida

¹⁰² Guimarães Filho, Augusto e Porto Sérgio Op.cit.

¹⁰³ "Doutor Lúcio fez um concurso e ganhou primeiro lugar. Eu fiquei surpreso. Mais surpreso ainda fiquei quando alguns dias depois ele me convidou para trabalhar no desenvolvimento do projeto de Brasília, dizendo que eu seria o seu representante pessoal, seria a segunda pessoa dele." Guimarães Filho, Augusto. **Depoimento** - *Programa de História Oral*. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

¹⁰⁴ Maria Elisa Costa, conversação privada. Sergio Porto, **entrevista** realizada no dia 2 de setembro de 2009, no Rio de Janeiro, na casa do próprio arquiteto, conjuntamente pelo professor Joubert José Lancha e pela autora. A entrevista será publicada depois da revisão do próprio depoente.

em que ia aprimorando as informações, o grupo de Rio de Janeiro mandava as coordenadas via telefone¹⁰⁵ ou rádio¹⁰⁶ à equipe de campo em Brasília. Cada arquiteto da equipe de urbanismo ficava quinze dias em Brasília acompanhando a obra, em um revezamento¹⁰⁷, desempenhando as comunicações entre as duas divisões.

O cálculo analítico das curvas dos eixos residenciais foi o mais dramático, relembra Sergio Porto, dele dependendo a locação do marco zero e da plataforma rodoviária, a implantação do eixo monumental e da cidade toda. O marco zero da cidade foi calculado por Augusto Guimarães Filho e o chefe de topografia, Joffre Mozart Parada¹⁰⁸ e Jayme Zettel¹⁰⁹, e passado por rádio para o canteiro de obra. A definição das cotas do eixo monumental e das plataformas da Praça dos Três Poderes; a demarcação das quadras, da largura e do greide das ruas, dos trevos e alças de acesso; a definição do tamanho das unidades de vizinhança e das superquadras; a locação das redes de infra-estrutura, dos equipamentos comunitários... Todo o detalhamento do Plano da Cidade, enfim, foi trabalho da equipe do Rio de Janeiro.

Quando Lucio Costa estava ausente, Augusto Guimarães tomava as decisões¹¹⁰. “E jamais a obra faria qualquer locação que não fosse autorizada por nós aqui. Qualquer ponto tinha as coordenadas, a cota, etc. Às vezes a frente de trabalho se deslocava e a planta não tinha ainda chegado. Nós tínhamos uma comunicação pelo rádio, cheio de estática, uma coisa horrorosa, acho que era VHF. Tinha esse rádio e nós dávamos as coordenadas, e às vezes a única coisa que a gente /.../fixava os parâmetros da avenida, nunca era na planta. ‘Fixa aí, e me diz qual é para eu registrar aqui’.”¹¹¹

Sérgio Porto¹¹² desmente parcialmente o fato de que a equipe de Brasília esperasse pelas coordenadas do grupo do Rio de Janeiro; aliás, lamenta que a localização dos prédios nas primeiras superquadras foi feita por Nauro Esteves alinhada e não solta como desejava Lucio Costa. Ele conta como e por que as dimensões dos Ministérios foram reduzidas em relação ao esboço de Lucio Costa; fala da construção dos terraplenos e das soluções propostas por Augusto Guimarães, que visavam favorecer a circulação de pedestres e diminuir a movimentação de terra. Tais soluções perderam-se na pressa da execução da cidade e nos mal-entendidos com o pessoal dependente da Saturnino de Brito (e de todas as empreiteiras por ela sub-contratadas), encarregada das redes subterrâneas. Sempre Sergio Porto refere de estacas que romperam as próprias redes: uma – explica – quebrou um fio da alta tensão. Lamenta as vendas dos lotes, que

¹⁰⁵ Esteves, Nauro. Depoimento In: Garcia, Cristiana Mendes. **Construindo Brasília: a trajetória profissional de Nauro Esteves**. Dissertação de mestrado. Brasília: FAU-UnB, 2004.

¹⁰⁶ Guimarães Filho, Augusto. Op.cit.

¹⁰⁷ Porto, Sergio e Guimarães Filho, Augusto. **Depoimentos - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal.

¹⁰⁸ Guimarães Filho, Augusto. Op.cit.

¹⁰⁹ Zettel, Jayme. **Depoimento - Programa de História oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

¹¹⁰ “Doutor Lúcio era o consultor, evidentemente que a última palavra era sempre dele, mas nominalmente eu era o chefe da Divisão de Urbanismo, chefiando esse grupo de rapazes.” Guimarães Filho, Augusto. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

¹¹¹ Guimarães Filho, Augusto. Op.cit.

¹¹² Porto, Sérgio. Op.cit.

não estavam no plano de Lucio Costa, o loteamento inesperado da península, da orla da lagoa, o surgimento das áreas das mansões.

Jayme Zettel¹¹³ conta que as superquadras foram desenvolvidas por Augusto Guimarães. O desenho básico consistia nos prédios de seis pavimentos soltos em uma grande quadra com uma área comum, mas ressalta que foi Guimarães quem definiu quantos apartamentos cada bloco tinha que ter, quantos prédios e qual a densidade que a quadra teria, as dimensões da quadra, qual o tamanho da escola elementar tendo em vista o cálculo de quantas crianças ela atenderia. Ainda Jayme Zettel observa “a habitação tava resolvida - tinha superquadra, tinha o comércio, essa coisa muito definida, muito clara no plano. Mas tinha toda uma outra relação de atividades econômicas, terciárias e tudo, seja de banco, sede bancária, sede... porque não era exatamente já, o Setor Bancário, no sentido que o doutor Lucio pensou”¹¹⁴. E tinha também o setor de grandes áreas, que apareceu em decorrência do incremento das asas, o problema das igrejas, a área de horta da cidade que foi substituída por casas populares, a questão da invasão da orla da lagoa, a dos clubes: “entre 61 e 65, o crescimento de Brasília era um negócio alucinante. Quer dizer, o que imigrava de gente, as necessidades de você ir adaptando. Aí havia (...) pressão popular, (...) tinha a pressão imobiliária”¹¹⁵.

Maria Elisa Costa confirma as alterações ocorridas por causa das pressões da especulação imobiliária e das “atividades de igreja, seitas, o diabo a quatro, mil coisas assim; então surgiu esse tal Setor de Grandes Áreas, além das outras... do fim das moradias”¹¹⁶. “Os Institutos de Previdência realmente tiveram papel importante na construção da cidade. Cada um deles arcou com a responsabilidade de comprar quadras ou quadra de projeções e construir os respectivos prédios de apartamentos”¹¹⁷. O próprio Presidente Juscelino Kubitschek forçou os Institutos a construírem em Brasília, abandonando os investimentos planejados nas outras cidades, e concentrando suas propriedades na mesma quadra. Sobre o assunto, Sergio Porto confirma e comenta: “uma vez adotada a decisão que tá errado, é fazer blocos todos no mesmo lugar pras mesmas pessoas, criando quistos na cidade que não era pra ter... não era pra ser assim”¹¹⁸.

“Na verdade Brasília, ela foi se arrumando, porque as necessidades dela foram obrigando”¹¹⁹ e um pequeno exército de profissionais assinou esses projetos intermediários e colaborou no desenvolvimento dos anteprojetos até suas fundações e vistoriando os canteiros de obras. Algumas alterações ao plano original de Lucio Costa (o loteamento da península, a área das mansões a concentração das mesmas categorias profissionais nas superquadras etc.) e/ou a

¹¹³ Zettel, Jayme. Op. cit.

¹¹⁴ Jayme Zettel. Op.cit.

¹¹⁵ Jayme Zettel. Op.cit.

¹¹⁶ Costa, Maria Elisa Modesto Guimarães. *Depoimento - Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1991.

¹¹⁷ Ronaldo Costa Couto, **Brasília Kubitschek de Oliveira**. São Paulo Rio de Janeiro: Editora Record, , 2001, pág. 248

¹¹⁸ Porto Sergio. Op.cit

¹¹⁹ Jayme Zettel. Op.cit

perda de algumas ocasiões (as passagens subterrâneas para os pedestres, os estacionamento em troca da movimentação de terra no eixo monumental, os anexos dos ministérios criando ligações e espaços para bares e lojas, o redimensionamento dos próprios ministérios, por causa da falta de verbas para as estruturas metálicas¹²⁰, etc.) ocorreram antes da inauguração; outras (invasões, formação de clubes, etc.) parecem decorrer do embate entre o plano inicial e as novas realidades – interesses e forças políticas – migradas ao Planalto, com seus hábitos, relações sócias e estilos de vida.

Repórter Novacap. Oscar Niemeyer no barracão-escritório em Brasília. **Brasília** n. 7. Julho de 1957.

Em Brasília, o escritório da D.U.A. ficava em um barracão de madeira no Plano Piloto, perto da Praça dos Três Poderes¹²¹. A estrutura era frágil e pouco protegia dos frios das noites e do inverno do Planalto, dos ventos e da poeira. A poeira destruía os desenhos; não tinha ar condicionado; no inverno vivia-se de luvas¹²². Tais condições – o vento, o frio, a poeira – recorrem nas memórias dos depoentes e contribuem para informar aquela atmosfera épica que caracteriza a história da construção da capital.

¹²⁰ Porto, Sergio. Op.cit.

¹²¹ Garcia, Cristiana Mendes. Op.cit.

¹²² Garcia, Cristiana Mendes. Op.cit.

“Nessa época [1956-58] a equipe em Brasília era constituída por vinte e cinco a trinta pessoas, contando desenhistas, arquitetos e estagiários”¹²³; dentre eles: Nauro Esteves e Sabino Barroso, já colaboradores do escritório particular de Oscar Niemeyer em Copacabana, que tornaram-se também funcionários da Novacap. Na data da inauguração da capital, a equipe dos funcionários da D.U.A. contava de 123 integrantes; dentre eles: Athos Bulcão, Ana Maria Niemeyer Soares, Artur Lício Pontual, Hermano Montenegro, Glauco de Oliveira Campello, Ítalo Campofiorito, Roberto Lacombe¹²⁴.

Nauro Esteves, além de desenvolver os esboços de Oscar Niemeyer conferia e aprovava todos os projetos, os da iniciativa privada e os do Governo, os da Divisão de Arquitetura e os da Divisão de Urbanismo; ele manteve sua função de coordenador até ao anos 70, não obstante as mudanças da administração, sem se afastar do plano original, conservando sempre o estilo da cidade¹²⁵. Glauco de Oliveira relembra: “E pouco mais adiante em 1959, 60, Oscar, diante daquele volume de trabalho, distribuiu alguns projetos com os arquitetos que participavam da equipe. E então foi a primeira ocasião que eu tive a oportunidade de realizar um projeto individual no âmbito daquela equipe. Foi o Centro de Reabilitação Sarah Kubitschek, o primeiro bloco do Centro de Recuperação, foi projetado em 59 pra 60, então quando eu estava me formando. Mas a minha atividade fundamental era de desenvolver os projetos, detalhando, olhando os pormenores, e acompanhar as obras, sobretudo na fase de conclusão”¹²⁶. Sérgio Porto conta a história do desenvolvimento do projeto da Plataforma Rodoviária, “que começou a ser desenvolvida pelo José de Anchieta Leal”¹²⁷ e foi terminada por ele, com a supervisão tanto de Lucio Costa, pela parte de desenho urbano, quanto de Oscar Niemeyer pela parte de arquitetura.

Junto à Novacap atuava o escritório de Joaquim Cardozo, engenheiro calculista que, para atender aos pedidos da D.U.A., organizou uma equipe à parte: dois engenheiros [um deles, Victor Fadul¹²⁸, tornou-se funcionário da Novacap] e cinco desenhistas. Participaram outros engenheiros, por exemplo, Bruno Contarini, que calculou, junto com Sérgio Marques de Souza, o projeto da Plataforma Rodoviária desenvolvido por Sergio Porto¹²⁹. O saneamento da cidade, como outras obras que foram subempreitadas, ficou a cargo do escritório de Saturnino de Brito. Enfim, poderíamos também lembrar as diferentes autorias dos prédios de apartamentos das superquadras e das demais realizações, compondo, mesmo que e superficialmente, um quadro do alcance das colaborações necessárias à realização da capital.

¹²³ Garcia, Cristiana Mendes. Op.cit

¹²⁴ Revista **Brasília** n. 40. Edição especial 21/4/1960; Garcia, Cristiana Mendes. Op.cit

¹²⁵ Garcia, Cristiana Mendes. Op.cit.

¹²⁶ Campello, Glauco de Oliveira. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

¹²⁷ Porto, Sérgio. Op.cit.

¹²⁸ “Quando o Oscar mandou formar uma equipe para fazer todos os cálculos dele. Essa equipe o Cardozo formou com o pessoal que já trabalhava com ele que era eu e o Samuel Rawet. E tinha, em princípio, três desenhistas, depois conseguimos mais dois. Era um trabalho muito puxado para a gente, porque não tinha hora para parar. Muitas vezes a gente amanhecia o dia trabalhando para poder entregar as plantas ao construtor em tempo e hora.” Fadul, Victor. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

¹²⁹ Porto, Sérgio. Op.cit.

Cabe um parêntese sobre a extensão da Novacap: em 1960, conforme a lista da Divisão de Pessoal, contava com dois chefes de gabinete: Maria Augusta Rebouças e Adelina Cruz Rodrigues da Cunha; com a Secretaria do Presidente e Diretores, composta de 29 nomes; com dezenas de departamentos com mais de 1.300 dependentes ao todo.

Em conclusão, uma multidão de profissionais quase esquecidos pela história “oficial” da edificação da capital, da mesma forma que muitos outros trabalhadores.

Oscar Niemeyer passava as idéias esboçadas e os estudos preliminares para os arquitetos da sua equipe, que procediam à elaboração dos anteprojetos e os levavam aos calculistas, entre os quais Joaquim Cardozo, e “tudo se fazia, as vezes, de um dia para o outro”¹³⁰.

No barracão da Novacap, perto da Praça dos Três Poderes, “nós não tínhamos como deixar de ser rápidos porque a gente punha na prancheta de manhã e de tarde, se não tivesse pronto, ele era perdido praticamente no dia seguinte, tal a poeira que impregnava no papel. Então, nós tínhamos uma espécie de produção da poeira”¹³¹. As difíceis condições do cotidiano do trabalho nos canteiros de obra perpassam as memórias; a poeira emerge qual elemento de maior desconforto em todas as narrações, aquelas dos operários, dos arquitetos e engenheiros¹³², dos empreiteiros e das mulheres¹³³.

“Não foi fácil o trabalho, mas foi extremamente agradável, sobretudo porque havia uma equipe de gente... que projetava a figura principal da construção de Brasília, que era o presidente Juscelino, a generosidade dele, a alegria, a confiança que ele dava. Era esse o espírito de todos nós que trabalhávamos em Brasília. Custa crer que esse espírito se tenha perdido. Nós supúnhamos que ele fosse eterno, esse espírito. Mas não foi”¹³⁴.

Todos, então, desenhavam a partir das idéias; nas duas Divisões, os “criadores” atuavam com base nos treinados entendimentos com os respectivos colaboradores; os últimos, porém, permaneceram anônimos, executores sem atuação própria¹³⁵. Suas memórias relatam as condições de trabalho da própria D.U.A. nos canteiros de obras, vez por outra esclarecem as datas, os nomes dos colaboradores, a importância das atuações individuais, etc., as dificuldades das relações entre engenheiros, arquitetos, empreiteiras, mãos de obras, etc. Estimulam a

¹³⁰ Garcia, Cristiana Mendes. Op.cit.

¹³¹ Esteves, Nauro. *Depoimento*. In: Garcia, Cristiana Mendes. **Construindo Brasília: a trajetória profissional de Nauro Esteves**. Dissertação de mestrado. Brasília. FAU-UnB, 2004.

¹³² “Estive em Brasília pela primeira vez, em 1956, final de 56 quando ainda estava sendo feita a terraplenagem. É uma recordação que eu tenho até hoje porque, se não me falha a memória, o avião parou em Anápolis ou em Goiânia, e viemos para cá de carro. Naquela época, eu fiquei com o cabelo tão vermelho, tão vermelho, da terra, da poeira que se levantava, e da terraplenagem, que ao voltar para o Rio de Janeiro, lá permaneci uma semana ruivo, porque a tinta não saía”. Bandeira, Luis Alberto Dias L. Vianna Moniz. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

¹³³ “E tinha uma coisa muito interessante em Brasília: a poeira, que graças a Deus era vermelha, de maneira que você ficava coberto de poeira da cabeça aos pés. E ficava ótimo, porque ficava bronzeada. Agora, uma coisa você não podia fazer, que eu fiz uma vez, não podia passar a mão no rosto porque aí virava índio. Fazia aqueles dedinhos assim. Então o segredo de lidar com Brasília, era você não se tocar, não fazer isso, ó, espanar”. Sant’Anna, Eleonora Morandi Quadros de. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

¹³⁴ Guimarães Filho, Augusto. Op.cit.

¹³⁵ Vamos dar notícia de que Augusto Guimarães Filho, com o suporte do amigo e colega Sergio Porto, já escreveu seu livro de memórias, atualmente à espera de publicação.

imaginar um ambiente rico, entusiasmante e difícil: “muitos desistiram, muitos voltaram, a gente ficava numa fossa danada, a gente ficava sozinho aqui”¹³⁶. Sobretudo, deixam emergir as vivências emocionais; essas emoções juntam-se aos análogos sentimentos de todos os participantes da construção da cidade e concorrem à construção de uma narrativa épica acerca dos trabalhos nos canteiros de obras.

Vamos observar a imagem do plano e da sua execução nas matérias das revistas e dos cinejornais, uma vez que integram justamente a figura mítica e heróica do candango e interessam ao nosso campo de reflexão específico.

¹³⁶ Esteves, Nauro. **Depoimento** (1996) apud: Garcia, Cristiana Mendes. **Construindo Brasília: a trajetória profissional de Nauro Esteves**. Dissertação de mestrado. Brasília: FAU UnB, 2004.

A revista *Brasília* e os cinejornais¹³⁷ tiveram um caráter oficial e privilegiaram as representações das obras, das personalidades, das “oficialidades”. A figura do operário pouco aparece, enquanto foi divulgado um discurso poderoso sobre os trabalhos de construção da capital. As revistas *Manchete* e *O Cruzeiro* dedicaram suas atenções à questão social e da integração nacional; todavia, as figuras dos operários, dialogando com os cenários, emprestam suas poses estáticas à imagem organizada e eficiente dos trabalhos na Capital. As fotografias, da mesma maneira dos painéis de Portinari, ao reinterpretar a história do trabalho no Brasil, acrescentam discursos acerca da industrialização do setor das construções: as vigas ordenadamente empilhadas, a paisagem das obras pontuada de maquiarias, os andaimes transformam os prédios em construção em malhas geométricas e no conjunto as imagens, trazem à tona os sonhos de transformar, racionalizar, industrializar, limpar o ciclo de produção das construções.

Os cinejornais do ano de 1957 sempre introduziram as notícias relativas à capital com Israel Pinheiro apresentando sua planta e suas maquetes para um público de técnicos: desde os corretores de imóveis, até os membros dos clubes de engenharia e os hóspedes estrangeiros; o discurso geral aponta para uma cidade construída a partir de mensurações e cálculos onde plantas, números e modelos confirmam a racionalidade do empreendimento. Na seção “*A marca da construção*” da revista *Brasília*, a mensagem sobre a edificação da cidade nova evidencia um projeto que é quase um auto-empreendimento, uma engrenagem que se auto-sustenta e se auto-produz; dá máximo relevo à instalação de uma fábrica de cimento nos arredores do Plano Piloto, às cavas de areia, às quatro fábricas de cerâmica, às de alvenarias, etc. “De sol a sol os homens empenham-se nesta realização pioneira. Da cooperação e do entendimento entre administradores, engenheiros, técnicos e operários, resulta maior produtividade”¹³⁸. Este comentário verbal do Cinejornal n.7 da Libertas Filme para a Novacap ressalta, mais uma vez, a representação da organização fabril finalmente alcançada pelo setor das construções; um sonho de modernidade como pré-fabricação, industrialização, tecnicidade, *assépticidade*, etc. que caracterizava também o clima internacional da época.

O Presidente faz questão de justificar a construção da cidade como empreendimento autofinanciável, como um empreendimento que devolverá os gastos aos cofres do Estado, e parece repetir o *slogan* de Le Corbusier de 1929: “Urbanismo é ganhar dinheiro”¹³⁹. O plano de Lucio Costa é apresentado como racional, funcionalmente organizado com um esqueleto fixo e permanente e seu sistema de circulação por grandes avenidas de mão única é objeto de grandes louvores e tudo aponta para tecnicidade, eficiência e harmonia das relações produtivas.

¹³⁷ Ver o parágrafo sobre cinejornais da Novacap e a entrevista a Sálvio Silva, in: Alvim, Clara de Andrade (Org.) **Os cine jornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília: MEC – SEC – SPHAN/pro Memória, 1983.

¹³⁸ Silva Sálvio. *Cinejornal Brasília n. 7*. In: Alvim, Clara de Andrade. (Org.) **Os cine jornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília: MEC – SEC – SPHAN/pro Memória, 1989.

¹³⁹ Le Corbusier, *Nona conferência* (1929) In: Le Corbusier. **Precisões**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

Repórter Novacap. *A marcha da construção*. **Brasília** n. 26. Rio de Janeiro: Fevereiro de 1959.

A descrição dos trabalhos de construção da Capital e das rodovias aspira a viabilizar uma imagem quase asséptica de cidade racional; para confirmar que Brasília é a obra mais técnica e moderna do mundo, suas arquiteturas e seu plano são realizados com os recursos mais novos e atualizados entre aqueles disponíveis. Ali são utilizadas máquinas especializadas conforme o tipo de trabalho a ser executado: as fotografias das revistas e, sobretudo, os cinejornais ressaltam o movimento dos tratores, dos caminhões, das perfuradoras, das betoneiras. Elogiam a rapidez e a beleza das obras; a capacidade de trabalho do operário brasileiro. As estruturas metálicas dos ministérios e sua construção, desde o amontoado de vigas até a montagem dos esqueletos dos prédios, suas ordens alinhadas ao longo do enorme vazio da esplanada, são objeto privilegiado das matérias dos cinejornais e das sugestivas fotografias de Mario Fontenelle e de Marcel Gautherot. Essas imagens acentuam as maquinarias sofisticadas, os guindastes, as roupas técnicas, os capacetes e as luvas dos soldadores, os operários suspensos nas arquitraves.

Merece destaque o tema das redes – o abastecimento de água e de produtos alimentícios frescos, o sistema viário e de esgotos e o de distribuição da eletricidade. A implantação do cinturão verde e a riqueza de nascentes são vistas como garantia de boa qualidade da vida futura: a cidade terá abundante água potável, alimentos frescos e eletricidade. Quanto mais se aproxima a inauguração da cidade, tanto mais os cinejornais frisam os aspectos da pecuária, da avicultura e da criação de gado leiteiro, ressaltam a boa qualidade dos legumes. Contudo, o sistema de fornecimento de produtos agrícolas não estava disponível durante a construção da cidade. Mais do que isso, o conjunto de intervenções dependentes da construção da capital, como é observado no capítulo Sinal da Cruz, acabou com a paisagem peculiar do sítio, com o sistema de riachos, cachoeiras e nascentes propalado pelos primeiros cinejornais e pelas primeiras matérias das revistas populares, com a vegetação, a fauna, etc. A construção da barragem, o elemento estratégico do conforto urbano em geral, engoliu uma área vastíssima, talvez até habitada; as terraplenagens da área monumental – “a técnica oriental milenar dos terraplenos garante coesão”¹⁴⁰ – precisaram, para sua realização, de grande movimentação de terra e da construção de enormes muros de arrimo.

Parece que, afinal, Brasília é a conclusão lógica de um processo estigmatizado pela antevisão de um futuro radioso, o que levava os arquitetos entrevistados pela revista *Manchete*, já em 1953, a assim se pronunciarem: “ultrapassando obstáculos impostos pela nossa indústria incipiente, pela falta de competente mão de obra, por processos antiquados de construção e pela ausência de técnicos especializados, a chamada Arquitetura Moderna Brasileira se impôs de maneira insofismável”¹⁴¹.

¹⁴⁰ Costa, Lucio. *Brasília, Relatório do trabalho com que concorreu ao concurso para o Plano Piloto de Brasília, no qual se qualificou vitorioso*. [1957] In: Gaëff, Edgar (Org.) **Lucio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: Centro dos estudantes universitários de arquitetura, 1962.

¹⁴¹ George M. Moreira e Aldary H. de Toledo apud: **Manchete**. Rio de Janeiro: 27 de junho de 1953.

Repórter Novacap. **Brasília** n. 19. Rio de Janeiro: Julho de 1958.

Jankiel. *Belo Horizonte-Brasília*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 20/6/1959

As palavras louvam a eficiência do planejamento e os confortos da futura cidade; as imagens acentuam os equipamentos técnicos e a organização e constroem, enfim, uma mensagem de trabalho serial, organizado e mecânico, o mais possível comparável ao trabalho industrial. Induzem a pensar naquele almoço de operários em Nova Iorque de Charles Ebbets durante a construção do Rockefeller Center em 1932, ou nas seqüências fonográficas em forma de filme que documentam a construção da Bauhaus realizadas por Walter Gropius em 1926-28.

Cabe lembrar que as revistas e as publicações monográficas dos profissionais da arquitetura e do urbanismo dedicadas à arquitetura contemporânea, desde os anos vinte do século XX, acentuaram o gosto por uma linguagem cinematográfica: compondo conjuntos de imagens e até deixando a margem preta e furada da película, justamente para exacerbar a idéia da seqüência e sublinhar a modernidade da nova arquitetura. Nessa estratégia alinha-se, por exemplo, o livro *Amerika, Bildbuch eines architekten* de Eric Mendelsohn de 1926. Esse tipo de divulgação, como é também sublinhado no capítulo “A flor agreste”, privilegiava a imagem reduzindo ao mínimo o texto e as informações, a ponto de “as informações que dizem respeito ao objeto se eclipsar em prol da impressão fortemente emocional da experiência visual pura”¹⁴². Enfim, as notícias a respeito da execução das obras de Brasília, como aquelas sobre suas arquiteturas e seu plano, uniformizam-se no mesmo sonho de modernidade e na primazia da uma comunicação visual.

¹⁴² “Le informazioni concernenti l’oggetto si eclissano a favore dell’impressione fortemente emotiva di un’esperienza visiva pura”. Haus, A. *Charpente de la nouvelle vision. Lázlo Moholy-Nagy, Siegfried Giedion et le pont transbordeur*, In : *Le pont Transbordeur et la Vision Moderniste*. Catálogo da exibição, Marseille: 1991. Apud : Fanelli Giovanni. **Storia della fotografia di Architettura**. Bari: Laterza, 2009.

Repórter Novacap. **Brasília** n. 23.
Rio de Janeiro: Novembro de 1958.

Walter Gropius. Documentário sobre a construção da
Bauhaus.

Fonte: Lamer-Schutze, Petra org.,
Teoria dell'architettura. Colônia: Taschen, 2003

Aliás, a fotografia ao lado era um cartão postal. O cuidado do Presidente com a propaganda sobre a construção de Brasília envolveu todos os meios de informação visual.

“Agora, era grande coisa era os esqueletos (incomp.) de construção. Conheci isso em 59. Trabalhando dia e noite, máquina de soldar, aquele... parecia que cê ficava louco de ver aqueles fogos. Você parava ali, na altura da rodoviária, que era um imenso buraco, né? Ali era um imenso buraco que os tratores escavando aquilo ali, pra fazer aquela caída que se atravessa pra ir pra Norte, por baixo. Então ali aquele buraco! Terra, muita, muita terra mesmo! Você parava por ali assim, e dava uma olhada na Esplanada dos Ministérios, sempre à tardezinha, à noite. Meu Deus do céu! Parecia fogos de artifício. Era o cidadão trabalhando, peão, gente caindo, muita gente morrendo. Não cuidava muito da segurança, tinha que fazer. E foi fazendo.”¹⁴³

Essa memória traz à tona o tema dos incidentes de trabalho; nas matérias da revista *Manchete* evidenciam-se (raramente) preocupações com o problema da segurança nos canteiros de obra¹⁴⁴ e da ordem pública¹⁴⁵; normalmente o otimismo da revista ameniza tanto o primeiro problema quanto o segundo e as informações veiculadas pelas fotorreportagens são mais incisivas e atentas que os conhecimentos publicados nos textos.

As revistas – fotografias, legendas e textos, mas também paginação e diagramação – privilegiam um relato heróico, participado, emocional. A rapidez do empreendimento e as milhares de pessoas envolvidas conferem-lhe um caráter de maravilha e de surpreendente alegria. Os depoimentos orais, também, não deixam de relembrar as pequenas/grandes participações, a euforia e o espanto de viver em um enorme canteiro, vivo e barulhento 24 horas por dia. Enfim um conjunto de emoções e de maravilhas que acha novamente seu lugar poético na Sinfonia da Alvorada.

Ah, as grandes estruturas!

– Tão leves, tão puras...

Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão ...

O trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível.

¹⁴³ De Faria, Gómez. **Depoimento**. Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

¹⁴⁴ “O maior numero de óbitos resulta de incidentes ocorridos, em geral, nas estradas. As pistas asfaltadas, (...) convidam os motoristas imprudentes e improvisados a excessos de velocidade. Até pouco, não havia Polícia de Tráfego. Os desastres se sucediam, especialmente com jipes, morrendo de 10 a 20 pessoas por mês. Taxa altíssima, diminuirá com a construção de trevos e as obras de asfaltamento pois desaparecerão as densas nuvens de pó vermelho.” Magalhães Júnior, R. A capital da esperança. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/9/1959.

¹⁴⁵ “Em três anos só houve em Brasília 5 crimes de morte. Ocorrem brigas em geral motivadas por jogos ou excesso de alcoólicos. Mas quando a coisa é grave e alguém tenta tirar carta de valente recebe um convite a sair da cidade (com os desordeiros foram afastados 20 hansenianos e 18 tuberculosos) O convite é uma forma de expulsão. O valente não encontra trabalho e tem que sumir. A permanência em Brasília está condicionada ao bom comportamento. Furtos, raríssimos, senhoras e moças são respeitadas. Não há “transviados” nem crime de sexo. Para isso contribui por um lado o desgaste físico dos trabalhadores e por outro o bairro alegre da Cidade Livre onde 2.300 vivandeiras confraternizam com o exercito de operários (...).” Magalhães Júnior, R. A capital da esperança **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/9/1959.

*Para construir uma cidade branca e pura.*¹⁴⁶

Foto Colombo - Cartão Postal

¹⁴⁶ Moraes, Vinicius de. **Sinfonia da Alvorada**, dezembro 1960. Letras retirada do site Letras.mus.br www.lettras.mus.br

Alguns aspectos do dia-a-dia foram censurados, sobretudo pelos cinejornais. Israel Pinheiro proibiu ao cineasta José Silva de filmar a Cidade Livre “A Cidade Livre, por exemplo, só pude filmar de cima. O Israel não queria que filmasse ali”¹⁴⁷, pois esse tipo de produção era realizado justamente para opor outro relato às falas, propagandas e acusações da oposição. “Esses cinejornais constituíram uma forma importante de demonstrar o desenvolvimento dos principais passos e as características do processo e, sobretudo, uma maneira de responder às indagações e críticas do País, inquietado pela discussão das medidas tomadas pelo governo; dos recursos destinados à mudança e à construção da Nova Capital em ritmo acelerado; de sua concepção; enfim, das vantagens e desvantagens daquele esforço gigantesco”¹⁴⁸. Assim relata Sálvio Silva: “em 1958 fizemos o primeiro filme colorido sobre Brasília. Havia uma pressão muito grande contra a construção de Brasília. Quando o filme ficou pronto, o Dr. Israel me chamou e disse “olhe, Sálvio, vá dar um giro por Minas Gerais exibindo esse filme, eu lhe dou um cartão de apresentação para os prefeitos. É preciso mostrar o que está acontecendo em Brasília, porque a pressão é muito grande contra a construção”¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Depoimento de José Silva, in: Alvim, Clara de Andrade. (Org.) **Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília. MEC – SEC –SPHAN/pro Memória, 1983. Ver também: Luiz Sergio Duarte da Silva, *História dos bairros de Goiânia*. In: Duarte da Silva, Luiz Sergio (Org). **Relações cidade-campo: fronteiras**, Goiânia, Editora UFG, 2000, pág. 148 e seg.

¹⁴⁸ Alvim, Clara de Andrade. (Org.) Op.cit.

¹⁴⁹ Depoimento de Sálvio Silva. In: Alvim, Clara de Andrade. (Org.) Op. cit..

Luciano Carneiro. *Um rebelde na cidade revolucionária*. O Cruzeiro. Rio de Janeiro, 23/5/1959.

Igualmente, não foram publicadas as fotorreportagens dos assentamentos provisórios realizada por Marcel Gautherot, hoje disponíveis no site do Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. Andréa Cristina Silva e Leila Beatriz Ribeiro dedicam um breve trabalho, apresentado no XIII Encontro de História Anpuh-Rio em 2008 com o título *Imagem do silêncio, imagens silenciadas*, às reportagens “esquecidas” sobre as construções precárias e efêmeras dos operários de Sacolândia e Lonalândia. Essas imagens documentam a espinhosa problemática dos assentamentos dos construtores da Capital; talvez este fosse o aspecto mais “censurado” da imagem pública da edificação da cidade, pois entra em conflito com aquela imagem de modernidade que as narrativas procuram construir – “Este filme relata fielmente como tudo em Brasília foi planejado para que a cidade não sofra as dificuldades das grandes cidades”¹⁵⁰. Mas esses instantâneos desmentem, justamente com as ferramentas da comunicação visual, o fato da Capital “oferecer facilidade em oposição às dificuldades do Rio de Janeiro e São Paulo”¹⁵¹ e, sobretudo, estar resolvendo o problema das favelas.

Por fim, a organização e a imagem da racionalidade eram garantidas por um sistema de vigilância – “a Novacap criou e mantém um Corpo de Polícia, que assegura completa ordem em Brasília e “Núcleo Bandeirante”¹⁵² – que freqüentemente ia além das suas atribuições e exerceu um verdadeiro sistema de repressão, vigiando o dia-a-dia dos trabalhadores¹⁵³. Assim relatam os depoimentos orais – “Quando eram desmascarados, os mutreteiros eram mandados embora, imediatamente. E ficavam marcados. A censura moral era muito grande”¹⁵⁴; as revistas populares – “O valente não encontra trabalho e tem que sumir. A permanência em Brasília está condicionada ao bom comportamento”¹⁵⁵; e os cotidianos, visando chamar a atenção – “Far West em Brasília – Capital do Crime”, “torrente de sangue e cachaça”¹⁵⁶; alguns livros de memórias e filmes documentários. Os Depoimentos do Programa de História Oral do Arquivo Público de Brasília dedicam sempre uma parte das entrevistas justamente a esse tema e acabam noticiando exclusivamente a chacina de carnaval de 1959 nos alojamentos da *Pacheco Fernandez*.

¹⁵⁰ José Silva. *Cinejornal n. 21 Produção e abastecimento em Brasília*. In: Alvim, Clara de Andrade. (Org.) **Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília: MEC – SEC – SPHAN/pro Memória, 1989.

¹⁵¹ José Silva. *Op.Cit.*

¹⁵² Gasparino Damata e Orlando Alli. *Canaã, Paralelo 20. Manchete*. Rio de Janeiro: 12/7/1958.

¹⁵³ Beú, Edson. **Espesso Brasília**. Brasília: LGE Editora, 2006.

¹⁵⁴ Martins, José Roberto de Paiva. *Depoimento*, apud: Ronaldo Costa Couto. **Brasília Kubitschek de Oliveira**. São Paulo Rio de Janeiro: Editora Record, 2001, pág. 251.

¹⁵⁵ Magalhães Júnior, R. *A capital da esperança. Manchete*. Rio de Janeiro: 19/9/1959.

¹⁵⁶ **Última Hora** de 14/6/1958.

Marcel Gautherot. *Sacolândia*, 1959.

Fonte: Instituto Moreira Salles. www.ims.uol.com.br

Todavia, se foi “construída” uma imagem oficial da edificação de Brasília a ser divulgada pelos cinejornais, cabe refletir sobre as motivações e as finalidades dessa “censura”; talvez, como sugere Lucia Borges, “a cidade-símbolo da modernização do país tivesse que ser moderna”¹⁵⁷. A cidade bandeirante, os acampamentos das construtoras, os restaurantes e a comida, as condições gerais da construção das rodovias e

¹⁵⁷Borges, Lucia. **O grande cenário**. Subsecretaria de Engenharia do Senado Federal, lumab@senado.gov.br

a realização da Nova Capital, de fato, eram bem pouco “modernas” aos olhos de uma opinião pública – e de uma classe média que ainda vivia longe dessas realidades – à procura da inserção do Brasil no “concerto das nações civilizadas”¹⁵⁸.

*“Porque você não podia admitir que o miserável ainda fosse existir, isso é uma coisa muito importante. Quer dizer, não é um preconceito é uma impossibilidade, (...) porque era uma aberração você admitir que se morasse em favelas. Era uma coisa tão revoltante você imaginar isso”*¹⁵⁹. A voz de Maria Elisa Costa esclarece, sem precisar de mais comentários, os conflitos e os ideais em jogo.

Hoje, as fotografias do Arquivo Público que não foram publicadas pela revista *Brasília* compõem, como já vimos, um importante estoque para a memória visual da edificação da capital e estão sendo parcialmente aproveitadas neste trabalho para dialogar com a imagem “oficial” da cidade. O patrimônio de instantâneos demonstra que a própria Divisão de Divulgação preocupou-se de forma geral com a memória, relatando os acampamentos das construtoras e a Cidade Bandeirante; o cotidiano das edificações e os estados de progresso das obras. A interlocução entre os relatos oficiais e os instantâneos do *Fundo Novacap*, outrossim, torna-se subsídio para acrescentar outra memória, outros documentos para sua historiografia. Os instantâneos que não foram divulgados permitem ampliar as observações, como já vimos, revelando aspectos da realidade que não encontraram lugar nas falas oficiais; colaboram para se acharem traços dos ambientes e das situações; vez por outra revelam as manipulações operadas pelos fotógrafos, subjugados às leis do mercado das informações, e desvendam aspectos da relação – fugaz – entre o fotógrafo e os fotografados. O fato da redação da revista *Brasília* e dos cinejornais – isto é, a Novacap – terem privilegiado algumas imagens e recusado outras, de fato, nos ajuda a definir melhor o registro das intervenções e a enxergar os critérios de escolha das representações a serem propaladas. Para citar Carlo Ginzburg¹⁶⁰, as fotografias, tanto isoladamente quanto juntas, são uma reserva de indícios que permitem decifrar a opacidade da realidade.

¹⁵⁸ Gomes, Marco Aurélio A. de Figueiras. *Cultura urbanística e contribuição modernista. Brasil anos 1930-1960*. In: **Cadernos** PPG-AU/FAUBA, Ano 3, edição especial 2005, Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2005.

¹⁵⁹ Costa, Maria Elisa Modesto Guimarães. **Depoimento** - *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1991.

¹⁶⁰ Ginzburg, Carlo. *Spie. Radici di un paradigma indiziario*. In: Ginzburg, Carlo. **Miti, emblemi, spie**. Torino: Einaudi, 1986.

Repórter Manchete. *Uma força mistérios impulsiona a cidade na virada do apronto.*

Manchete. Rio de Janeiro: 12/4/1960.

Repórter Novacap.
Brasília n. 24. Rio de Janeiro: Dezembro de 1958.

Repórter Novacap.
Brasília n. 24. rio de Janeiro: Dezembro de 1958.

“Modelo da igreja do Palácio da Alvorada, construído no canteiro para estudo sendo derrubado depois”.
Apud: Mendes, Manuel. **Meu testemunho de Brasília**.
Brasília: Thesaurus Editora, 2006.

Enfrentamos também “omissões” que dizem respeito à realização das obras. As próprias obras foram objeto de louvores e propagandas e parte de suas histórias foi colocada à sombra. Uma pequena anotação desponta no texto de Mario Pedrosa ao comentar a obra de Volpi realizada em 1958 na Capela de Nossa Senhora de Fátima: Volpi teria demonstrado sua habilidade e maestria executando o afresco “nas piores condições técnicas, na azáfama de sua construção, com dia marcado para inaugurar, e materiais mal preparados (areia ainda impura e cal muito recentemente queimada)”¹⁶¹.

As fotografias também deixam rastros que narram a construção das obras e que permitem novas investigações e pesquisas.

O primeiro instantâneo representa uma coluna solta do palácio do Planalto, sem as fundações. A fotografia é publicada na seção *A marcha da construção* da revista *Brasília* e a legenda declara que as colunas do palácio estavam em fase de concretagem. De acordo com Sergio Porto, que já conhecia a fotografia, a coluna foi construída, em tamanho natural, para medir e encomendar os mármorees do revestimento.

¹⁶¹ Pedrosa, Mario. *Volpi e a arte religiosa*. **Módulo** n. 11. Rio de Janeiro: Dezembro de 1958.

A entrevista com Sergio Porto foi uma ocasião feliz para melhor definir algumas informações, mas, infelizmente, aconteceu muito recentemente; forneceu explicações às nossas perguntas, ao mesmo tempo em que levantou novas interrogações que poderão orientar novas investigações.

Por exemplo, essa estratégia tão pragmática na encomenda dos mármore para o Palácio do Planalto foi aplicada também em outras ocasiões? Decorreu do fato dos próprios mármore terem sido encomendados já recortados pelo fato do Brasil não ter uma tradição construtiva com revestimento de pedra em geral? Por não ter tecnologias e ferramentas para recortar o próprio mármore? Foi a solução mais rápida e funcional porque, como relata Nauro Esteves, os desenhos não sobreviviam à poeira? Ou foi resultado da falta de mão-de-obra especializada?

A segunda fotografia descreve o modelo da capela do Palácio da Alvorada, de acordo com a legenda, realizado experimentalmente “no canteiro de obra para estudo, sendo derrubado depois”¹⁶². Sergio Porto, em nossa entrevista, não forneceu informações, pois ele não acompanhou a construção do Alvorada nem tinha visto a fotografia. Talvez o modelo servisse de teste também para encomendar e/ou estudar os revestimentos.

¹⁶² Mendes, Manuel. **Meu testemunho de Brasília**. Brasília: Thesaurus Editora, 2006.

As mulheres são as grandes ausentes da narrativa sobre a construção da cidade. Este instantâneo flagra um café da manhã nos alojamentos do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários (I.A.P.B.) em fevereiro de 1958 e por meio dele tomamos conhecimento que sua realidade que foi “censurada” pelas reportagens das revistas ilustradas e dos cinejornais. Aliás, ainda não foram dedicadas pesquisas à contribuição e ao papel das mulheres na construção da nova capital; elas ingressaram nos relatos¹⁶³ sobre a cidade somente depois da inauguração. Ao longo das nossas indagações, todavia, recolhemos alguns rastros das suas presenças e procuraremos a apresentá-los em seguida, sem qualquer pretensão de esgotar a pesquisa, mas apenas pro que, talvez, integrem o perfil dos candangos.

No ambiente dos profissionais, arquitetos e engenheiros, as mulheres eram poucas: dentre os 124 nomes contratados pela D.U.A., apenas 7 são de mulheres – e nem todas trabalhavam em Brasília. Entre elas, Maria Elisa Costa, que, como vimos, residia no Rio de Janeiro e não sabemos se participava do revezamento¹⁶⁴ da equipe nas obras, como seus colegas. Em Brasília, também no plano piloto, durante a construção as mulheres eram praticamente afastado. “Realmente nessa época mulher não ia”¹⁶⁵, confirma Eleonora Morandi, cuja família tinha uma firma de máquinas de terraplenagem e que logo se mudou para o Planalto. As memórias frisam os raros encontros com elas¹⁶⁶, as matérias das revistas populares ressaltam a falta de crimes sexuais que a aparição súbita de uma senhora poderia provocar em um ambiente rude e masculino. Mas neste instantâneo, aparentemente, a mulher – papeis na mão a indicar uma profissão não manual – compartilhava o cotidiano das obras.

No ambiente dos trabalhadores, operários qualificados ou retirantes, as esposas são presentes em todos os relatos; elas são parte integrante das representações das famílias dos migrantes.

As mais interessantes são as mulheres, suas atividades e desempenhos, no meio da Cidade Bandeirante: elas cuidavam das lojas, do pequenos comércio e das pensões, distribuíam comida e hospedavam os recém chegados, “a maioria lavava roupa, faziam doces para vender, elas abriram uma cantina para vender as comidas e não tinham as comidas. Elas compravam aquelas marmitas e vendiam as marmitas”¹⁶⁷. Havia também as casas de prostitutas, as mulheres que se improvisavam parteiras e que ajudavam as outras, as que cuidavam dos adolescentes

¹⁶³ Barney, Elvira. **Mulheres Pioneiras de Brasília**. Brasília: Thesaurus Editora, 2001.

¹⁶⁴ “Isso eu me lembro, que em Brasília tinha ela [Eleonora Morandi] e a Anna Maria Niemeyer, que eram as duas mulheres...” Zettel, Jayme. Op.cit.

¹⁶⁵ Eleonora Morandi de Sant’Anna mudou-se para os canteiros de obra desde final de 1957; ela relembra: “cheguei lá, comprei calça de homem, blusa de homem, cortei a manga, enrolei, pra poder sobreviver naquilo”. Sant’Anna, Eleonora Morandi Quadros de. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

¹⁶⁶ “Sozinhos no mato, olharam pra mim com cada olho. Coitados, deviam estar tendo uma visão, uma moça aparecer a essa hora em Brasília”. Sant’Anna, Eleonora Morandi Quadros de. Op.cit.

¹⁶⁷ Mazzola, Philomena Leporoni. **Depoimento - Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.

Mario Fontenelle. *Operários da obra do IAPB*, 17/2/1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

sozinhos, etc., aquelas que “acompanharam a cara-metade, comendo o pão que o diabo amassou”¹⁶⁸.

Anna e Petrônio. SQS 208, janeiro de 1958.

Fonte: Mendes, Manuel. **Meu testemunho de Brasília**. Brasília: Thesaurus Editora, 2006.

Todas desenvolvem um papel solidário, aparentemente “secundário”, enfrentando as mesmas situações com olhares e atitudes diferentes e narrando as mesmas realidades de um

¹⁶⁸ Barney, Elvira. **Mulheres Pioneiras de Brasília**. Brasília: Thesaurus Editora, 2001.

ponto de vista diferente. Algumas memórias revelam que, do casal, foram as mulheres a tomar a decisão de se mudar para o Planalto em busca de oportunidades e futuro.

“ (VM) - E como que eram as casas das mulheres? (PM) - Barracos de tábua, cheio de cortinas... (VM) - Enfeitado? (PM) - Enfeitado! Ah! Se era!”¹⁶⁹

Observando a evolução da palavra *candango*, os painéis de Portinari, os cinejornais e os relatos das revistas ilustradas, reparamos nas várias elipses destinadas à representação da construção da capital: do perfil dos *Candangos* faltam os negros e as mulheres; dos relatos sobre o andamento das obras são excluídos os acidentes de trabalho. As fotografias publicadas pelas revistas ilustradas e as imagens divulgadas pelos cinejornais, foram então escolhida entre muitas e de acordo com um programa: exaltar a edificação da cidade como processo de modernização do País. Essas informações são desmentidas justamente pelas fotografias e pelos registros das memórias em geral. O *candango*, a figura épica do construtor de Brasília – operário/a ou arquiteto/a e engenheiro/a; cineasta, fotógrafo/a ou jornalista; médico/a, especulador ou empreiteiro; padres, doentes, crianças, prostitutas; guardas ou ladrões, etc. – é uma figura só, uma massa uniforme da qual emergem somente os criadores. Mesmo assim, a representação narra uma parte da realidade, sendo que os criadores foram os responsáveis pela aprovação das diferentes saídas.

¹⁶⁹ Mazzola, Philomena Leporoni. Op.cit.

Para a inauguração da Capital, em 1960, Claudius¹⁷⁰ comenta Brasília como a cidade que surge no meio do nada segundo uma lógica inexplicável e baseada em três tempos: Lucio Costa marca a terra com sulcos, Lucio Costa e Niemeyer semeiam e aguem, Lucio Costa e Niemeyer admiram a safra. Os quadrinhos são cheios de informações.

No primeiro, o desenhista descreve a fundação de Brasília. Com poucas linhas, nos oferece a essência do plano: os dois eixos, o reto e o arqueado, perdem-se no horizonte enquanto Lúcio Costa, pequeninho e poderoso, sem calças e sem a sua bolsinha, vindo do infinito e indo até o infinito, traça na Terra o esqueleto da cidade. Lúcio Costa cumpre o “gesto fundador” da nova Capital. A imagem remete tanto àquele sinal da cruz do relatório para o Plano Piloto, quanto ao ritual sagrado da fundação da cidade.

Na segunda imagem, Oscar Niemeyer participa da criação da cidade, aguando as sementes jogadas por Lucio Costa. Poderíamos até digressionar sobre o papel de Costa na afirmação da arquitetura moderna no Brasil, como mestre de Niemeyer ou como a verdadeira mente do plano de Brasília. Observando a estrutura da imagem, é interessante observar que a ação desenvolve-se de direita para esquerda, em um sentido pouco “natural” porque contrário ao da escritura: quer sublinhar o aspecto artificioso da situação?¹⁷¹

Terceiro tempo: brota Brasília (a esplanada dos ministérios e o conjunto do Congresso), como que da noite para o dia. Nossas personagens carequinhas admiram satisfeitas o resultado dos seus trabalhos. Os prédios dos ministérios, como soldadinhos, introduzem o Congresso: depois de dois quadrinhos quase que vazios, surpreende a plenitude do terceiro: nesta surpresa está toda a magia e a ironia do relato do figurinista. A terceira imagem parece evocar e sintetizar todas as manchetes e as matérias que acompanharam os três anos da construção de Brasília. “Deus também quer a capital”¹⁷². Brasília é “demonstração que o impossível acontece”¹⁷³; “Canaã”¹⁷⁴, a Cidade que “em menos de dois anos brota do chão como um milagre da natureza”¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Claudius, *Brasília em três tempos*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 30/4/1960.

¹⁷¹ Esse esquema narrativo chama à memória as imagens do Debret da “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”, nas quais as pessoas procedem pela direita, quando o pintor francês quer ressaltar o aspecto grotesco das circunstâncias. Naves, Rodrigo. **A forma difícil**, ensaios sobre a arte brasileira. São Paulo: Editora Ática, 2001.

¹⁷² Repórter Manchete, *Deus também quer a mudança da Capital*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 2/6/1956.

¹⁷³ Melo Filho, Murilo *Brasília demonstra que o impossível acontece*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 29.11.1958.

¹⁷⁴ Damata, Gasparino e Alli, Orlando. “Canaã, paralelo 20”, **Manchete**. Rio de Janeiro: 12/7/1950.

¹⁷⁵ José Silva. *Brasília, cinejornal n. 10*. In: Alvim, Clara de Andrade. (Org.) **Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília: MEC – SEC – SPHAN/pro Memória, 1989.

Claudius

BRASÍLIA EM TRÊS TEMPOS

personagens por ordem de entrada: LÚCIO COSTA E NIEMEYER

1957

1957-59

1960

Claudius. *Brasília em Três Tempos*. Fonte: **Manchete**. Rio de Janeiro: 30/04/1960.

Como a ironia de Claudius coloca em evidência, a transposição dos riscos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer em projetos executivos foi mais um passo de mágica. Novamente as memórias dos testemunhos da D.U.A. aportam novas narrativas e a Brasília da investigação teórica revela-se a realização – às vezes por improvisação – de uma grande equipe de indivíduos até hoje anônimos; desvenda-se a concretização de específicas soluções que não foram “planejadas”, desde aquelas necessárias para “colocar a cidade no chão”, até aquelas das miudezas da cotidianidade, desde as decisões tomadas no canteiro, até as pressões da política e das especulações.

“As mansões suburbanas foram desenvolvidas à revelia da Divisão de Urbanismo. O doutor Lucio foi... tomou conhecimento... e entendeu que nós [a Divisão de Urbanismo] não devíamos intervir. (...) Rigorosamente nada em Brasília, deixou de ter a opinião e a posição do autor do plano, doutor Lucio Costa. Muita coisa, eu como testemunho de coisas que vejo, não aconteceram por uma dicotomia entre ele e o Oscar. Isso é uma coisa sabida pelas pessoas, quer dizer, são pessoas que se respeitam, mas que existem muitíssimas diferenças. (...) O responsável é o Oscar Niemeyer”¹⁷⁶.

Essa última observação aponta para as divergências entre Oscar Niemeyer e Lucio Costa – até mesmo a falta de comunicação (como Sergio Porto confirma na recentíssima entrevista à autora) – ficando um em Brasília, o outro no Rio de Janeiro, um compartilhando, o outro recusando-se de participar de qualquer aspecto da construção da cidade, e revela mais um caminho para aproximar a complexidade da história do projeto para a Nova Capital. Revela-nos também uma postura de defesa da figura e da obra de Lucio Costa.

Suspeitamos que essa atitude vá além das possíveis tensões entre as duas equipes – uma trabalhando em condições de urgência nos canteiros de obras e outra em regime de meio expediente no Rio de Janeiro.

Com a inauguração da cidade, isto é, com a transferência e as lutas que se travaram a partir do final de 1960 – e JK preparava sua candidatura nas eleições de 1965 – a construção da cidade assumiu mais contornos políticos que também contribuíram desarticular o plano original.

Apareceram novas realidades sócio-culturais e muito diferentes daquelas envolvidas até a inauguração. A classe média, até forçadamente transferida ao Planalto (os novos candangos), ganhou visibilidade na imprensa popular, sobretudo na revista *O Cruzeiro*. Tendo a possibilidade de manifestar publicamente os próprios desconfortos e as decepções, criou repercussões políticas e realizou compromissos, sobretudo ganhou melhorias nos salários, nas condições dos alugueis e/ou nas compras das moradias.

A Cidade Bandeirante tornou-se um assentamento definitivo devido à promessa que JK fez aos moradores do Núcleo em setembro de 1960 e às obras de urbanização – “rede de

¹⁷⁶ Porto Sergio. **Depoimento** - Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

esgoto água, hospitais e asfalto”¹⁷⁷ – que iniciaram justamente naquela época. A fotografia de Jader Neves da *Manchete* de 10 de setembro de 1960, *Somos todos candangos*, lembrada em abertura desse capítulo, justamente noticia a feliz decisão de deixar o assentamento onde surgiu e não transferi-lo “para mais adiante a fim de que o tom de pioneirismo e desbravamento que se encerra em seu aspecto desataviado e rude não enfeasse a moderna arquitetura de Brasília”¹⁷⁸.

Outras motivações, de caráter mais pragmático, acompanham a decisão: os candangos da Cidade Livre representavam uma realidade importante em termos de força política. No Núcleo Bandeirante, onde em 1960 “o comercio é isento de imposto, não há delegacia do Imposto sobre a Renda, (...) nada de nota fiscais de licencia para locação, de alvarás (...) tudo livre. (...) Mesmo casas comerciais de tradição no Rio de Janeiro e em São Paulo abriram ali suas filiais.”¹⁷⁹, “os habitantes (...) sabem que sua importância política e eleitoral crescerá ainda mais depois de 3 de outubro, quando começar a campanha para a eleição de três senadores e sete deputados federais por Brasília”¹⁸⁰.

Os protestos e as decepções dos peões, relatados também pelos filmes documentários: *Brasília, contradições de uma cidade nova* e *Conterrâneos velhos de guerra*, são outro capítulo importante da história de Brasília depois da inauguração. Em um quadro geral de tensões políticas, o problema do analfabetismo, isto é, o problema da impossibilidade da participação democrática para a reivindicação dos direitos básicos talvez tenha sido a razão principal pela qual os protestos resolveram-se segundo essas narrativas, de maneira desfavorável para a classe trabalhadora migrada ao Planalto. E cabe lembrar que Jango, antes de deixar o poder, estava justamente agenciando o voto para os analfabetos.

Juntamente com isso, vale a pena refletir se a figura do operário-herói das propagandas entrou nesses diversos formatos protestos. Como explica Nair Bicalho de Sousa, em seu livro *Os construtores de Brasília*, durante os anos da construção da capital uma forma de ajuste compensou os peões durante o governo JK, pois este precisava de todo apoio para a transferência da Capital. O ajuste foi feito mediante a relativa facilidade de obtenção da carteira assinada, a escolarização, a assistência médica, as casas nas cidades satélites, enfim, com a possibilidade do retirante se tornar operário e para comprovar que o Candango era definitivamente uma figura social nova. Talvez, muita raiva nascesse também do embate violento entre as velhas relações e negociações com as novas realidades.

¹⁷⁷ Melo Filho, Murilo. *Somos todos candangos*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 10/09/1960.

¹⁷⁸ Melo Filho, Murilo. *Somos todos candangos*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 10/09/1960.

¹⁷⁹ Magalhães Júnior, R. *Vida e morte da Cidade Livre*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 14.5.1960.

¹⁸⁰ Melo Filho, Murilo. *Somos todos candangos*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 10/09/1960.

Lê-se em *Manchete*¹⁸¹ que Lúcio Costa foi convocado para uma Comissão de Inquérito sobre o Distrito Federal. Vamos transcrever: “Do arquiteto e urbanista Lucio Costa, indignado contra as notícias que deturparam seu depoimento na Comissão Parlamentar de Inquérito sobre o Distrito Federal: “Não é verdade ter eu admitido que os realizadores de Brasília desfiguraram quase por completo minha idéia. Pelo contrário. O que espanta em Brasília não é o que falta, mas o que já tem. E me pergunto como foi possível a esses dois homens tão diferentes – Israel Pinheiro e Oscar Niemeyer, fazer em tão pouco tempo, com tamanha fidelidades ao risco original, o que lá está. O que eles e seus colaboradores fizeram não tem preço. Merecem a gratidão de todos os brasileiros, inclusive do Dr. Gudin”¹⁸².

Aliás, aqui os realizadores são Oscar Niemeyer e Israel Pinheiro, a equipe de Lucio Costa e seu trabalho de transposição da memória descritiva em projeto nem sendo nomeados.

A instalação das CPIs devia preocupar e/ou causar ressentimentos justamente nas equipes que acompanharam os líderes na edificação da cidade; até mais do que ressentimentos, pois o inquérito os colocava na condição de indagados de supostas fraudes, desde as financeiras até aquelas relativas à realização do projeto inicial¹⁸³. Voltemos rapidamente às tensões e aos ressentimentos, às indagações, acusações, protestos que vieram depois da inauguração da Capital: eles envolveram também o meio dos arquitetos.

Justamente essas contradições confirmam a importância da reconstrução desse contexto de vivências, representações e propagandas com a finalidade de entender suas repercussões nas opiniões e nas críticas posteriores. Enfim, mais uma vez, reconstruir as propagandas e aquela atmosfera de epopéia, suas contradições e expectativas, revela-se importante para entender o projeto original e suas críticas.

¹⁸¹ Repórter Manchete. *Posto de escuta*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 15.6.1963. pág. 28

¹⁸² Idem, pág. 29.

¹⁸³ Ver nas *Referências* mais informações sobre a CPI.

Mario Fontenelle. *Operários próximos ao Congresso Nacional*, 3/9/1959.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Os meios de comunicação de massa transformaram em heróis, titãs, gênios ou campeões de generosidade os construtores da capital, isto é, qualquer pessoa envolvida na execução do projeto, desde seus autores até os executores, desde o presidente, os artistas, os engenheiros, os colaboradores da Novacap, até os comerciantes, os trabalhadores dos canteiros de obras, os retirantes nordestinos, etc. Os canteiros de obra, contraponto indispensável à figura do trabalhador, foram apresentados como organizados, mecanizados, ordenados. As fotografias radicalizaram o discurso sobre a industrialização do setor das construções e do empreendimento Brasília de maneira geral. Aliás, novamente observamos uma standardização significativa do código visual que foi adotado para apresentar a construção da cidade.

Desta forma, o Candango, figura principalmente masculina, tornou-se uma cristalização supra-histórica dos valores, das ideologias e dos mitos que descrevem a cidade. Ele justificou as propagandas a proclamarem o ingresso dos trabalhadores dos canteiros de obras no moderno

mundo do trabalho organizado e institucionalizado e ao mesmo tempo a declarar que a cidade estava sendo realizada da forma mais moderna e organizada possível.

Estas representações sobre trabalhadores e trabalhos dependeram também das mudanças de cenários políticos; elas responderam às conjunturas difíceis e influenciaram o relato oficial da história do projeto da cidade; repercutiram-se nas críticas, positivas e negativas, posteriores, nos protestos e nas caminhadas, nas representações da política, etc.

As reportagens das revistas populares e os depoimentos orais contam, vez por outra, os inúmeros truques com os quais os menores de idade conseguiam trabalhar também para a Novacap; as condições precárias das moradias; as soluções encontradas pelas empreiteiras para escamotear a lei trabalhista, o horário de trabalho, as fiscalizações imprecisas, as precárias condições de saúde alimentar e conforto, as situações dos alojamentos, etc. Permitem reconstruir o perfil dos trabalhos e dos trabalhadores braçais, sobretudo aqueles sem qualificação.

Todavia, as matérias dos mídias e as propagandas comerciais não revelam praticamente nada sobre a atuação dos colaboradores e funcionários da Novacap e sobre os empregados dos escritórios e das empreiteiras que desempenharam suas atividades de organização, aprovisionamento, projeção, etc. As reportagens também não falam dos profissionais da arquitetura e do urbanismo que realizaram partes importantíssimas dos projetos, atribuindo a paternidade da cidade e de sua execução, *tout court*, a Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek.

As memórias dessa corporação de arquitetos e engenheiros jogam uma outra luz sobre a elaboração e a realização do projeto: relatam suas alterações, suas imprecisões, as acomodações às verbas disponíveis; apontam os responsáveis pelas alterações no projeto, defendem seus próprios mestres, responsabilizam os diferentes nomes pelos diferentes “erros”; narram dificuldades e falhas nas comunicações e nas execuções das obras. Cada um desses relatos, portanto, demandaria mais avaliações e pesquisas.

Novas pesquisas poderiam também avaliar em que medida as representações incorporaram o universo feminino. De fato, como deixa supor a própria denominação Candango, as mulheres, desde as operárias até as arquitetas ou empresárias, aparentemente não integram as representações dos construtores da Capital, sobretudo aquelas visuais. Supostamente, elas não trabalhavam nas obras.

Além disto, é importante observar que todos participaram, cada ator ou grupo de atores, de seu ponto de vista e com base em suas vivências, aspirações, tensões, sonhos de vida melhor, da construção e/ou “aprovação” de um mesmo relato heróico e no aproveitamento das mesmas representações para alcançar seus respectivos objetivos: reivindicações e/ou consensos políticos, melhorias no tratamento econômico, experiência profissional, lucros, etc.

Enfim, em cada memória os anos da edificação da cidade foram ocasião única e irrepetível de experiências profissionais, vivências emocionais e/ou de melhoramento das condições de vida. Todavia, o caráter de epopéia que acompanhou a construção da Capital durante o governo JK; a raiva que escoltou o governo do presidente Jânio, devido às maciças demissões decorrentes do corte radical nas verbas para a construção da Capital e ao choque da classe média ao colidir com uma cidade que nada havia de maravilhoso; a aflição que seguiu ao golpe militar, que arrebatou de todos o sonho de Brasília como cidade e capital da democracia, transformam os depoimentos em heranças riquíssimas, tornando cada atuação individual um pequeno ato de heroísmo, que necessita porém de muito trabalho de pesquisa para ser aproveitado na reconstrução histórica.

Os instantâneos dos prédios e da cidade viabilizam uma atmosfera atemporal, que emerge das composições geométricas, mas também da rigidez dos gestos das pessoas. Essas últimas, suas posturas estatuárias, emprestam suas suspensões à arquitetura. Observamos uma mesma estratégia composicional e técnica ao retratar os espaços e os volumes arquitetônicos, a figura humana ou as massas de trabalhadores: a grande-angular enfatiza os maquinários e/ou as obras e reduz as dimensões das figuras humanas; elas se tornam quase formiguinhas, contrapontos composicionais. Uma forma de abstração é maravilhosamente utilizada ao retratar os prédios em construção, principalmente os Ministérios. A própria luz do meio-dia ou a contraluz, o horizonte achatado e contínuo e a intensa luminosidade do Planalto reduzem os esqueletos dos prédios de Brasília em construção a um jogo composicional de brancos e pretos, que exalta as formas e as superfícies e oculta as gradações e as imperfeições. Certa contraluz brinca com a suspensão do tempo, desviando o olhar daquilo que é concreto. Assim como para a lindíssima fotografia de Otto Betmann, que retrai o almoço dos trabalhadores de Nova Iorque no braço de uma grua, a beleza das imagens de Mario Fontenelle, Marcel Gautherot, Nicolau Dreier e da equipe de fotojornalistas da *Manchete*, ao descrever as arquiteturas de Oscar Niemeyer, os canteiros de obras e seus trabalhadores, deslocam a atenção do observador para outras seduições, para um sonho de modernidade que tem seus horizontes no mundo.

NARRATIVAS

FOTOGRAFIA E HISTÓRIA, QUESTÕES DE MÉTODO

“A história, da mesma maneira que a fotografia, faz sobreviver o passado, as pessoas, os lugares, as vicissitudes. Porém, a fotografia o faz com a imediatez da imagem. Ela é ambígua e sua natureza é a causa de sua popularidade: todos conseguem lê-la. Para o historiador esse fato é ao mesmo tempo um problema e uma vantagem: ele deverá ler a fotografia e relatar através dela, e assim dirigir-se-á a um público que será ao mesmo tempo de leitores e de espectadores. Não somente sua interpretação pessoal chegará ao destinatário, mas também seu método.”¹

A simultaneidade entre o acontecimento e o seu registro constitui a essência da fotografia – cujo sinônimo é instantâneo; da coincidência entre imagem e ocorrência decorre a complexidade e a ambigüidade da mesma: sua comunicação oscila entre o território das certezas, quando é a prova de que algo aconteceu, e do encanto, pois, como observa Gabriele D’Autilia², a possibilidade de fixar o instante é vivida como mágica³. Vale a pena enfatizar esse aspecto do meio, pois revela de imediato a duplicidade intrínseca de sua natureza. A fotografia é fruída tanto como amostra “objetiva”, quanto como produto de um feitiço; ela pede atenção da nossa racionalidade e simultaneamente solicita a nossa irracionalidade.

A história da fotografia é a própria história da modernidade e de sua dimensão coletiva. Desde sua afirmação popular, aproximadamente na metade do século XIX, a fotografia identificou-se com a história da contemporaneidade: ela informou e condicionou as artes e a cultura, mas também a política, a sociedade, a formação das mentalidades, etc. Uma análise das reflexões de Walter Benjamin, Susan Sontag, Roland Barthes e Pierre Bourdieu sobre fotografia e seus usos, tanto como instrumento de conhecimento (inclusive de criação artística) quanto como dispositivo para construir e divulgar ideologias e saberes, é o objeto do primeiro capítulo do livro *Fotografia e Società* de Alfredo De Paz, ao qual remetemos para maiores aprofundamentos⁴.

Interessaram-nos principalmente as problemáticas relativas ao uso⁵ dos instantâneos e das fotorreportagens na pesquisa histórica, talvez a aplicação desses últimos contribuísse também para a historiografia da arquitetura. Produto da cultura positivista, “incumbida até de

¹ D’Autilia Gabriele. **L’indizio e la prova. La storia nella fotografia**. Milano, Bruno Mondatori, 2005.

² D’Autilia Gabriele. Op. cit.

³ A “ontologia” da fotografia é objeto também de um interessantíssimo ensaio de Roland Barthes Bathes, Roland. **La camera chiara**. Torino, Einaudi, 1980.

⁴ De Paz, Alfredo. **Fotografia e società; dalla sociologia per immagini al reportage contemporaneo**. Napoli: Liguori editore, 2001.

⁵ Gabriele D’Autilia indaga a complexidade metodológica do aproveitamento das fotografias – desde a fotografia social até os cinejornais - na investigação histórica. D’Autilia Gabriele. **L’indizio e la prova. La storia nella fotografia**. Milano, Bruno Mondatori, 2005.

substituir os livros de história e de apresentar uma visão direta do presente como do passado”⁶, as fotografias nem sempre são “provas”, confirmação de que certa realidade aconteceu, todavia, acompanhando Gabriele D’Autilia elas são “reservas” de indícios para o historiador educado à leitura “em transparência” até do documento mais luminoso”⁷.

De fato, a fotografia é vinculada à subjetividade do seu produtor e à casualidade do seu ponto de observação: e fala menos do fato o do acontecimento em si, do que das “mentalidades, emoções, hábitos, afetos, etc, de tudo o que de mais impalpável a história transmite”⁸. Quase uma ironia, observa ainda Gabriele D’Autilia, os instantâneos que foram aproveitados pela pesquisa histórica, acabaram fazendo emergir uma multiplicidade de elementos que até então eram panos de fundo, iniciando pelos “excluídos de sempre: operários, camponeses, crianças, mulheres, idosos, os ambientes e os objetos da cultura material”⁹. A abrangência multidisciplinar¹⁰ dos conteúdos da imagem fotográfica aproxima a leitura das fotografias à análise das imagens - quadros, murais, afrescos, estátuas, arquiteturas, etc. – cuja leitura promove os mais variados conhecimentos, desde os técnicos até os filosóficos, os religiosos, os histórico-políticos e literários. Todavia, o que diferencia a fotografia das artes visuais “tradicionais” é a quantidade e Gabriele D’Autilia aponta para a problemática da abundância – até redundância da produção fotográfica; esta qualidade estrutural do meio talvez seja um dos aspectos metodologicamente mais comprometedores da apreciação e do uso da fotografia no relato histórico.

Também Boris Kossoy¹¹, ao apresentar a natureza da fotografia aponta para a sua maleabilidade. Seu ponto de partida é o *status* de “testemunho da verdade” do instantâneo; mas ele indica a facilidade com a qual o próprio instantâneo se presta “aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos”¹². E acrescenta que, quando explorada pelos meios de comunicação de massa, a fotografia abusa do desamparo do público: de um lado equivoca a propensão em acreditar que “os conteúdos das fotografias são expressão da verdade”¹³, e do outro aproveita o despreparo geral frente à compreensão das representações iconográficas em geral. Kossoy solicita a pensar que “não é a imagem, mas o próprio conceito de verdade que exige uma reflexão pontual”¹⁴.

Gabriele D’Autilia sugere portanto, diferenciar entre as finalidades com as quais foram feitas as imagens e o uso que a História, (ou as diferentes narrativas) fez delas. Ele destaca que o aproveitamento historiográfico dos instantâneos, uma vez que esses últimos foram utilizados pelos

⁶ D’Autilia Gabriele. Op. cit.

⁷ D’Autilia Gabriele. Op.Cit.

⁸ D’Autilia Gabriele. Op. Cit.

⁹ D’Autilia Gabriele. Op. Cit.

¹⁰ Boris Kossoy interessa-se à contradição intrínseca ao significado do signo-fotografia do qual depende a complexidade de sua aproximação, enquanto Gabriele D’Autilia aponta para as qualidades do significante e para as possibilidades oferecidas ao historiador; ambos porém concordam em “considerá-las, [os instantâneos] quaisquer que sejam os conteúdos das imagens, sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar”¹⁰.

¹¹ Kossoi, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia – SP – Ateliê Editorial, 2000.

¹² Kossoy, Boris. Op.cit.

¹³ Kossoy, Boris. Op. Cit.

¹⁴ D’Autilia Gabriele. Op. Cit.

meios de comunicação de massa, coloca mais problemas metodológicos. Acompanhando Boltanski, a aproximação semiológica às fotografias dos mídias é insuficiente, “pois é necessário o estudo do ambiente, das relações entre jornalistas e fotógrafos, do complexo de preceitos e vetos que compõe o estilo do jornal e que é a resposta desse último às exigências do público”¹⁵.

Os semanários e as publicações periódicas de forma geral, visavam aprofundar as informações que o cotidiano já passara “em tempo real”; nesse contexto a fotorreportagem, mais do que relatar o evento, interpretou, contextualizou, descreveu os ambientes, os hábitos, as relações pessoais; então, “reconstruiu” uma realidade posando-a, construiu uma forma/imagem da “realidade” que, supostamente apresentando o presente, o projetou para o futuro.

Enfim, os instantâneos dos meios de comunicação incorporam facilmente arranjos já propostos e divulgados por outra mídia e as imagens transformam-se em códigos visuais portadores de conteúdos. As composições podem ser utilizadas pelas qualidades estéticas e passar por um processo de re-semantização que depende das finalidades e das intenções dos editores das publicações¹⁶. Isso leva resumir as atuações e o perfil das revistas ilustradas brasileiras nos anos da construção de Brasília.

A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA NAS REVISTA ILUSTRADAS

Na revista *Manchete* a construção de Brasília foi um fato de crônica visualmente relatado em cada estágio de sua edificação: documentou a edificação da cidade com amplas fotorreportagens, de fotografias de grande formato e entrevistas com os testemunhos; freqüentemente apareceu o próprio Oscar Niemeyer. A linha editorial da publicação apoiou o governo de Juscelino Kubitschek, não discutiu suas escolhas, aliás, foi quase uma espécie de instrumento “pessoal”¹⁷ da propaganda presidencial. Suas narrativas visam a amenizar as contradições.

O *Cruzeiro* publicou menos matérias; seus interesses foram mais abrangentes: focalizaram-se na construção das rodovias; o plano piloto foi apresentado também junto com a

¹⁵ Boltanski, “A retórica da figura”; apud: D’Autilia Gabriele. **L’indizio e la prova. La storia nella fotografia**. Milano, Bruno Mondadori, 2005.

¹⁶ D’Autilia, Gabriele. Op. cit.

¹⁷ Em maio de 1960, Justino Martins, o diretor naquele momento, declara: “essa revista foi um dos poucos órgãos da imprensa brasileira a acreditar sem reservas no êxito da mudança da capital”. Martins, Justino “conversa com o leitor”, **Manchete**, 7.5.1960 pág. 1. Em entrevista à autora, o professor Raimundo Nonato da Silva, antigo diretor da divisão de Divulgação da Novacap, confirma que a *Manchete* foi um órgão de imprensa dedicado, tanto em apoiar a construção de Brasília quanto em difundir um relato favorável ao seu empreendimento. A entrevista com o doutor Raimundo Nonato da Silva sobre a atuação da revista Brasília, da Divisão de Divulgação da Novacap, foi realizada em 14 de outubro de 2008 no Instituto Histórico Geográfico do Distrito Federal.

Confirmam também Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, *Manchete*, se fez “veículo da ideologia do desenvolvimentismo no Brasil. (...) exaltou em suas páginas o governo Juscelino Kubitschek, acompanhando sistematicamente suas realizações e de modo particular a construção de Brasília”; ostentou a construção da capital, desde o primeiro momento, como a viabilização do futuro radioso do País. Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo, Cosac&Naify, 2004.

instalação e o funcionamento das cidades satélites. De forma geral proporcionou a idéia de que a nova capital ofereceria padrões de vida melhores do que as duas maiores cidade da época: Rio de Janeiro e São Paulo. Não defendeu de forma maciça qualquer realização da Novacap como fez a *Manchete*. As críticas mais intransigentes ao Presidente e às modalidades de realização do seu plano de metas foram assinadas por David Nasser nos primeiros momentos (1956 e 1957) e por Gilberto Freire¹⁸ em 1960. Esses textos apresentam conteúdos muito diferentes com relação àqueles das fotorreportagens: de um lado as severas avaliações sócio-políticas e do outro os louvores pela conquista dos territórios do interior. As fotorreportagens apoiaram a construção da Nova Capital, explorando os valores pátrios e a necessidade política da conquista de novos territórios, rumo à construção da nação. Talvez a *O Cruzeiro* temesse repercussões negativas nos favores do público, devido à concorrência e à propaganda maciça realizada pela *Manchete* e pela publicidade presidencial.

O Presidente Juscelino Kubitschek fez com que os cinejornais projetassem, no país afora, notícias positivas sobre a construção da cidade; a Agência Nacional no Rio de Janeiro produziu os próprios, a Novacap encomendou a Jean Manzon 38 gravações sobre Brasília, e Sálvio Silva – da Alvorada Filme – contratado pessoalmente por Israel Pinheiro, realizou 25 gravações¹⁹. Os cinejornais constituíram mais uma forma de demonstrar características da construção da Nova Capital e, sobretudo, uma maneira de responder às indagações do País²⁰. Os conteúdos dos cinejornais, seus repertórios de imagens refletem-se naqueles da revista *Brasília*. Ambos eram produtos do mesmo patrocinador e visavam o mesmo objetivo: divulgar um relato positivo sobre a construção da capital e

A revista *Brasília* divulgou os discursos presidenciais e o boletim das atas da Novacap, bem como todos os discursos oficiais e as avaliações políticas favoráveis à edificação da cidade e privilegiou um público alfabetizado²¹ e sua finalidade era lançar e sustentar a construção da nova

¹⁸ Gilberto Freyre intervém mais de uma vez nesta revista defendendo o conceito que Brasília, como Goiânia, ser o lugar para onde convergiria a população do Brasil e onde iria se formar uma nova compagine social, étnica e cultural. Nesta perspectiva contesta a falta de planejamento social que acompanhou e arruinou o projeto de construção da capital.

¹⁹ De acordo com o catálogo Funarte [Alvim, Clara de Andrade. (org.) **Os cine jornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília. MEC – SEC –SPHAN/pro Memória, 1983] fichando os cinejornais sobre a construção de Brasília, até 1983 22 latas contendo filmes eram guardadas na Novacap; 41 latas de material eram de propriedade do Instituto Histórico Geográfico, mas hoje não estão mais ali: aparentemente foram entregue ao Arquivo Público do DF. 25 cinejornais de propriedade do Memorial JK e produzidos pela Novacap foram adquiridos pessoalmente pelo presidente ao cinegrafista José Silva e posteriormente doados ao Memória JK por dona Sarah. Sucessivamente foram doados ao Arquivo Público do DF; parte deles são digitalizados e disponibilizados para os pesquisadores.

²⁰ Alvim, Clara de Andrade. (org.) Op. cit.

²¹ Relembremos que a finalidade da revista *Brasília* era difundir imagens e relatos e, sobretudo, mostrar o andamento das obras através da documentação fotográfica. Com essa última finalidade, apresentava regularmente a seção denominada “a marcha da construção”. Para isso, foi contratado o fotógrafo Mario Fontenelle, cujas imagens hoje pertencem ao Arquivo Público do Distrito Federal. A revista era gratuita e destinada aos assinantes: 5.000 cópias no interior – bibliotecas, universidades, colégios – e 1.000 cópias no exterior – principalmente as embaixadas; em se tratando de um empreendimento estatal e visando a uma informação *super partes*, a Divisão de Divulgação não aceitava propagandas comerciais ou políticas; da mesma forma, os fascículos não eram enviados para expoentes políticos, como governadores ou prefeitos. Nunca a revista foi às bancas de jornais: os custos de publicação cabiam à

capital. A sua informação sobre a construção da cidade e a arquitetura nasceu vinculada à documentação fotográfica e à comunicação visual; as fotorreportagens sobre as obras em construção foram acompanhadas somente por legendas que deixam ao leitor a fruição das imagens, seja em decorrência da facilidade e da rapidez de acesso ao código visual, seja porque o alvo de sua divulgação era também internacional.

A revista *Módulo*, vinculada à figura artística de Oscar Niemeyer, por privilegiar o diálogo com as artes, elaborou e difundiu uma narrativa importante sobre a gênese criativa dos projetos e dedicou menos sua atenção à construção das obras.

Durante a construção de Brasília, as revistas populares participaram intensamente das discussões artísticas e políticas. As *Manchete*, *O Cruzeiro*, *Brasília*²² e *Módulo* eram sediadas no Rio de Janeiro e, de maneira muito evidente, jornalistas fotógrafos e patrocinadores influenciaram-se reciprocamente, tanto na escolha dos conteúdos dos textos, quanto nas feições das fotografias. Frequentemente, as reportagens da semana nas duas revistas de massa eram dedicadas aos mesmos assuntos e refletiam sobre as mesmas tensões e preocupações políticas. Repetidamente, as matérias da revista *Brasília* consistiam em reelaborações ou até antecipações das reflexões da *Módulo* sobre arquitetura e artes visuais. A classe média, intelectual ou não, à qual esses produtos editoriais eram dirigidos participava da vida pública exercendo o direito de voto; o fato do direito de voto²³ dividir o país pela metade entre alfabetizados e analfabetos, e o fato das informações escritas serem elaboradas e plenamente²⁴ fruídas por uma porcentagem muito restrita da população²⁵, são elementos significativos que é preciso levar em conta para

Novacap, e os colaboradores da Divisão de Divulgação eram funcionários da mesma. O boletim, no final de cada fascículo, difundia as atas da diretoria da Novacap, os contratos etc. A Divisão de Divulgação cuidou também da produção dos cinejornais sobre a construção da cidade. Em 1958, a divisão aumentou incorporando também o pessoal do Rádio Nacional. Finalmente, organizou a publicação da coleção Brasília: Brasília; Diário de Brasília; Brasília e a opinião nacional; Brasília e a opinião estrangeira; Antecedentes Históricos; Congresso Nacional e Brasília.

As informações aqui apresentadas foram recolhidas durante entrevista com o professor Raimundo Nonato da Silva, realizada em 14 de outubro de 2008 no Instituto Histórico Geográfico do Distrito Federal. Mais informações sobre a atuação profissional do professor Silva encontram-se no depoimento prestado para o Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal (1997).

Ver também: Alvim, Clara de Andrade. (org.) Op. cit.

²² A sede da *Brasília* permaneceu no Rio de Janeiro até 1959. Fotógrafos e colaboradores viajavam regularmente até os canteiros de Brasília e traziam de volta material fotográfico para publicação. Depois da mudança para Brasília, em 1959, a revista continuou ainda sendo editada no Rio pela editora Bloch, pois em Brasília não havia condições e recursos para sua produção e distribuição, da qual cuidava o senhor Fernando Chinaglia, (a mesma agência que distribuía a revista *Módulo*, grifo nosso). Nonato, Raimundo da Silva em entrevista à autora.

²³ O voto tornou-se um direito dos analfabetos somente em 1984, depois da ditadura militar. Fausto, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994

²⁴ “Embora atingindo a massa (público heterogêneo, anônimo disperso), os meios de comunicação social são meios de elite (...) e estão sob o domínio da elite dirigente (...): além de ser, por suas próprias características, um meio de elite, a imprensa esteve sob censura prévia durante três séculos. Esse controle governamental sobre as atividades de impressão significou o domínio da elite dirigente, em função de cujos interesses as obras (...) eram editadas”. De Melo, José Marques. **Comunicação, opinião, desenvolvimento**. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília. Editora Vozes, 1975

²⁵ Talvez em consequência da formação intelectual dos colaboradores, o registro lingüístico das revistas populares ainda nos anos 50 era elitista; acompanhando José Marques de Melo, apesar das “modernizações” que visavam a uma expressividade mais simples e coloquial, as revistas ilustradas apresentavam uma linguagem e conteúdos que refletiam as experiências e as falas dos grupos de cultura superior. “os jornais brasileiros conservaram a linguagem de elite que os caracterizava, mudaram no aspecto morfológico, utilizando a imagem fotográfica e transformando a diagramação,

entender o sucesso e o alcance das informações das revistas ilustradas. Conjuntamente é expressivo o fato da população brasileira com um nível de escolarização superior representar, naquela época, uma porcentagem infinitésima²⁶ da população nacional: ela freqüentemente colaborava com as revistas, tanto com as populares *O Cruzeiro* e *Manchete*, assim como com as *Módulo* e *Brasília*.

Esse ambiente circunscrito de artistas, intelectuais, políticos, educadores, jornalistas, fotógrafos, quase todos centrados no Rio de Janeiro, falava uma mesma linguagem letrada. Embora dividido em frentes políticas diferentes e conflitantes, defendendo os interesses da velha e da nova classe média, da classe média urbana ou rural, esse grupo participava da vida artística e política. Portanto, é em um ambiente culto que se inscrevem nossas reflexões sobre essas comunicações.

AS FOTOGRAFIAS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA
DAS REVISTAS *MANCHETE*, *O CRUZEIRO*, *MÓDULO* E *BRASÍLIA*

É importante frisar o quanto a comunicação visual das revistas ilustradas brasileiras utilizou-se da mesma linguagem visual ao narrar a construção de Brasília, os instantâneos em branco e preto e as estratégias de paginação são como que padronizados. O número elevado de imagens construídas praticamente da mesma forma e/ou portadoras do mesmo conteúdo levanta a hipótese de uma intencionalidade narrativa: Gabriele d'Autilia observa que cada fotografia, já em si mesma, nasce “intencionalmente como monumento, e quer construir uma memória, familiar ou coletiva”, mas a verificação da existência de uma vontade narrativa coloca novos problemas. De um lado, deve-se esclarecer as finalidades e as justificações que tornaram necessário impor forçosamente ao futuro uma representação específica do presente; por outro, apresenta-se a possibilidade de que as mesmas representações contenham uma verdade, porque cada documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – mesmo aqueles falsos – e falso, e “as fotos de propaganda política são, muitas vezes, objetivamente falsas”.

No caso da construção de Brasília, a insistência do mesmo código visual, denuncia que muitas dessas representações foram o êxito das necessidades de viabilização do empreendimento; igualmente evidencia as interlocuções entre os diversos atores envolvidos na

mudaram a estrutura do texto, mas conservaram a linguagem de elite, (...) que reflete as experiências de fala dos grupos superiores da cultura brasileira e torna-se por isso mesmo de compreensão inacessível ao cidadão médio” De Melo, José Marques. **Comunicação, opinião, desenvolvimento**. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília. Editora Vozes, 1975.

²⁶ A taxa de escolarização da população nacional era de 26,15%. Aqueles que se matriculavam no ensino primário eram 3,53% da população em idade escolar (de 5 a 19 anos) e os que se matriculavam no ensino médio representavam 2,5% da mesma. Nos anos 60 a taxa passou para 33,37%, as matrículas no ensino primário para 28,8% e aquelas no ensino médio para 4,54% das crianças e dos adolescentes. Lourenço Filho, M. B. Redução das taxas de analfabetismo no Brasil entre 1900 e 1960: descrição e análise. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Rio de Janeiro, v. 44, n. 100, p. 250-272, out./dez. 1965; Fundação IBGE, *Séries Estatísticas Retrospectivas*, 1970.

produção de relatos sobre a construção da cidade. As fotorreportagens, de fato, incorporando as representações visuais da história nacional, construíram a figura heróica do candango juntando a poética das bandeiras e do pioneirismo, e suportaram e renovaram a idéia de que a fundação da cidade nova ocorre em um espaço deserto; exasperando alguns aspectos das obras, criaram uma imagem de eficiência, de planejamento técnico e de industrialização dos canteiros edilícios. Para tanto, intervíram todas as manipulações decorrentes do uso da fotografia nos mídia²⁷: desde as intervenções dos fotógrafos no ato da realização dos instantâneos, até as fotomontagens, desde as seleções da imagens e a escolha do momento mais oportuno para as suas publicações até os recortes, as censuras, o dimensionamento das próprias fotografias nas paginações, etc.

INDÍCIOS

Entretanto, segundo sugere Gabriele D'Autilia, os instantâneos, depois de construírem um relato da história, ou fixar uma memória, podem tornar-se fontes para indagar o passado e instrumentos para ler outras histórias. Nas mídias, fotografias, palavras, slogans, publicidades, memórias, juntas, colaboram para interrogar e desmembrar as montagens criadas pelos próprios meios de comunicação de massa, para recolher suas informações e ao mesmo tempo suas poesias.

Quero chamar a atenção para a sedução estética das fotografias: o encanto de um instantâneo, da mesma forma que uma obra de arte tradicional, provoca um deslizamento da atenção do observador do objeto em si para as percepções estéticas e as seduições emotivas, isto é, para outros registros comunicativos. Também Gabriele D'Autilia e Roland Barthes observam que a fotografia nunca permite um distanciamento emocional. Pelo contrário, é sempre forte o envolvimento da subjetividade do observador. Quando a fotografia é aproveitada pela propaganda ou pela informação de massa, é lícito pensar que suas qualidades estéticas sejam em parte responsáveis pela manipulação dos conteúdos veiculados.

Portanto, cabe declarar também que, para a análise e a indagação da propaganda sobre a construção de Brasília, escolhi as fotografias que mais me seduziram por sua beleza.

²⁷ Remetemos, para maiores aprofundamentos, ao livro de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva sobre as condições dos fotorrepórteres e do fotojornalismo no Brasil. "A percepção de que o real podia ser moldado arbitrariamente, ao mesmo tempo em que fundou o fotojornalismo moderno no Brasil, inebriou alguns fotógrafos que passaram a fraudar suas reportagens. (...) Esse comportamento teve espaço devido à rápida expansão do fotojornalismo no Brasil, à credibilidade total do leitor na imagem fotográfica e à ganância de lucros. A partir das fraudes e do surgimento da televisão, o declínio das revistas ilustradas e conseqüentemente do fotojornalismo foi inevitável" Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo, Cosac&Naify, 2004.

No caso da história da construção de Brasília, os instantâneos não publicados, porque incertos do ponto de vista da eficácia comunicativa ou porque desfavoráveis à imagem que ia sendo construída, revelam-se fontes de informações importantes. Aliás, raramente o historiador tem acesso aos acervos das revistas e a suas fotografias não publicadas, isto é, aos parâmetros de suas escolhas, aos critérios de suas censuras e aos objetivos de suas seleções. Cabe, portanto destacar a importância dos acervos de fotografias da época: eles são formidáveis e extraordinárias documentações; seus registros colaboram para o reconhecimento dos ambientes e das identidades, para a memória da edificação da cidade e de suas arquiteturas.

Começamos, portanto, a “desmistificar o significado aparente” e a indagar as montagens propostas pelas fotografias.

FELICIDADE

Nos retratos coletivos dos Candangos, o gesto de agitar algo ao vento com o braço levantado e a felicidade por colaborar para a construção da nova capital contam uma operação ideológica destinada a resolver, no plano das palavras, das imagens, dos discursos e das representações, as importantes contradições da realidade social e política do Brasil.

Observamos que as imagens de Marcel Gautherot não concorrem para transformar os operários de Brasília em uma congregação feliz. Os instantâneos com os retratos dos operários alegres e despreocupados – os operários que acenam na caçamba dos caminhões, ou os trabalhadores que correm, rindo, em direção ao olho mecânico do fotógrafo – são assinadas sobretudo por Mario Fontenelle e pelos fotógrafos da Manchete. Como os outros fotógrafos, Marcel Gautherot fixa as geometrias dos edifícios, as superfícies vastas e lisas das arquiteturas, as grandes laje estendidas de concreto, as estruturas transparentes dos ministérios, mas quando descreve de perto o trabalho, coloca em destaque a seriedade dos operários, às vezes enquadra a tristeza de seus olhares, e abre brechas para que possamos refletir de outra forma sobre a história e a construção da cidade.

Nicolau Dreij, Gervásio Batista, Jader Neves, Jankiel e
Gil Pinheiro. *Nova era Brasília*.

Manchete. Rio de Janeiro: 30/4/1960.

Candido Portinari, *Enterro na rede*, 1944.

A montagem aqui proposta compara duas diferentes interpretações do tema da morte. O instantâneo enquadra um grupo de operários que transporta uma maca, a legenda nos diz que se trata de um colega que caiu de um edifício e que a pressa pela inauguração impede até de chorar a morte. O quadro de Portinari, ao contrário, faz da dor o motivo dominante da representação, o gesto da figura cita e exaspera o desespero selvagem da Madalena em “Lamentação pelo Cristo Morto” de Donatello. O arranjo das duas figuras não nos permite identificá-las, nem desfrutar outras semelhanças.

Todavia, exatamente a justaposição das imagens nos ajuda a aprofundar o estudo da fotografia e colocar em destaque suas incongruências internas. Duas pessoas riem, outras duas olham para a câmera; o sorriso incomoda, não combina com a morte. As pessoas que olham para a objetiva nos lembram que, frequentemente, se estabelece uma relação entre fotógrafo e fotografados, e que desta relação, involuntariamente, permanecem rastros nas fotografias: o sorriso daqueles que transportam a maca nos faz pensar no embaraço diante da câmera, os olhares e a despreocupação geral insinuam o fingimento e denunciam a intervenção do fotorrepórter.

Observamos melhor: a foto é publicada em 30 abril de 1960, o edifício é o Planalto, supostamente finalizado no dia da inauguração, 21 de abril. Talvez a foto tenha sido feita durante uma reportagem anterior; mas pode ser uma montagem: debaixo daquela lona, só existiam

entulhos e o eco distante, e já inócuo, de outros mortos caídos dos andaimes. Finalmente, as incongruências entre as duas imagens nos coloca diante da história do fotojornalismo brasileiro; uma história constelada também de fraudes²⁸ e manipulações nas próprias imagens.

Os olhares dirigidos para o espectador dos operários de Brasília influenciaram as propagandas comerciais e juntamente as reclamações tornaram-se indícios que nos permitiram “ver” expressões análogas nos retratos fotográficos dos operários de Brasília. Essas expressões, aproveitadas pelas palavras da propaganda política, foram provável instrumento ideológico para “provar” o começo de um destino melhor que se encaminhava graças à nova capital. Todavia, ao denunciar uma forma de participação, estimulam a pensar que para muitos candangos – retirantes, comerciantes, empreendedores, operários, arquitetos, jornalistas, artistas, e para o próprio Presidente – a construção da nova capital representou a ocasião para construir uma realidade individual e coletiva melhor, mas sobretudo abriu os horizontes para o futuro, pelo menos deu – não menos importante – a ilusão de ter um futuro.

IRONIA

A ironia das charges publicadas nas revistas populares foi outro indicador de incongruências e muitas vezes estimulou perguntas e a busca por respostas. Lembremos, portanto, que foi justamente a ironia que nos levou a olhar melhor para o discurso sobre arquiteturas e trabalho realizado pelas fotorreportagens (fotografias e cinejornais) durante a construção da cidade.

As representações não limitam-se a esconder contradições, e/ou a fazer a propaganda do sonho dos arquitetos em industrializar e “depurar” o ciclo produtivo do setor das construções. Elas omitem muitos outros atores, que foram extremamente importantes durante a construção da cidade. Em particular, esquecem os perfis profissionais e as colaborações dos arquitetos e engenheiros que tornaram possível a construção da cidade, projetando a partir de esboços, colaborando para transformar as soluções iniciais em ante-projetos, adaptando o projeto à realidade material de sua realização.

Esses perfis profissionais, devido ao número elevado das pessoas envolvidas e à extensão de sua participação, são neste momento objeto de pesquisas específicas; pesquisas que enfrentam a fragmentação dos documentos e das memórias e a dispersão dos próprios profissionais em outras realidades; alguns, estrangeiros, voltaram a seus países de origem. Sobretudo, o fato de que o interesse nesta participação seja hoje um fenômeno incipiente não permite ainda articular um balanço nem acrescentar à pesquisa novas perguntas.

²⁸ Costa, Helouise e da Silva e Rodrigues Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

Nicolau Drei, Gervásio Batista, Jader Neves, Jankiel e Gil Pinheiro. *Nova era Brasília*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 30/4/1960.

As fotografias aéreas configuram um amplo e importante capítulo da história por imagens da construção da capital, mas merecem um comentário à parte. Elas não podem ser identificadas com as perspectivas do alto ou com as imagens reduzidas a duas dimensões que consideramos anteriormente: este tipo de imagem “sai” do sistema cartesiano²⁹ porque lhe falta a definição clara

²⁹“ Se nella percezione e nella rappresentazione tridimensionale tutti i dati dipendono dalla medesima struttura ortogonale, fissa e rigorosa, nella visione aerea, al contrario, tale rapporto fluttua, gira e vaga in direzioni diverse senza più dipendere da una struttura fissa. In senso proprio una visione aerea è priva di dimensione semantica in quanto la sua coerenza risulta sempre tale da qualsiasi punti di vista la si guardi.” “Da visão aérea do mundo, o mais importante é a definição de um modo de perceber e representar o espaço radicalmente diferente daquele transmitido pela perspectiva monocular clássica e renascentista, isto é, uma nova maneira do sujeito relacionar-se com o mundo. Se na percepção e na representação tridimensional todos os dados dependem da mesma estrutura ortogonal, fixa e rigorosa, na visão aérea, ao contrário, esta relação flutua, gira e vagueia nas diferentes direções sem mais depender de uma estrutura fixa. Propriamente, uma visão aérea é desprovida de dimensão semântica, pois sua coerência é sempre a mesma, independentemente do ponto de observação.” De Paz, Alfredo. **La fotografia come simbolo del mondo**. Storia, sociologia, estetica. Bologna: Editrice CLUEB 1993. (tradução nossa).

do(s) ponto(s) de vista, coordenada fundamental da construção da perspectiva geométrica monocular mas também das deformações e das ilusões óticas.

De acordo com Alfredo De Paz, a fotografia tomada do avião faz emergir uma problemática hermenêutica³⁰ que não se refere à dificuldade para reconhecer os objetos quando observados de grandes alturas, mas ao fato de que as dimensões escultóricas da realidade são transmitidas de maneira sensivelmente ambígua, não sendo diferenciadas em relação à concretude do real. Ou seja, determina-se uma fratura entre o ponto de vista do qual a fotografia é tomada e o ponto de vista de quem a aprecia. O registro icônico-mimético do real, do qual a fotografia não poderia por definição prescindir, transforma a realidade em um texto independente, disponível para ser apreciado e interpretado. A própria realidade, assim transformada, necessita de novos e específicos instrumentos de decodificação e análise.

As fotos aéreas, portanto, subvertem a própria natureza da fotografia: a aparente linearidade entre o registro da realidade e a própria realidade é colocada em crise pela ausência de pontos de referência estáveis e pela complexidade do processo de compreensão da imagem: a ductilidade e a adaptabilidade do instantâneo tomado do avião para qualquer uso e interpretação e, sobretudo, os processos necessários de decodificação e interpretação abriram as pesquisas artísticas ao abstracionismo com conseqüências que acreditamos importantes sobre a arquitetura.

Acreditamos que, para avaliar corretamente as conseqüências deste processo de abstração no ambiente artístico brasileiro, seja necessário preventivamente reconstruir a relação histórica dos artistas nacionais – e dos produtores de imagens em geral – com a perspectiva monocular clássica e renascentista. Quando De Paz afirma que a fotografia aérea decompõe e subverte radicalmente a relação entre ser humano e mundo, evoca também a história da arte visual e os estudos críticos sobre a perspectiva de matriz européia; mobiliza os axiomas e as construções teóricas que ligam as representações às ideologias, em um determinado contexto histórico e cultural e, com base nele, avalia o impacto desta nova visão do mundo. Ao mesmo tempo, a reflexão de De Paz faz pensar que os mesmos estudos não sejam necessariamente coerentes com o mundo cultural brasileiro, e que a transposição das suas observações necessitem de uma avaliação do contexto no qual caíam. Por essa razão, não enfrentamos a análise das fotografias tomadas do avião, não obstante componham uma parte importante da história visual da construção de Brasília.

³⁰ “E além desta suspensão, liberdade e mobilidade que a fotografia aérea permite, há outro aspecto que devia interessar aos fundadores do abstracionismo; este aspecto diz respeito ao fato de que a fotografia aérea, ao contrário das fotografias “normais”, “terrestres”, muda a realidade em um texto a ser fruído e interpretado”. De Paz, Alfredo. **La fotografia come simbolo del mondo**. Storia, sociologia, estetica. Bologna: Editrice CLUEB 1993. (tradução nossa).

Marcel Gautherot. *Congresso Nacional em construção*.
Fonte: Instituto Moreira Salles. www.ims.uol.com.br.

Nas fotos que descrevem a cidade durante sua construção, a imagem das arquiteturas se funde com a narração sobre o trabalho e a organização dos canteiros. A grande-angular enquadra os canteiros, exalta as distâncias, os espaços, as geometrias dos edifícios e diminui as pessoas; às vezes, as torna invisíveis. Poucas figuras retratadas em gestos estáticos em primeiro plano descrevem o trabalho e transmitem a toda a imagem, aos canteiros distantes ou às novíssimas arquiteturas, uma atmosfera ascética e sem tempo. Nas fotografias das paisagens urbanas de Brasília assinadas por Marcel Gautherot (antes e após sua inauguração) também predomina o uso da grande-angular; a objetiva afasta os edifícios, os reduz em tamanho, exaspera os espaços vazios e força a imagem a contar a leveza do programa de Oscar Niemeyer para as arquiteturas da Nova Capital.

Além disto, essas fotos formam um arquivo que vai além da função de documentação e narram uma história que diz respeito ao canteiro e também à arquitetura: as armações metálicas dos edifícios em construção, os desenhos geométricos dos andaimes, as contraluzes que afinam os sistemas de traves e descrevem texturas no fundo branco, as tramas de redes e ferros que recobrem os terrenos nos canteiros e/ou as cúpulas da Câmara e do Senado, a vela estendida do

telhado da igreja de Nossa Senhora de Fátima, ou as parábolas das colunas do Palácio da Alvorada, servem como cenário às posições firmes e seguras dos trabalhadores. Igualmente transmitem idéias de ordem e modernidade aplicando um código fotográfico comum às revistas de arquitetura da época, código no qual as figuras humanas serviam de contraponto e/ou unidade de medida para apreciar melhor os volumes, o rigor e a pureza dos ambientes.

AS MAQUETES E AS SUAS FOTOGRAFIAS

A repetição insistente de fotografias nas quais as pessoas olham, esquadrinham, manipulam, brincam com os modelos tridimensionais, nos instigou a buscar um sentido para estas imagens para além da propaganda, e a tentar desmistificar as encenações em torno de seu uso e significado. Como soubemos de testemunhas, a observação e eventual “destruição” das maquetes representava, para Oscar Niemeyer, uma etapa para a verificação da coerência do projeto. As fotografias dos modelos de Oscar Niemeyer, portanto, não se limitam a fazer circular figuras e modelos, nem servem para verificar a inserção de novos projetos nos contextos urbanos, mas condicionam o processo de produção do projeto de arquitetura. Assim fomos olhar melhor os instantâneos dos modelos tridimensionais.

As fotografias das maquetes publicadas nas revistas *Módulo* e *Brasília* consistem freqüentemente de instantâneos feitos com pontos de vistas zenitais; um fundo preto anula qualquer referência espacial e as fotografias dos modelos tridimensionais dos complexos arquitetônicos transformam-se em arranjos abstratos e bidimensionais. Ao eliminar sombras e claro-escuros, ou seja, a terceira dimensão, descolam a imagem da “realidade” que a produziu e obrigam a rever as técnicas de interpretação da mesma; perdida a relação entre mimese e ícone, a leitura da representação revela-se um indicio para aproximar-se das pesquisas e aspirações do autor das mensagens visuais.

Pretos e brancos reúnem as formas de acordo com regras internas à imagem e induzem a procurar justificações em outros contextos culturais, aqueles da pesquisa sobre o abstracionismo conduzidas pelas artes visuais, da pintura e da fotografia da época. A comparação entre as fotografias das fachadas das duas primeiras versões das arquiteturas para a nova capital revela, por exemplo, que a síntese e a concisão formal alcançadas pelas arquiteturas de Brasília são fruto de um percurso criativo, sobretudo visual, e realizado também graças à abstração e à bidimensionalidade intrínsecas à natureza da fotografia.

A comparação entre as imagens publicadas e os depoimentos orais, entre as omissões das comunicações visuais na revista *Módulo*, os textos do próprio arquiteto e o conjunto das matérias sobre arte abstrata publicadas na revista *Módulo* e *Brasília* ajudam a entrever a importância das fotografias no percurso de definição do desenho do arquiteto. O branco e preto das imagens, ajudando e estimulando a pensar por formas livres, informa que os processos de

abstração comuns às artes visuais e à fotografia artística interagem com os processos de síntese e depuração dos projetos de arquitetura de Oscar Niemeyer.

FOTOMONTAGENS

As fotomontagens realizadas para as páginas externas da revista *Brasília*, com os esboços de Oscar Niemeyer sobrepostos às fotografias das obras realizadas, ou a profusão de páginas diagramada mediante a justaposição das fotografias das maquetes com os instantâneos das obras concluídas, forçam a imagem-monumento ou a página da revista a transmitir-nos a eficiência organizativa de quem realizou a obra respeitando a vontade de seu criador e conjuntamente uma interpretação da arquitetura que privilegia sobremaneira o ato criativo.

Todavia, a insistência do estratagema nos provoca a indagar sobre o significado aparente e a tentar contextualizar sua construção ideológica. A revista da Novacap tinha uma função declaradamente de propaganda; isso nos diz que a coerência entre os desenhos iniciais e as obras realizadas era um tema importante, usado em favor da imagem de Brasília.

Nos interessou porém o fato de que Oscar Niemeyer controlasse a informação divulgada pela revista Brasília sobre as arquiteturas da nova capital e a possibilidade de que as imagens nos falassem de sua idéia de arquitetura. Uma idéia que não só privilegia o ato criativo como momento que guarda em si a perfeição e a solução de todos os problemas, mas que também considera secundário e pouco importante o processo de realização da própria obra, a começar do contexto no qual a obra se insere para terminar com sua realização material. Isso nos lembra que esta idéia era comum a outros arquitetos da época; muitos pensavam a arquitetura como um fato concluído em si mesmo, como um manufato que, uma vez completo e resolvido, poderia ser exportado e aplicado a qualquer situação.

Marcel Gautherot. *Conjunto do Congresso*, 1960.
Fonte: Instituto Moreira Salles. www.ims.uol.com.br.br

Repórter Manchete. *Já começou o ballet da limpeza para o grande dia. Manchete*. Rio de Janeiro, 23/4/1960.

A fotografia de arquitetura possui seus próprios códigos, ainda pouco sistematizados pela crítica e a historiografia sobre a arquitetura. As duplas de imagens dos edifícios de Brasília analisadas no capítulo “A flor agreste”, evidenciam como o enquadramento e a luz transformam a mensagem sobre a arquitetura. As distorções da ótica e os truques de correção, a luz zenital ou rasante, embaçada pelas nuvens ou exasperada pelo sol a pino, sobrepõem-se ao sujeito e mudam o nosso modo de percebê-lo: tornando a imagem mais estática ou dinâmica, isolando-a ou inserindo-a no contexto, marcando ou eliminando as sombras, nos fazem “ver” uma arquitetura mais simples ou complexa, mais “tradicional” ou “moderna”.

Vimos Le Corbusier e Alberto Sartoris manipular o contexto de um edifício, cancelar o fundo, redesenhar as nuvens, retirar os rastros do contingente para exaltar o volume livre ou as continuidades com as representações do desenho. O aproveitamento de estratégias de comunicação visual semelhantes por arquitetos diferentes revela que a mensagem sobre arquitetura veiculada pelas fotografias depende dos contextos (livros ou revistas) e das finalidades

comunicativas de cada arquiteto, de suas idéias sobre arquitetura, assim como de seus interesses pela produção de livros ou revistas.

Nos diz igualmente que a fotografia é um instrumento permeável e dúctil, que acolhe facilmente manipulações e soluções já experimentadas por outros, interpretando-as e repropondo-as de imediato, justamente porque circula por revistas e por meios de comunicação de massa. Enfim, os arranjos das fotografias de arquitetura, os contrastes de sombras e luzes, os enquadramentos, a escolha da objetiva, a função da figura humana na economia das composições etc., que cada arquiteto escolhe para a apresentação da própria obra ajuda a “historicizar” a figura artística de cada arquiteto, isto é, a situá-la em um clima criativo particular e específico, um clima do qual participaram as pesquisas artísticas realizadas com a fotografia e os códigos internacionais da época para a fotografia de arquitetura.

Em conclusão, *Manchete*, *O Cruzeiro*, *Brasília* e *Módulo*, cada uma com seu estilo, compuseram relatos intencionais sobre a construção da Nova Capital, graças também aos fotógrafos que emprestaram uns aos outros as escolhas dos sujeitos, dos enquadramentos e dos arranjos dos instantâneos. Desta forma divulgaram narrativas visuais propícias ao empreendimento, ainda mais homogêneas do que aquelas escritas. Todavia, a fotografia (de reportagem ou não) carrega em si as idéias, os interesses e as sensibilidades dos diversos fotógrafos, os diálogos específicos que cada repórter alimenta com os sujeitos/objetos retratados, as ambições e os sonhos das pessoas fotografadas, etc. Ela se ressentia do clima da época, das sugestões e dos códigos visuais que as mídias veiculam, imita e incorpora as obras de arte, contribui para as pesquisas artísticas contemporâneas, contamina-se com as propagandas comerciais, etc. Enfim, graças à repetição dos arranjos e ao branco e preto das imagens da época, os relatos visuais sobre a construção de Brasília e sobre suas arquiteturas emergem como uma única representação contínua, não obstante essa mesma representação seja o resultado da participação coletiva.

É importante destacar que no caso dos relatos visuais sobre a construção de Brasília enfrentamos a repetição das composições fotográficas nos diversos mídias, tanto nos eruditos quanto nos populares. Graças ao fotojornalismo, a edificação da Capital foi propalada com sucesso qual momento simbólico de manifestação da identidade nacional, mas também qual ato político-econômico imprescindível para concretamente realizar o projeto de integração da Nação, isto é: para uniformizar os comportamentos cívicos e os hábitos de consumos. A linguagem visual propalada pelas revistas populares ilustradas que foram objeto de nossa pesquisa pode ter contribuído à transmissão e à aceitação de novos estilos de vida e de distintos padrões estéticos; talvez, as fotorreportagens colaborassem de forma importante para a difusão da própria arquitetura moderna junto à classe média nacional, em expansão naquele momento, e de um modo distinto de se fazer arquitetura junto aos profissionais da arquitetura e do urbanismo. Esse

assunto escapa às finalidades imediatas de nossa pesquisa, mas poderia ser objeto de outras indagações.

As nossas análises evidenciam o quanto as fotografias e os discursos dos mídias se revelem, atualmente, fontes documentais e/ou reservas de indícios para reconstruir tanto o ambiente no qual se elaborou e concretizou o projeto da cidade, quanto as fases de realização das obras. De fato, para serem incorporadas aos mídias, as fotografias revelam também as informações que a própria narrativa intencional queria obliterar e oferecem-se como novos “documentos” para a pesquisa histórica. Ou seja, as omissões dos meios de comunicação social, assim como suas declarações, ajudam a entender melhor as atuações dos diferentes patrocinadores e podem contribuir para a reconstrução das idéias e dos ideais de uma época.

REFERÊNCIAS

AS REVISTAS ILUSTRADAS, SEUS PÚBLICOS E AMBIENTES	pág. 299
PRINCIPAIS FOTORREPORTAGENS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA NAS REVISTAS <i>MANCHETE</i> E <i>O CRUZEIRO</i>	pág. 305
A DIVISÃO DE DIVULGAÇÃO DA NOVACAP E A REVISTA <i>BRASÍLIA</i>	pág. 307
OS CINEJORNAIS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA	pág. 312
BRASÍLIA, CORAÇÃO DO BRASIL NÚMERO ESPECIAL DE EPOPÉIA, JORNAL EM QUADRINHOS	pág. 314
ARQUIVO FOTOGRÁFICO	pág. 317
SINFONIA DA ALVORADA	pág. 319
C.P.Is	pág. 326
DEPOIMENTOS DO <i>PROGRAMA DE HISTÓRIA ORAL</i> DO ARQUIVO PÚBLICO DO DF	pág. 332
FILMES	pág. 333
BIBLIOGRAFIA	pág. 333

AS REVISTAS ILUSTRADAS

SEUS PÚBLICOS E AMBIENTES

A revista *O Cruzeiro*¹ foi fundada em 1928; foi responsável pela introdução do fotojornalismo no Brasil nos anos 40 e viveu em situação de quase monopólio até os anos 50. Nessa mesma década, a expansão da classe média, a progressiva urbanização da população brasileira² e o estabelecimento das instituições democráticas influenciaram o formato dos meios de comunicação: os jornais [cotidianos, semanais, revistas] “modernizaram” suas gráficas e seus estilos: os títulos tornaram-se mais vibrantes e suas mensagens passaram a ser acompanhadas por fotografias; criaram-se também os suplementos literários, para os quais colaboravam expoentes da inteligência artística e literária (o *Jornal do Brasil* contou, por exemplo, com a colaboração de Ferreira Gullar e Carlos Drummond de Andrade³); por fim, multiplicaram-se as publicações de jornais em quadrinhos e de fotonovelas. Em 1952 foi fundada a revista *Manchete*, que rapidamente alcançou o mesmo sucesso da *O Cruzeiro* em termos de notoriedade e vendas. Em 1955 foi fundada a revista *Módulo* e em 1957 a *Brasília*. O fato da Novacap ter eleito como meio de informação uma revista ilustrada indica também a popularidade e a eficácia comunicativa daquele meio.

Durante a década observada – de 1954 até 1964 – a revista declarou uma tiragem média de 550.000 cópias semanais, enquanto a segunda teria vendido de 550 a 580.000 cópias por semana. Pelas notas de apresentação de cada número é possível aprender sua história, a filosofia da informação adotada e os diversos estágios de melhoramento das técnicas de impressão, bem como as aquisições de equipamentos para favorecer a rapidez da informação. A revista *Manchete*, por exemplo, adquiriu no final dos 50 um helicóptero próprio.

Inicialmente as edições eram em branco e preto, mas entre os anos 1958 e 59, apareceram as primeiras páginas em cores em ambas as revistas: começou com um inserto central de quatro páginas, depois surgiram alguns oitavos com os títulos em cores primárias intercalados aos títulos em branco e preto. E finalmente, ainda intervalados com os oitavos em branco e preto, vieram oitavos em cores. Nessas páginas coloridas apareciam também propagandas comerciais. Isso faz lembrar que essas revistas conjugavam finalidades éticas e sociais (a informação) com finalidades comerciais e com os interesses particulares de seus proprietários, e que suas comunicações precisavam de credibilidade frente ao público e também aos patrocinadores.

¹ Costa, Helouise e da Silva e Rodrigues Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

² Até o final dos anos 30, somente 16% da população era urbana. Fausto, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994. Nos anos 50, a porcentagem da população urbana subiu para 36% e nos anos 60 para 44% www.ibge.gov.br

³ Martins, Wilson. **História da Inteligência brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix-Edusp. 1979, volume 7 pag. 217-302. Cotado in: Rastelli, Enrico. Org. **Nosso Século. 1945/1960 A Era dos Partidos**. São Paulo: Abril Cultural. 1980.

Com relação à informação para os analfabetos⁴ ou para um público mais disperso no território, ainda durante o período entre 1957 e 1960 existiam distintos tipos de comunicações: alcançavam-se as populações rurais mediante folhetos e/ou almanaques, “veículos que chegavam até elas e cujo prestígio e credibilidade eram conhecidos”⁵. Esses meios eram produzidos por pessoas, ocasiões e interesses específicos⁶; as diferentes empreiteiras, por exemplo, os serviços de transporte⁷, etc, usavam-nos para as próprias finalidades.

De acordo com os depoimentos⁸, com os livros de memórias⁹ e com algumas matérias da *Manchete*¹⁰, ainda na época da construção de Brasília, os sistemas de alto-falantes realizavam uma informação mais pontual e oral: parte dela foi explorada para alcançar a população “marginalizada” e, sobretudo, para o recrutamento da mão-de-obra. As mensagens apresentavam Brasília como lugar onde “há emprego à vontade e não existe ninguém pobre”¹¹. Não podemos medir exatamente o alcance dessas propagandas, mas os depoimentos orais do Arquivo Público do Distrito Federal e o estudo de Georgette Medleg Rodrigues^{12 13} compõem um mapa dos sonhos e das representações de Brasília no imaginário dos trabalhadores. Brasília foi vista como o abrigo para uma nova vida e entendemos que essas mensagens contribuíram para motivar a mudança para o Planalto, aproveitando e consagrando (até vulgarizando-a) a imagem da Nova Capital como Terra Prometida. De acordo com os estudos de Heloisa Helena Pacheco Cardoso¹⁴ e de Nair Bicalho de Souza¹⁵, essas representações tiveram profundas conseqüências no plano sócio-cultural e político, mas pouco influíram nas representações sobre arquitetura.

Diferente é o caso das revistas populares. Sobretudo porque utilizavam-se das fotografias e das imagens em geral, enquanto outros formatos de informação e propagandas eram em sua

⁴ Nos anos 50, 53,9% dos homens e o 60,6 % das mulheres eram analfabetos. De acordo com o Censo de 1950, apud: Fausto, Boris. Op.Cit. Ver também as tabelas no apêndice.

⁵ “O almanaque gozava de alta credibilidade dentro das populações rurais: o IBGE, em 1950, publicou um almanaque especial para ajudar o trabalho durante o censo da população; o Serviço Sanitário publicou em 1946 o Almanaque da Saúde”. De Melo, José Marques. **Comunicação, opinião, desenvolvimento**. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília. Editora Vozes, 1975.

⁶ Esses meios “foram descobertos como veículo para a publicidade e a propaganda por parte de comerciantes, industriais e políticos e também foram aproveitados para a catequese”. De Melo, José Marques. **Comunicação, opinião, desenvolvimento**. São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília. Editora Vozes, 1975

⁷ Alguns que improvisaram transportes coletivos, visando seus próprios lucros, chegaram até a imprimir “folhetos falsos”. **Binômio**, semanal de Belo Horizonte, n. 243 e 244 de 2/9.03.1959.

⁸ Programa de História Oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal.

⁹ Beú, Edson. **Expresso Brasília** A história contada pelos candangos. Brasília: LGE Editora 2006.

¹⁰ “Todos os trabalhadores disponíveis em Manaus, Belém, São Luis foram recrutados pelo rádio e serviço de alto-falantes”. Melo Filho, Murilo e Neves, Jader. *A estrada do Pacífico*. **Manchete** 2/7/1960.

¹¹ **Binômio**, semanal de Belo Horizonte, n. 243 e 244 de 2/9.03.1959.

¹² Medleg Rodrigues, Georgette. **Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília**. Brasília: Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da UnB, novembro 1990.

¹³ Georgette Medleg Rodriguez recolheu muitas das entrevistas do *Programa de História Oral* do Distrito Federal.

¹⁴ “Brasília passa a ser olhada como uma obra fantástica”, (...) não pela sua arquitetura” (...) mas porque “representou um elo de ligação entre um passado de privações e um presente construído por lutas, por conquistas, pelo trabalhadores”. Pacheco Cardoso, Heloisa Helena. Op. cit.

¹⁵ Bicalho, Nair Heloisa de Sousa. **Construtores de Brasília**. Estudo de operários e sua participação política. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

maioria orais. Igualmente porque, aparentemente, o mesmo ambiente cultural e intelectual produzia e lia essas revistas. Aliás, a própria revista *Manchete* manifestou, desde sua fundação, grande interesse na arquitetura moderna e valeria a pena observar melhor sua participação e desempenho

Além disto, elas tinham sedes e correspondentes no Brasil afora; apoiavam-se em uma rede de informação e distribuição nacional e eficiente e conseguiram difundir, na década observada e até a popularização da televisão¹⁶, uma informação, sobretudo visual, homogênea em todo o País, pelo menos na maioria das capitais da federação. Seu alvo era a classe média, tanto aquela menos alfabetizada quanto a intelectual, uma freguesia que podia enfrentar os custos desses produtos editoriais ou que os recebia graças às relações de caráter privado.

Elas atuavam dentro de uma indústria editorial fragmentada. As *Manchete* e *O Cruzeiro* esforçaram-se justamente para cobrir essa lacuna¹⁷: elas compreendiam serviços de ciência, literatura e cultura em geral, comerciais e crônicas. Cabe destacar que, durante séculos, Rio de Janeiro centralizou os poderes e as instituições culturais e também concentrou o controle sobre os meios de informação. Juscelino Kubitschek, para a sua estabilidade política, almejou e realizou certa homogeneidade e nacionalização das informações relativas ao seu governo. Igualmente, ele interveio por meio dos decretos-lei¹⁸ na criação das redes do rádio e da televisão pública de Brasília, conferindo concessões e poderes à Novacap para a suas rápida implantação. Dessa forma também criou as condições para a informação se uniformizar e para os jornalistas adquirirem a preparação e a experiência necessária¹⁹.

Talvez, a carência na distribuição dos produtos culturais mais “tradicionais”, livros e ensaios ou revistas especializadas, justifique o fato da inteligência nacional dos intelectuais brasileiros²⁰ usarem as revistas populares para divulgar suas opiniões, talvez para informar um

¹⁶ “Antecipando-se e até mesmo preparando a sociedade brasileira para o surgimento da televisão, o fotojornalismo unificou o país” Costa, Helouise e da Silva, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo, Cosac&Naify, 2004

¹⁷ “A revista é o estado intermédio entre o jornal e o livro. (...) Uma revista é um instrumento de educação e de cultura: onde se mostrar a virtude, animá-la; onde se ostentar a beleza, admirá-la; onde se revelar o talento, aplaudi-lo; onde se empenhar o progresso, secundá-lo. O jornal dá-nos da vida a sua versão realista, no bem e no mal. A revista reduz-la à sua expressão educativa e estética. (...) Uma revista deve ser como um espelho leal onde se reflete a vida nos seus aspectos edificantes, atraentes e instrutivos. Uma revista deverá ser, antes de tudo, uma escola de bom gosto”. **O Cruzeiro**, N.1, 10.11.1928 <http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro>.

Uma reportagem da revista *Manchete* de 26 de novembro de 1960 oferece um balanço sobre a indústria editorial no Brasil, ressaltando como Norte e Nordeste sejam pobres de leitores, também porque os livros não chegam nas livrarias; indiretamente, relata a centralidade cultural das grandes cidades, do Rio de Janeiro em especial, no sistema jornalístico e cultural. **Manchete** 26.11.1960

¹⁸ Acessando o serviço SICON do portal sobre legislação, no site do Senado Federal, temos acesso aos textos dos decretos-leis promulgados durante as diferentes legislaturas. www.senado.gov.br.

¹⁹ A trajetória profissional de Natalino Cavalcante, uma entre as muitas que podemos conhecer através dos depoimentos do Arquivo Público do DF, é emblemática: o jornalista – que era professor e dono de uma escola particular em Salvador em meados dos anos 50 – conta que iniciou naquela cidade sua atividade de correspondente junto ao *Serviço Cultural de Som Rui Barbosa*, uma rede de alto-falantes. Descreve que se profissionalizou justamente trabalhando em Goiânia para a propaganda sobre a nova capital. Seu depoimento – sua vivência – revela que os meios de informação mudaram nesses anos, adquirindo um estatuto mais “moderno” e eficiente, padronizando e nacionalizando as informações. Melo, Natalino Cavalcante de. **Depoimento** - Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

²⁰ Fazendo uma síntese das informações espalhadas nos capítulos, na década observada – 1954 a 1964 - colaboravam regularmente em *O Cruzeiro*, entre outros: Gilberto Freyre, David Nasser, Pedro Calmon, João Gilberto Leite Barbosa,

público o mais amplo possível. Assim, lembremos que Gilberto Freyre, que em 1960 colaborava regularmente com a revista *O Cruzeiro*, nela publicou suas opiniões sobre os erros no planejamento da nova capital²¹; lembremos também que o próprio Lucio Costa aproveitou-se esporadicamente da revista *Manchete* para participar das polêmicas sobre arquitetura moderna, e que a divulgação dos primeiros projetos para a Nova Capital no prazo para a elaboração do concurso para o plano piloto, foi entregue à revista *O Cruzeiro*, além das revistas *Módulo* e *Arquitetura e Engenharia*. Chama também a atenção o fato de que vários nomes²² atuantes e/ou formados no bojo da experiência artística, ideológica e cultural do Ministério de Educação e Cultura tenham participado, direta ou indiretamente, dos colofões das revistas *Manchete*, *Módulo* e *Brasília*²³ e da produção dos cinejornais. Ou seja, seus pontos de vista, suas filosofias da

Teófilo de Andrade, Raquel de Queiroz, cada um cuidando de uma seção em linha com sua pesquisa e seu papel como intelectual ou jornalista. Assinavam regularmente as matérias na *Manchete*: Rubem Braga, Henrique Pongetti, primeiro diretor responsável da publicação e, mais tarde, como simples colaborador, Sergio Porto, mais conhecido sob o pseudônimo Stanislaw Ponte Preta¹, Ibrahim Sued, jornalista contratado em 1960 para organizar o programa dos festejos da inauguração da nova capital, Ida Uchoa, Humberto Bastos, Helena Sangirardi. Assinalamos na *Manchete* a assinatura esporádica de Pedro Calmon, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Mario Barata. Os nomes dos fotógrafos foram lembrados nas legendas das fotografias inseridas nas considerações dos capítulos precedentes; eles assinam a maioria das fotografias reproduzidas nas páginas desta tese.

²¹ Freyre Gilberto. *A propósito de Brasília*. **O Cruzeiro**, 19/3/1960; *Ainda sobre Goiânia*. **O Cruzeiro**, 2/4/1960; *Candango trouxe esperança*. **O Cruzeiro**, 15/5/1950; *A propósito de Brasília*. **O Cruzeiro**, 23/7/1960. As teses publicadas na revista *O Cruzeiro* de são re-propostas em: Freyre Gilberto. **Rurbanização: que é?**. Recife: Ema- Editora Massangana, 1982, pág. 99-108. Nessa intervenção Gilberto Freyre lamenta também uma forma de censura indireta que lhe impediu de publicar de forma mais institucionalizada as críticas às modalidades de realização da Nova Capital.

²² Além de Lucio Costa e Oscar Niemeyer; Bruno Giorgi e Roberto Burle Marx.

Henrique Pongetti é um dos fundadores e dos colaboradores da revista *Manchete*, da qual foi também diretor por um período. Trabalhava na seção de cinema do DIP, assim como Vinicius de Moraes, embaixador, amigo pessoal de Oscar Niemeyer, durante os anos 50 e 60 colaborador da *Módulo* e co-autor da sinfonia da Alvorada (encomendada pelo próprio Juscelino Kubitschek) junto com Tom Jobim; durante o Estado Novo Vinicius de Moraes foi censor do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, e revisava dos cinejornais. Tomaim, Cássio dos Santos, **“Janela da alma” Cinejornal e estado novo – fragmentos de um discurso totalitário**. São Paulo: Anablume, Fapesp, 2006.

Vale relemburar, o DIP e seus dirigentes dependiam diretamente do Presidente da República e durante o Estado Novo exerceram funções bastante extensas, controlando rádio, cinema, teatro, literatura e imprensa, e “agiram junto à imprensa estrangeira no sentido de evitar que fossem divulgadas informações nocivas ao crédito e à cultura do país”. Fausto, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.

Por falar em cinema, propaganda e educação, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) “de 1936 a 1966, produziu curtas e médias metragens voltados para educação popular e divulgação de ciência e tecnologia. A exibição dos seus filmes era realizada em escolas, instituições culturais e nos cinemas, antes da projeção de longas metragens do circuito comercial. O INCE foi fundado em 1936 com o objetivo de criar uma “imagem” para o Brasil, assim como outras instituições como o IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico Nacional e o Museu Nacional de Belas-Artes. O grande arquiteto de sua implantação foi o antropólogo Edgar Roquette-Pinto. Ele já vinha desenvolvendo atividades no sentido de alargar os caminhos da comunicação do país”. Alegria, João, **Um sonho, um belo sonho**. In: Revista diálogo educacional, Curitiba, v.5, n. 15; ago 2005 p. 11-26. www.inep.gov.br/pesquisa. João (Alegria) é Alves dos Reis Junior; é Assessor da Presidência da Multirio – Empresa Municipal de Multimeios do Rio de Janeiro e Doutorando em Educação pela PUC-Rio.

A implantação do rádio, as incursões do Marechal Rondon pelo interior do Brasil e a Revista Nacional de Educação, são alguns dos exemplos de obras das quais este empreendedor participou. In: Moncaio, André. www.revistamoviola.com/2007/09/27/os-documentarios-do-ince-e-humberto-mauro. O instituto contou com a colaboração de nomes como Pedro Calmon, Portinari, Villa-Lobos, Roquete Pinto e Humberto Mauro. Humberto Mauro esteve no INCE entre 1937 e 1958. www.mnemocine.com.br.

Vamos lembrar que Pedro Calmon, nos anos 50, além de ser reitor da Universidade de Rio de Janeiro, publicava semanalmente na revista *O Cruzeiro* e colaborava esporadicamente também para a revista *Manchete*. No mesmo DIP encontramos o nome de Henrique Pongetti, responsável da reformulação da seção de cinema do Departamento de Imprensa e Propaganda entre 1942-1943, apontado, “por dar uma nova feição ao cine jornal brasileiro (...) resultando em documentários” Tomaim, Cássio dos Santos, **“Janela da alma” Cinejornal e estado novo – fragmentos de um discurso totalitário**. São Paulo, Anablume Fapesp, 2006.

²³ Nonato Raimundo da Silva, o diretor, foi contratado para a elaboração da revista *Brasília* em decorrência de sua experiência como jornalista, de seu conhecimento das línguas estrangeiras e de sua amizade com o prof. Ernesto Silva. A gráfica e os textos sobre arquitetura eram realizados por Hermano Gomes Montenegro, também arquiteto da Novacap. Sua gráfica foi renovada por Arthur Licio Pontual, também colaborador da *Módulo*.

informação e seus relatos dialogaram e contribuíram para a publicação de uma narrativa popular e para a construção de uma imagem pública da edificação da capital.

Na década observada (1954-1964), os fascículos semanais da *O Cruzeiro* mantiveram sempre uma parte consistente de textos; publicavam novelas em capítulos e, sobretudo, veiculavam as reflexões críticas sobre os acontecimentos da semana política e cultural quase sempre sem imagens. Isso faz com que a revista pareça dividida em duas partes: uma escrita, inclusive em caracteres de tamanho reduzido, e uma de fotorreportagens, nas quais as fotografias, suas seqüências e suas dimensões, articuladas aos títulos, às legendas curtas e incisivas, criam uma comunicação paralela e até independente. Nos fascículos da *Manchete*, os instantâneos prevaleciam sobre as palavras em qualquer tipo de serviço jornalístico, estabelecendo também neste caso um diálogo quase que separado das palavras, mas a publicação como um todo parece visualmente mais homogênea: nela predominam sempre as fotografias. Os textos das reportagens da revista *Manchete* também manifestam um registro lingüístico menos formal e refinado, e seus conteúdos aparecem menos cultos e eruditos quando confrontados com aqueles da revista *O Cruzeiro*. Até os quadrinhos satíricos são mais simples e imediatos.

Manchete e *O Cruzeiro* não se expressaram a favor do voto para os analfabetos; ambas defenderam a idéia política de incrementar a escolarização fundamental para fortalecer a democracia, mas seus discursos não parecem apontar para as contradições políticas da situação do analfabetismo: por exemplo, nunca foi questionado o plano de metas de JK que destinava somente 4,3% dos investimentos à educação²⁴.

A análise dos instantâneos das revistas ilustradas brasileiras revela certa complexidade nas referências e nos conteúdos incorporados às fotografias; a própria matriz intelectual dos colaboradores e dos fundadores das revistas ajudaria a entender a extensão de um vocabulário culto também à linguagem visual. Parece até que, nas décadas de 40 e 50, da mesma maneira que os intelectuais das palavras, os fotógrafos aproveitaram-se desses mídias populares para expressar as próprias pesquisas visuais e para divulgar as próprias reflexões/aspirações artísticas; talvez, também para eles, *Manchete* e *O Cruzeiro* estivessem entre os raros meios que lhes permitiam manifestar-se e, ao mesmo tempo, dialogar com os colegas²⁵.

²⁴ Outra frente combatia para o voto aos analfabetos: o PC, que durante o governo JK obteve uma forma de reintegração na política saindo da ilegalidade e organizando as manifestações operárias, reivindicou-o durante as greves de 1957, ganhando até o apoio do General Teixeira Lott; mas o assunto recebeu sua visibilidade na mesa política e institucional somente durante o governo de Jango, e logo foi derrotado. Boris Fausto.

²⁵ O segundo capítulo do livro de Mônica Junqueira e Ricardo Mendes é dedicado às revistas de fotografia e às fotografias nos cotidianos. Mônica Junqueira de e Mendes Ricardo. **Fotografia Cultura e fotografia paulistana no século XX**. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura 1992.

Interessa destacar que os primeiros números da revista *Brasília* foram realizados com fotografias emprestadas²⁶ das revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*. Essa última forneceu também a documentação visual para a redação da revista em quadrinhos *Epopéia* e para as outras publicações da editora Bloch, isto é, tanto para as revistas semanais da época, quanto para os livros de memórias do presidente JK. Por fim, particularmente os instantâneos da revista *Manchete* foram repetidos muitas vezes e com as mais diferentes funções, constituindo por um tempo prolongado o repertório visual e popular da construção da Capital.

Manchete e *O Cruzeiro*, empreendimentos nacionalmente estabelecidos, organizados e acreditados, difundiram, pelo menos para a classe média e através das fotorreportagens, uma informação favorável à construção da cidade: elas alcançaram esses sucessos graças à comunicação visual, que juntou à informação de massa o público menos alfabetizado. Nas suas matérias a Nova Capital elevou-se ao estatuto do Amanhã do Brasil e do Mundo, foi a concretização do Progresso, da Civilização, a demonstração otimista que o impossível acontece, a afirmação frente ao mundo das capacidades do povo brasileiro, a cidade revolucionária, até, enfim, a realização dos desejos de Deus, Canaã a terra prometida; na sua imagem popular misturaram-se velhas propagandas e novas representações.

²⁶ Raimundo Nonato da Silva em entrevista à autora.

PRINCIPAIS FOTORREPORTAGENS SOBRE BRASÍLIA NA REVISTA **MANCHETE**

- Bastos, Humberto. *Goiânia: persistência e imprevidência*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 18/5/1955.
- Carlos Newton. *Nova capital: só falta mudar*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/05/1956.
- Silveira Joel e Gervasio Batista. *Deus também quer a mudança da Capital*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 02/06/1956.
- Repórter Manchete. *O general Lott se rende a uma flor*.: **Manchete**. Rio de Janeiro: 20/10/1956.
- Pongetti, Henrique. *Brasília*. Editorial.: **Manchete**. Rio de Janeiro: 27/10/1956.
- Repórter Manchete. *Brasília sem Palácios e sem favelas*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 16/2/1957.
- Mercadante, Luiz Fernando. Gervasio Batista e Fulvio Roiter. *Brasília: segunda primeira missa*. **Manchete**, Rio de Janeiro: 11/05/1957.
- Repórter Manchete. *No timão do barco financeiro, foi colocada uma edição mineira do personagem voltaireano: José Maria Alkimin*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 1/2/1958.
- Damata, Gasparino e Orlando Alli. *Canaã, paralelo 20*. **Manchete** Rio de Janeiro: 12/07/1958.
- Damata, Gasparino e Orlando Alli. *Os primeiros pobres de Canaã*. **Manchete** Rio de Janeiro: 19/07/1958.
- Damata, Gasparino e Orlando Alli. *O desbravador também tem fé*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/07/1958.
- Repórter Manchete. *Queremos que a arquitetura de Brasília seja pura e simples*..**Manchete**. Rio de Janeiro: 13/9/1958.
- Melo Filho, Murilo e Victor Gomes. *Brasília demonstra que o impossível acontece*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 29/11/1958.
- Repórter Manchete. *Brasília, nem tudo é legal. O Senador Paulo Abreu não quer tanta pressa nas obras*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 6/12/1958.
- R.J. Chinwalla. *A Índia tem sua Brasília*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 27/12/1958.
- Flores, Aurélio e Jankiel. Belo Horizonte-Brasília. **Manchete**. Rio de Janeiro: 20/6/1959.
- Magalhães Júnior, R. e Gervasio Batista. *A capital da esperança*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/09/1959.
- Martins, Justino e Otto Stupokoff. *Últimos lançamentos da moda têxtil para a primavera 1969/60!* **Manchete**. Rio de Janeiro: 3/10/1959.
- Gomes, Pedro e Jader Neves e Nicolau Drei. *Todos os caminhos levam a Brasília*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 16/4/1960.
- Repórter manchete. *Uma força mistérios impulsiona a cidade na virada do apronto*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 12/4/1960.
- Justino Martins, Jacinto de Thornes, Nicolau Drei, Gervasio Batista, Jader Neves, Jankiel e Gil Pinheiro. **Brasília Edição Histórica**. Rio de Janeiro: **Manchete**. Rio de Janeiro: 21.4.1960
- Nicolau Drei, Gervasio Batista, Jader Neves, Jankiel e Gil Pinheiro. *Nova era Brasília*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 30/4/1960.
- Caio de Freitas. *Niemeyer, poesia em concreto armado*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 30/4/1960.
- Claudius. *Brasília em três tempos*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 30/4/1960.
- Jacinto de Thornes. *O Candango herói de Brasília*.: **Manchete**. Rio de Janeiro: 7/5/1960.
- Melo Filho, Murilo e Jader Neves. *Brasília—Acre. A estrada do Pacífico*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 2/7/1960.
- Magalhães Júnior, R. *Vida e morte da Cidade Livre*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 14/05/1960
- Melo Filho, Murilo e Jader Neves. *Somos todos candangos*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/9/1960.
- ____, *JK rumo ao Bananal*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 28/05/1960.
- Pinheiro, Israel “Os mil dias de Brasília”. **Manchete**. Rio de Janeiro: 4.5.1963.

PRINCIPAIS FOTORREPORTAGENS E TEXTOS SOBRE BRASÍLIA
NA REVISTA O CRUZEIRO

Wilson Aguiar e Indalécio Wanderley, *A nova Capital*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 1/12/1956.

Bernard, Florence. Os doze bandeirantes. Editorial. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 24/11/1956.

Drummond, Olavo e Flavio Damm, *Ergue-se a cruz no Planalto*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 18/05/1957.

Repórter **O Cruzeiro**. *Brasília, quer dizer amanhã*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 8/06/1957.

Nasser, David. *Enquanto Brasília não vem*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 22/06/1957.

De Queiroz, Rachel. *Brasília*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 5/03/1959.

Silva, Arlindo e Ubiratan de Lemos. *Nossa Senhora da selva abençoa a Belém Brasília*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 7/03/1959.

Luciano Carneiro. *Um fato em foco*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 23/5/1959.

Luciano Carneiro. *Um rebelde na cidade revolucionária*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 23/5/1959.

Audi, George. *Brasília, cidade humana*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 26/03/1960.

Repórteres **O Cruzeiro**. *Conheça Brasília por dentro*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 28/05/1960.

Ubiratan de Lemos. *De Cabral a JK, Bananal volta ao Brasil*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 4/06/1960

Freyre, Gilberto. *A propósito de Brasília*. **O Cruzeiro**, 19/3/1960; *Ainda sobre Goiânia*. **O Cruzeiro** Rio de Janeiro: 2/4/1960; *Candango trouxe esperança*. **O Cruzeiro** Rio de Janeiro: 15/5/1960; *A propósito de Brasília*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 23/7/1960.

A DIVISÃO DE DIVULGAÇÃO DA NOVACAP

A revista *Brasília* não pertence, a rigor, ao gênero dos meios de comunicação de massa em decorrência da limitação da sua difusão. Nem era uma produção comercial: nunca publicou propagandas comerciais, sua distribuição era gratuita. Mas era a publicação mensal produzida pela Divisão de Divulgação da Novacap; a cada número publicava o relato fotográfico sobre a construção da cidade e o Boletim dos Atos da Novacap, que era também uma Sociedade por Ações: é a estas características que se deve o nosso interesse na revista.

As informações aqui apresentadas foram recolhidas durante entrevista com o professor Raimundo Nonato da Silva, realizada em 14 de outubro de 2008 no Instituto Histórico Geográfico do Distrito Federal. Mais informações sobre a atuação profissional do professor Silva encontram-se no depoimento prestado para o Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal (1997). Recentemente, o professor prestou depoimento também para o Museu de Imagem e Som.

A REVISTA BRASÍLIA²⁷

A lei 2.874 de 1956 criava a Novacap e obrigava a sociedade a “divulgar mensalmente os atos administrativos da Diretoria e os contratos por ela celebrados (...)”. Tratava-se, portanto de publicar um *Boletim*. O prof. Nonato da Silva foi contratado para sua elaboração, em decorrência de sua experiência como jornalista e de sua amizade com o prof. Ernesto Silva. Além disso, o professor Silva conhecia todas as línguas neolatinas [italiano, francês, espanhol, romeno] e duas línguas mortas [latim e grego]; foi-lhe requerido, portanto, ajudar também nas relações públicas com o estrangeiro, que na época tinha muita curiosidade sobre a construção da cidade, em especial sobre: a formação do lago e a questão imobiliária. Com essas duas finalidades formou-se a Divisão de Divulgação da Novacap, “a qual presidi durante cinco anos, fazendo toda a história de Brasília, para sua divulgação interna e externa, com exposições nacionais e internacionais. A divisão era ligada diretamente ao gabinete do presidente doutor Israel Pinheiro”²⁸.

Antes de ser contratado pela Novacap para chefiar a Divisão de Divulgação, Raimundo Nonato da Silva trabalhava no Ministério de Educação e Cultura; no dia 23 de novembro de 1956 foi oficialmente requisitado ao MEC e se tornou funcionário público da Novacap.

Ainda no final de 1956, viajou até aos canteiros da capital e propôs integrar o *Boletim* a outras informações, adequando o formato das páginas aos padrões das revistas ilustradas. Dessa

²⁷ Algumas das informações que descrevem a revista são atualizadas com base nos depoimentos do Programa de História Oral do Arquivo Público do Distrito Federal.

²⁸ Silva, Raimundo Nonato da. **Depoimento** - *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1992.

forma, a publicação, juntamente, podia responder às perguntas que vinham sendo colocadas e informar, de maneira mais abrangente, sobre a atuação da Novacap e a construção da cidade. Assim nasceu a revista *Brasília*.

Com essas palavras de apresentação saiu o primeiro número, em janeiro de 1957: “À administração da companhia ao providenciar aquele dispositivo [a obrigatoriedade de divulgar mensalmente os atos administrativos], pareceu de conveniência aditar ao *Boletim*, a que a lei se refere, algumas páginas iniciais, com a forma usual e comum de *Revista*, acompanhando-se nesta um *noticiário*, principalmente fotográfico, sobre a marcha da construção da nova capital e as informações de interesse, relativas ao mesmo empreendimento, de modo a manter o público sempre a par do que está realizando e do que se pretende fazer. Assim as seções que já neste primeiro número apresentamos, mostrando as obras em andamento, os planos urbanísticos e arquitetônicos em estudo, *noticiário*, opiniões etc. Quanto ao *Boletim* propriamente dito, este constituirá a parte final com a matéria que lhe é pertinente”²⁹.

Desde o primeiro número a revista apresenta uma estruturação por seções: as “Notas”, que informam sobre o cotidiano da construção da cidade, a “Marcha da construção”, relato fotográfico das obras, “Arquitetura e Urbanismo”, que apresenta os planos urbanísticos e arquitetônicos em estudo, “Opiniões”, a seção que irá ganhar mais páginas ao longo do tempo, e o “Boletim” no final.

A finalidade da revista era lançar e sustentar a construção de Brasília: difundir imagens e relatos da construção da cidade, e antes de mais nada, mostrar o andamento das obras através da documentação fotográfica. Com essa última finalidade, apresentava regularmente a seção denominada “a marcha da construção”. Para isso foi contratado o fotógrafo Mario Fontenelle, cujas imagens, belíssimas, hoje pertencem ao Arquivo Público do Distrito Federal.

Os primeiros quatro números apresentam um projeto gráfico diferente e somente a partir do número 14 a responsabilidade da publicação é formalmente assumida por Nonato da Silva. Assim o ex-diretor justifica essa transformação: “Inicialmente não assinava, pois a revista era produção gratuita da Novacap e os nomes não apareciam. Além disso, não quis envolver diretamente minha amizade com o professor Ernesto Silva. Logo surgiu, porém, um problema com a qualidade e o preço do papel: foi portanto necessário formalizar a revista, para se utilizar do papel de melhor qualidade, que era importado - o papel nacional era muito fraco - e mais barato.”³⁰ Esses primeiros fascículos foram realizados tomando emprestadas fotografias das revistas *Manchete*, *O Cruzeiro* e da Agência Nacional; a impressão foi realizada no IBGE do Rio de Janeiro, cuja sede estava porém longe do centro da cidade. Ainda nesses primeiros quatro números, os textos são organizados em três colunas, de vez em quando ressaltados por molduras pretas ou separados com marcas pretas. As fotografias apresentam um formato bastante

²⁹ *Brasília* n. 1. Rio de Janeiro: Janeiro 1957; pág. 1.

³⁰ Nonato da Silva em entrevista à autora.

pequeno; já no número 4, na seção “a marcha da construção”, a paginação, diferente do restante da revista, em duas colunas, abre espaço para imagens maiores.

A partir do quinto número, a revista adquiriu uma nova feição gráfica passou a se utilizar de um melhor tipo de papel e se mudou também a casa impressora: a partir de então, a editora Bloch estampou os fascículos até o último número da primeira série, em 1963.

Com relação ao projeto gráfico da publicação, de acordo com o professor Raimundo Nonato da Silva, ele foi renovado graças à requisição de dois estudantes de arquitetura, Hermano Montenegro e Amando Abreu, cujos nomes assinam o layout da capa mas somente a partir do número. De acordo com o depoimento do próprio Hermano Montenegro, a renovação da gráfica da revista foi estudada por Arthur Licio Pontual, nesse mesmo período contratado pelos mesmos fins na revista Módulo; e próprio Hermano Montenegro manteve depois a nova paginação e foi responsável dos textos da seção de arquitetura e urbanismo da revista. Ele informa também sobre as influências exercidas por Oscar Niemeyer na elaboração dessa parte da publicação.

Com a nova feição gráfica desapareceram as molduras pretas, a compaginação adquiriu uma feição mais homogênea e as fotografias dimensões maiores. A mudança mais significativa envolveu a capa: a gráfica do nome “Brasília” – em letras minúsculas - passa de um caráter tipográfico [quase um *garamond*] cursivo e característico das revistas dos anos 30 e 40, para outro que, mais em linha com a estética dos anos 50, inspira-se ao *sans serif Euristic* de letras quadradas com os ângulos arredondados, a evocar dinamicidade, tecnologia e modernidade; desaparece também a tira em cor diferente que separa o título da revista assim a fotografia, ou um campo de cor homogênea, toma conta da inteira página da capa.

Com relação às matérias, a seção de “notas” nos primeiros números informa sobre meios de transportes, serviço de rádio para comunicações, a lista dos inscritos ao concurso para o Plano Piloto, os contratos de cessões de terra de Goiás para a União, etc. Sucessivamente passa noticiar os mais variados acontecimentos, quais a visita aos canteiros de obra dos estagiários do ISEB, as publicações de livros, os eventuais telegramas de aceitação de encargos diplomáticos, a visita do presidente do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, enquanto que, com um formato maior, informa-se sobre as inaugurações das obras, as atuações das pioneiras sociais, e todas as “oficialidades” que pontuaram, também nas revistas populares de massa, a propaganda presidencial em apoio a Brasília durante sua construção.

As imagens, devido às finalidades “oficiais” da revista, privilegiam os hóspedes ilustres e as autoridades; relatam, de acordo com as matérias, toda a “história institucional” da construção de Brasília e contemporaneamente compõem um retrato interessantíssimo do presidente Juscelino em qualidade de candango/pioneiro. As fotografias que documentam a edificação dos monumentos e da cidade em geral são o assunto privilegiado da revista e – da mesma forma que os cinejornais – documentam a “marcha da construção” com instantâneas da armazenagem nos canteiros de obras, das máquinas para industrialização das construções, da usina do Paranoá,

das redes subterrâneas de água, luz, esgoto, das fábricas de materiais de construção - tijolos e materiais cerâmicos – e das cavas de areia estabelecidas perto dos canteiros das obras, das granjas recém implantadas nos arredores da cidade, etc... A maioria dessas imagens são grande-angulares, devido provavelmente às dimensões das obras a serem apresentadas, assim os operários, em escala reduzida, quase desaparecem.

Para redação da seção “arquitetura e urbanismo” eram entregue à redação da *Brasília* as maquetes com os projetos de Oscar Niemeyer ou os desenhos de Lúcio Costa, acompanhadas por relatórios de autoria dos próprios; os textos eram aproveitados para escrever matérias que acompanhavam as imagens. Algumas vezes as matérias aparecem assinadas por Oscar Niemeyer e/ou Lúcio Costa. Em decorrência da dedicação da seção central da revista à arquitetura e urbanismo, o professor Nonato Silva pensava a *Brasília* como “acasalada” com a *Módulo* de Oscar Niemeyer; em entrevista à autora, declara: “tudo o que saía da revista era em consonância com o Lúcio Costa e o Oscar Niemeyer”. Sobre a dependência dessa parte de revista da opinião e aprovação de Oscar Niemeyer, o depoimento de Hermano Montenegro fornece ainda mais indicações.

Aos poucos, outros autores começaram a colaborar, enviando matérias, poesias, avaliações, reflexões, (quase) todas assinadas.

A sede da revista permaneceu no Rio de Janeiro até 1959. Fotógrafos e colaboradores viajavam regularmente até os canteiros de obras e traziam de volta material fotográfico para publicação. Depois da mudança da Redação para a capital, em 1959, a publicação continuou sendo editada no Rio pela editora Bloch, pois em Brasília não havia condições e recursos para sua produção e distribuição.

Dessa última, cuidava o senhor Fernando Chinaglia. A revista era gratuita e destinadas aos assinantes: 5.000 cópias no interior – bibliotecas, universidades, colégios – e 1.000 cópias no exterior – principalmente as embaixadas; sendo empreendimento estadual, a Divisão de Divulgação não aceitava propagandas comerciais ou políticas; da mesma forma, os fascículos não eram enviados para expoentes políticos, como governadores ou prefeitos. Nunca a revista foi às bancas de jornais: os custos de publicação pertenciam à Novacap, e os colaboradores da Divisão de Divulgação eram funcionários da mesma.

Visando a apresentação das obras no mundo, a Divisão de Divulgação, junto ao Grupo Trabalhos para Brasília, cuidou de exposições em diferentes cidades européias e norte-americanas, sobre as quais temos indicações nas Notas publicadas no final de cada fascículo. De acordo com o Noticiário da Módulo n. 11 a divisão participou da organização do Congresso Extraordinário da A.I.C.A. em setembro de 1959.

O Boletim, no final de cada fascículo, difundia as atas da diretoria da Novacap, os contratos etc. Trata-se de uma fonte de informações rica que, junto ao caderno dos contratos

assinados pela Novacap e aos outros documentos guardados nas caixas da C.P.I sobre a construção de Brasília no Arquivo da Câmara em Brasília e aos depoimentos recolhidos por Ronaldo Costa Couto em seu livro *Brasília Kubitscheck de Oliveira* de 2001 concorreria a documentar o desempenho da própria Novacap com relação aos gastos, aos empréstimos, à emissão de obrigações, à veda dos lotes, aos sistemas de pagamento etc.

A Divisão de Divulgação cuidou também da produção de cinejornais sobre a construção da cidade: os filmes eram em 36 mm para os cinemas das cidades maiores e em 8 mm para as cidades pequenas; Jean Manzon fez 32 gravações³¹ para a Companhia Urbanizadora de Nova Capital. Em 1958, a divisão aumentou incorporando também o pessoal do Rádio Nacional. Organizou a publicação da coleção Brasília: Brasília; Diário de Brasília; Brasília e a opinião nacional; Brasília e a opinião estrangeira; Antecedentes Históricos; Congresso Nacional e Brasília.

Para memória e documentação, a Divisão de Divulgação fez um trabalho de arquivamento de recortes de jornais cotidianos nacionais e estrangeiros com matérias referentes à construção da cidade. Hoje, a maioria desses volumes – os originais - acham-se no Instituto Histórico Geográfico do Distrito Federal, “que é a legítima sucessora da antiga e primitiva Divisão de Divulgação da Novacap”³². Porém, infelizmente, a série, que se compunha de 74 livros, hoje não é mais completa: inicia em 1958 e chega até março de 1962, faltando os livros referentes de fevereiro até maio de 1959. Colaboravam no trabalho de fichamento dos cotidianos, sob a direção de Nonato Silva, Nélcio Pinheiro, Hermano Montenegro, Armando Abreu, Marlene Bruno da Silva, Poesia Campos Seixas e Petrônio Canabrava. Vamos transcrever aqui algumas manchetes e matérias que não foram utilizadas no desenvolvimento desse trabalho, também visando devolver a abrangência dos assuntos que a coletânea facilitaria pesquisar.

³¹ Raimundo Nonato da Silva em depoimento à autora.

³² Silva, Raimundo Nonato da. **Depoimento** - *Programa de História Oral*. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1992.

OS CINEJORNAIS SOBRE A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA

CINEJORNAIS DA NOVACAP DO ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL

As primeiras imagens de Brasília
Corte vertical da Selva Amazônica
Brasília n. 16
Brasília n. 15
Brasília n. 16
Repórter na tela
Novacap 25 Anos

CINEJORNAIS E DOCUMENTOS SONOROS DO ARQUIVO NACIONAL DO RIO DE JANEIRO

Catalogo TV Tupi

No/fil 103 VHS 145	1:09:35	21.3.1960	Imagens da cidade livre após o incêndio. Repórter Esso
No/fil 96 VH6 145	1:04:28		JK fala aos repórter durante sua campanha eleitoral
No/fil 158 VH6 146	0:39	21.01.58	JK inaugura o MAM no Rio
No/fil 302 VH6 146	0:59	31.01.1958	JK fala à nação sobre o plano de metas no Palácio do Catete

Catalogo filme da Agencia Nacional.

EH/FIL 0172 VHS 282	0:10:50	Cine jornal informativo n.32/56	Comissão delibera a mudança da capital
EH/FIL0180 VHS	1:14:25	Cine jornal informativo n.44/56	JK visita o local da construção.
EH/FIL0192 VHS 56	1:52:51	Cine jornal informativo n.14/57	Exposição dos projetos para primeiro plano piloto
EH/FILM 0195 VHS 57	0:04:29	Cine jornal informativo n.17/57	Inaugurando o aeroporto de Brasília
EH/FILM 199 VHS 166	0:02:57	Cine jornal informativo n.1/58	Primeira escola de Brasília
EH/FILM 200 VHS 57	0:27:25	Cine jornal informativo n.2/58	Médicos em Brasília
EH/FILM 201 VHS 57	0:34:29	Cine jornal informativo n.3/58	Batida a primeira estaca do Palácio do Congresso
EH/FILM 205 VHS 349	1:43:06	Cine jornal informativo n.12/58	Foster Dulles sobrevoa o Palácio da Alvorada e planta árvores – visita as obras
EHS/FIL 0207 VHS 57		Cine jornal informativo n.14/58	Gronchi a Brasília

EH/FIL 0209 VHS 349		Cine jornal informativo n.16/58	Belém - Brasília
EH/FIL 0211 VHS 355	0:53:12	Cine jornal informativo n.18/58	JK e Pinheiro inauguram obras Belém –Brasília
EH/FIL 212 VHS 57	1:20:12	Cine jornal informativo n.20/58	Aspectos da construção da cidade
EH/FIL0213 VHS 57	1:29:30	Cine jornal informativo n.21/58	Caminhos De Brasília. Construção da rodovia Rio – Brasília
EH/FIL 0218 VHS 270	1:16:53	Cine jornal informativo n.10/59	Presidente da Indonésia visita em Brasília o Palácio da Alvorada e o local da futura Embaixada
EH/FIL 0224 VHS 58	0:25:55	Cine jornal informativo n.21/59	Entregue o Catetinho ao Patrimônio
EH/FIL 0225 VHS 349	1:40:11	Cine jornal informativo n.1/60	O presidente do México sobrevoa Brasília
EH/FIL 0226 VHS 349	1:51:26	Cine jornal informativo n.1/60	Dia de trabalho em Brasília
EH/FIL 0226 VHS 349	1:58:36		Rancho pioneiro de turismo na Ilha em Bananal
EH/FIL 227 VHS 58	0:35:45	Cine jornal informativo n. 6/60	Obras da Brasília – Acre
EH/FIL 228 VHS 118	0:49:27	Cine jornal informativo n.12/60	Inaugurações em Brasília
EH/FIL 0397 * VHS 53	0:31:28	Jornal S:N: [XIX] 1958	JK decora operário (sem áudio)

Agencia Nacional Sonoros

- n.93 reportagem sobre a primeira missa celebrada em Brasília [2 fitas cassete; 89']
- n.482 JK discurso na entrega do premio Operário Padrão Laranjeiras, 30.01.1957 [6']
- n.489 JK discurso após a instalação do governo federal em Brasília 25.4.60 [8']
- n.352 Mensagem de João XXIII pela inauguração de Brasília [8']
- n.479 JK discurso do presidente inaugurando uma rodovia 3.4.57 [9']
- n.529 Programa de metas [4']

“BRASÍLIA, CORAÇÃO DO BRASIL”

NÚMERO ESPECIAL DE EPOPÉIA REVISTA EM QUADRINHOS

Em janeiro de 1959 saiu o número especial da revista mensal em quadrinhos *Epopéia* com o título “Brasília, coração do Brasil”.

O leiaute da capa é a composição de uma alegoria muito simples: retratos de personagens históricas estão ao redor de um mapa do Brasil, no centro geográfico do qual apóia-se uma coluna do Palácio da Alvorada; a direita, no alto, em dimensões redobradas o retrato de Juscelino Kubitschek domina as representações de um bandeirante, um jesuíta, um inconfidente, um retirante, um operário. Na contracapa junto à apresentação da editora - a Editora Brasil-America Limitada de São Cristóvão “especializada em publicações para rapazes, mocas e crianças” - o elenco das publicações informa que a série “epopéia” é pensada para adultos, dedicada à vida das grandes figuras da história brasileira: Rondon, Oswaldo Cruz, Anchieta, Machado de Assis, Mauá, entre outros. Informa também que todas as revistas em quadrinhos publicadas pela editora “de gênero recreativo e que levam o marco EBAL são redigidas e recomendadas por professores obedecendo a normas de ética jornalística e educacional.” Ainda na contracapa, são apresentadas as obras consultadas para redação do número especial sobre a construção de Brasília; algumas fotografias e a advertência: “antes de serem entregue à imprensa, os originais desta história de Brasília em quadrinhos foram examinados pelo presidente Juscelino Kubitschek, durante audiência especial (...). Também tomaram conhecimento dos desenhos e dos textos, entre outras autoridades, o Dr. Ernesto Silva, Diretor da Novacap, e que fez algumas anotações do próprio punho em várias páginas; o arquiteto Oscar Niemeyer, alguns representantes do grupo de engenheiros do Professor Lucio Costa e o engenheiro Mauro Vinhas de Queiroz do Conselho diretor da revista Módulo. (...) As fotos foram gentilmente cedidas pela revista “Manchete”.

Entre as obras consultadas vamos citar: o relatório Cruls; a vida de Dom Bosco do Marques Filipo Crispolti; “Brasil, capital Brasília” de Osvaldo Orico; “A localização da Nova Capital” do I.B.G.E.; os números 8, 9 e 10 da revista *Módulo* e os números de 1 até 18 da revista *Brasília*.

Então, todos colaboraram para difusão de mais um relato sobre a construção de Brasília, inclusive as imagens fotográficas da revista *Manchete*.

Os textos são assinados por Nair da Rocha Miranda, a capa e os desenhos são de autoria de Ramón Llampayas; a prima página de cinco quadrinhos: “no principio era o mar”, inicia com a criação da conformação geológica do Planalto, explica a formação dos grandes rios e termina com uma perspectiva a vôo de pássaro do Plano Piloto – a perspectiva do projeto de Lucio Costa para o concurso. Começa depois um conto de índios e bandeirantes, lutas, usurpações e conquistas; rapidamente os quadrinhos passam a detalhar a evolução da idéia de mudar a capital para o interior do Brasil, iniciando com a proposta dos Inconfidentes; a narração detalha os tempos e as motivações da mudança para o interior: segurança nacional, salubridade do clima,

descentralização da população; a cada personagem histórica, inclusive a Dom Bosco, é dedicada uma página de quadrinhos e é evidente, no complexo, a procura de “criar uma historicidade para Brasília que antecede a sua construção”³³.

A segunda parte é dedicada à realização da cidade; omitindo os precedentes e antes de tudo a atuação dos governos de Vargas, à página 19 a narração detalha a eleição do presidente JK e continua aprofundando todas as providências por ele tomadas para realizar a capital; duas folhas de quadrinhos são dedicadas ao concurso para o plano piloto; as sucessivas reproduzem os desenhos de Lucio Costa e Oscar Niemeyer descrevendo a praça do três poderes e os trabalhos de terraplenagem para seu nivelamento, os edifícios monumentais, os prédios residenciais, o setor bancário, etc.; o fascículo encerra-se na página 34. Os desenhos dos prédios copiam as maquetes publicadas na *Módulo* e na *Brasília*; cabe uma antecipação: a perspectiva do futuro palácio do Planalto inclui a estatua de Bruno Giorgi “Os Candangos” assim como foi apresentada na capa do n. 12 [dezembro de 1957] da revista da Novacap e na *Módulo* n. 10 de agosto de 1958. As imagens do sítio, da paisagem do Planalto, dos trabalhos de terraplenagem, da cidade bandeirante, das escolas para crianças, do restaurante do SAPS, etc. copiam as fotografias publicadas na *Manchete* e na *Brasília*.

O registro da linguagem é formal, a impoção das frases e o vocabulário são os próprios dos livros escolares e necessitam de um bom nível de alfabetização; por exemplo: a explicação do plano piloto é uma composição de trechos do próprio relatório de Lucio Costa; a apresentação do concurso repete textualmente as avaliações e as considerações da comissão julgadora, já publicadas na revista *Módulo* n. 8.

³³ De Ceballos, Viviane Gomez. “**E a história se fez cidade**”: a construção histórica e historiográfica de Brasília. Dissertação de mestrado. Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2005.

ARQUIVO FOTOGRÁFICO

As fotografias das revista ilustradas *Manchete*, *O Cruzeiro* e *Brasília*, dedicadas à construção da Nova capital, relatam: as personalidades e as visitas oficiais, os festejos e as inaugurações; os trabalhos de máquinas e de operários; as paisagens de árvores e sombras; a poesia do horizonte infinito do Planalto e a “poesia” da poeira dos canteiros de obras; o Sítio Castanho antes, durante e depois da construção da cidade; as arquiteturas no diálogo com as árvores tortas do cerrado, o dia-a-dia da edificação; o presidente JK, seu jeito humano e íntimo de se relacionar com familiares e hóspedes ilustres; o presidente JK em sua personagem de pioneiro, explorando o sítio da futura capital, experimentando as novas máquinas e o trabalho de concretagem; Oscar Niemeyer pioneiro das novas arquiteturas e Oscar Niemeyer ao trabalho; Oscar Niemeyer e Lucio Costa apontando os dedos para as miniaturas de suas criações; o diário da cidade bandeirante, as mudanças dos primeiros moradores das superquadras e os meninos brincando; o funcionamento do sistema de saúde e o conforto das cidades satélites; o contraste entre os carros novos e os paus-de-arara, entre as motocicletas e as carroças; a modernidade das autopistas e o atraso das estradas de terra. Um morto, a vítima de um acidente de trabalho, uma vez só na *Manchete*.

Acrescentamos ao conjunto das matérias das revistas populares ilustradas os quadrinhos satíricos; eles ironizaram alguns dos rituais coletivos e/ou estigmatizaram os momentos chave da construção da capital. Adicionamos também as propagandas comerciais, que aproveitaram-se de instantâneos das fotorreportagens e, freqüentemente, dos emblemas de Brasília: esculturas, arquiteturas, pessoas.

Investigamos, por fim, os instantâneos do vasto acervo do Arquivo Público do Distrito Federal que não foram publicados pela revista *Brasília* nem pela revista *Módulo*. Compõe o “Fundo Novacap” do Arquivo Público de Brasília uma memória visual de “6.357 negativos e cópias contato, 1.712 ampliações fotográficas, 2.463 diapositivos e 1.114 rolos de microfilmes”³⁴. A maioria dos negativos é assinada por Mario Fontenelle e foi encomendada pela Divisão de Divulgação da Novacap. Alguns são assinados por Marcel Gautherot, que fez alguns³⁵ trabalhos para a Novacap; outros por Humberto e José Franceschi, fotógrafos da *Módulo*. Outros ainda são marcados Foto Colombo e tornaram-se cartões postais.

Este outro, extenso patrimônio de documentação visual descreve os diferentes aspectos da vida em Brasília Plano Piloto e na Cidade Livre durante a construção da Capital com grande variedade de sujeitos e de angulações: trabalhadores de todas as raças, mulheres (pouquíssimas) participando do cotidiano dos acampamentos das construtoras, a chegada dos retirantes e dos trabalhadores, a pé ou com meios de transporte improvisados; campos e jogos de futebol, as luzes dos trabalhos noturnos e a distribuição de comida; os barracos improvisados de lona e

³⁴ http://www.arpdf.df.gov.br/005/00502001.asp?ttCD_CHAVE=9966.

³⁵ Gautherot, Marcel André. **Depoimento** - Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990

papelão, os retratos, etc. A observação dos documentos visuais desse arquivo denuncia com clareza a vontade da Divisão de Divulgação de construir uma cuidadosa documentação do dia-a-dia da edificação da cidade.

O “Fundo Novacap” do Arquivo Público do DF e o arquivo de Marcel Gautherot, hoje junto ao Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, constituem atualmente a memória visual da construção da capital. As fotografias – lindíssimas – desses dois arquivos, devido também à elevada qualidade estética e formal, são reproduzidas em diferentes formatos e nas mais diversas publicações, desde livros, artigos de revistas e até as páginas webs. O Arquivo Público e o Instituto Moreira Salles, por sua vez, facilitam sua difusão: o arquivo em Brasília disponibiliza a reprodução digitalizada das fotografias; o Instituto Moreira Salles disponibiliza uma seleção de imagens na internet.

SINFONIA DA ALVORADA

http://www.jobim.com.br/dischist/sinfalv/alvorada_vintext.html

A idéia de escrevermos uma Sinfonia celebrando Brasília não é nova. Em fevereiro de 1958, eu acidentado num hospital de Petrópolis, conversei pela primeira vez com Antonio Carlos Jobim sobre o assunto. Ainda no correr desse mesmo ano, alguns dos temas musicais aqui constantes já haviam sido compostos pelo jovem Maestro.

Houve logo, é claro, quem falasse em obra "encomendada" e outras tolices do gênero, o que feriu certas suscetibilidades de Jobim. E a tarefa ficou postergada para dias mais inteligentes. Até que, de volta do meu posto em Montevidéu, em junho de 1960, recebi uma telefonada de Brasília. Induzido por esse querido amigo que é Oscar Niemeyer, o Presidente Kubitschek, também um velho amigo, convidava-nos para criar, com os técnicos da firma francesa "Clemançon", especializada na matéria, um espetáculo "Son et Lumière" para a Praça dos Três Poderes, à maneira dos que são feitos nos principais castelos franceses e em vários outros grandes monumentos do mundo, como a Acrópole, as Pirâmides e tantos mais, para fins de atração turística.

Era a oportunidade. Brasília já deixara de ser um sonho para transformar-se numa realidade de âmbito mundial. A cidade empreendida por Kubitschek e criada por Niemeyer sobre o plano-piloto de Lúcio Costa, outro grande e caro amigo, erguia suas brancas e puras empenas nas antigas solidões do planalto central de Goiás, em extensões apascentadas pela vetustez da terra e pela proximidade do infinito, numa paisagem de oxigênio, silêncio e saudade das origens. O lugar mais antigo da terra, como gosta de dizer Jobim, povoava-se rapidamente; e malgrado as pragas de um grupo de ressentidos, os que preferem governar o país nas proximidades das buates, a cidade crescia num ritmo alegre de trabalho e confiança, com turmas a se revezarem de sol a sol. De nada valia o pio das aves de mau agouro da imprensa e de alhures, contra o ímpeto maravilhoso

do trabalhador brasileiro, que ocorreu de todos os cantos do país, sobretudo do Norte, para erguer aquelas estruturas adiante do Tempo e para coabitar pacificamente numa "cidade-livre" levantada do dia para a noite com restos de material de construção: uma autêntica cidade de "far-west", só que sem os tiros e bandidos do cinema.

Esboçado o plano da obra, partimos para Brasília afim de estruturar temas e poemas em contato humano com a cidade. Hóspedes do "Catetinho", hoje tombado como monumento histórico, olhávamos de nossa sala-de-trabalho - a mesma em que o Presidente Kubitschek assinou seus primeiros atos na nova capital - a silhueta quase sobrenatural da cidade na linha extrema do horizonte, recortada contra auroras e poentes de indizível beleza. De madrugada, enquanto víamos congelar-se no ar frio o jato ascensional do Boeing-707, escutávamos também o piar das perdizes e dos jaós, entre as surdas rajadas intermitentes do vento do altiplano. Havia em nós essa tristeza que nasce da beleza, e pavilhávamos os capões de mato com a sensação do irremediável do tempo. Jobim, caçador experimentado e velho piador de pássaros, arremetia mais longe do que eu. Eu voltava, a partir do lindo ôlho d'água do pequeno bosque, para os meus intermináveis passeios na alpendrada do "Catetinho", onde ficava a pensar o texto da Sinfonia e a esperar a comida simples e gostosa que nos dava "a patrôa" de Luciano, o caseiro: o mais antigo funcionário de Brasília. Apraz-me dizer nunca ouvi, ao longo das horas em que Antonio Carlos Jobim mergulhava no mato, um só tiro perturbar o silêncio das velhas planuras. É minha impressão que o músico perdeu a coragem de chumbar seus coleguinhos alados, mesmo quando constituam ótimo comestível, como é o caso das perdizes.

Dez dias ficamos assim no "Catetinho", nesse dolce far niente de fazer uma Sinfonia, com sentinela à porta, pois a princípio os numerosos turistas punham sempre o nariz na vidraça para constatar como íamos de trabalho. De vez em quando dávamos um pulo à cidade para ver os amigos Oscar Niemeyer, José (Juca) Ferreira de Castro Chaves, João Milton Prates - os bravos pioneiros de Brasília, os homens que, com o Presidente Kubitschek, primeiro puseram o pé no planalto. João Milton Prates, herói da FAB, antigo piloto e amigo de JK, grande e bom amigo nosso, êsse vinha sempre nos ver, com vitualhas e licores, e tomava pela obra em progresso um interesse quase criador. Um dia exibiu-nos, de sua carteira, a histórica promissória de 500 contos, firmada por êle e Niemeyer, com a qual puderam erguer em dez dias o incomparável "Catetinho". Ao grande Presidente e a todos êsses homens que não têm frio nos olhos, mas cujos olhos se umedeceram ao ouvirem pela primeira vez ao piano os temas iniciais da "Sinfonia da Alvorada", - a nossa comovida gratidão, não só pela confiança que tiveram em nós como pelo exemplo que nos deram de ânimo, modéstia e espírito de luta.

Falei em piano. É fato. João Milton Prates providenciou-nos um piano que veio de Goiânia. Ajudados por Luciano e três candangos, nós o subimos a braço para o "Catetinho", com mais medo de que seus degraus cedessem ao pêso do que de um enfarte do miocárdio. Naturalmente, pois o "Catetinho" é hoje um monumento histórico, e a estátua do Fundador de Brasília parecia apreensiva, sôbre o seu pedestal no terreiro em frente, com os resultados de nossa operação.

Temos um último e mais íntimo agradecimento a fazer: da parte de Antonio Carlos Jobim, a Thereza Hermann Jobim, sua mulher, e Celso Frota Pessoa, um padastro que é mais que um pai, que deu mão forte a um jovem estudante de arquitetura cuja verdadeira vocação era a música; de minha parte, a minha mulher Maria Lúcia Proença de Moraes. A "torcida" dos três, sem embargo de uma constante vigilância crítica, nos foi sempre do maior estímulo nesse empreendimento em que dois sentimentos são determinantes: amor pela obra e confiança no futuro de Brasília e do Brasil.

Rio, Janeiro de 1961.

Vinicius de Moraes

Setembro, sertão no estio. Frio sêco. Altitude aproximada: 1.200 metros. Ar transparente, céu azul profundo, primavera e pássaros se namorando. Campos gerais, chapadões dos gerais. Cerrado e estirões de mata à beira dos rios. Horizonte: 360°. No fundo do "Catetinho" há um capão de árvores altas por onde passa um córrego de água boa e fria. Seguindo-se a água, sai-se num campo onde fui muitas vezes escutar o pio das perdizes. Silêncio nos campos claros batidos de sol. De repente, de perto, como um grito, vem o piado do macho chamando a fêmea. Silêncio. E de longe chega a resposta. É uma conversa que parece vir do fundo dos tempos. Aquêles dois pontos de som escondidos no capim se procuram, aproximam-se, encontram-se e cantam juntos. Uma nuvem passa e sua sombra corre pelos campos. O vento faz ondas nos penachos do capim: dourado, verde, dourado...

Neste ambiente foi composto "O Planalto Deserto".

A música começa com duas trompas em quintas, que evocam as "antigas solidões sem mágoa" de que nos fala Vinicius de Moraes e a magestade dos campos sem arestas que há milênios se aquietaram. O espírito do lugar prevalece. Duas flautas comentas líricamente as infinitas côres das auroras e poentes, sôbre um fundo harmônico de cordas em tremolo. O mistério das coisas anteriores ao homem é exposto numa luz clara e transparente: "Onde se ouvia nos campos gerais do fim do dia o grito da perdiz, a que respondia o pio melancólico do jaó". Às vêzes, à beira d'água, surge a trama vegetal dos galhos e lianas. O timbre da orquestra escurece. O infinito horizonte se enche das côres do crepúsculo e se escuta mais uma vez o tema do Planalto.

A 2a. parte aborda o Homem: seu espírito de conquista, sua violência, sua fôrça, seus desejos e seus sofrimentos para atingir o altiplano. Enquanto escrevia a música desta parte, formou-se em meu espírito a seguinte imagem: uma carroça vai penosamente se arrastando serra acima. O Homem instiga os animais. A marcha acelera-se e surge o Canto, a que responde a Natureza, calma e isenta de desejos. Mas o Homem quer as coisas. Seu braço forte, riscado de grossas veias, ergue-se a uma lâmina afiada corta os ramos dessa Natureza imparticipante. O picadão se aprofunda sertão a dentro. O Homem haveria de plantar sua cruz no Planalto.

Na 3a. parte os modernos pioneiros retomam o trabalho dos velhos bandeirantes. O projeto da nova capital é planejado e torna-se necessário, para levar a efeito "a gigantesca tarefa", convocar "todas as fôrças vivas da nação". "A Chegada dos Candangos" conta da vinda desses homens de olhos puxados e zigomas salientes; homens que em toda sua pobreza ainda encontram um jeito de rir e cantar. Homens sem os quais Brasília não existiria.

Segue-se a 4a. parte: "O Trabalho e a Construção". Evitamos a música concreta para caracterizar o trabalho (ruído de serras, estacas etc.) porque isso nos pareceu óbvio. O trabalho é visto de maneira mais subjetiva. A música começa com um fugato que retrata o início da ação. A sorte está lançada. A inexorabilidade da ação é posta em evidência. O fugato desenvolve-se de maneira matemática. A tônica é o centro de tudo: as tonalidades satélites vão e vêm mostrando suas côres puras, mas tudo reverte à ofusca tônica central. Há um plano de construção e êsse plano é rigorosamente respeitado. Por vêzes o trabalho cessa para dar lugar à contemplação da obra já feita, e três trompas aparecem sugerindo a graça e leveza líricas do Palácio da Alvorada diante da "grande planície ensimesmada", de que nos fala Vinícius. Mas o trabalho tem de prosseguir. Surge um ritmo marcato nas vozes masculinas e no piano, aqui usado como instrumento de percussão. Depois os arcos tomam a si o mesmo motivo e às vezes, eventualmente, se lamentam, como a dizer que nenhum trabalho é feito sem sofrimento. Os instrumentinos e logo os metais retomam o marcato, a sugerir o sol no zenite reverberando nas superfícies brancas, ferindo os olhos dos homens que trabalham. Novos temas arquitetônicos aparecem, cortados por uma frase de inusitado lirismo: pois o trabalho é também amor e poesia. Volta uma vez mais o tema do Palácio da Alvorada e tudo se encaminha para um desfecho inevitável. As tonalidades satélites mostram novamente suas côres, mas a tônica domina tudo. Os fatos se precipitam e o trabalho e

a poesia dão-se as mãos. Algumas celebrações, alguma grandiosidade e o trabalho se conclui de repente numa frase triste, enunciada pela voz humana . Os homens voltam para suas casas na melancolia do poente. Um canto-chão diz de suas solidões, de suas tristezas, de suas mulheres ausentes. As cordas tomam a si o canto-chão, enquanto o texto fala dessa saudade dos homens por suas mulheres. Surgem pela primeira vez na Sinfonia vozes femininas que contrapontam intuitivamente com as vozes masculinas. Depois em bocca chiusa volta o canto-chão nas vozes masculinas retomando o tema da solidão. Um acorde de orquestra transporta ao tom relativo menor e vem a treva total. Surge, independente do Homem, o tema do "Planalto Deserto", da primeira parte.

Segue-se, na 5a. parte, o Coral final, comemorativo da realização. Vinícius usou além da palavra-sentido, a palavra-som, o que causa muitas vezes um efeito surpreendente. O Brasil aparece em toda a sua nostalgia e grandeza. Uma nova civilização se esboça. Herdeiro de todas as culturas, de todas as raças, tem um sabor todo próprio.

Rio, Janeiro de 1961

Antonio Carlos Jobim

LETRA

RETIRADA DO SITE LETRAS.MUS.BR WWW.LETRAS.MUS.BR

No princípio era o ermo, Eram antigas solidões sem mágoa.
o altiplano, o infinito descampado
No princípio era o agreste: o céu azul, a terra vermelho-pungente
E o verde triste do cerrado.

Eram antigas solidões banhadas de mansos rios inocentes por entre as matas recortadas.
Não havia ninguém. A solidão mais parecia um povo inexistente dizendo coisas sobre nada.
Sim, os campos sem alma pareciam falar, e a voz que vinha das grandes extensões, dos fundões
crepusculares

Nem parecia mais ouvir os passos dos velhos bandeirantes, os rudes pioneiros que,
em busca de ouro e diamantes, ecoando as quebradas com o tiro de suas armas,
a tristeza de seus gritos e o tropel de sua violência contra o índio, estendiam
as fronteiras da pátria muito além do limite dos tratados.

– Fernão Dias, Anhanguera, Borba Gato, Vós fostes os heróis das primeiras marchas para o
oeste, da conquista do agreste e da grande planície ensimesmada!

Mas passastes. E da confluência das três grandes bacias dos três gigantes milenares:
Amazonas, São Francisco, Rio da Prata ; do novo teto do mundo, do planalto iluminado partiram
também as velhas tribos malferidas e as feras aterradas.

E só ficaram as solidões sem mágoa o sem-termo, o infinito descampado onde, nos campos
gerais do fim do dia se ouvia o grito da perdiz aA que respondia nos estirões de mata à beira dos
rios o pio melancólico do jaó.

E vinha a noite. Nas campinas celestes rebrilhavam mais próximas as estrelas e o Cruzeiro do
Sul resplandecente parecia destinado a ser plantado em terra brasileira:
a Grande Cruz alçada sobre a noturna mata do cerrado para abençoar o novo bandeirante

O desbravador ousado O ser de conquista O Homem!

II / O HOMEM

Sim, era o Homem, era finalmente, e definitivamente, o Homem.

Viera para ficar. Tinha nos olhos a força de um propósito: permanecer, vencer as solidões e os horizontes, desbravar e criar, fundar e erguer.

Suas mãos já não traziam outras armas que as do trabalho em paz. Sim, era finalmente o Homem: o Fundador. Trazia no rosto a antiga determinação dos bandeirantes, mas já não eram o ouro e os diamantes o objeto de sua cobiça. Olhou tranquilo o sol crepuscular, a iluminar em sua fuga para a noite os soturnos monstros e feras do poente.

Depois mirou as estrelas, a luzirem na imensa abóbada suspensa pelas invisíveis colunas da treva.

Sim, era o Homem...

Vinha de longe, através de muitas solidões, lenta, penosamente. Sofria ainda da penúria dos caminhos, da dorlência dos desertos, do cansaço das matas enredadas a se entredorarem na luta subterrânea de suas raízes gigantescas e no abraço uníssono

De seus ramos. Mas agora viera para ficar. Seus pés plantaram-se na terra vermelha do altiplano. Seu olhar descortinou as grandes extensões sem mágoa No círculo infinito do horizonte. Seu peito encheu-se do ar puro do cerrado.

Sim, ele plantaria

No deserto uma cidade muita branca e muito pura...

Citação de Oscar Niemeyer

– "... como uma flor naquela terra agreste e solitária..."

- Uma cidade erguida em plena solidão do descampado.

Niemeyer

– " ... como uma mensagem permanente de graça e poesia..."

- Uma cidade que ao sol vestisse um vestido de noivado

Niemeyer

– " ... em que a arquitetura se destacasse branca, como que flutuando na imensa escuridão do planalto..."

– Uma cidade que de dia trabalhasse alegremente

Niemeyer

– "... numa atmosfera de digna monumentalidade..."

– E à noite, nas horas do langor e da saudade

Niemeyer

– " ... numa luminação feérica e dramática..."

– Dormisse num Palácio de Alvorada!

Niemeyer

– " ... uma cidade de homens felizes, homens que sintam a vida em toda a sua plenitude, em toda a sua fragilidade; homens que compreendam o valor das coisas puras..."

– E que fosse como a imagem do Cruzeiro

No coração da pátria derramada.

Citação de Lucio Costa

– "... nascida do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos que se cruzam em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz."

III / A CHEGADA DOS CANDANGOS

Tratava-se agora de construir: e construir um ritmo novo.

Para tanto, era necessário convocar todas as forças vivas da Nação, todos os homens que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo. E, à grande convocação que conclamava o povo para a gigantesca tarefa começaram a chegar de todos os cantos da imensa pátria os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do Norte; foram chegando do Grande Norte, do Meio Norte e do Nordeste, em sua simples e áspera doçura; foram chegando em grandes levadas do Grande Leste, da Zona da Mata, do Centro-Oeste e do Grande Sul; foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias; foram chegando de tantos povoados, tantas cidades cujos nomes pareciam cantar saudades aos seus ouvidos, dentro dos antigos ritmos da imensa pátria...

Dois locutores alternados

– Boa Viagem! Boca do Acre! Água Branca! Vargem Alta! Amargosa! Xique-Xique! Cruz das Almas! Areia Branca! Limoeiro! Afogados! Morenos! Angelim! Tamboril! Palmares! Taperoá! Triunfo! Aurora! Campanário! Águas Belas! Passagem Franca! Bom Conselho! Brumado! Pedra Azul! Diamantina! Capelinha! Capão Bonito! Campinas! Canoinhas! Porto Belo! Passo Fundo!

Locutor no 1

– Cruz Alta...

Locutor no 2

– Que foram chegando de todos os lados da imensa pátria...

Locutor no 1

– Para construir uma cidade branca e pura...

Locutor no 2

– Uma cidade de homens felizes...

IV / O TRABALHO E A CONSTRUÇÃO

– Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.

– E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplainar, polir, erguer as brancas empenas...

– Ah, as empenas brancas! -

– Como penas brancas...

– Ah, as grandes estruturas!

– Tão leves, tão puras...

Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão ...

O trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível.

Cantochão

E ao crepúsculo, findo o labor do dia, as rudes mãos vazias de trabalho e os olhos cheios de horizontes que não têm fim, partem os trabalhadores para o descanso, na saudade de seus lares tão distantes e de suas mulheres tão ausentes. O canto com que entristecem ainda mais o solda-almas a morrer nas antigas solidões parece chamar as companheiras que se deixaram ficar para trás, à espera de melhores dias; que se deixaram ficar na moldura de uma porta, onde devem permanecer ainda, as mãos cheias de amor e os olhos cheios de horizontes que não têm fim. Que se deixaram ficar muitas terras além, muitas serras além, na esperança de um dia, ao lado de seus homens, poderem participar também da vida da cidade nascendo em comunhão com as estrelas. Que viram, uma manhã, partir os companheiros em busca do trabalho com que lhes dar uma pequena felicidade que não possuem, um pequeno nada com que poder sentir brilhar o futuro no olhar de seus filhos. Esse mesmo trabalho que agora, findo o labor do dia, encaminha os trabalhadores em bando para a grande e fundamental solidão da noite que cai sobre o planalto...

" Deste planalto central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável uma confiança sem limites no seu grande destino."

(Brasília, 2 de outubro de 1956)

Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira

V / CORAL

I II III

Coro Coro Coro

Masculino Masculino Misto

Brasília Brasília Brasília

Brasília Brasília Brasília

Brasília Brasília Brasília

Brasília Brasília Brasília

Brasília Brasília Brasília

BRASIL! BRASIL! BRASIL!

VI

Terra de sol

Terra de luz

Terra que guarda no céu

A brilhar o sinal de uma cruz

Terra de luz

Terra-esperança, promessa

De um mundo de paz e de amor

Terra de irmãos

Ó alma brasileira ...

... Alma brasileira ...

Terra-poesia de canções e de perdão

Terra que um dia encontrou seu coração

Brasil! Brasil!

Ah... Ah... Ah...

B r a s í l i a!

Dlem! Dlem!

Ô ... ô... ô... ô

C.P.Is

As matérias “contra Brasília” nas revistas populares intensificaram-se em 1958 e logo desapareceram, frente ao sucesso da iminente inauguração. Na revista *O Cruzeiro*, vamos relembrar os comentários de David Nasser de 1957 e algumas precisões de Gilberto Freire de 1960 já comentadas ao longo da tese e fichadas na bibliografia.

Na revista *Manchete* apareceram algumas matérias em 1958 se preocupando com a pobreza dos trabalhadores; todavia, visando, talvez, amortecer justamente o impacto das alegações sobre irregularidades ou sobre as condições dos trabalhos, nos anos 1958-1959 nas páginas da *Manchete*, Brasília adquiriu outro valor positivo: foi “a-cidade-que-nunca-parou”³⁶, o marco de um novo uso do tempo. O “ritmo de Brasília”³⁷ foi positivamente enxergado como o ritmo do desenvolvimento e das coisas acontecerem³⁸. “Prevalece uma espécie de “vale tudo” só importando realmente uma coisa: realizar o máximo no prazo mínimo. As empresas construtoras têm mãos livres. A maior economia que se faz em Brasília é a de tempo. E, se o tempo é dinheiro, ganha-se muito com o regime de carta branca”³⁹. Respondendo em 1958 em entrevista ao jornalista da *Manchete* sobre a possibilidade de que o sucessor à Presidência não goste da transferência para Brasília, JK declara: “Não admito a hipótese. Ninguém poderá mais deter o prosseguimento da cidade. O próprio Sr. Jânio Quadros já disse que tomaria posse até mesmo num barraco em Goiás”⁴⁰. Chama atenção também o fato de em 1958 JK já concordar com Jânio Quadro a sucessão à presidência da República, talvez colocando na balança das contratações justamente a construção da cidade e o prosseguimento dos trabalhos de consolidação da transferência da capital.

Vez por outra, as revistas populares e as matérias de cotidianos informam sobre C.P.I, mas as cobranças das alegações foram adiadas para depois da inauguração da Capital, aparentemente em decorrência do raciocínio de que não era conveniente parar ou atrapalhar os trabalhos, uma vez iniciada a obra e movimentados tão grandes recursos humanos e econômicos. Apesar disso, as “acusações” foram relativamente poucas: talvez, o fato da cidade ser uma realidade – a realização de um projeto compartilhado pela maioria da classe média e dos eleitores – fosse suficiente para esvaziar a força das argumentações. Assim confirmaria a declaração de 1960 do deputado Clemens Sampaio, que depois de ter assinado em 13 de maio de 1959⁴¹ o pedido de construção de uma C.P.I. justifica assim a revoca de sua assinatura: “Senhor Presidente, 1. considerando o fato da desatualização dos objetivos do requerimento que pede a

³⁶ Melo Filho, Murilo. *As togas desafiam a poeira*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 9/7/1960.

³⁷ Repórter Manchete. *São Pulo no caminho de Brasília*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 9/1/1960. Repórter Manchete. *Conversa com o leitor*, **Manchete**. Rio de Janeiro: 20/1/1962. pág.1

³⁸ Bóscoli, Ronaldo *Brasília, aeroporto do século*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 2/7/1960.

³⁹ Magalhães Júnior, R. *A capital da esperança*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 19/9/1959.

⁴⁰ Melo Filho, Murilo *Brasília demonstra que o impossível acontece*. **Manchete**. Rio de Janeiro: 29/11/1958.

⁴¹ **Diário do Congresso Nacional**, Secção I ano XV n. 140 pág. 5757.

constituição de uma Comissão Parlamentar de Inquérito sobre Brasília; 2. considerando a profunda repercussão Nacional e Internacional conquistada pela sua inauguração, chamado o “acontecimento do século”; 3. Considerando a faculdade regimental que me confere o direito de cancelar minha assinatura em documentos, desde que o faça em tempo hábil, Solicito de V. Ex. as necessárias providências no sentido de ser considerada cancelada ou retirada minha assinatura no documento em apreço. Salas das Sessões, 2 de maio de 1960”⁴².

Vale a pena lembrar que Ronaldo Costa Couto⁴³ tentou uma aproximação à reconstrução da complexa questão do dinheiro, questão que poderia acrescentar indícios para reconstrução da história da edificação da Capital. Não obstante os levantamentos das matérias dos jornais cotidianos, das revistas ilustradas, dos arquivos da Câmara e do Senado, inclusive as C.P.Is, integrados por muitos depoimentos orais, as inquinações sobre custos da Cidade quanto sobre a proveniência do dinheiro permanecem sem respostas certas, também no texto de Costa Couto.

David Nasser já em 1957⁴⁴ apontava para a ausência de Diário Oficial para contabilizar as obras de Brasília. Sem Diário Oficial não tem controle financeiro, ele alega, e “o Tribunal de Contas só examinará as verbas publicadas no “Diário Oficial””⁴⁵. A falta de um registro das obras de Brasília que tivesse um valor jurídico é confirmada pelos Contadores da Caixa Econômica Federal⁴⁶ encarregados de avaliar os gastos da Novacap; a informação é retomada por Ronaldo Costa Couto⁴⁷. Além disso, o último autor acrescenta que foi estampado dinheiro *ex novo* para enfrentar os custos da construção da cidade.

A notícia sobre emissão de notas novas, é “escondida” também nas páginas da *Manchete*: quando, em 1958 o Governo foi pressionado para antecipar de um ano a revisão dos salários mínimos por causa da inflação, as comissões de Salário Mínimo alegaram a perda de valor de compra do cruzeiro devido à emissão de moeda⁴⁸.

Na manchete do 12 de julho de 1958 se lê: “a Novacap é responsável por tudo quanto se faz em Brasília (...) só em funcionários, operários e obras gasta por mês Cr\$ 15 milhões e 500 mil. (15.500.000 vezes 42 meses de janeiro 1957 até maio 1960 = 661 milhões). Ma as rendas estão aumentando: as vendas de terrenos dão muito dinheiro – só no mês passado alcançaram Cr\$ 300 milhões, segundo um funcionário da Companhia.”⁴⁹ Conforme a revista o Cruzeiro dos 7 de maio de 1960: “o debutante DF já custou 26 bilhões de cruzeiros e é autofinanciável (observe-se a super-valorização dos terrenos)”⁵⁰. Falando em entrevista aos jornalistas da *Manchete*, em

⁴² Diário do Congresso Nacional, Secção I ano XV n. 140 pág. 5757.

⁴³ Costa Couto, Ronaldo **Brasília Kubitschek de Oliveira**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record Editores, 2001.

⁴⁴ Nasser, David “Enquanto Brasília não vem”, **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro. 22/6/1957.

⁴⁵ Nasser, David *idem*. *ibidem*.

⁴⁶ Relatório n. 1 da Subcomissão de Contadores da Caixa Econômica Federal de 13/12/1962, pág. 9. Caixa n. 9, C.P.I. “Construção de Brasília”. D.C.N. 7/9/1960. Arquivo da Câmara.

⁴⁷ Costa Couto, Ronaldo. *Op.cit*

⁴⁸ “Em consequência da inflação, em 1958 cada nota de Cr\$ 100 passou valer apenas Cr\$ 75. E o processo inflacionário “comeu” Cr\$ 1.200 em cada salário de Cr\$ 5 mil.” Repórter Manchete., *No timão do barco financeiro*, **Manchete** 1/2/1958.

⁴⁹ Damata, Gasparino e Orlando Alli, *Canaã, Paralelo 20*, **Manchete**. Rio de Janeiro: 12/7/1958.

⁵⁰ Repórter O Cruzeiro. *O futuro já tem capital: Brasília*. **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro: 7/5/1960.

novembro 1958 o Presidente declara: “A Novacap no final de todas as obras gastará Cr\$ 6 bilhões. Como existem 80 mil lotes que estão sendo vendidos a uma média de Cr\$ 300 mil – houve um na zona bancária que custou Cr\$ 25 milhões ao banco comprador -, teremos uma receita total de Cr\$ 24 bilhões”⁵¹. Em outras palavras, Brasília não cria problemas à balança comercial, ela é empreendimento auto-financiado. E, ainda por cima, irá devolver dinheiro aos cofres públicos.

Todavia, ainda em janeiro de 1960 foram emitidas obrigações para um valor de 200 bilhões de cruzeiros⁵², sendo que o dinheiro arrecadado com a venda dos lotes era insuficiente para completar as obras. A informação é do Boletim da Novacap, publicado a cada mês na revista Brasília: aqui tomamos ciência dos empréstimos e das emissões das obrigações, a das ações financeiras que a Novacap podia intraprender sozinha, sem aprovação do Parlamento: graças a lei 2874/56, democraticamente aprovada, que instituía a Novacap, a própria tinha liberdade em aceitar e negociar empréstimos em dinheiro do estrangeiro, vender lotes do Distrito Federal, negociar os valores das obras, emitir Obrigações, alterar os limites das áreas destinadas aos vários ministérios⁵³, etc, ou seja a Companhia teve a possibilidade de intervir de forma direta na balança financeira do Estado, sem passar para o debate nos outros órgãos estaduais competentes, sem respeitar orçamentos prévios, etc.

Matérias noticiando sobre as intenções de criação de uma CPI.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 10/06/1958. Será constituída uma CPI sobre o orçamento da PDF; inquérito de Dulce Magalhães relativamente a enxertos de verbas orçamentárias.

Diário da Tarde. Belo Horizonte. 10/06/1958. Frente nacionalista exige maior rigor na fiscalização das verbas da união. CPI para apurar as denúncias de Alberto Bittencourt contra a administração do sr Israel Pinheiro.

A Gazeta. São Paulo. 7/05/1958 Quanto está custando Brasília?

Tribuna da imprensa. Rio de Janeiro. 22/05/1958 Governo não pode desmentir os escândalos de Brasília.

⁵¹ Entrevista com Juscelino Kubitschek. Apud: Melo Filho, Murilo *Brasília demonstra que o impossível acontece. Manchete*. Rio de Janeiro, 29/11/1958.

⁵² Atos do Conselho de Administração da Novacap, em: Boletim da revista **Brasília**, Revista da Companhia urbanizadora da nova capital, n. 37 janeiro 1960.

⁵³ Boletim dos Atos da Diretoria e do Conselho de Administração da Novacap, revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, números: 34,40,41,42,43,44,45-48 Em outubro de 1959, aos doze dias, a Diretoria da Companhia (Novacap) reúne-se e aprova “a proposta apresentada pelo *The First National City Bank of New York* no sentido de, através do Banco do Brasil S.A. realizar operação de crédito com a Novacap, mediante a modalidade de “swap” e nas seguintes condições: a) valor do empréstimo, 5.000.000 de dólares; b) juros 6.5% ao ano; c) prazo: 2 anos; d) carência: 1 ano; e) garantia: nota promissória da Novacap. Dois dias depois em reunião, o Conselho de administração aprova a proposta. Atos da Diretoria, Boletim da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, em: **Brasília**, Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital, ano III, n. 34, outubro 1959.

O Cruzeiro: “a oposição cobra desde já o inquérito parlamentar contra a Novacap e exige, como prometido, que a comissão se constitua dentro do monumental palácio que é o ponto central de Brasília”⁵⁴.

Manchete⁵⁵ que Lúcio Costa foi convocado em uma Comissão de Inquérito sobre o Distrito Federal. Vamos transcrever: “Do arquiteto e urbanista Lucio Costa, indignado contra as notícias que deturpam seu depoimento na Comissão Parlamentar de Inquérito sobre o Distrito Federal: “Não é verdade ter eu admitido que os realizadores de Brasília desfiguraram quase por completo minha idéia. Pelo contrário. O que espanta em Brasília não é o que falta, mas o que já tem. E me pergunto como foi possível a esses dois homens tão diferentes – Israel Pinheiro e Oscar Niemeyer, fazer em tão pouco tempo, com tamanha fidelidades ao risco original, o que lá está. O que eles e seus colaboradores fizeram não tem preço. Merecem a gratidão de todos os brasileiros, inclusive do Dr. Gudín.”⁵⁶

Nos arquivos da Câmara e do Senado fomos pesquisar as datadas entre 1960 e 1962.

ARQUIVO DA CÂMARA

C.P.I. chamada de “Construção de Brasília”

foi criada com resolução n. 37, dia 13 de maio de 1960 com base no requerimento apresentado junto ao Congresso em maio de 1959 para “*examinar organização e regulamentação dos serviços públicos de Brasília, estado das habitações necessárias aos deputados, etc.*”, [DCN 25/08/1960] Diário do Congresso Nacional Seção 1, Código 112.928⁵⁷.

A comissão não concluiu os trabalhos; suas atas são guardadas no arquivo da Câmara. Trata-se de 9 caixas de arquivo, a maioria das quais contem cartas: de aceitação de encargos, de convocação para serem ouvidos, de confirmação da participação do depoimento, etc.

Desde a primeira reunião, do dia 1 de setembro de 1960, a comissão foi desdobrada em três subcomissões.

1. Uma, constituída por especialistas em Administração e Economia, foi encomendada de avaliar: “d) os custos das utilidades necessárias ao consumo, forma de abastecimento e mercado abastecedor, sua distancia, capacidade produtiva e transportes utilizados”.

2. Outra, composta por engenheiros foi encarregada de levantar: “a) o estado das habitações necessárias aos parlamentares e servidores públicos; b) a existência de abastecimento d’água, saneamento, esgoto, telecomunicações internas e externas, estabelecimento de ensino de curso primário e médio, hospitais, pronto socorro, hotéis acessíveis às diversas classes sociais; c) o custo médios do preço de construções para aquisição de casa própria, forma e condições de financiamento (instituições financeiras, prazo e juros); d) os custos

⁵⁴ Repórter O Cruzeiro. O **Cruzeiro**, Rio de Janeiro 14/5/1960, pág. 109.

⁵⁵ Repórter Manchete. *Posto de escuta*. **Manchete**. Rio de Janeiro, 15/6/1963.

⁵⁶ Idem, ibidem.

⁵⁷ www.senado.federal/biblioteca, SICON, pesquisa: CPI Distrito Federal.

das utilidades necessárias ao consumo, forma de abastecimento e mercado abastecedor, sua distancia, capacidade produtiva e transportes utilizados”.

3. A terceira, constituída por Contadores, foi incumbida de levantar os gastos da construção da capital e os recursos financeiros utilizados.

A subcomissão dos engenheiros trabalhou no Rio de Janeiro.

A caixa n. 9. guarda os trabalhos da subcomissão dos contadores; ela entregou seu relatório em 1962. Á página dois lemos: “logo constatamos a inexistência do livro “Diário” que é instrumento básico de segurança de qualquer sistema de escrituração mercantil”, o relatório observa também: “embora muito precariamente, pode-se estimar que a Novacap investiu em Bens de Servidão Pública, Edifícios, Granjas. Cidades Satélites, Residências, Instalações e Serviços Elétricos e de Radio–telefonía aproximadamente CR\$ 31 bilhões”⁵⁸.

Na caixa achamos o caderno dos “Contratos Assinados pela Novacap no período de 16/1/1958 até 31/12/1960” e que foi entregue pela própria Novacap à Comissão de Inquérito. Apresenta um relato da contabilidade, com os nomes dos beneficiários e as somas em dinheiro recebidas, faltando porém os anos de 1956 e 1957.

C.P.I Sistema Educacional de Brasília. No dia 2 de abril de 1963 foi constituída uma CPI a fim de apurar as irregularidades do sistema educacional; consta no Diário do Congresso Nacional, Seção 1 [Senado] Código 114.285⁵⁹. A Comissão concluiu os trabalhos pelo projeto de resolução n. 53/64 (DCN de 16/06/1964 aprovado pela Câmara através da Resolução n. 137/65 (DCN 29/06/1965). Não fomos investigar as documentações.

Comissão Permanente para estudar o Distrito Federal.

SF PRS 00009/1962

“Aos 30 de maio de 1962, fica criada da Comissão de sete membros, dita Comissão do Distrito Federal, constituída na forma estabelecida no Regimento Interno, justificada pelo senador Lino de Matos”, devido aos “problemas de administração do D.F. no que dependem de legislação federal”, desde que “cabe ao Senado, em caráter privativo, aprovar ou não os nomes dos Prefeitos da Capital quando lhe são submetidos pelo Presidente da República”. A Comissão continuou trabalhando até final de 1964 e deliberando sobre: a lei do Senado (agosto de 1963) sobre a delimitação das zonas industriais no D.F.; (novembro de 1963) sobre os problemas de ensino de Brasília, que já tinham sua C.P.I e os déficit da Sociedade de Abastecimento de Brasília; na mesma reunião a comissão promulgou parecer contrario às normas para efetivação da

⁵⁸ Relatório n. 1 da Subcomissão de Contadores da Caixa Econômica Federal de 13/12/1962, pág. 9. Caixa n. 9, C.P.I. “Construção de Brasília”. D.C.N. 7/9/1960. Arquivo da Câmara.

⁵⁹ www.senado.federal/biblioteca, SICON, pesquisa: CPI Distrito Federal.

venda dos apartamentos dos Institutos de Previdência; expressou -se (abril de 1964) sobre a aquisição dos governos estrangeiros dos imóveis para residência dos agentes diplomáticos; sobre o projeto de lei (outubro de 1964) da Câmara que proibia “o uso da expressão Brasília pelas sociedades mercantis de natureza imobiliária” (mas o projeto foi rejeitado pelo voto contrário dos senadores Antonio Carlos e Enrico Rezende). Enfim suas atas narram a história da consolidação da cidade, mas não encontramos indícios que possam confirmar que foi essa a Comissão que pediu o parecer de Lucio Costa.

ARQUIVO DO SENADO

C.P.I. para avaliar os danos no Bloco 50 da Asa Norte.

A comissão foi criada com Resolução do Senado Federal - RSF - n. 11 de 1962 com base no pedido inscrito no Diário do Congresso, Segunda Seção, de 14/06/1962. Foi solicitada pelos moradores do bloco 50 da Asa Nord, funcionários do Senado, por causa das fissuras que se abriram nas paredes do prédio. Aos 15 de outubro de 1962 foi prorrogado por mais 60 dias o prazo para apurar as responsabilidades pelos defeitos de construção. Diário do Congresso Nacional, Seção 2, Código 114.083⁶⁰

A matéria è muito pobre, mas a documentação è integrada por um relevo fotográfico dos danos denunciados. A relação dos engenheiros apurou que “o prédio não oferece perigo quanto as fundações, mas no bloco 50 os pilares não estão na antiga posição”. As famílias foram retiradas e hospedadas em hotel. A companhia construtora responsável era a Cápua S.A. de Rio de Janeiro e São Paulo que trabalhava por conta do I.A.P. dos Comerciários.

⁶⁰ www.senado.federal/biblioteca, SICON, pesquisa: CPI Distrito Federal.

DEPOIMENTOS

Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal.

Abelardo Coimbra Bueno, engenheiro. [1990]. Trabalhou na construção de Goiânia e acompanhou a construção de Brasília.

Alfred Gassner, cineasta [1988]

Ary Garcia Roza, presidente do Instituto dos Arquitetos [1989]

Atahualpa Schmitz da Silva Prego, empresário. [1987] Participou e acompanhou os trabalhos de desmatamento.

Augusto Guimarães Filho, chefe da Divisão de Urbanismo da Novacap. [1989].

Bruno Giorgi, escultor [1989]

Delcides, Abadia Silva, operário [1990].

Eduardo Gomes de Farias. Cantor. [1990].

Edson Porto- médico. [1989].

Eleonora Morandi Quadros de Sant' Anna. Empresária. [1989].

Gervasio Carlos Batista, fotógrafo e jornalista da Manchete. [1991]

Giorgio Veneziani – empresário. Forneceu as mármores dos palácios de Brasília [1989]

Gomes de Faria, cantor. [1990]

Hermano Gomes Montenegro, jornalista e fotógrafo. [1989]. Trabalhava na revista *Brasília*, órgão do departamento de divulgação da Novacap.

Jayme Zettel, arquiteto. Trabalhava na equipe de Lucio Costa. [1989].

Lucio Costa. [1988].

Luis Alberto Dias Lima de Vianna Moniz Bandeira, jornalista político. [1990]

Manoel Pereira da Silva, operário da construção civil. [1990]

Manuel Pessoa Mendes, responsável do almoxarifado do IAPI, [1991] Foi jornalista, escreveu o livro de memórias "Meu testemunho de Brasília" publicado em 1978.

Marcel Gautherot. [1990]

Maria Elisa Modesto Guimarães Costa. [1991]

Natalino Cavalcante de Melo, jornalista. [1990]

Nicolau Drei, jornalista e fotógrafo da *Manchete*. [1990]

Nonato da Silva, jornalista e chefe da divisão de divulgação da Novacap [1992]

Oscar Niemeyer. [1989]

Philomena Leporoni Mazzola, operária.

Severino Manoel dos Santos, da Guarda Policial de Brasília. [1990]

Sebastião Bispo dos Santos, operário da construção civil. [1990].

Sérgio Porto, arquiteto. [1989]. Integrava a equipe da D.U. de Lucio Costa.

Victor Fadul, desenhista da equipe de Joaquim Cardoso. [1990].

Vladimir Carvalho da Silva, cineasta. [1990].

FILMES

Andrade, Joaquim Pedro de. **Brasília, contradições de uma cidade nova**. Narrador: Ferreira Gullart. Ministério da cultura e Petrobrás, Filme do Serro, 1969 (?). Restauração: Cinemateca Brasileira-Trama.

De Carvalho, Vladimir. **Conterrâneos velhos de Guerra**. Rio de Janeiro: Rio Filme, 1982 (?).

Tendlr. Sílvia. **Os anos JK**. Terra filme.

BIBLIOGRAFIA

Abbagnano, Nicola e Foriero, Giovanni. **Filosofi e filosofie nella storia**. Torino: Paravia, 1986.

Adorno, F; Gregory T.; Verra, V. **Storia della filosofia**, con testi e letture critiche. Bari: Laterza, 1976.

Agamben, Giorgio. **Infanzia e storia**. Torino: Einaudi, 1978.

Almandoz, Arturo. *Notas sobre historia cultural urbana. Una perspectiva latinoamericana*. In: **Perspectivas urbanas/urban perspectives**. n. 1 Barcelona: ETSAP 2002.

Alvim, Clara de Andrade. (Org.) **Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília: MEC – SEC – SPHAN/pro Memória, 1989.

Andreoli, Elisabetta e Forty, Adrian. **Arquitetura Moderna Brasileira**. New York: Phaidon Limited Press, 2004.

Andrade, Franco José Luiz de. *Natureza no Brasil: idéias, políticas, fronteiras (1930-1992)*. In: Duarte, Luiz Sergio da Silva. Org. **Relações cidade-campo: fronteiras**. Goiânia: Editora UFG, 2000.

Arantes, Otilia Beatriz Fiori. Mario Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. pág. 109-156.

Arantes, Otilia beatriz Fiori. Org. **Mario Pedrosa, Acadêmicos e Modernos**. Textos escolhidos. São Paulo: Edusp, 1998.

Argan, Giulio Carlo. *Discurso de apresentação e Intervenção no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte*, sobre o tema: **Cidade nova – a Síntese das Artes**. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, de 17 a 25 de setembro de 1959. Atas do congresso. São Paulo: Fundo MASP 8910.

Argan, Giulio Carlo. *Tradição e materiais antigos na arquitetura*. Relação junto ao Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, sobre o tema: **Cidade nova – a Síntese das Artes**. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, de 17 a 25 de setembro de 1959. São Paulo: Fundo MAC-USP Notação 0115/001

Argan Giulio Carlo. **L'arte moderna**. Milano: Sansoni, 1971.

Argan, Giulio Carlo. **Storia dell'arte come storia della città**. Roma: Editori Riuniti, 1983.

Arnheim, Rudolf. **Arte e percepção visiva**. Milano: Feltrinelli, 1962.

Barki, José. *A invenção de Brasília: o "risco" de Lúcio Costa*. In: **Risco**, Revista de Pesquisa em arquitetura e Urbanismo da EESC n. 2, São Carlos: 2005, pág. 4-23.

Barther, Roland, **Elementi di semiologia**. (1964) Torino: Einaudi, 1966.

Barthes, Roland. **Miti d'oggi**. (1956) Torino: Einaudi, 1974 e 1994.

Barthes, Roland. **La camera chiara**. Torino: Einaudi, 1980.

Benjamin, Walter. *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*. In: Benjamin Walter. **Angelus Novus**, Torino: Einaudi, 1962.

Benjamin Walter. *Sulla facoltà mimética*. In: Benjamin Walter. **Angelus Novus**, Torino: Einaudi, 1962.

Benjamin Walter. *Tesi di filosofia della storia*. In: Benjamin Walter. **Angelus Novus**, Torino: Einaudi, 1962.

Beú, Edson. **Expresso Brasília** A história contada pelos candangos. Brasília: LGE Editora 2006.

Bicalho, Nair Heloisa de Sousa. **Construtores de Brasília**. Estudo de operários e sua participação política. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

Braga, Andréa Da Costa (Org.) **Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.

Braga, Milton Liebenritt de Almeida. **O concurso de Brasília. Os setes projetos premiados**. São Paulo: Dissertação de mestrado apresentada à FAU USP, 1999.

- Branco Ribeiro, Maria Izabel. *Bruno Giorgi*. In: Itaú Cultural org. **Tridimensionalidade**, arte brasileira do século XX. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.
- Bruand, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editoria Perspectiva, 1999.
- Camargo, Mônica Junqueira de e Mendes Ricardo. **Fotografia Cultura e fotografia paulistana no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura 1992.
- Cardoso, Adauto Lucio. **O urbanismo moderno e a questão da natureza**. São Paulo: tese de doutoramento apresentada à FAU/USP, 2002.
- Cascaldi, Carlos; Artigas, João Vilanova; Cunha Mario Wagner Vieira da; Almeida, Paulo de Camargo. *Relatório Justificativo do plano piloto*. São Paulo: S.N., 1957
- .
- Cassirer, Ernst. **Il mito dello Stato**. Longanesi: Milano, 1971.
- Cassirer, Ernst. **Linguaggio e mito**. Milano: Il Saggiatore, 1961.
- Cavalcanti, Lauro. **Moderno e Brasileiro**. A história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- Cavalcanti, Lauro. **When Brazil was modern, guide to architecture 1928-1960**. New York: Princeton Architectural Press, 2003.
- Ceballos, Viviane Gómez de. “**E a história se fez cidade...**”: a construção histórica e historiográfica de **Brasília**. **Campinas**: Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de História, Unicamp 2005.
- Chauí, Marilena. **Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- Chaul, Nasr Fayad. *Marchas para o Oeste*. In: Luiz Sergio Duarte da Silva org. **Relações cidade-campo: fronteiras**. Goiânia: Editora UFG, 2000.
- Coli, Jorge. *A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro*. In: Coli, Jorge. **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1998 pág.375-413.
- Coli, Jorge. *Primeira missa e invenção da descoberta*. In: Coli, Jorge. **A descoberta do homem e do mundo**. São Paulo, Companhia das letras, 1993 pág. 107-121.
- Colomina, Beatriz. **Privacy and publicity. Modern Architecture as mass media**. Cambridge, Massachusset. London: The MIT Press, 1994.
- Comas, Carlos Eduardo Dias e Almeida, Marcos Leite. **Brasília quadragenária. A paixão de uma monumentalidade nova**. Trabalho apresentado e cedido pelo próprio autor durante seminário “Tópicos Especiais. Preciso: Arquitetura Moderna Brasileira 1936-45. São Carlos: EESC-USP, segundo semestre de 2006.
- Constutécnica / Milton Ghilardini, *Relatório Justificativo do plano piloto*. São Paulo: Construtécnica, 1957.
- Costa, Eduardo Augusto. **Fotografia de Arquitetura: a apropriação iconográfica do *Brazil Builds* na contrução de um ideal moderno da arquitetura brasileira**. XXIV Simpósio Nacional de História – ANPUR Associação Nacional de História, 2007.
- Costa, Helouise e da Silva e Rodrigues Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- Costa Helouise. *Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro, 1928-1932*. In: Fabris Anateresa org. **Fotografias, usos e funções no século XIX**. São Paulo: Fapesp/Eca USP, 1995.
- Costa Helouise, **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo**. São Paulo: Tese de doutoramento apresentada à FAU/USP, 1998.
- Costa, Lucio. *A nossa arquitetura moderna. Oportunidade perdida*. [1953] In: **Manchete**, 4/7/1953.
- Costa, Lucio. *Razões da nova arquitetura*. [1936] In: Xavier, Alberto. Org. **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003, pág. 48.
- Costa Lucio. *Documentação necessária*. [1937]; *Sementes de um gênio* [1946]; *Ensino do desenho* [1948]; *A obra de Oscar Niemeyer* [1950]; *Considerações sobre arte contemporânea*. [1952]; *Brasília, Relatório do trabalho com que concorreu ao concurso para o Plano Piloto de Brasília, no qual se qualificou vitorioso*. [1957] *Conceito de monumentalidade* [1957]; *Niemeyer acumula vida* [1957] *Topografia e urbanismo* [1958] *Monumentalidade e gente* [1960]; *O trafego de Brasília* [1960]; *Código de obra em Brasília* [1960]; *Sobre o problema da habitação em Brasília* [1960]; *Sobre a construção de Brasília* [1960]. In: Edgar Graeff. Org. **Lucio Costa: Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.
- Couto, Ronaldo Costa. **Brasília Kubitschek de Oliveira**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- Dal Co, Francesco. *Dai parchi alla regione, l'ideologia progressista e la riforma della città americana*. In: Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri Elia, Manfredo Tafuri. **La città Americana, dalla guerra civile al New Deal**. Bari: Laterza, 1973.

- D'Autilia, Gabriele. **L'indizio e la prova. La storia nella fotografia**. Milano: Bruno Mondatori, 2005.
- De Melo, José Marques. **Comunicação, opinião, desenvolvimento**. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.
- Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico. Org. **Lucio Costa, Brasília cidade que inventei**. Brasília: Distrito Federal, Companhia do Desenvolvimento do Planalto Central, 1991. De Paz, Alfredo. **La fotografia come simbolo del mondo. Storia, sociologia, estetica**. Bologna: CLUEB, 1993.
- De Paz, Alfredo. **Fotografia e società; dalla sociologia per immagini al reportage contemporaneo**. Napoli: Liguori editore, 2001.
- Diário de Brasília**. 1956-1957. Rio de Janeiro: Serviço de documentação da Presidência da República. 1960.
- Dorfles, Gillo. **L'architettura Moderna**. Milano: Garzanti, 1972.
- Dorfels, Gillo. **Nuovi riti, nuovi miti**. (1964) Milano: Skira, 2002.
- Elia, Gianfranco. **Città del potere, Aspetti strutturali di Brasilia**. Pisa: Servizio Editoriale Università di Pisa, 1995.
- Edita do Concurso Nacional do Plano Piloto**. In: Arquitetura e Engenharia n. ; Módulo n. 8.
- Elwall, Robert. *New Eyes for Old: architectural photography*. In: Susannah Charlton, Elaine Harwood and Alan Powers org. **British Modern. Architecture and design in the 1930s**. Twentieth Century Architecture n. 8. London: The Twentieth Century Society, 2007.
- Elwall, Robert. **Building with light**. London: Merrell, 2004.
- Evenson, Norma. **Two Brazilian capitals**. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- Fabris, Annateresa. **Candido Portinari**. São Paulo: Edusp, 1996.
- Fabris, Annateresa. **Portinari pintor social**. São Paulo: Editoria perspectiva/Edusp, 1990.
- Fabris, Annateresa. *Recontextualizando a escultura modernista*. In: Itaú Cultural org. **Tridimensionalidade, arte brasileira do século XX**. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.
- Fanelli, Giovanni. *Introduzione*. In: Mazza, Barbara. **Le Corbusier e la fotografia: la vérité blanche**. Firenze: University Press, 2002.
- Fanelli Giovanni. **Storia della fotografia di architettura**. Bari: Laterza, 2009.
- Faria, Edgar se Silveiro, Civita, Richard, Civita, Roberto. **Nosso Século**. São Paulo: Abril, 1980.
- Fausto, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.
- Feldman, Sarah. **Planejamento e zoneamento. São Paulo, 1947-1972**. São Paulo: Edusp, 2005.
- Fernandes, Manoel de Sousa Neto. *A ciência geográfica e a construção do Brasil*. In: **Terra Livre**, n.15. São Paulo: junho 2000. pág. 9-20.
- Ferreira Gullar, José Ribamar. *Bruno Giorgi*. In: Itaú Cultural org., **Tridimensionalidade, arte brasileira do século XX**. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.
- Ferro, Sergio. *Sobre o canteiro e desenho*. In: Ferro Sergio. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac&Naify 2006.
- Fossati, Paolo. *Pittura e scultura tra le due guerre*. In: Zeri, Federico org. **Storia dell'arte italiana. Il Novecento**. Torino: Einaudi, 1982.
- França Lourenço, Maria Cecília. **Operários da Modernidade**, São Paulo: Hucitec Edusp, 1995.
- Freyre, Gilberto. *A propósito de Brasília* Rio de Janeiro: **O Cruzeiro**, 19. 3.1960.
- Freyre, Gilberto. *Ainda sobre Goiânia*. Rio de Janeiro: **O Cruzeiro**, 2.4.1960.
- Freyre Gilberto. **Rurbanização: que é?**. Recife: Ema- Editora Massangana, 1982, pág. 99-108.
- Garcia, Cristiana Mendes. **Construindo Brasília. A trajetória profissional de Nauro Esteves**. Brasília: Dissertação de Mestrado apresentada à UnB, 2004.
- Gellner Ernest. "O advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos da nação e da classe", em: Gopal Ballakrishnan org. **Um mapa da questão nacional**, Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.
- Ginzburg, Carlo. *Spie, radici di un paradigma indiziario*. In: Ginzburg, Carlo. **Miti, emblemi, spie**. Torino: Einaudi, 1986.
- Gomes, Marco Aurélio A. de Figueiras. *Cultura urbanística e contribuição modernista. Brasil anos 1930-1960*. In: Cadernos PPG-AU/FAUBA, Ano 3, edição especial 2005. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2005.
- Gorelik, Adrian. **Das vanguardas à Brasília**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- Gorelik, Adrián. *Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización*. In: Miranda, Wander Melo (org) **Narrativas da modernidade**, Belo Horizonte: Autentica Editora, 1999.

- Gorelik, Adrian. *Brasília, museo della modernità*. In: **Casabella** n. 753. Milano: 2007.
- Gorelik, Adrián. *Imaginarios urbanos e imaginación urbana*. In: Miradas sobre Buenos Aires. **Historia cultural y crítica urbana**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores Argentina, 2004.
- Gorovitz, Matheus. **Brasília, uma questão de escala**. São Paulo: Projeto, 1985.
- Guerra, Abílio. **Lucio Costa – modernidade e tradição – Montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira**. Campinas, Tese de doutoramento apresentada à Unicamp, 2002.
- Gutierrez, Ramon. *Utopia religiosa e política no Urbanismo Latino-Americano* (1986) In: Ramon, Gutierrez. **Arquitetura Latino-Americana. Textos para reflexões e polemica**. São Paulo: Nobel, 1989.
- Holston, James. **A cidade Modernista, uma crítica de Brasília e sua utopia**, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Katisky, Julho. **Brasília em três tempos**. São Paulo:
- Kossoy, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia –SP: Ateliê Editorial, 2000.
- Kubitschek, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.
- Illich, Ivan. **H2O e le acque dell'oblio**, Umbertide (PG): Macro Edizioni, 1988.
- Laclette, George *Intervenção no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, sobre o tema: Cidade nova – a Síntese das Artes*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, de 17 a 25 de setembro de 1959; Atas do congresso, Fundo MASP 8910
- Lamer-Schutze, Petra org., **Teoria dell'architettura**. Colônia: Taschen, 2003.
- Le Corbusier, **Precisões**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- Le Corbusier, **Por uma arquitetura**. São Paulo: Edusp, 1973.
- Le Corbusier, **A carta de Atenas**. São Paulo: Edusp, 1993.
- Levi, Rino; César, Roberto Cerqueira; Franco, L. R. Carvalho; Frago, Paulo. *Relatório Justificativo do plano piloto*. In: *Arquitetura e Engenharia* n. 46, 1960
- Lévi-Strauss, Claude. **Mito e significato**. Cinque conversazioni radiofoniche. (Il Saggiatore, 1980) Milano: NET 2002.
- Mahfuz da Cunha, Edson. *Teoria, história e crítica, e a prática de projeto*, Trabalho apresentado no Vº Encontro de Teoria e História da Arquitetura no Rio Grande do Sul, com o título: Teoria, História e Crítica e seu papel no ensino de Projeto Arquitetônico, Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Ritter dos Reis, outubro 2000.
- Maldonado Tomás. “Il movimento moderno e la questione “post””, **Casabella**, 463/464 número dedicado ao tema: “Il dibattito sul Movimento Moderno, Milano: nov-dic-1980.
- Martins, Carlos A. Ferreira. *Lucio Costa e Le Corbusier: afinidades eletivas*. In: Nobre Ana Luzia; Kamita, João Masao; Leonídio Octavio; Conduru, Roberto. (Org.) **Lucio Costa, um modo de ser moderno**. São Paulo, Cosac&Naify, 2004, pág. 71-83.
- Medleg Rodrigues, Georgette. **Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília**. Brasília: Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da UnB, novembro 1990.
- Mendes, Manuel. **Meu testemunho de Brasília**. Brasília, Thesaurus editora, 2006.
- Menotti del Picchia; Salgado, Plínio; Elis, Alfredo; Ricardo, Cassiano e Mota Filho, Cândido. *Manifesto do verde-amarelismo ou da anta*. In: Mendonça Telles, Gilberto. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. São Paulo: Ed. Vozes, 1999.
- Miceli, Sergio. *Retrato coletivo dos artistas*. In: Sergio Miceli. **Nacional Estrangeiro**. São Paulo: Companhia das letras, 2003. pág. 91-149.
- Milman, Boruch; Rocha, João Henrique; Gonçalves, Ney Fontes. *Relatório Justificativo do plano piloto*. Fundo Novacap. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal
- Mindlin, Henrique e Palanti, Giancarlo. *Relatório Justificativo do plano piloto*. Fundo Novacap. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal/Loureiro, Lúcia Maria Wernek. **Brasília**, (2ª edição). Brasília: IBGE, Conselho Nacional de Estatística, 1966.
- Mittner, Dunia. **Le città di Fondazione del Novecento**. Torino: Testo&Immagine, 2003.
- Morse, Richard. *La ciudad artificial*. In: **Estudios Urbanos** XIII, 67-8. Sevilla: abril-mayo 1957.
- Morse, Richard. *Ciudades latinoamericana: aspectos de su función e estructura*. (1960). In: Gino Germani, (comps.) **Urbanización, desarrollo y modernización**. Piados: Buenos Aires, 1976.

- Morse, Richard. *Ciudades “periféricas” como arenas culturales*. (1982). In: Richard Morse y Jorge Enrique Hardoy (comps.), **Cultura urbana latinoamericana**. Buenos Aires: CLACSO, 1985.
- Morse, Richard. *Some characteristic of Latin American urban history*. In: **The American Historical Review**, vol. 67 n. 2 jan. 1962, pág. 317-338.
- Naves, Rodrigo. **A forma difícil**, ensaio sobre arte brasileira. São Paulo: Editora Atica, 2001.
- Naxara, Marica R.C. *“Encantos” e “Conquistas” do Oeste: desvendar fronteiras e contruir um lugar político*. In: Gutierrez Horacio, Naxara, Márcia R.C., Lopes, Maria parecida de Sousa org. **Fronteiras, paisagens, personagens identidades**. Franca: UNESP, São Paulo: Olho d'Água. 2003.
- Niemeyer, Oscar. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Módulo n. 9 fevereiro de 1958. O mesmo texto é publicado in: Pedrosa, Mario. *O depoimento de Oscar Niemeyer*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 24 e 24 julho de 1958. In: Xavier, Alberto. (org.) **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. Também in: *Rapporto Brasile*, Milano: **Zodiac** n. 6, maio de 1960.
- Niemeyer, Oscar. *A cidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Módulo n. 11, dezembro de 1958.
- Niemeyer, Oscar. **Minha experiência em Brasília**. Rio de Janeiro: Editorial Vitória, 1962.
- Niemeyer, Oscar. **Conversa de arquiteto**. Rio de Janeiro: UFRJ e Editora Revan, 1993.
- Pacheco Cardoso, Heloisa Helena. *Narrativas de um candango em Brasília*. In: **Revista Brasileira de história** n.47. São Paulo: julho de 2004.
- Panowsky, Erwin. **La prospettiva come forma simbolica**. Milano: Feltrinelli, 1961.
- Panowsky, Erwin. **Studi di iconologia**. Torino: Einaudi, 1975.
- Pastore, José. **Brasília: a cidade e o Homem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.
- Pedrosa, Mario. *Intervenção no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, sobre o tema: Cidade nova – a Síntese das Artes*. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, de 17 a 25 de setembro de 1959; Atas do congresso, Fundo MASP 8910.
- Pesavento, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS. 2002
- Puppi, Lionello. **Oscar Niemeyer 1907**. Roma: Officina Edizioni, 1996.
- Puppi, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia**. Campinas: Pontes: Associação dos amigos da História da Arte, Unicamp, 1998.
- Rama, Angel. **La ciudad letrada**. In: Richard Morse y Jorge Enrique Hardoy (comps.), **Cultura urbana latinoamericana**. Buenos Aires: CLACSO, 1985.
- Rella, Franco. **Miti e figure del moderno**. Parma: Pratiche Editrice, 1981.
- Rivolsi, Martino e Rositi, Franco org. **La ricerca sull'industria culturale. L'emittente, i messaggi, il pubblico**. Roma: NIS, La nuova Italia scientifica, 1988.
- Roberto M.M.M. *Relatório Justificativo do plano piloto*. In: *Arquitetura e Engenharia* n. 45. Rio de Janeiro, 1957.
- Romero, José Luis. **América Latina: as cidades e as idéias**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- Ruthven, K.K. **O mito**. São Pulo: Editora perspectiva, 1997.
- Rykwert, Joseph. **A idéia de cidade**. (1976) São Paulo, Perspectiva – Estudos, 2006.
- Schwartz Moritz, Lília. *Os Institutos Históricos Geográficos “Guardiões da História Oficial”*. In: Lília Moritz Schwartz. **O espetáculo das raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 pág. 99-140.
- Schwartz, Roberto. *Nacional por subtração*. In: Roberto Schwartz. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- Schwartzman, Simon; Bousquet Bomeny; Helena Maria; Ribeiro Costa, Vanda Maria. **Tempos de Capanema**, Rio de Janeiro: Paz e Terra/FGV, 2000.
- Segawa, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1998.
- Segre, Cesare. *Introduzione a: Lévi-Strauss, Claude. Mito e Significato. Cinque conversazioni radiofoniche*. (Il Saggiatore, 1980). Milano: edizione NET, 2002.
- Segre, Roberto. *Geografia y geometria en América Latina: naturaleza, arquitetura y sociedad*. Conferencia Pronunciada el 20 de abril de 2001 en el ciclo Geometry-Geography, en CAPLA, College of Architecture, Planning and Landscape University of Arizona, Tucson.
- Silva, Elcio G. e Sanchez, José Manoel M. **Arquitetura monumental de Brasília. Documentação e Historiografia**. VIII DoCoMoMo. Rio de Janeiro: 1-4 de setembro 2009.
- Stegagno Picchio, Luciana. **La letteratura brasiliana**. Milano: Sansoni Accademia, 1961.

Sued, Ibrahim. **Brasília 21.4.1960, Programa Oficial dos festejos da inauguração de Brasília**, elaborado pelo jornalista Ibrahim Sued, atendendo à solicitação da Comissão das Solenidades de Instalação do Governo da Nova Capital, presidida pelo Doutor Oswaldo Maria Penido. Brasília: Eduardo Casali Editor, 21.4.1960.

Tafuri, Manfredo. **Progetto e utopia**. Bari: Laterza, 1976.

Tafuri, Manfredo e Dal Co Francesco. **Architettura Contemporanea**. Milano: Electa, 1979.

Tamanini, L. Fernando. **Brasília: memória da construção**. Vol 1 e 2. Brasília: Projecto editorial 2003, segunda edição.

Tamanini, L. Fernando. **Como foi Brasília um dia**. Brasília: Projecto Editorial, 2003

Tavares, Jéferson Cristiano. **Projetos para Brasília**. São Carlos: Dissertação de mestrado apresentada à EESC/USP 2004.

Tinem, Nelci. **O alvo do olhar estrangeiro. O Brasil na Historiografia da arquitetura moderna**. Editora Universitária: João Pessoa, 2006.

Tomaim, Cássio dos Santos. **Janela da alma. Cinejornal e estado novo – fragmentos de um discurso totalitário**. São Paulo: Anablume Fapesp, 2006.

Tomaim, Cássio dos Santos. **O Cine Jornal Brasileiro do DIP, como Getúlio Vargas “adotou” o cinema**. Trabalho apresentado ao GT 10 – Comunicação audiovisual (Televisão, Cinema e Vídeo), do Intercom Sudetse 2006, Ribeirão Preto/SP 22 a 24 de maio de 2006.

Undewood, David. **Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil**. New York: Rizzoli International, 1994.

Vercelloni, Virgilio. **Atlante storico dell'idea europea della città ideale**. Milano: Jaka Boock, 1994.

Xavier, Alberto. (org.) **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

Warchavchik, Gregori. *Importância e diretrizes da arquitetura Brasileira*. [Acrópole 1958]. In: Martins, Carlos Alberto Ferreira. Org. **Gregori Warchhavchik. Arquitetura do Século XX e outros escritos**. São Paulo: Cosac&Naify, 2006.

Zanini, Piero. **I significati di confine**. Milano: Bruno Mondadori, 1997.

Zevi, Bruno. **Cronache di Architettura III** dall'Expo mondiale di Bruxelles all'inaugurazione di Brasilia. Bari: Laterza, 1971.

Zevi, Bruno. *Intervenção* ao Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, sobre o tema: **Cidade nova – a Síntese das Artes**. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, de 17 a 25 de setembro de 1959; Atas do congresso. São Paulo: Fundo MASP 8910.

SITOGRAFIA

Alfonso, Cristina. **The Wall: Physical and Psychological Limits to Utopias written by Women at the end of the Twentieth Century**, www.utopianstudieseurope.org/download/abstracts 2003 rtf

Alves, João dos Reis Junior (João Alegria) **Um sonho, um belo sonho** Revista dialogo educacional, Curitiba, v.5, n. 15; ago 2005 p. 11-26. www.ichs.ufop.br/memorial/trab/e2_4.doc

Belfiore Emanuela. **La costruzione dello spazio pubblico nella città contemporanea**. Convegno Nazionale INU “Il ruolo del progetto urbano nella riqualificazione della città contemporanea. Genova: 22-23 giugno 2006. www.inu.it/download_eventi/genova_2006/definitivi/Belfiore.pdf.

Barroso, Eloisa Perreira. **Brasília: a cidade entre mito e razão**. [www. Urbanidades.unb.br/artigo_brasilia_mito_razao.html](http://www.Urbanidades.unb.br/artigo_brasilia_mito_razao.html)

Borges, Lucia. **O grande cenário**. Subsecretaria de Engenharia do Senado Federal, lumab@senado.gov.br

Borges Lúcia e Nelci Tinem. **Brasília e sus mitos**. Política e Trabalho n.14 setembro 1998. www.geocities.com/ptreview/14-tinemborges.html

Chiavari, Maria Pace. Bruno Giorgi. In: **Mosaico**. Revista da comunidade italiana, www.comunitaitaliana.com.br/mosaico.

Editais do Concurso para o Plano Piloto apresentado no Diário Oficial da União, 30.9.1956, www.infobrasilia.com/documentos/html

Maldamé, Jean-Michelle, verbete mito, **Dizionario Interdisciplinare di scienza e fede**. www.disf.org/dizionario.asp

Moraes, Vinicius de. **Sinfonia da Alvorada**, dezembro 1960. Letra in: www.letas.mus.br

O Cruzeiro, N.1, 10.11.1928 <http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro>

Portal do Senado - legislação – SICON. www.senado.gov.br

Silva, Elcio G. e Sanchez, José Manoel M. **Congresso Nacional: da documentação técnica à obra construída.** In: MDC. Revista de arquitetura e Urbanismo. Brasília: março 2009. www.mdc.arq.br/2009/03/09.

REVISTAS

Acrópole. Edição especial *Brasília long. 47° 53' lat. 15°47'*; n. 256/257, 1970.

Arquitetura e Engenharia.

Binômio. semanal de Belo Horizonte, n. 243 e 244 de 2 e de 9/03/1959.

Brasília. Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, todos os números de n. 1 de janeiro de 1957 até n. 44

Casabella. 463/464 especial: "Il dibattito sul Movimento Moderno, 1980.

Casabella. 753/ 2007; 2007.

Daidalos. Architectur Kunst Kultur, n. 66, dezembro 1997.

Epopéia. Revista mensal em quadrinhos, numero especial, de Miranda da Rocha, Nair e Llampayas, Ramon, *Brasília, coração do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Brasil-América Limitada, janeiro 1959.

Manchete. de agosto de 1955 até abril de 1954.

Módulo. do n. 1 até n. 22.

O Cruzeiro. de agosto de 1955 até abril de 1964.

Storia Urbana. Rivista sulle trasformazioni della città e del territorio in età moderna. n. 111, aprile 2006.