



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**A NOVA CAPITAL EM NARRATIVAS FÍLMICAS: DAS TRAMAS DE
CINEJORNAIS AO PROTAGONISMO DE SUJEITOS HISTÓRICOS NO
DISTRITO FEDERAL**

ANNA LORENA MORAIS SILVA

BRASÍLIA
2023



ANNA LORENA MORAIS SILVA

**A NOVA CAPITAL EM NARRATIVAS FÍLMICAS: DAS TRAMAS DE
CINEJORNAIS AO PROTAGONISMO DE SUJEITOS HISTÓRICOS NO
DISTRITO FEDERAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: História Cultural, Memórias e Identidades

Orientadora: Profa. Dra. Eloísa Pereira Barroso

BRASÍLIA
2023

ANNA LORENA MORAIS SILVA

**A NOVA CAPITAL EM NARRATIVAS FÍLMICAS: DAS TRAMAS DE
CINEJORNAIS AO PROTAGONISMO DE SUJEITOS HISTÓRICOS NO
DISTRITO FEDERAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Eloísa Pereira Barroso (Orientadora)
Universidade de Brasília - UnB

Profa. Dra. Cristiane de Assis Portela
Universidade de Brasília - UnB

Profa. Dra. Adelina Almeida Moreira de Araújo
Universidade Católica de Brasília

Para minha avó Maria, dona Marinete, que para sempre viverá em minhas mais belas memórias, preenchendo de alegria o vazio deixado em meu coração.

Agora vivo a pensar / No tempo bom que passou / E
vivo sempre a lembrar / Que o sonho já terminou
A cerejeira em flor / Que tu gostavas de olhar / É
companheira da dor / Do meu amor / E a cerejeira não é
rosa mais / Ficou tão triste com o adeus / E agora pra
mostrar seu amargor / Não tem mais flor.

(Cerejeira Rosa – Composição: Louiguy, Jacques Larue,
Júlio Nagib)

AGRADECIMENTOS

Na reta final desta escrita, acontecimentos e sentimentos me atravessaram e me despedaçaram. A um mês de minha defesa minha avó materna partiu para o descanso eterno, deixando-me em uma existência de saudade - digo sem egoísmo. A minha avó Maria não só agradeço como dedico toda minha pesquisa. Agradeço a ela pela referência de mulher forte, pelos ensinamentos e por todo o amor que me doou e me fez sentir.

A minha mãe, Magnólia, que junto de minha avó representa o amor basilar e incondicional de minha vida. Sou grata por tudo, Vêa.

A Elaine que me inspira poesia, minha companheira que traz leveza ao meu ser, compartilhando e somando comigo memórias de dias inesquecíveis.

A minha irmã, Brunna, por ser uma constante de alegria em minha vida e por sempre acreditar em mim.

Ao meu pai, Sebastião, por ter despertado em mim o amor por Brasília e o interesse por cinema, junção que de certa maneira me trouxe até aqui.

Agradeço a professora Cristiane Portela, Cris, por ter reconhecido em mim um potencial, me ensinado os caminhos da pesquisa acadêmica e, sobretudo por nunca ter desistido de mim. Sem o seu incentivo esse ciclo jamais se contemplaria.

Agradeço a professora Eloísa Barroso pela centrada orientação e por ter me ajudado a romper com alguns preceitos, oportunizando outros olhares para o desenvolvimento do trabalho.

A banca examinadora por aceitar participar desse meu momento de crescimento acadêmico.

Aos familiares e amigos que me apoiaram e foram uma escuta quando eu precisei. Em especial a boa amiga que o mestrado me deu, Mayara Freire, por partilhar comigo conhecimento e ideias, por apaziguar minhas inquietações e angústias, estando comigo nessa trajetória do curso e espero que agora para além dele. A amiga Renata Cantanhêde, meu escape boêmio. A fraterna amiga Amanda (Amandinha) com quem partilho boas conversas acadêmicas e de mesa de bar. E a querida amiga Sanches, pelas longas conversas descontraídas e ajuda nas traduções.

Em memória agradeço ao meu amado avô Heleno e minha amada bisavó Isabel que sempre demonstraram orgulho por mim. Ao meu tio José Pereira que, assim como meu pai, me inspirou a gostar de cinema e consumir cultura. Dedico ao meu tio a análise de *A Capital dos Brasis*. Ao cineasta Manfredo Caldas que gentilmente um dia me presenteou com uma cópia do filme *Romance do Vaqueiro Voador* para eu escrever um artigo sobre os tangerinos que vieram participar da construção de Brasília. A ele dedico à análise do documentário.

RESUMO:

Esta pesquisa tem por objetivo analisar narrativas fílmicas sobre a construção da nova capital e os anos iniciais após a inauguração, considerando estas como representações históricas. Oito filmes relacionados à história do Distrito Federal (DF) são utilizados como fontes documentais. Os cinejornais: *Brasília nº 04* de 1957, *Brasília nº 10* de 1958 e *Brasília nº 16* de 1959; e as películas: *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade; *Taguatinga em Pé de Guerra* (1982), de Armando Lacerda; *A Capital dos Brasís* (1989), de Geraldo Moraes; *Romance do Vaqueiro Voador* (2007), de Manfredo Caldas; e *A Saga das Candangas Invisíveis* (2008), de Denise Caputo. Os três primeiros abordam a construção da cidade. São documentários de caráter institucional do governo federal da época, realizados pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital- NOVACAP, a pedido do então presidente Juscelino Kubitschek (JK). Avaliamos como as representações e discursos presentes nesses cinejornais incorporam o ideal do discurso fundador de JK que se tornou narrativa hegemônica sobre a cidade. Argumentamos então que as demais narrativas fílmicas apresentam outras possibilidades de leituras sobre a capital, pois mesmo revelando permanências de representações e discursos sobre a “Brasília, capital da esperança e modernidade”, representam e constroem narrativas disruptivas desse ideal. A investigação documental das narrativas fílmicas permite que surjam discursos e representações outras, as quais compõem um diálogo sobre a cidade e os sujeitos que nela - ou nos arredores dela - viveram ou residem.

Palavras-Chave: História de Brasília. Narrativa fílmica. Discurso. Representação. Hegemonia.

SUMMARY:

This research aims to analyze film narratives about the construction of the new capital and the initial years after its inauguration, considering these as historical representations. Eight films related to the history of the Federal District (DF) are used as documentary sources. The newsreels: *Brasília nº 04* of 1957, *Brasília nº 10* of 1958 and *Brasília nº 16* of 1959; and the films: *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* (1967), by Joaquim Pedro de Andrade; *Taguatinga em Pé de Guerra* (1982), by Armando Lacerda; *A Capital dos Brasís* (1989), by Geraldo Moraes; *Romance do Vaqueiro Voador* (2007), by Manfredo Caldas; and *A Saga das Candangas Invisíveis* (2008), by Denise Caputo. The first three deal with the construction of the city. They are institutional documentaries of the federal government at the time, made by Companhia Urbanizadora da Nova Capital - NOVACAP, at the request of the then-president Juscelino Kubitschek (JK). We evaluated how the representations and discourses present in these newsreels incorporate the ideal of JK's founding discourse, which became the hegemonic narrative about the city. We then assume that the other film narratives present other possibilities of readings about the capital, because even revealing permanence of representations and discourses about “Brasília, capital of hope and modernity”, they represent and build disruptive narratives of this ideal. The documentary investigation of filmic narratives allows for the emergence of other discourses and representations, which make up a dialogue about the city and the subjects who lived or resided in it - or around it.

Keywords: Brasilia history. Filmic narrative. Discourse. Representation. Hegemony.

SUMÁRIO

A Nova Capital em Narrativas Fílmicas: das tramas de cinejornais ao protagonismo de sujeitos históricos no Distrito Federal

Introdução	08
Capítulo 1. Eixos narrativos de uma trama na construção de Brasília: os cinejornais da NOVACAP ----	22
1.1. Cinejornais como fontes documentais na pesquisa histórica	23
1.2. A Nova Capital em cena: os cinejornais produzidos pela NOVACAP entre 1957 e 1959	38
1.2.1. "Apresentar" ao mundo e ao país uma cidade-capital moderna: <i>Brasília n° 4</i>	39
1.2.2. "Desenvolver" a capital em meio a um canteiro de obras: <i>Brasília n° 10</i>	44
1.2.3. "Contemplar" o grande feito de JK junto aos trabalhadores: <i>Brasília n° 16</i>	52
Capítulo 2. Deslocamentos narrativos na primeira década da nova capital: <i>Brasília, contradições de uma cidade nova</i>	58
2.1. Contexto de produção do documentário de Joaquim Pedro de Andrade	58
2.2. Rupturas e permanências na narrativa fílmica	61
Capítulo 3. O que há para além do genérico candango nos filmes sobre o Distrito Federal?	78
3.1. <i>Taguatinga, 1960. Uma periferia em pé de guerra</i>	82
3.2. <i>A Capital dos Brasis: uma cidade de pioneiros e piotários</i>	93
3.3. Vozes e dores que ecoam: <i>Romance do Vaqueiro Voador</i>	105
3.4. Relatos desde a placa da Mercês: <i>A Saga das Candangas Invisíveis</i>	119
Considerações Finais	132

Introdução

Esta pesquisa propõe uma análise de representações e de discursos presentes em narrativas fílmicas sobre Brasília e o Distrito Federal. Buscamos reconhecer, classificar e problematizar os elementos narrativos que constituem uma leitura hegemônica sobre um período da construção da nova capital (1956-1960) e anos iniciais após a inauguração, 21 de abril de 1960, ao mesmo tempo em que identificamos indícios de narrativas que nos permitam ler a história a contrapelo, conforme propõe Walter Benjamin (1994).

As narrativas fílmicas sobre esse período da construção de Brasília selecionadas produzem discursos. Estes, ora se distinguem daqueles associados a uma cidade do futuro, ora coadunam com as representações de uma cidade planejada portadora de sentidos e significados que instituem imaginários associados à cidade planejada, livre dos problemas do restante do país que seria capaz de imprimir o desenvolvimento e a inserção do Brasil na modernidade (BARROSO,2008). Para a pesquisa em tela foram selecionadas oito narrativas fílmicas como fontes documentais, dentre estas estão três cinejornais produzidos pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital - NOVACAP, a pedido do então presidente Juscelino Kubitschek: *Brasília nº 4* (1957), *Brasília nº 10* (1958) e *Brasília nº 16* (1959), que se apresentam como narrativas do poder público sobre a construção da cidade, as quais salientam a construção da cidade a partir da evocação de um discurso fundante. O outro grupo composto pelas produções *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, *Taguatinga em Pé de Guerra* (1982), de Armando Lacerda, *A Capital dos Brasís* (1989), de Geraldo Moraes, *Romance do Vaqueiro Voador* (2007), de Manfredo Caldas, e *A Saga das Candangas Invisíveis* (2008), de Denise Caputo, se apresentam no trabalho como outras possibilidades narrativas sobre o período da construção - iniciada em 1956 e que se baliza até a inauguração em 1960 - e os anos que se seguiram¹.

Desse modo, esse trabalho se alicerça na compreensão de que nessa filmografia temos a indicação de dois eixos narrativos sobre a nova capital que evidenciam continuidades de um discurso fundador, bem como as rupturas de uma Brasília planejada. Entendemos que os cinejornais, como fontes produzidas pelo governo JK,

¹ O governo de Juscelino Kubitschek (1956 – 1961) se constitui como marco e período principal da construção de Brasília, visto que JK foi o presidente que possibilitou a obra. Contudo, a cidade seguiu em construção nas décadas seguintes, principalmente na de 1970 e 1980.

representam uma narrativa fílmica consolidada sobre a cidade, no qual o discurso ressalta que esta é sonho possível de ser vivido por todos e todas do país - ideal que perdura até hoje. Em contrapartida, esse discurso é tensionado por narrativas cinematográficas que denotam tentativas de quebra desse ideal.

A partir dos discursos e representações apresentados nas produções fílmicas selecionadas buscou-se problematizar a construção das narrativas dos cinejornais, que se colocam sobre Brasília as quais consolidam uma imagem de uma utopia possível de ser vivida, a partir das narrativas presentes nos outros filmes. Tendo em vista as narrativas produzidas pelos cinejornais e demais filmografia selecionada, as seguintes questões de pesquisa se colocam: 1) Que Brasília é essa que se apresentam nessas cinco produções, *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, *Taguatinga em Pé de Guerra*, *A Capital dos Brasís*, *Romance do Vaqueiro Voador* e *A Saga das Candangas Invisíveis*? 2) Como as narrativas desses filmes abordam as questões sobre a cidade? 3) Quais leituras que acrescentam elementos para outras narrativas sobre o Distrito Federal - DF - para além do discurso fundador sobre a cidade - são apresentadas nessas narrativas fílmicas?

A escolha da filmografia que comporta outras possibilidades de leituras sobre a cidade, para além das intencionalidades daquela que fora encomendada pelo governo de Juscelino, deve se ao fato de que a consideramos portadora de narrativas outras que subvertem a intencionalidade de representação de uma cidade planejada, livre dos problemas vividos pelos centros urbanos. Essa filmografia tem como marco *Brasília, Contradições de uma cidade nova* um filme que se configura como primeiro experimento cinematográfico mais radical de modo a apresentar elementos para a construção de leituras que ora reforçam os cinejornais, ora destoam das intencionalidades propostas por eles. Um exemplo dessa ruptura na película de Andrade pode ser verificado quando no filme se opta por tomadas de imagem e depoimentos nos quais a periferia da nova capital surge de maneira a revelar a cidade com os contrastes sociais menos de uma década após a inauguração. Logo, esta e as demais produções se inserem no âmbito da filmografia do DF que trazem narrativas que não coadunam com o discurso oficial de uma Brasília planejada para todos e todas, demonstrando, conforme exposto por Eloísa Barroso (2008), que:

Brasília apresenta-se como uma cidade inesperada e surpreendente, extrapola as frases feitas de JK e seu discurso desenvolvimentista. Ela permite descobrir uma teia de relações onde a realidade salta de forma crua e expõe a violência, o crime e o medo tão presentes nas ruas

desse mosaico urbano que foi, ou ainda é a “capital da esperança”, contrapondo-se ao discurso fundador. (BARROSO, 2008, p. 79)

Cabe salientar que esse discurso fundador sobre o qual a autora faz alusão está presente nas narrativas dos cinejornais *Brasília nº 4*, *Brasília nº 10* e *Brasília nº 16*. Sobre esse discurso fundante o historiador Laurent Vidal diz que “a fundação de Brasília, sua inauguração, mas também seus diferentes relatos oficiais, sabiamente encenados pelo próprio Juscelino Kubitschek, convidam-nos à reflexão sobre a cidade e a história” (VIDAL, 2009, p.243). E completa:

Brasília deixa de ser simplesmente a nova capital do Brasil para tornar-se o altar sobre o qual é celebrada a nação brasileira. Dois momentos devem ser distinguidos: por um lado, a fundação, e, por outro, a inauguração. Correspondem a ritos distintos, mas complementares para legitimar o local e a cidade e fundar a nação, totalmente engajada na criação da nova capital. A fundação de Brasília é organizada e pensada como uma dramaturgia, em que a tensão a cada instante, de cada ato fundador - a busca dos signos, o chamado aos deuses, o chamado aos ancestrais e o traçado dos eixos - só encontra resolução na inauguração. (VIDAL, 2009, p. 245)

Esses filmes possuem então recortes que se embasam no discurso fundador e transparecem o caráter institucional e de interesse governamental do presidente da época da construção. JK é sempre apresentado como um líder carismático que tentava fazer com que Brasília fosse símbolo de integração nacional sonhada por toda a nação, assim como por ele.

A escolha por estes e não outros cinejornais deve-se ao fato de que a narrativa de cada um – produzido em anos diferentes da construção: 1957, 1958 e 1959 - salienta o discurso que ratifica o imaginário sobre a cidade como o lugar da modernidade, a nação do futuro. Ou seja, são produções que indicam como se “funda” uma narrativa que se torna hegemônica sobre a nova capital. Além disso, fora considerado que esses filmes possuem a qualidade de imagem e som mais preservada perante os demais acessados.

O acesso ao acervo dos cinejornais ocorreu por meio do Arquivo Público do Distrito Federal - ArPDF que ainda armazena o material, assim como o Memorial JK.

As transcrições desses cinejornais já foram realizadas em um outro momento de estudo². Como esse mapeamento e transcrição dos filmes foi concluído já alguns anos, se fez necessário a revisão e conferência desse material textual. Quando transcritos,

² Na ocasião como pesquisadora bolsista do Projeto de Iniciação Científica – PIC – do UniCEUB (2012-2013), pesquisa: “Brasília sob os Holofotes: identificação e análise de cinejornais produzidos no contexto de construção da nova capital (1956-1961).”

realizamos um trabalho que detalhou o tempo, os elementos de imagem/plano e sonorização, e a narração de cada cinejornal.

Os outros filmes foram considerados por se apresentarem como representações que transcendem a ideia de uma Brasília pensada apenas como capital, e que se transbordam para além das confrontações do Plano Piloto. São produções que foram filmadas em três décadas diferentes, anos 1960, 1980 e 2000, que pensam outros espaços e que discutem personagens mais diversos - para além da própria cidade, autoridades e operários que estão representados nos cinejornais. Estes últimos, mesmo que de forma quase que figurativa nos filmes institucionais. E aqui já deixamos claro que apesar de entendermos essas produções como narrativas que contrapõem um imaginário, muitas vezes propagado, estamos cientes que estas têm também limites. Que mesmo representando um deslocamento no que se refere às narrativas oficiais que tomamos como hegemônicas, estas películas possuem ainda lacunas de uma perspectiva interseccional³ que discutam e enfatizem questões de raça, gênero e classe mais profunda. Até mesmo porque os filmes foram produzidos por cineastas que não vivenciaram as rupturas que são representadas nas películas, como veremos mais especificamente. Ou seja, argumentamos que essas produções avançam em certas questões, mas possuem limites em outros. Que percebemos a incorporação de outros sujeitos no espaço urbano da cidade, mesmo que estes não sejam discutidos e problematizados diretamente nos filmes. Logo, também consideramos que não podemos exigir que esses documentos apresentem questões ou clivagens que hoje são pertinentes a um debate historiográfico, mas que na época em que foram produzidas não se definiam como problemas. Por isso o presente trabalho se estabelece como uma análise das narrativas fílmicas presentes nessas produções e não como uma análise cinematográfica das películas. Por consequência, ao não se realizar uma análise cinematográfica, aqui, não intencionamos discutir a história do cinema ou técnicas cinematográficas, nos apoiando apenas em estudos que permitam entender a relação entre história e cinema para a pesquisa.

³ A socióloga e pesquisadora Patrícia Hill Collins descreve que: “a interseccionalidade investiga como as relações de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária - entre outras - são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas.” (COLLINS, 2021, p.15).

A partir dessa identificação de outros sujeitos nos filmes e cientes de que essas produções ainda apresentam Brasília não apenas como simples cenário das narrativas, é possível compreender, conforme coloca Eni Orlandi que:

No território urbano, o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam um, estando o corpo do sujeito atado ao corpo da cidade, de tal modo que o destino de um não se separa do destino do outro. Em suas inúmeras e *variadas dimensões: material, cultura, econômica, histórica* etc. O corpo social e o corpo urbano formam um só. [...], a cidade é uma realidade que se impõe com toda a força. Nada pode ser pensado sem a cidade como pano de fundo. Todas as determinações que definem um espaço, um sujeito, uma vida cruzam-se no espaço da cidade. (ORLANDI, 2004, p.11, grifo nosso)

Ou seja, vislumbramos em *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova, Taguatinga em Pé de Guerra, A Capital dos Brasís, Romance do Vaqueiro Voador e A Saga das Candangas Invisíveis*, narrativas que atravessam Brasília por meio de “*variadas dimensões: material, cultural, econômica, histórica*”. Essas dimensões que se fazem presentes nas narrativas desde os cinejornais até a filmografia mais recente do DF, acionam elementos discursivos que foram construídos pelo governo de Juscelino como a “história oficial”.

Para a análise e o desenvolvimento da pesquisa, também foi necessário realizar transcrições dessas outras narrativas. Porém, desta filmografia foram transcritos apenas os depoimentos e testemunhos dos operários, moradores/as da cidade e outros personagens que se apresentam nos filmes (como cineastas, pesquisadores/as e demais profissionais tidos como relevantes). Desse modo, além dessas falas, foram observadas as mesmas particularidades do tempo, dos elementos de imagem/plano e sonorização, e da narração, assim como nos cinejornais. Essas observações ocorreram sob um olhar de investigação histórica - e não da técnica do cinema - atentando-se a indícios, pistas presentes no *corpus* documental analisado (Ginzburg, 1989), nesse caso, a filmografia selecionada. A ideia foi considerar os relatos presentes nessas produções como um acervo de fontes orais – extraídas dos próprios filmes – para utilizar na própria pesquisa. Ressaltamos então que, mediante o interesse e a possibilidade de se acessar e trabalhar com tais fontes, buscamos encontrar elementos não só de descontinuidades como também de continuidades presentes nessas narrativas fílmicas, de forma que se apresente um conjunto das representações sobre a nova capital, compreendendo como estas acabam por constituir referências identitárias e de pertencimento à Brasília, entre a

capital idealizada e aquela que se tornaria realidade, principalmente para os construtores da obra.

Para o desenvolvimento da pesquisa sobre as narrativas fílmicas foi preciso explorar um pouco da relação cinema e história. Articulando essa associação, o historiador José D'Assunção Barros (2012) elenca seis possibilidades: 1) o filme como fonte histórica; 2) o filme como representação histórica; 3) o filme como agente histórico; 4) o filme como instrumento para o ensino de história; 5) o filme como tecnologia de apoio para a pesquisa histórica; e 6) o filme como linguagem e modo de imaginação aplicável à história. (BARROS, 2012, p. 62). A respeito da ideia do “agente histórico”, Marc Ferro foi um dos historiadores precursores em discutir cinema e história, já defendendo o “cinema como agente da história” (Ferro, 1992). Ferro investigou assim temáticas ligadas aos acontecimentos históricos ocorridos na 2ª Guerra Mundial, Guerra Fria, com relevância sobre o nazismo, militarismo e antiga União Soviética. Outro francês que se destaca nas primeiras abordagens de pesquisa sobre história e cinema é Pierre Sorlin. Como afirma a historiadora Michèle Lagny, a partir desses autores e outros contemporâneos veremos “sobretudo ao longo dos anos 1990 que os historiadores de formação tentam analisar os filmes com visão histórica”. (LAGNY, 2009, p. 100). O historiador Marco Napolitano afirma ser possível discutir essa relação sob três vieses: 1) o cinema *na* História, sendo então “o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica”; 2) a história no cinema, que é “o cinema abordado como produtor de ‘discurso histórico’ e como ‘intérprete do passado’; e 3) a história do cinema, “que enfatiza o estudo dos ‘avanços técnicos’, da linguagem cinematográfica e condições sociais de produção e recepção de filmes”. (NAPOLITANO, 2015, p. 240).

Ao propor então uma pesquisa de análise de narrativas fílmicas, tomaremos as películas como “agentes da história”, como “fontes para investigação historiográfica” e como produtores de “discurso histórico” e de “representação histórica”. A partir disso, consideramos que os cinejornais, por anunciarem narrativas que coadunam com o poder público e o discurso fundador de JK sobre a cidade, representam e apresentam narrativas que se tornaram hegemônicas sobre a nova capital. E que as demais narrativas fílmicas, embora revelem permanências sobre o ideal da “Brasília, capital da esperança”, representam e apresentam narrativas não hegemônicas sobre a cidade.

A importância dessas categorias anunciadas - hegemonia, narrativa, discurso e representação -, assim como memória e identidade, acontece desde a compreensão de

que “o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir”. (LAGNY, 2009, p. 110). Ainda segundo a historiadora:

O cinema é antes de tudo um espetáculo e, salvo exceções, o filme não é concebido para ser um documento histórico. [...]. Os cine-jornal e os filmes documentários são tradicionalmente compostos por montagem de imagens tomadas do mundo real e assemelhadas a outras fontes familiares aos historiadores (textos, da imprensa notadamente, fotos, desenhos). (LAGNY, 2009, p. 111)

Por representação, entendemos que esta é indissociável das práticas sociais, logo, representar é uma prática social, inserida em um determinado tempo histórico e ligado às experiências e ao discurso (CHARTIER, 1988). Stuart Hall também defende a representação como uma prática, pois é por meio da linguagem, de como atribuímos sentidos e significados aos sujeitos, objetos, discursos, conjunturas culturais... que representamos, exercemos as práticas sociais. E as representações, assim como discurso, não podem ser abstratas. Logo, por meio de um elemento discursivo (texto, imagem, fotografia, cinema etc.) é possível demonstrar, expor as representações (HALL, 2016). Ou seja, as análises aqui propostas permeiam essas ideias das representações e das práticas sociais. Ou representações de práticas sociais, de acordo com a historiadora Andrea Daher (2012). Segundo a educadora Maria L.B de Moraes, Stuart Hall:

aborda três teorias que discutem a representação: a reflexiva, a intencional e a construcionista. Cada uma delas apresenta abordagens diferenciadas para a interpretação dos significados nas mensagens. Na teoria reflexiva, a linguagem funciona como espelho que reflete o verdadeiro significado já existente no mundo; na intencional, aquele que fala impõe o significado através da linguagem; e, na teoria construcionista, a linguagem é tomada como um produto social, no qual os significados são construídos através dos sistemas de representação. É nessa terceira visão que o autor encontra um melhor ajuste à sua concepção da representação. (MORAES, 2019, p. 169)

A partir desse entendimento, destacamos também a categoria discurso sobre a qual nos orientamos pela observação de Eni Orlandi que explica que “a análise do discurso visa à compreensão de como um objeto simbólico produz sentidos, como ele está investido de significância para e por sujeitos” (Orlandi, 2012, p.26). Buscamos tratar essa relação histórico-cinematográfica, respeitando ainda, segundo Orlandi (2012), as “condições de produção” (contexto sócio-histórico, ideológico, memória). Além disso, observamos as ideias de Michel Foucault (2014) - também sobre a análise do discurso - que discorre sobre entender a sociedade, os sujeitos, as identidades e como as relações de poder interferem nos indivíduos, nos processos de subjetivação, nas

práticas que exercemos no nosso cotidiano. Portanto, entendemos que o discurso é aquilo que produz sentido e que todo discurso é controlado pelo poder⁴.

Ainda sobre tais categorias, faz-se necessário entender que “memória e identidade se entrecruzam indissociáveis”. Logo, não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente (CANDAUI, 2021. p. 19).

Para Candau (2021) a identidade, seja cultural ou coletiva, é decerto uma representação. Desse modo, entendemos, ainda segundo o pensador, que a memória coletiva é também uma representação, “um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo”. (CANDAUI, 2021, p. 24). Contudo, o autor pontua que a “memória coletiva” não deve ser tomada como “memória social”. Toda memória é social, mas não é coletiva. Assim, as memórias coletivas se fazem das memórias individuais. E nota-se que nas narrativas fílmicas, as memórias que são testemunhadas por cada operário, cada candango, como também eram chamados, e as mulheres, não condizem com a memória coletiva que JK buscou propagandar por meio dos cinejornais. Ou seja, abordaremos essas categorias a partir de um diálogo com esses e outros pensadores, a fim de compor ideias que discutam as narrativas fílmicas aqui analisadas, assim como também a própria narrativa, enquanto categoria. Pois entendemos que essas categorias se constituem e são elaboradas com base em um debate amplo e não isolado.

Como até agora afirmado, as narrativas dos filmes devem ser analisadas levando em consideração que constituem produções cinematográficas que não são imparciais e que não podem ser dissociadas da ideia de representação que possuem (PORTELA & SILVA, 2020). Ressaltamos assim que:

Se o cinema é “agente da história”, no sentido de que interfere direta ou indiretamente na história, ele também sofre intervenção todo o tempo por parte dela, que o determina nos múltiplos aspectos. O cinema é “produto da história” – e, como todo produto, um excelente meio para a observação do “lugar que o produz”, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus afazeres, que institui as suas temáticas. Por isso,

⁴ Discurso, poder, saber: o pensamento de Foucault passa pela arqueologia (saberes, formação discursiva); genealogia (tramas do poder); sujeito (a estética da existência – subjetivação). O poder tem estratégia, não é necessariamente focado nas pessoas, possuindo assim táticas dispersas e heterogêneas. Desse modo, não tem característica universal, global, mas sim é uma prática social que se transforma. Ou seja, não é um objeto é uma relação. Assim, as relações de poder não são algo fixo, logo, o discurso é o próprio poder que busca nos dominar. Por isso todo discurso é controlado pelo poder. (FOUCAULT, 2014.)

qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. É nesse sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como “fontes históricas” significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes de todos os gêneros possíveis. (BARROS, 2012, p. 67)

O que Barros coloca se ancora também no pensamento de críticos e estudiosos do cinema, que defendem que esta arte possui características, “linguagem e escrita” únicas para se observar numa análise. De acordo os pesquisadores cinematográficos Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté:

Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas; Assim como os romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em “escolas” estéticas, ou nelas se inspiram a *posteriori* (VANOYE, GOLIOT-LETÉ, 2012, p. 21)

O teórico francês Christian Metz (1931- 1993) abordava os estudos do cinema do ponto de vista da semiologia, visando principalmente a “linguagem cinematográfica”. Para ele, uma narrativa é um “conjunto de acontecimentos” e “toda narrativa é um discurso”. “A partir do momento em que lidamos com uma narrativa, sabemos que ela não é realidade, certamente existem romances ou filmes extraídos de histórias verdadeiras, porém o espectador, para Metz, não os confunde nunca com a realidade porque eles não estão com ela *aqui e agora* (GAUDREAU, JOST, p. 34, grifo do autor). Destarte, referenciada algumas ideias sobre narrativa, norteamos a noção a respeito dessa categoria a partir do pensador Paul Ricoeur (1994), que a conecta a experiência temporal e as experiências do viver e do vivido. Toda história é então narrativa e esta se insere no tempo e o organiza e produz também representações. A esse entendimento das ideias de Ricoeur podemos somar a seguinte compreensão:

Não há experiência humana que não possa ser expressa na forma de uma narrativa. Como salienta Roland Barthes: a narrativa está presente no mito, lenda, fábula, conto, novela, epopeia, história, tragédia, drama, comédia, mímica, pintura (pensemos na Santa Úrsula de Carpaccio), vitrais de janelas, cinema, história em quadrinhos, notícias, conversação. Além disso, sob esta quase infinita diversidade de formas, a narrativa está presente em cada idade, em cada lugar, em cada sociedade; ela começa com a própria história da humanidade e nunca existiu, em nenhum lugar e em tempo nenhum, um povo sem narrativa. Não se importando com boa ou má literatura [...]: ela está simplesmente ali, como a própria vida (1993: 251-252). Na verdade, as narrativas são infinitas em sua variedade, e nós as encontramos em todo lugar. (JOVCHELOVITCH, BAUER, p. 91, 2015)

Aplicando tais percepções sobre narrativas nas películas analisadas, a partir principalmente das ideias de Ricoeur, observamos então, a exemplo dos cinejornais, que por mais que estes documentassem o cotidiano das obras da construção não retratavam uma realidade da nova capital. Ou que até mesmo as narrativas que tomamos como as não hegemônicas, perante a estes filmes institucionais, por mais que proponham expor um outro olhar sobre a nova capital, denunciando os problemas de uma cidade nova, planejada e excludente, são ainda uma representação intencionada.

Em *Patrimônios Subterrâneos em Brasília* (2005), o historiador José Walter Nunes salienta que os filmes institucionais sobre a construção da cidade são um material editado, pois os cinegrafistas filmam aquilo que é de interesse de JK. Os cinegrafistas centram as câmeras no maquinário das obras, nas autoridades envolvidas na “epopeia” da construção, principalmente Juscelino, Israel Pinheiro, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, além de outras que constantemente chegam de fora, inclusive do exterior, para visitar os canteiros da futura capital. O câmara acompanha o trajeto das autoridades, quando estas “inspecionam as obras”, mostram aos visitantes ilustres, inaugura-as.

O presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, é a personagem central, em primeiro ou primeiríssimo plano fílmico, está sempre acompanhado por um cortejo formado por Israel Pinheiro, administrador-geral da cidade em construção, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, arquitetos dos planos urbanísticos e arquitetônicos, Bernardo Sayão, engenheiro responsável pela construção das rodovias que ligavam Brasília a importantes pontos do país, e outras autoridades. (NUNES, 2005, p. 53)

A visão de Nunes corrobora mais uma vez a finalidade dos cinejornais. O crítico de cinema Jean Claude Bernardet, ex-professor do curso de cinema da UnB e que inclusive participou da produção e do roteiro do *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, e o historiador Alcides Ramos no livro *Cinema e História do Brasil* (1994) discorrem que o interesse do governo pelos filmes históricos é ligado à dominação do Estado. Relatam que já nos anos 1950 cineastas como o aclamado Nelson Pereira dos Santos conseguiam levantar discussões sobre o caráter nacional e popular do cinema brasileiro, “independente das orientações ideológicas e políticas dos contendores” (BERNARDET, RAMOS, 1994, p. 12). Porém, na mesma década e sobretudo na de 1960, o Cinema Novo trouxe um olhar considerado subversivo contrário aos interesses governamentais pelo cinema. Era o lema “uma ideia na cabeça e uma câmara na mão” que ecoava o engajamento dos cineastas daquele período para pensar o Brasil

nordestino, o país dos contrastes sociais e até mesmo o país calado e censurado pela ditadura militar do golpe de 1964. Entretanto, “o filme histórico encontrou também opositores nessa época, mas basicamente porque exige recursos de produção caros, fora do alcance das possibilidades econômicas do cinema brasileiro naquele período” (BERNARDET e RAMOS, 1994, p. 12). Talvez então, o lema do Cinema Novo denunciava também que era possível produzir filmes sem grandes recursos financeiros.

Já no início dos anos 1970⁵ houve uma intervenção maior por parte do Estado e aparelhos de repressão quanto às produções culturais no país, e isso, claro, atingiu as produções de filmes de teor históricos, pois o “Ministério da Educação tomou a iniciativa e aconselhou os cineastas a se voltarem para o filme histórico” (BERNARDET, RAMOS, 1994, p. 12), propondo temas para as produções. A partir de 1975, com a Embrafilme⁶ “a simples exortação não bastava, o governo entrava na produção. O filme histórico tornava-se cada vez mais assunto de Estado” (BERNARDET, RAMOS, 1994, p. 13), embora houvesse o desinteresse claro por parte dos diretores e produtores, fato que teve ênfase nos anos que se seguiram, até a década de 1980, quando a abertura política e os movimentos pelo fim do regime ditatorial tomavam força maior. Nesse contexto, o gênero histórico continuaria a ser produzido, mas de maneira mais livre e desprendida dos interesses e da vigilância do governo, esta que não deve ser desconsiderada, principalmente com a utilização da propaganda política do Estado brasileiro desde a ditadura Vargas⁷, sob o comando do Departamento de Imprensa e o DIP⁸. Como lembra a historiadora Georgete Rodrigues:

Foi em 1932 que surgiu a primeira lei específica sobre a produção cinematográfica. O decreto nº 21.240, de 4 de abril de 1932, estabelece uma série de normas para a produção e exibição de filmes. [...]. O artigo 12º desse decreto tornava obrigatória a exibição dos

⁵ Na década de 1970 o Brasil já vivia sob a repressão de um dos governos mais violentos do regime militar, o do Presidente militar Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

⁶ A Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) foi criada em 1969. Era uma empresa estatal de produção e distribuição cinematográfica. Foi desativada no governo do ex-Presidente Fernando Collor de Melo, em 1990.

⁷ Era Vargas, período em que Getúlio Vargas governou o Brasil por 15 anos, de 1930 a 1945.

⁸ A Historiadora Maria Helena Capelato explicita que “em 1931 foi criado o Departamento Oficial de Propaganda, que se transformou em Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural. Em 1939 foi criado, por decreto do governo, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), diretamente subordinado à Presidência da República, tendo como função centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional interna ou externa. Cabia a esse órgão realizar a censura do teatro, do cinema, do rádio, da literatura, da imprensa, das atividades recreativas e esportivas. Deveria, também, promover e patrocinar manifestações cívicas, exposições para demonstrar as realizações do governo, produzir cartilhas para crianças, documentários, jornais nacionais, de exibição obrigatória em todos os cinemas. O DIP passou a ser dirigido pelo jornalista Lourival Fontes, afinado com os ideais do Estado Novo. Em cada estado havia um Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda”. (CAPELATO, 2003, p. 141)

filmes considerados ‘educativos’ pela Comissão de Censura do governo. Em suma, obrigava os exibidores a projetar nas telas os documentários, devidamente orientados pelo governo. (RODRIGUES, 1990, p.99)

Era evidente, portanto, o interesse do governo em utilizar o poder de alcance das películas para transmitir mensagens e ideais que vangloriassem o Estado. Georgete ainda ressalta que:

A legislação sobre o cinema é aperfeiçoada em 1946 [...] em pleno período de redemocratização do País. [...] Em seu artigo 24º fica estabelecido que, ‘cada programa de cinema que contiver um filme de metragem superior a mil metros, só poderá ser exibido quando dela fizer parte um filme nacional de ‘boa qualidade’ sincronizado, sonoro ou falado, natural ou posado, filmado no Brasil’. (RODRIGUES, 1990, p. 99)

Tem-se no país por um longo período essa obrigatoriedade de instrumentalizar o cinema para divulgação de propaganda política favorável ao governo vigente da época. Assim, a partir da leitura da historiadora podemos pensar, ao tratar dos cinejornais, que Kubitschek apenas se utilizou do poder midiático da produção cinematográfica - já manipulado desde a Era Vargas - para difundir no país a certeza de que Brasília seria “produto de esforços reunidos: o empenho do governo, o amor de uma multidão de pioneiros, entre administradores, técnicos e operários, e antes de tudo, a confiança de que se está criando as bases de uma nova civilização” (Discurso de JK durante as comemorações do 1º de maio de 1959, reproduzido no cinejornal *Brasília n° 16*).

Em contrapartida, os filmes *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, *Taguatinga em Pé de Guerra*, *A Capital dos Brasis*, *Romance do Vaqueiro Voador e A Saga das Candangas Invisíveis*, mesmo não deixando de reconhecerem que a construção da nova capital tenha sido um grande marco, expõem que já desde as primeiras décadas Brasília vivenciava os problemas e dificuldades intrínsecos a qualquer situação histórica, fato que desvela a existência de “memórias subterrâneas” (POLLACK, 1989) na cidade planejada e enaltecida pela realização de um sonho.

Aqui, cabe por fim salientar que a pesquisa realizou uma análise documental das narrativas fílmicas apresentadas, logo, dos discursos e das representações presentes nos filmes fontes. Estabeleceu-se uma interlocução com outras produções cinematográficas sobre o DF, com autores que abordam temas relacionados à historiografia da cidade e com a literatura que trata a relação cinema e história. Tudo isso amparado na utilização das transcrições que foram realizadas dessas narrativas fílmicas, conforme relatado.

A partir do exposto, temos então no primeiro capítulo a apresentação e discussão sobre os cinejornais *Brasília nº 04*, *Brasília nº 10* e *Brasília nº 16*. Abordamos o discurso fundante sobre a cidade, mostramos como esses filmes foram pensados como propaganda de viés institucional do governo. Procuramos aqui defender a tese de que essas películas são narrativas fílmicas que representam o discurso do poder público da época sobre a nova capital que se tornou hegemônico. Visto que anunciam as concepções desenvolvimentistas e modernistas do governo de JK, contemplando o sonho da “capital da esperança” por ele idealizado. São narrativas que priorizam a cidade, as autoridades envolvidas na construção e distintos visitantes do país e de fora como personagens centrais, dedicando aos operários das obras um espaço secundário.

No segundo capítulo destacamos a narrativa presente em *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, por considerarmos que esta marca uma filmografia que rompe com a representação e o discurso fundante de que Brasília é uma cidade moderna - livre de conflitos sociais e que não abriga personagens, ou indivíduos, que experimentam o “sonho da nova capital” a partir de uma perspectiva distante da difundida por JK. Apontamos no capítulo a segregação social que já existia na cidade recém inaugurada e que persistiu como problemática, permeando inclusive narrativas dos outros filmes discutidos no capítulo seguinte. Todavia, o documentário de Andrade ainda evidencia a Brasília que fora idealizada nos cinejornais.

No terceiro e último capítulo acessamos as memórias e identidades de homens e mulheres que não configuram como sujeitos protagonistas da história narrada por JK. São as narrativas fílmicas que estruturam produções da década 1980, *Taguatinga em Pé de Guerra* e *A Capital dos Brasis*, e da década 2000, *O Romance do Vaqueiro Voador* e *A Saga das Candangas Invisíveis*. Em *Taguatinga* damos continuidade à questão da segregação social existente no DF a partir de um episódio de luta liderado por mulheres. A partir da narrativa do filme evidenciamos que não apenas os operários dos canteiros de obra como também as mulheres que vieram se estabelecer na cidade desde o período da construção foram colocadas à margem na história oficial da nova capital, se tornaram sujeitos históricos invisibilizados. *A Capital dos Brasis* é uma trama que não foca no período da construção, nos introduzindo a moradores/as contemporâneos/as à produção que versam sobre o amor ou descontentamento que têm da cidade. A partir disso, nos permite estabelecer um debate sobre as implicações do termo “candango” e “pioneiro”, esclarecendo também quem é (ou foi) o “piotário” de Brasília. Em *Romance do Vaqueiro Voador*, dispomos das memórias dos ex-trabalhadores da construção da

cidade. Por meio dos testemunhos desses homens seguimos reafirmando a invisibilidade que estes tiveram na narrativa que se tornou oficial sobre esse período. São testemunhos que explicitam o descaso laboral sofrido pelos operários daquela época, expondo os episódios de violência que estes sofriam pelos oficiais da Guarda Especial de Brasília. Por fim, em *A Saga das Candangas Invisíveis*, temos outra narrativa que privilegia mulheres como personagens principais. Aqui, são as prostitutas “*invisíveis*” do período da construção que nos permite consolidar a análise de que Brasília se forjou em meio a um discurso oficial que apagou da história sujeitos sociais que não “harmonizavam” com o ideal da cidade modernista imaginada por JK.

Cada um desses capítulos dialoga com as categorias que nos permitem lançar mais um olhar historiográfico sobre a nova capital. Assim, essa escrita se ampara em uma historiografia e em outras vertentes de pesquisa que se debruçam sobre duas cidades: a Brasília e demais personagens de um discurso oficial que compõem uma narrativa que se tornou hegemônica; e a Brasília que abriga tantos homens e mulheres que ficaram à margem ou apagados⁹/as dessa oficialidade. Aqui, sem privilegiar o discurso ou narrativa que consideramos como hegemônica.

⁹ Expressamos na pesquisa que alguns sujeitos históricos foram apagados, invisibilizados e/ou colocados à margem da história oficial do período da construção da nova capital e anos posteriores não no sentido de afirmar que esses homens e mulheres não aparecem de forma alguma nos documentos e registros oficiais sobre a cidade, mas sim que ocupam um lugar desprivilegiado e distante de outros atores sociais que permeiam esse tempo histórico, como o próprio presidente JK e demais autoridades da época. A exemplo, nos cinejornais, entendemos que mesmo quando em tela os trabalhadores que ali aparecem não são notados como sujeitos protagonistas e de importância daquelas narrativas, mas sim como parte de composição de um cenário ou discurso que prima por enaltecer Brasília e JK principalmente.

Capítulo 1. Eixos narrativos de uma trama na construção de Brasília: os cinejornais da NOVACAP

A produção de cinejornais durante o período da construção de Brasília foi uma estratégia governamental para levar ao povo brasileiro - principalmente aos estados do eixo Minas, Rio e São Paulo - a confirmação de que Brasília era a realidade histórica idealizada por desbravadores desde um século antes, e que naquele momento se concretizava na imensidão do Planalto. Pode-se dizer também que o cinema sobre a capital começou com a NOVACAP, concebida com o propósito de construir Brasília, pela Lei nº 2.874, de 19 de setembro de 1956¹⁰, que possui acervo com mais de 60¹¹ filmes que documentam a construção de Brasília, passando por momentos de solenidades de inauguração de prédios da cidade até os primeiros anos da capital (ACERVO NOVACAP, 2018). Contudo, esses registros cinematográficos vão além das chamadas fontes oficiais do governo de Juscelino Kubitschek. Segundo o próprio site da empresa:

A NOVACAP, mediante Decreto Lei nº 8.530, do dia 14/03/1985, cedeu ao Arquivo Público do Distrito Federal um amplo e valioso acervo de documentos contendo a história da Capital.

Os filmes somam mais de 60, em preto-e-branco e em cores, de 16 e 35mm. Os assuntos variam desde imagens da construção de Brasília até inaugurações de prédios e monumentos, depoimentos de importantes personagens da época, tais como Juscelino Kubitschek, Israel Pinheiro, Oscar Niemeyer, Bernardo Sayão, Lúcio Costa, entre outros, e visitas de chefes de Estado às obras de Brasília executadas pelos anônimos pioneiros: os candangos. (NOVACAP, 2018)

As películas que são analisadas na pesquisa foram as produzidas pelos cinegrafistas José Silva e Sálvio Silva, pai e filho respectivamente. Eles foram encarregados de documentar oficialmente o cotidiano das obras. Além deles, outros

¹⁰ A COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL – NOVACAP foi criada inicialmente com o objetivo de construir Brasília, pela Lei nº 2.874, de 19 de setembro de 1956, revogada em parte pela Lei nº 5.861, de 12 de dezembro de 1972. Atualmente, rege-se pela Lei nº 13.303, de 30 de junho de 2016, pelo Decreto Distrital nº 37.967, de 20 de janeiro de 2017, e, nos termos desses, pela Lei nº 6.404, de 15 de dezembro de 1976, e deliberação da Comissão de Valores Mobiliários. Disponível em: <<https://www.NOVACAP.df.gov.br/competencias/>>.

¹¹ Em algumas leituras de apoio constatamos que há divergências quanto a este número de filmes do acervo. Porém, a informação aqui apresentada é do próprio site da NOVACAP, na página sobre o acervo. Disponível em: <<https://www.NOVACAP.df.gov.br/acervo/>>.

cinematografistas também produziram imagens sobre o período, a exemplo do francês Jean Manzon. Alguns veículos de imprensa e até amadores também realizaram registros. Esses cinejornais produzidos pelos Silva constam no livro catálogo “Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília - acervo do Memorial JK”, (1988), da pesquisadora Vera Bueno.

Do total de vinte e cinco (25) cinejornais produzidos entre 1957 e 1960 pela NOVACAP, listados no catálogo, selecionamos três (03) aos quais nos dedicamos de maneira acurada nesta dissertação. Os critérios utilizados para escolha destes três cinejornais foram, nesta ordem de prioridades:

- a) a data de produção, cada um deles correspondente a um dos anos de maior intensidade das obras da nova capital, quais sejam, 1957, 1958 e 1959;
- b) o conteúdo discursivo apresentado na Sinopse dos filmes, que evidencia a progressão das obras, podendo ser sintetizado cada ano, respectivamente, pelos lemas: Apresentar, Desenvolver e Contemplar.
- c) a qualidade de imagem e som, optando por aqueles que estão mais preservados e que por isso, permitem uma melhor apreciação dos elementos para a pesquisa.

O primeiro dos cinejornais é intitulado *Brasília nº 04*, de 1957. Acompanha a visita do prefeito de Nova York, Robert Wagner, e comitiva norte-americana às construções de Brasília acompanhados de Israel Pinheiro, Bernardo Sayão e demais autoridades. Apresenta ainda a solenidade cívica de comemoração ao Dia da Bandeira na nova capital. O segundo cinejornal é o *Brasília nº 10*, de 1958. Contempla a inauguração da Igreja Nossa Senhora de Fátima, da estrada Brasília-Anápolis, do Palácio da Alvorada e do Brasília Palace Hotel e eventos realizados no Palácio da Alvorada. Por fim, o terceiro é o cinejornal *Brasília nº 16*, de 1959. A película apresenta filmagens da comemoração do primeiro 1º de maio na nova capital, focando no discurso que JK profere aos presentes na ocasião.

1.1. Cinejornais como fontes documentais na pesquisa histórica

Vera Bueno no livro catálogo identifica os 25 cinejornais como disponíveis no Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal (IHGDF), no Memorial JK e no ArPDF. Conforme consta no livro catálogo:

O conjunto de 25 cópias positivas em 35mm pertencente ao Memorial JK [...] foi adquirido pessoalmente pelo Presidente Juscelino Kubitschek ao cinegrafista José Silva e, posteriormente, doado ao Memorial por Dona Sarah. [...]. Visando facilitar a sua divulgação, o Memorial JK não apenas permitiu que os 25 filmes de sua propriedade sejam veiculados não comercialmente pela *EMBRAFILME*, como também deu licença para que um grupo de cine-jornais fosse reduzido para 16mm e também copiadas em tape. (BUENO, 1988, p. 9, grifo do autor)

Conforme o catálogo, em 1987 o ArPDF adquiriu o acervo com o intuito de "reidentificar" e organizar os filmes para então disponibilizar para consulta pública (BUENO, 1988). Os títulos e sinopse dos cinejornais, de acordo o livro catálogo de Bueno são:

1.	<i>Primeira Missa em Brasília.</i> 1957. Libertas Filme. Produção Sálvio Silva. Sinopse: a primeira missa celebrada em Brasília.
2.	<i>Brasília nº 2.</i> NOVACAP. Sinopse: visita de representantes das classes produtoras e de caravanas de oficiais da ESG às obras de Brasília.
3.	<i>Brasília nº 3.</i> NOVACAP Sinopse: Visita a Brasília de comitiva do ISEB; inauguração do 1º grupo escolar. E visita à cidade de grupo de oficiais do exército.
4.	<i>Brasília nº 4.</i> 1957. NOVACAP. Produção Sálvio Silva. Sinopse: Visita a Brasília do prefeito de Nova York; comemoração do Dia da Bandeira.
5.	<i>O presidente de Portugal em Brasília.</i> 1957. Libertas Filme. Produção Sálvio Silva. Sinopse: visita do presidente de Portugal, Craveiro Lopes, a Brasília.
6.	<i>Brasília nº 6.</i> NOVACAP. Sinopse: O presidente da Pan Americana visita Brasília; os corretores de imóveis do Rio de Janeiro visitam a nova capital; o andamento das obras.
7.	<i>Brasília nº 7.</i> NOVACAP – Libertas Filme. Produção Sálvio Silva. Sinopse: exposição de Israel Pinheiro no Clube de Engenharia de Belo Horizonte; andamento e aspectos das obras no Plano Piloto; construção de estradas de rodagem e ferro.
8.	<i>Brasília nº 8.</i> 1958. NOVACAP – Libertas Filme. Produção Sálvio Silva. Sinopse: aspectos das obras; visita do Presidente do Paraguai, Alfredo Stroessner.
9.	Sem título e sem numeração. NOVACAP – Libertas Filme. Produção Sálvio Silva. Sinopse: chegada a Brasília do Ministro do Trabalho, Parsifal Barroso e senhora, recebidos no aeroporto por Israel Pinheiro.
10.	<i>Brasília nº 10.</i> 1958. NOVACAP – Alvorada Filmes. Edição José Silva. Sinopse: inauguração da Igrejinha N.S de Fátima, da estrada Brasília – Anápolis, do Palácio da Alvorada e do Brasília Palace Hotel; entrega de credenciais do Embaixador de Portugal.
11.	<i>Brasília nº 11.</i> NOVACAP – Alvorada Filmes. Edição José Silva. Sinopse: autoridades eclesiásticas visitam Brasília.

12.	<i>Brasília nº 12.</i> 1958. NOVACAP – Alvorada Filmes. Edição: José Silva. Sinopse: visita a Brasília do Secretário de Estado norte americano John Dulles; Inauguração da base aérea de Brasília.
13.	<i>Brasília nº 13.</i> 1958. NOVACAP – Alvorada Filmes. Edição José Silva. Sinopse: visita a Brasília do presidente da Itália, Giovanni Gronchi.
14.	<i>Brasília nº 14.</i> NOVACAP – Alvorada Filmes. Edição: José Silva. Sinopse: JK inspeciona as obras; o andamento da construção e a questão do abastecimento em Brasília.
15.	<i>Brasília nº 15.</i> Não apresenta outros créditos. Sinopse: visita a Brasília do príncipe Bernhard da Holanda.
16.	<i>Brasília nº 16 – 1º de maio em Brasília.</i> 1959. NOVACAP – Alvorada Filmes. Edição José Silva. Sinopse: festividades do dia do trabalho em Brasília.
17.	<i>Brasília nº 17.</i> NOVACAP – Alvorada Filmes. Produção José Silva. Sinopse: JK inspeciona as obras; panorâmica sobre os trabalhos da construção da capital.
18.	Sem título e numeração. NOVACAP. Sinopse: Visita a Brasília do príncipe japonês Takahito Mikasa e da princesa Yokiro Mikasa.
19.	<i>Brasília nº 19 - 1º aniversário da base aérea de Brasília.</i> Sinopse: comemoração do 1º aniversário da base aérea de Brasília.
20.	<i>Brasília nº 20 – Brasília festeja o aniversário do presidente Juscelino Kubitschek.</i> 1959. NOVACAP – Alvorada Filmes. Edição José Silva. Sinopse: festejos do aniversário de JK; lançamento da pedra fundamental da Catedral de Brasília; inauguração de hospital e grupo escolar em Taguatinga.
21.	<i>Brasília nº 21 – Produção e abastecimento em Brasília.</i> NOVACAP – S.S.S Produções. Edição José Silva. Sinopse: o incremento da produção e o abastecimento de Brasília.
22.	<i>Produção e abastecimento em Brasília.</i> Sem outros créditos. Sinopse: o incremento da produção e o abastecimento de Brasília.
23.	<i>Brasília nº 22.</i> NOVACAP – Alvorada Filmes. Produção José Silva. Sinopse: aspectos da cidade; a visita de Eisenhower, Presidente dos Estados Unidos.
24.	<i>Brasília nº 23 - Festividades da inauguração da nova capital.</i> 1960. NOVACAP – S.S.S Produções. Edição José Silva. Sinopse: a inauguração de Brasília.
25.	<i>Brasília nº 24.</i> 1960. NOVACAP – S.S.S Produções. Sinopse: Festividades e inaugurações por ocasião do aniversário de JK; inauguração da estação de abastecimento de água, do observatório meteorológico, do hospital distrital, da central telefônica sul, da urbanização da SQS 108, da barragem do Paranoá e da rodoviária; lançamento da pedra fundamental do Palácio do Itamaraty; JK homenageado no Núcleo Bandeirante.

Tabela 01 - Fonte: BUENO, Vera Americano. *Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília.* 2.ed., Brasília. Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.

Em pesquisa que tomou como ponto de partida o catálogo da Fundação Nacional Pró-Memória - realizada no ano de 2012 como Projeto de Iniciação Científica¹², sob orientação da professora Cristiane Portela - fizemos uma análise pormenorizada destes cinejornais. Localizamos 13 destes filmes, por ser este o número de registros documentais que estavam efetivamente disponíveis para acesso ao pesquisador(a) no acervo do Arquivo Público do Distrito Federal. Alguns deles, com cópias disponíveis no Memorial JK. Deste modo, nem todos os 25 filmes citados por Bueno estão disponíveis para consulta, visto que alguns estão guardados somente como películas no ArPDF. O levantamento fora apresentado em planilha que elencou e destacou os cinejornais do seguinte modo:

1. Número: como sendo a quantidade de cinejornais produzidos que constam listados no catálogo;
2. Título: como sendo o(s) do(s) cinejornal(is) e que constam listados no catálogo;
3. Da NOVACAP: como sendo os que se apresentam como produzidos pela empresa, de acordo o catálogo;
4. Sem identificação: como sendo o(s) cinejornal(is) que não possuem título apresentado no próprio filme, de acordo o catálogo;
5. Acesso ArPDF: como sendo um cinejornal que pode ser acessado por meio de pesquisa no ArPDF;
6. Acesso Memorial JK: como sendo um cinejornal que pode ser acessado por meio de pesquisa no Memorial;
7. Acesso no total: como sendo o cinejornal que tivemos acesso para realização da pesquisa; e
8. * (asterisco): observações pertinentes sobre alguma especificidade da listagem da planilha.

Em seguida, apresentamos os resultados deste levantamento, a fim de contextualizar o acesso dos mesmos.

NÚMERO	TÍTULO	DA NOVACAP*	SEM IDENTIFICAÇÃO	ACESSO ArPDF	ACESSO MEMORIAL JK**	ACESSO NO TOTAL
1	<i>A Primeira Missa em Brasília</i>					
2	<i>Brasília n° 2</i>	X			X	X
3	<i>Brasília n° 3</i>	X				
4	<i>Brasília n° 4</i>	X		X		X

¹² Ver nota n° 2, página 10.

5	<i>O Presidente de Portugal em Brasília</i>				X	X
6	<i>Brasília nº 6</i>	X			X	X
7	<i>Brasília nº 7</i>	X				
8	<i>Brasília nº 8</i>	X				
9	<i>Um filme da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (sem título e sem numeração)***</i>	X	X	X		X
10	<i>Brasília nº 10</i>	X		X		X
11	<i>Brasília nº 11</i>	X				
12	<i>Brasília nº 12</i>	X		X		X
13	<i>Brasília nº 13</i>	X			X	X
14	<i>Brasília nº 14</i>	X		X		X
15	<i>Brasília nº 15****</i>	X		X		X
16	<i>Brasília nº 16</i>	X		X	X	X
17	<i>Brasília nº 17</i>	X			X	X
18	<i>Um filme da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (sem título e sem numeração)</i>	X	X			
19	<i>Brasília nº 19*****</i>	X				
20	<i>Brasília nº 20</i>	X				
21	<i>Brasília nº 21</i>	X				

22	<i>Produção e Abastecimento em Brasília*****</i>					
23	<i>Brasília nº 22</i>	X				X
24	<i>Festividades da Inauguração da Nova Capital Brasília nº 23</i>	X	X			
25	<i>Brasília nº 24</i>	X				
TOTAL	25	22	02	07	06	13

Tabela 2 -

*Filmes que estão especificados conforme no catálogo ou na própria película como sendo da NOVACAP.

**Tais filmes foram também disponibilizados para esta pesquisa pelo ArPDF, mas estão aqui listados como sendo do acervo do Memorial JK, pois foram cedidos por essa instituição ao ArPDF.

***No acervo disponível do ArPDF –identificação filmica - consta como *Brasília nº 9*.

****No catálogo não consta como da NOVACAP, mas aparece nos créditos do filme como sendo da Companhia.

*****No catálogo não consta como da NOVACAP, apenas o título *Brasília nº 15*, sem demais informações.

*****Sem créditos (conforme catálogo).

Apesar de nos centrarmos apenas em *Brasília nº 04, 10 e 16* para a análise, é impossível deixar passar despercebido, ao observar as titulações e sinopse dos cinejornais nas *tabelas 1 e 2*, que os trabalhadores não são referenciados. Em nenhuma das 25 sinopses descritas na *tabela 1* há menção a aqueles que ergueram Brasília. Nas descrições os temas recorrentes são sempre a própria cidade - as produções já a exibem no nome - Juscelino Kubitschek, as outras autoridades locais e as “ilustres” visitas internacionais, os militares, o andamento das obras, a missa celebrada, a questão de abastecimento e da produção para/na nova capital, e as festividades. A alusão que possa nos remeter ao trabalhador está presente apenas em duas sinopses, a *nº 16* - que analisamos - que diz: “festividades do dia do trabalho em Brasília”. E em *Brasília nº 17*, que resume: “JK inspeciona as obras; panorâmica sobre os trabalhos da construção da capital”. São sinopses que denotam, além do apagamento dos operários, as urgências que a construção da nova capital imprimia para o país modernista dos anos 1950 que refletia a tônica desenvolvimentista de JK que buscava se inserir e acompanhar o cenário de progresso do mundo pós 2ª guerra.

Brasília surge como um projeto moderno capaz de redimir o Brasil de um arcaísmo de uma nação incompleta, ainda em formação e inseri-lo, por meio de um projeto arquitetônico arrojado, no círculo dos países desenvolvidos. Brasília é erguida sob o argumento de que uma manifestação grandiosa seria capaz de permitir ao Brasil a condição de realizar-se como nação. (BARROSO, 2008, p. 21)

E os cinejornais são narrativas institucionais de JK que documentam a modernidade acontecendo por meio de uma cidade que se constrói. As películas encomendadas pela NOVACAP foram produzidas por José Silva e Sálvio Silva, conforme mencionado, proprietários da produtora *Libertas Filmes*, que posteriormente passou a se chamar *Alvorada Filmes* e depois *S.S.S. produções*¹³. Sobre os cinegrafistas Georgete Rodrigues escreve:

Os cinegrafistas José e Sálvio, especialmente José, tinham tradição na área de cinema, particularmente em documentários. Funcionário do estado de Minas Gerais, José Silva já tinha filmado Benedito Valadares, o interventor nomeado por Getúlio Vargas em 1933. Era amigo pessoal de Israel Pinheiro, a quem devia sua admissão no serviço público mineiro, em 1939. (RODRIGUES, 1990, p.97)

José e Sálvio Silva, em entrevista à Fundação Nacional Pró-Memória¹⁴, comentam sobre a experiência de documentar a nova capital entre 1957-1960. Sálvio Silva recorda que em 1957 Israel Pinheiro procurou o pai dele para fazer a primeira filmagem em Brasília, contudo, como José Silva não estava em Belo Horizonte, quem foi à nova capital e fez as filmagens foi ele, o filho. Sálvio Silva diz:

Fiz – tenho a impressão – a primeira filmagem de Brasília. Nós descemos no Catetinho, que já estava pronto, e estavam já fazendo os serviços de demarcação de Brasília: onde seria o Eixo Monumental, a W/3, a Rodoviária, etc. Eu fiz, então essa filmagem preliminar, e assim começou o trabalho. A “Libertas Filme” periodicamente vinha a Brasília. A produção era da “Libertas Filme” para a NOVACAP. Meu pai fez um contrato com a NOVACAP para fazer a cobertura de Brasília, numa base não comercial: ela nos daria transporte, hospedagem e pagaria o custo do material, revelação, cópia, etc. Assim, começamos a filmar, em 1957, o início das obras. (SÁLVIO SILVA apud BUENO, 1988, p.55)

Sálvio Silva enfatiza que a “equipe” de produção era formada por ele e o pai. Ambos filmavam, montavam, escreviam os *scripts* que eram narrados pela locução de Gilberto Amaral, Marcio Sampaio, Cid Moreira e René Chateaubriand, vozes

¹³ Conforme consta em BUENO, Vera Americano. *O cine-jornais sobre o período da construção de Brasília* (1988). Quando *S.S.S produções*, tem-se a participação do cinegrafista Sinésio Silva.

¹⁴ A Fundação Nacional Pró-Memória que elaborou o catálogo sobre a produção dos cinejornais da época da construção realizada pelos cinegrafistas José e Sálvio Silva. Mesmo catálogo referenciado na nota anterior.

conhecidas naquele período (BUENO, 1988). É importante destacar que embora a NOVACAP tivesse contrato com José e Sálvio Silva para registrarem imagens de Brasília, outros cinegrafistas e produtoras de Rio de Janeiro, Porto Alegre e São Paulo também fizeram a documentação. Georgete Rodrigues (1990) cita que “Persin e Perrin Produções”, sediada no Rio de Janeiro, em 1958 realizou filmagens sobre a cidade que surgia no Planalto. Quem também produziu registros sobre a época da construção foi o cinegrafista francês Jean Manzon, “experiente fotógrafo da Marinha francesa, que, quando aportou no Brasil teve como primeiro emprego o de fotógrafo do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP de Vargas” (RODRIGUES, 1990, p. 96).

Como os cinejornais produzidos na época da construção tinham a intenção de propagandear o grande feito do governo JK, estes eram exibidos pelos cinemas de todo o país. O interesse do governo era divulgar a certeza de que Brasília era o sonho que se tornava realidade, valorizando assim nacionalmente a construção da nova capital. Sálvio Silva, na mesma entrevista, quando questionado se a NOVACAP tinha intenção de exibir os filmes em cinemas do Brasil, afirma:

Perfeitamente. Os filmes foram distribuídos pela UCB. 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. É preciso mostrar o que está acontecendo em Brasília porque a pressão está muito grande contra a construção’. Peguei o filme e sai fazendo projeções em várias cidades. (SÁLVIO SILVA apud BUENO, 1988, p. 56)

Sálvio diz ainda que as filmagens da Missa celebrada em Brasília em 1957 – o cinejornal que documenta esse ato não é analisado no trabalho – foram solicitadas, na época, por Luís Severiano Ribeiro para serem exibidas nos cinemas do empresário¹⁵. É com base nesse viés propagandístico de exaltação governamental que será abordado cada cinejornal. Como foi observado pelo historiador José Walter Nunes:

Na montagem do filme [cinejornais] não aparece o som ambiente ou direto da filmagem – aliás, esta é uma característica constante de todas as montagens desses filmes –, [...]. A voz que se ouve é apenas a de quem faz a locução, ou seja, um *narrador encarregado de ler o texto*. Além dessa narração, tem-se ainda a música, que completa então toda a dimensão sonora desses cinejornais. (NUNES, 2005, p. 56, grifo nosso)

Deste modo, podemos afirmar que os cinejornais apresentam sempre a voz *over*, ou seja, temos para a locução das imagens uma voz de quem não está presente no filme.

¹⁵ Severiano nesse tempo já era um dos grandes exibidores cinematográficos do país.

A narração se põe sobre as imagens, sendo assim um trabalho de pós-produção, que sincroniza o áudio às imagens. Quando não a voz *over* do locutor, ouvimos música. A sonorização utiliza músicas com notas de tom grave que se intercalam entre o compasso calmo e acelerado, dependendo do que se retrata na imagem. Sobre a importância dos sons e imagens no documentário o teórico do cinema Bill Nichols elucida que “grande parte do poder do documentário, e grande parte de seu poder de atração para governos, e outros patrocinadores institucionais, está em sua capacidade de unir prova e emoção na seleção e no arranjo de sons e imagens.” (NICHOLS, 2005, p. 89).

Nichols a discutir sobre o filme documentário afirma que “todo filme é um documentário”. (2005, p. 26). E explica:

Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação e desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes. (NICHOLS, 2005, p. 26)

Nichols prossegue nomeando apenas de *ficção* os filmes de “satisfação de desejos”, e apenas como *documentário* os filmes “como simplificação da não *ficção* de representação social” (2005, p. 27, grifo nosso). Este último - que é o que aqui nos cabe -, segundo o autor, representa de forma sensível situações do mundo ao qual pertencemos.

O documentário engaja-se no mundo pela representação, fazendo isso de três maneiras. Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos no documentário pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade. Esse poder extraordinário da imagem fotográfica não pode ser subestimado, embora esteja sujeito a restrições porque (1) *uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu*, e (2) *as imagens podem ser alteradas tanto e durante como após o fato, por meios convencionais e digitais*.

Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam os interesses dos outros. A democracia representativa, ao contrário da democracia participativa, funda-se em indivíduos eleitos que representam os interesses de seu eleitorado [...]. Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em favor dos interesses de outros, tanto dos sujeitos tema de seus filmes *quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica*. [...].

Em terceiro lugar, os documentaristas podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente. Colocam diante de nós a defesa de um ponto de vista ou uma determinada interpretação de provas. (NICHOLS, 2005, p. 28-30, grifo nosso)

Pautando-se em Nunes e em Nichols nos atentamos para a intencionalidade que há nos cinejornais, uma vez que estes são filmes editados, ou seja, claramente “*uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu*”, naqueles canteiros de obras. Soma-se a isso que como estes filmes foram encomendados sob um viés de propaganda institucional “*as imagens podem ser alteradas tanto e durante como após o fato, por meios convencionais e digitais*”. A escolha de produzir os filmes utilizando-se da voz *over*, com *narrador encarregado de ler o texto*, conforme pontua Nunes, também é fator que confere às películas a intencionalidade de uma ideia. Aqui, a ideia de reafirmar o discurso fundador (BARROSO, 2008), já que é o governo de JK a “*instituição ou agência que patrocina*” a “*atividade cinematográfica*” de José e Salvio Silva.

Conforme classificação mais difundida, os cinejornais são filmes jornalísticos de curta¹⁶ duração utilizados principalmente como propaganda e divulgação de ideias. Por essa razão remetem-se ao uso institucional. Nunes define os cinejornais produzidos pelo governo JK entre 1956-1960 como “registros cinematográficos, de caráter jornalístico, centrados no processo de construção, patrocinados pelo poder público”, além disso evidencia a particularidade que caracteriza a difusão de filmes desta modalidade, “cuja exibição se dava nas salas de cinema, como informativos da semana, antes de começar a projeção do filme principal do dia” (NUNES, 2005, p.52), reafirmando a fala do cinegrafista Silva. Destarte, considerando o cinema como um meio de comunicação de massa, mesmo que nos anos 1950 e 1960 essa arte ainda não alcançasse a maioria da população do Brasil, destacamos o que coloca o historiador Bronislaw Baczko:

Com efeito, aquilo que os *mass media* fabricam e emitem, para além das informações centradas na actualidade são os imaginários sociais: as representações globais da vida social, dos seus agentes, instâncias e autoridades; as imagens dos chefes, etc. Em e mediante a propaganda

¹⁶ As produções cinematográficas, videográficas e obras do audiovisual em geral são classificadas de acordo com o tempo de duração como curta-metragem, média-metragem e longa-metragem, podendo o entendimento quanto a essa classificação variar de uma país e/ou festivais para outro e afins. A exemplo, para o OSCAR são considerados curta metragem filmes de até 40 minutos de duração. Já no Brasil, de acordo a Medida Provisória nº 2.228-1 de 06 de setembro de 2001, tem-se o entendimento que: curta-metragem tem duração inferior ou igual a quinze minutos; média-metragem tem duração superior a quinze minutos e inferior ou igual a setenta minutos; e longa-metragem tem duração superior a setenta minutos. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>.

moderna, a informação estimula a imaginação social e os imaginários estimulam a informação, contaminando-se uns aos outros numa amálgama extremamente activa, através da qual se exerce o poder simbólico. [cf. Ellul 1962; Domenach 1954; Schramm e Roberts 1965]. [...] Ao longo da história, o poder carismático assenta em imaginários sociais que o grupo social projectava sobre o chefe carismático; este último amplificava-os e redistribuía-os, oferecendo ao grupo uma certa identidade coletiva orientando e canalizando as suas esperanças e angústias, etc. (BACZKO, 1985, p. 315)

É possível evidenciar nos cinejornais que JK é sempre representado como um líder carismático¹⁷ da nação, que acompanha atentamente o andamento das obras. As filmagens ditam um tom que dão a impressão de que o presidente, quando presente nas obras da capital, é mais um operário da grande obra que se constrói a passos largos – fazendo jus ao lema “50 anos em 5” – cumprindo o propósito desenvolvimentista do governo. Em *Brasília nº 16* Juscelino Kubitschek discursa:

Não é mais possível limitar a existência desse país a faixa litorânea. O necessário é levantar todas as forças vivas do Brasil, encará-las no esforço constante e tenaz e conquistar pela produção e riqueza futuras dessa nação, esse imenso império até agora abandonado e deserto. [...]. Estou certo, trabalhadores de Brasília, que o vosso esforço não será em vão. Ainda ontem, recebíamos aqui, um jovem líder americano que agora acaba de conquistar o poder em sua pátria. Nos arroubos de seu entusiasmo, proclamou ele que é uma felicidade ser jovem no Brasil. É tempo de sentir e de viver essa nova fase da nossa história. Poder atravessar essas regiões, conquistar as florestas e os rios, e transformar os imensos desertos em centros de civilização que tornarão cada vez mais poderosa essa grande pátria. (Trecho da locução da narração do Discurso de JK no cinejornal *Brasília nº 16*)

¹⁷ Conceito em Max Weber (2009). O sociólogo Emanuel Freitas da Silva (2019) explana que “o carisma, tal como definido por Weber, atua como um princípio de legitimação para determinadas relações sociais, sobretudo religiosas e políticas, que engendram, também, estruturas de dominação que servem à manutenção de tais relações” (p. 137). Segundo Weber: “denominamos ‘carisma’ uma qualidade pessoal considerada extracotidiana (na origem, magicamente condicionada, no caso tanto dos profetas quanto dos sábios curandeiros ou jurídicos, chefes de caçadores e heróis de guerra) e em virtude da qual se atribuem a uma pessoa poderes ou qualidade sobrenaturais, sobre-humanos ou, pelo menos, *extracotidianos específicos ou então se a toma como enviada por Deus, como exemplar e, portanto, como ‘líder’*”. (WEBER, 1994, p. 158, grifo nosso). É nesse sentido que entendemos JK como um líder carismático que se coloca diante os trabalhadores da nova capital e do povo, um chefe de Estado que sabe se impor como aquele que tem a missão quase que profética de levar o país a se tornar uma poderosa nação por meio da conquista de todo o território, estendo assim a mão aos países de primeiro mundo, como discursa na comemoração do 1º de maio de 1959. Na celebração JK ainda diz “Já não nos contentamos apenas em construir pequenas praças jardins nas cidades do litoral. Agora estamos enfrentando os grandes inimigos do Brasil, sobretudo a distância. Estamos enfrentando as florestas e os rios caudalosos para dominá-los e pô-los a serviço da pátria. [...]. Quero nesta oportunidade dirigir a minha palavra ao trabalhador de Brasília, e através dele, ao trabalhador de todo o Brasil [...]. Daqui, portanto, quero dizer aos trabalhadores do Brasil que podem confiar no Presidente da República, porque ele sabe sentir e compreender os tormentos e as dificuldades que eles atravessam. Portanto, quero aqui agradecer as vozes dos operários que falaram, dos patrões que, através de Iris Meinberg, aqui trouxeram também a sua palavra. Quero neste instante congratular-me com todos os trabalhadores, dos mais modestos aos mais graduados, como o doutor Israel Pinheiro, Presidente da NOVACAP”. (Trecho da locução da narração do Discurso de JK no cinejornal *Brasília nº 16*).

Essa fala de JK marca o poder da linguagem nos discursos oficiais do governo público que se tornaram hegemônicos. Entendemos hegemonia a partir das ideias do filósofo Antonio Gramsci, que discute hegemonia e aparelho hegemônico de forma complexa, articulando à política, economia, capitalismo, cultura, sociedade, ideologia, luta de classes (classe dominante - dirigentes e classe trabalhadora - subalternos), ou seja, conceitos e categorias atreladas a história de forma densa. Entendendo ainda que, para o autor, discutir hegemonia dentro do Estado italiano é diferente de como pensá-la na sociedade estadunidense, principalmente quando por ele discutida com base nas estruturas políticas, sociais, culturais e econômicas dos EUA que já despontava como potência na primeira metade do século XX, antes da segunda guerra mundial (1939-1945), considerando que foi no *Cadernos do Cárcere* escritos entre 1926 e 1935, que Gramsci aprofundou ideias sobre hegemonia.

Desse modo, compreendendo as diversas possibilidades para se estudar a obra de Gramsci, inclusive o conceito de hegemonia, que aqui nos interessa, iremos abordar hegemonia tomando o governo de JK como detentor do poder político, e isto posto:

A noção ampliada de política funda-se na divisão da sociedade em classes sociais antagônicas, que sustentam a “existência de governantes e governados, dirigentes e dirigidos. Toda a ciência e a arte políticas baseiam-se neste fato primordial e irreduzível” e que garantem a conotação política de todas as relações vividas na sociedade. A partir dessa divisão, que expressa o antagonismo de classes gerado no modo de produção, todas as ações realizadas são marcadas pelas relações de forças que garantem ou renovam uma determinada estrutura de poder e que se define como relações de hegemonia. (SCHLESENER, 2017, p.245)

Interpretamos ainda, como expõe o pensador e estudioso da obra de Gramsci, Guido Liguori (2017), que para Gramsci “hegemonia é uma *função* exercida pela classe dominante”. (p.32, grifo do autor). Assim, podemos entender o governo JK como representante da classe dirigente que se opõe aos trabalhadores da construção de Brasília, tomados como a classe subalterna. No prefácio do livro “Gramsci, periferia e subalternidade” (Org. Marcos Del Roio, 2017), o historiador Lincoln Secco coloca:

Os chamados *subaltern Studies* giram especialmente em torno da leitura do *Caderno 25* do Cárcere, em que Gramsci concentra suas passagens sobre os que estão “à margem da história”.
[...] Gramsci foi além das classes fundamentais do capitalismo e descobriu, no silêncio da história das camadas subalternas, as dimensões culturais que não podiam ser simplesmente incorporadas ao conceito de um proletariado europeu, branco e masculino.

[...]. A subalternidade era uma dimensão *acrescentada*, que permitia entrecruzar as diversas formas de sujeição de trabalhadoras e trabalhadores em sentido amplo. Abria-se a perspectiva para futuros estudiosos de compreender a opressão de gênero, étnica, regional, linguística, da homossexualidade e outras tantas, sem esquecer a de classe. (SECCO, 2017, p. 16, grifo do autor)

Assim, assumimos que as narrativas oficiais presentes nos cinejornais se tornaram hegemônicas, pois denotavam o discurso único do líder da nação sobre a cidade utópica que se erguia e que se promovia por diversos meios. Além disso, nas outras narrativas fílmicas - que se apresentam como outras possibilidades narrativas opostas a essa oficial que se tornou hegemônica nos filmes institucionais financiados pelo governo JK - é bastante evidente as camadas de algumas das opressões citadas por Secco, a exemplo da que enfrentavam não só os trabalhadores por ordem étnica e regional, como veremos em *Romance do Vaqueiro Voador*, principalmente. Ou ainda as sofridas pelas mulheres da época da construção de Brasília, como revelado em *Taguatinga em Pé de Guerra* e *A Saga das Candangas Invisíveis*. Sendo estes assim alguns traços que destoam do quimérico discurso da capital.

É significativo lembrar que além dos cinejornais, a *Revista Brasília*¹⁸ foi outra fonte oficial utilizada pelo governo de Juscelino para documentar e informar o público sobre o andamento da construção da nova capital. Havia ainda registros fotográficos e de jornais, estes que incorporaram também o discurso oficial que o governo tornava hegemônico. No entanto, havia também as publicações veiculadas nas mídias de imprensa privada da época que validavam esse discurso. E o discurso de JK sobre a cidade referenciava uma Brasília utópica e magnífica que seria a capital de um país moderno e desenvolvimentista que estendia possibilidades igualitárias de crescimento para toda a nação, mas que na prática não abrangia a própria realidade vivida pelos trabalhadores das obras. Assim, segundo vem se descortinando, JK utilizava-se da linguagem e dos meios de comunicação de massa para propagandear os ideais políticos e culturais pensados para a nova capital. Como ainda expõem a filósofa Schlesener:

A cultura assume importância na medida em que as relações políticas se constroem fundadas na ideologia como prática de poder [...] principalmente quando se evidencia o poder assumido pelos meios de

¹⁸ “Periódico criado pela NOVACAP – Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, publicado entre janeiro de 1957 e maio de 1963, mensalmente. O objetivo da revista era documentar a construção da nova capital, como um boletim informativo, para abastecer a opinião pública nacional e internacional sobre o andamento das obras”. Revista Brasília. Disponível em: <<https://www.arpdf.df.gov.br/revista-brasilgia/>>.

comunicação de massa na formação do modo de pensar de uma sociedade” (2017, p, 251)

O poder de JK de fazer repercutir os próprios discursos é bastante significativo. Rodrigues (1990) argumenta que o Presidente JK usa do poder midiático para reafirmar os ideais defendidos em campanha enquanto candidato presidencial. A autora diz ainda que JK usa o “discurso do sacrifício” quando ele lembra a morte de Bernardo Sayão, como se fosse um acontecimento fatal ocorrido em prol do desenvolvimento do país. Inclusive JK menciona a perda do engenheiro agrônomo no discurso proferido aos trabalhadores na comemoração do 1º de maio de 1956:

Estamos transferindo agora para o centro do país a trincheira da luta. Daqui prosseguiremos para a conquista e ela já se vem delineando. Ainda há poucos meses, em plena selva amazônica, tombava um companheiro nosso, heróico pioneiro da conquista desse ideal supremo da integração brasileira. Bernardo Sayão, não limitou sua ação apenas à construção de Brasília. Foi além. E ferido por uma grande árvore da floresta que ele procurava dominar, aqui está hoje repousando como primeiro habitante do campo santo dessa cidade que ele abençoou com seu esforço e o seu sacrifício. Mas estamos nesse instante, de fato, vivendo uma hora heroica para o Brasil. (Trecho da locução da narração do Discurso de JK no cinejornal Brasília nº 16, grifo nosso)

Outro ponto reiterado pela historiadora é que Kubitschek, em certo momento das falas que emitia, compara-se a Vargas, afirmando que os trabalhadores podiam confiar nele, pois ele igualmente sentia e compreendia os tormentos e apertos que os operários passavam. O que a pesquisadora expõe são as marcas do populismo do governo de JK. Populismo este - ou seja, artifícios e práticas políticas que JK utilizava para se identificar e se tornar próximo do povo - que se dissemina no imaginário social dos operários da construção. Deste modo:

o social produz-se através de uma rede de sentidos, de marcos de referência simbólicos por meio dos quais os homens comunicam, se dotam de uma identidade colectiva e designam as suas relações com as instituições políticas, etc. A vida social é produtora de valores e normas e, ao mesmo tempo, de sistemas de representações que fixam e traduzem. [...]. As relações sociais nunca se reduzem aos seus componentes físicos e materiais. Do mesmo modo, as relações políticas, enquanto dominações dos homens por outros homens, não se reduzem a simples relações de força e de poderio. [...]. O peso das representações e dos símbolos varia de um tipo de poder para o outro. Por exemplo, esse peso é particularmente importante no exercício do poder carismático”. (BACZKO, 1985, p. 307)



Imagem 01. Print cinejornal *Brasília nº 16*. À esq.: JK discursa aos trabalhadores na celebração do 1º de maio em 1959. À dir.: trabalhadores da construção de Brasília prestigiam o discurso de JK na na celebração do 1º de maio em 1959.

E para JK o sentimento de identidade da nova capital deveria se confundir, e fundir, com o sentimento de pertencimento e amor à cidade por parte dos operários e também da nação, porque Brasília era a nova capital de todo o povo brasileiro. Todo esse empenho de JK corrobora, de acordo Ricoeur que:

A ideologia gira em torno do poder.
De fato, o que a ideologia busca legitimar é a autoridade da ordem ou do poder - ordem, no sentido da relação orgânica entre todo e parte, poder, no sentido da relação hierárquica entre governantes e governados. [...]. A análise weberiana do poder gira em torno da pretensão da legitimidade erigida por toda forma de poder, quer seja carismática¹⁹, tradicional ou burocrática; logo, tudo depende da natureza do nó - *do nexus* - que vincula as pretensões de legitimidade levantadas pelos governantes à crença na dita autoridade por parte dos governados. Nesse nó reside o paradoxo da autoridade. Pode-se presumir que a ideologia advém precisamente na brecha entre a demanda de legitimidade que emana de um sistema de autoridade e a nossa resposta em termos de crença. A ideologia *acrescentaria* uma espécie de mais-valia à nossa crença espontânea, graças a qual esta poderia satisfazer às demandas da autoridade. Nesse estágio, a função da ideologia seria preencher o fosso de credibilidade cavado por todos os sistemas de autoridade, não somente o sistema carismático - porque o chefe é enviado de cima - e o sistema fundamentado na tradição - porque sempre se fez assim -, como também o sistema burocrático - porque o perito, supostamente, sabe. (RICOEUR, 2020, p. 96, grifo do autor)

E certamente JK se colocava como o chefe da nação “enviado de cima”. Portanto, fundamentada a compreensão de que as películas possuem discurso direcionados “para certa finalidade e público”, nesse caso de conveniência do governo da época (PORTELA, SILVA, 2020, p.318), fica claro que a documentação que existe daqueles primeiros anos de Brasília se inscreve nessa tônica, especialmente quando se refere aos cinejornais. Estes filmes são testemunhos históricos que partem *daquilo que o*

¹⁹ Ver nota 16, página 32.

governo tinha interesse em filmar e em como estava sendo filmado, mesmo se nessas filmagens constasse em cena representações de personagens que se tornaram invisibilizados na história oficial. Quanto às outras narrativas - *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova, Taguatinga em Pé de Guerra, A Capital dos Brasis, Romance do Vaqueiro Voador e A Saga das Candangas Invisíveis* - por mais que estas não se configurem como fontes oficiais e de interesse governamental, também não são registros livres de parcialidade. Os documentários (sejam de ficção ou não) seguem um roteiro de acordo com o que o diretor e os envolvidos na produção entendem como relevante para representar.

Os cinejornais são então filmes institucionais que tentam, por meio de um discurso oficial, validar as narrativas hegemônicas nos termos gramsciano sobre uma cidade nova que surgiria como sinônimo de progresso e desenvolvimento. Uma nova capital no centro do país, planejada, simbolizando a integração “dos Brasis” de norte a sul, e que dava a ilusão que seria terra de oportunidade para todos os brasileiros e brasileiras. Esse é o discurso emitido nas películas.

1.2. A Nova Capital em cena: os cinejornais produzidos pela NOVACAP entre 1957 e 1959

A partir dos critérios já apresentados para a seleção dos três cinejornais: a) data de produção; b) conteúdo discursivo e os lemas Apresentar, Desenvolver e Contemplar; e c) a qualidade dos cinejornais - (*ver página 23*), selecionamos *Brasília nº 4, Brasília nº 10 e Brasília nº 16* para a pesquisa pormenorizada. Acreditamos serem estes representativos de uma trama narrativa que nos permite reconhecer os eixos que são constitutivos do discurso oficial do Governo JK e que se tornam parte das narrativas hegemônicas sobre a nova capital.

O primeiro dos cinejornais selecionados, *Brasília nº 4*, foi produzido em 1957 pela empresa cinematográfica Libertas Filme, e tem duração de 9min19. É a trama que vem nos apresentar a cidade que se ergue em meio ao cerrado do planalto central, e que fora idealizada desde o sinal da cruz em anos passados. Mostra a visita do então prefeito de Nova York, Robert Wagner e da comitiva estadunidense às construções de Brasília. Acompanhados por Israel Pinheiro, Bernardo Sayão e demais autoridades, os visitantes

conhecem a Cidade Livre (atual Núcleo Bandeirante), o Catetinho (Palácio Presidencial provisório, conhecido como Palácio de Tábuas) e algumas obras da construção da nova capital. O vídeo também mostra a solenidade cívica de comemoração ao Dia da Bandeira, com participação de operários e familiares, além de militares e do primeiro prefeito da Cidade Livre, José Pimentel de Godoy.

Produzido em 1958 pela Alvorada Filmes e com duração de 9min10, *Brasília nº 10* nos leva a um passeio pelas obras da capital, exibindo a cidade de concreto que brota no centro-oeste. Se em *Brasília nº 4* temos a apresentação da cidade, neste, a trama segue ao expor o avanço das obras que são contempladas com inaugurações. A película mostra as inaugurações da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima - o primeiro templo católico da cidade, localizada na entrequadra sul (EQS) 307/308 -, da estrada Brasília-Anápolis, do Palácio da Alvorada e do Brasília Palace Hotel. Destaca a entrega das credenciais do Embaixador de Portugal, Manuel Rocheta, em solenidade no Palácio da Alvorada.

Por fim, *Brasília nº 16* nos leva à coroação de um planejamento que deu certo, segundo JK. É a nova capital sendo vangloriada, exaltando-se o percurso que fora traçado desde a película de 1957, passando pela filmada em 1958 e que se consagra com um discurso pomposo de JK no primeiro 1º de maio celebrado na nova capital do país em 1959. O cinejornal é também produzido pela *Alvorada Filmes*, com 9min58. O ato de celebração do feriado dos trabalhadores acontece na Praça dos Três Poderes, local em que Juscelino Kubitschek discursa aos presentes.

1.2.1. "Apresentar" ao mundo e ao país uma cidade-capital moderna: *Brasília nº 4*

Brasília nº 4 é um filme totalmente voltado para tentar demonstrar o quanto Brasília se projetava também no âmbito mundial. Logo no primeiro minuto o narrador diz: “A visita do prefeito de Nova York é mais uma prova da repercussão universal que vem tendo a decisão do governo Kubitschek de mudar a capital do país e construí-la, segundo arrojado traçado urbanístico”. (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília nº 04*).

Este acontecimento pode remeter ao enfoque característico dos cinejornais do período da construção de Brasília: documentação de exaltação governamental. Como os

demais filmes, o primeiro plano é centrado sempre nas autoridades – nesse caso nas “ilustres visitas” - ou nas edificações que estavam surgindo em Brasília. Em meio a imagens focadas nos visitantes - sempre acompanhados por Israel Pinheiro, “anfitrião permanente da joia que surge em pleno coração do Brasil” (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília nº 04*) - ou nas imagens aéreas - planos abertos - que captam a dimensão das construções ou espaços destinados a essas futuras construções, tem-se uma narração sempre enfática no enaltecer da nova capital. São dizeres como: “As características topográficas e o clima da região são considerados por todos aqueles que têm visitado Brasília fatores básicos do êxito a que está fadada a grande obra.”; “A natureza contemplou esse pedaço de terra, como fez com toda a região que é cercada por correntes de água.”; ou ainda “[a futura capital] é o tema que empolga o país, que suscita o interesse dos estrangeiros, que desperta a curiosidade de qualquer um e, mais ainda, do prefeito de uma cidade como Nova York”. (Locuções do Cinejornal *Brasília nº 04*).



Imagem 02. Print cinejornal *Brasília nº 04*. A comitiva liderada pelo presidente da NOVACAP, Israel Pinheiro, recebe em Brasília autoridades estadunidenses. Na imagem em primeiro plano: prefeito de Nova York, Robert Wagner (direita), Israel Pinheiro (centro) e embaixador dos EUA, Ellis Briggs (esquerda).

Nesse cinejornal os operários, as pessoas comuns que faziam parte do cotidiano da construção da nova capital, ganham visibilidade em dois momentos: o primeiro é quando a comitiva dos visitantes norte-americanos conhece o restaurante comunitário da “cidade Bandeirante”; e o segundo, já nos minutos finais do filme, quando está sendo retratado o Dia da Bandeira. Contudo, por mais que ambas as cenas mostrem os operários da construção, o que se procura evidenciar não são os trabalhadores. O primeiro caso sugere que o “assunto abastecimento e alimentação interessa particularmente ao prefeito Robert Wagner” (trecho da Locução do Cinejornal *Brasília*

nº 04). O tempo em tela dos operários no restaurante não chega a durar oito segundos, acontece muito rápido, antes do minuto dois do cinejornal.



Imagem 03. Print cinejornal *Brasília nº 04*. Operários da construção no restaurante comunitário da Cidade Livre durante visita do prefeito de Nova York, acompanhado de Israel Pinheiro e demais autoridades.

Já no caso das festividades do Dia da Bandeira os “funcionários, operários e suas famílias, perfeitamente integrados na significação da data cívica, participam da solenidade, que não deixa de se caracterizar por uma certa singeleza típica de cidade interiorana” (trecho da Locução do Cinejornal *Brasília nº 04*). Ou seja, a importância do ato está em destacar que Brasília também já celebrava as datas oficiais do país. Essa cerimônia é mostrada brevemente no cinejornal, mas é o suficiente para demonstrar que Brasília antes mesmo de inaugurada já transbordava para além dos espaços físicos que se construía. Evidenciando talvez a necessidade da cidade já se erguer com identidade nacional, mesmo que inserida no ideal de novos ares que o país, de nova capital modernista, respirava. É preciso lembrar que JK, como ele próprio frisava nos discursos que proferia, enfrentou grande oposição ao materializar a transferência da nova capital. Nem todos apostavam, e muitos torciam, para que a concretização do sonho dele fracassasse. Era preciso então conciliar a modernidade de um país com vistas para o futuro com a tradição. Ou seja, deixar para trás certos aspectos de um Brasil colonial, mas sem abandonar valores que se arraigaram no Brasil desde muito antes dos tempos das missões e planos dos anos 1800 que traçaram a interiorização da capital do país. E manter viva as celebrações cívicas de símbolos e heróis nacionais na nova capital que

ainda se edificava reverberava que JK não apostava em um desvairado sonho. Era para valer e prevalecer a meta 31²⁰ do plano de governo. Conforme afirma Barroso:

Não é de se admirar que a cidade do imaginário representada nos textos seja pautada pela necessidade de produção e de reforço da identidade nacional. Essa identidade é indissociável da ideia de nação, cuja indeterminação deixa a deriva o cenário citadino, pois a permanente necessidade de um projeto de modernidade que atue diretamente na supressão das ressonâncias do passado colonial brasileiro parece ser um objetivo a ser perseguido. Assim Brasília [...] é o campo de batalha onde se dá o combate decisivo entre o moderno e a tradição. (BARROSO, 2008, p. 221)

A modernidade que JK pretendeu procurava se distanciar das reminiscências de um passado colonial, principalmente no âmbito industrial. Porém, não conseguiu apagá-lo de vez. O próprio Palácio da Alvorada, mesmo projetado com modernidade, possui traços que lembram, conforme narrado em *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, uma “casa grande de fazenda brasileira”. São espaços amplos e de varanda, além da capela, que fazem com que a residência oficial da nova capital remeta a uma arquitetura de casa grande, um símbolo indissociável do contexto do Brasil colonial.

Ainda sobre a festividade que simboliza a cidade cumprindo o dever cívico, a celebração do 19 de novembro daquele ano se apresenta na película de forma breve, logo depois dos oito minutos de um de filme que dura 9min30. O cinejornal apresenta o acontecimento após o fechamento do “tema” que narra a visita do prefeito de uma cidade dos EUA e companhia. A passagem de um tema para outro - da visitação de autoridades internacionais para celebração do Dia da Bandeira - acontece de maneira repentina, mas ao mesmo tempo a sonorização presente no cinejornal dá a sensação que a transição ocorre de forma gradativa e natural enquanto tem-se a narração:

Os ilustres visitantes deixam Brasília, levando a melhor das impressões. O prefeito Robert Wagner, o embaixador Briggs, que já estivera antes na capital federal, e as outras personalidades entusiasmaram-se com a grande obra do governo Kubitschek. Brasília também comemora as grandes datas cívicas. No dia seguinte, dia da Bandeira, várias cerimônias foram realizadas com a participação da guarda policial da divisão de segurança pública da NOVACAP e da guarda rural. (Locução do Cinejornal *Brasília nº 04*)

²⁰ Conforme lembra o Sociólogo Márcio de Oliveira: “Brasília acabaria por se tornar a 31ª [meta], a famosa “meta-síntese”. O mito da nação seria efetivamente inaugurado em 21 de abril de 1960.” (OLIVEIRA, 2005, p. 65)



Imagem 04. Print cinejornal *Brasília nº 04*. À esq.: Oficiais da guarda policial da divisão de segurança pública da NOVACAP e da guarda rural.

À dir.: Operários e demais funcionários da capital com os familiares na comemoração do Dia da Bandeira de 1957. Celebração ocorrida em frente ao escritório de administração da nova capital.

O cinejornal de 1957 nos apresenta uma Brasília imponente que se edifica. E tenta transmitir ao espectador essa imponência sem apresentar de forma relevante os trabalhadores que ali estão, dividindo com as autoridades, as obras, com a própria cidade, o tempo em tela. Mas mesmo que seja a intenção, é impossível apagar os trabalhadores das imagens. Sobre a presença desses trabalhadores em cena Nunes interpreta:

De fato, se as tomadas de cena e montagem estavam direcionadas apenas para relatarem a história dos personagens do Estado e outras pessoas ilustres, o cenário das filmagens abria-se obrigatoriamente para a história das pessoas comuns também. [...].

Tal abertura se dava porque quem operava as máquinas, carregava madeira, tijolos, erguia paredes, abria picada das estradas não era outro senão o trabalhador comum. Ora inevitavelmente, ele entrava na composição do enquadramento. Pode-se imaginar, então, que seria necessário muito artifício filmar uma obra em construção, naquela época, sem que as centenas de operários entrassem no quadro cênico. Se a presença do operário era um problema inevitável para o cinegrafista, evidentemente ela vai reaparecer para o editor como um problema também. Como excluir na montagem final, tal presença?

[...] se o interesse do câmera era focalizar apenas a leveza de um traço arquitetônico, ou aspectos da monumentalidade de um edifício, sua intenção era dificultada ou frustrada porque a *presença do trabalhador era inseparável da obra*. (NUNES, 2005, p. 53-54, grifo nosso)

Contudo, por mais que em cena a “*presença do trabalhador [fosse] inseparável da obra*”, na locução ele era ausente. Na *voz over* o que constantemente ouvimos é a reafirmação da ostensiva cidade que surge no planalto central, como nos trechos que se seguem:

Novamente na sede provisória do governo, os visitantes puderam ouvir do doutor Israel Pinheiro, maiores esclarecimentos sobre a futura capital federal. Reiterou o Presidente da NOVACAP o sentido e

a concepção da ciclópica obra que fará surgir uma cidade inteiramente funcional. Tudo em Brasília - unidades de habitação, locais de trabalho, centros de comércio - orienta-se no sentido do próprio destino da cidade. Isto é, a função governamental. O esplendor do lugar e suas condições topográficas foram aproveitadas com muita oportunidade e sentido prático pelo arquiteto Lúcio Costa, cujo Plano Piloto é uma obra prima que até 1960 deverá estar transformada em viva realidade. (Locução do Cinejornal *Brasília n° 04*).

E prossegue o roteiro dos visitantes: já agora no cruzamento, ponto terminal da avenida monumental, tronco da rede circulatória da cidade. (Locução do Cinejornal *Brasília n° 04*).

O prefeito Robert Wagner demonstra grande interesse pelos detalhes das obras, acha a ideia de grande importância e que vai projetar o Brasil definitivamente como um dos mais avançados centros da arquitetura moderna. Como todos os visitantes, ele também faz sentir sua admiração pela concepção arquitetônica e a ideia da capital unificada. (Locução do Cinejornal *Brasília n° 04*)

Brasília n° 4 ainda cita obras que estão em andamento e que deverão ser inauguradas em 1958, ano do cinejornal *Brasília n° 10* que é centrado nessas inaugurações.

1.2.2. "Desenvolver" a capital em meio a um canteiro de obras: *Brasília n° 10*

Em *Brasília n° 10*, ao longo de todo o cinejornal, é perceptível que o cerne da exibição é a exaltação a Brasília e ao governo que possibilitou a construção da nova capital. O filme é centrado nos avanços de obras, nas edificações de estradas e nas inaugurações promovidas. 1958 é o ano de inaugurar e desenvolver o país por meio de obras. Sobre esse ano importante para o governo em meio a construção de uma cidade que deveria ser inaugurada em dois anos o sociólogo Márcio de Oliveira escreve:

As primeiras obras significativas no âmbito geral da construção da cidade foram inauguradas em 30 de junho de 1958, marcadas por um Programa de Solenidades, produzido e distribuído aos convidados: a residência oficial do Chefe de Estado, batizado Palácio da Alvorada, o Hotel Turismo, batizado Brasília Palace Hotel, a avenida das nações, ligando a residência oficial e o hotel ao aeroporto, por fim a rodovia Brasília- Anápolis. Neste mês de junho, foi inaugurada a igreja Nossa Senhora de Fátima, padroeira do Brasil e também escolhida padroeira de Brasília, além de 500 casas populares. (OLIVEIRA, 2005, p. 199-200)

O cinejornal explora a maioria dessas inaugurações. Em 28 de junho de 1958²¹, a capela de Nossa Senhora de Fátima – conhecida como Igrejinha da 308 Sul – é uma das primeiras inaugurações feita na cidade:

Junho de 1958 se iniciam as inaugurações em Brasília, pela capela Nossa Senhora de Fátima. Dona Sarah Kubitschek descerra a placa inaugural. Esta capela foi construída em louvor a Nossa Senhora de Fátima, como agradecimento a uma promessa cumprida por dona Sarah e a graça recebida em favor de sua filha, Márcia. Dom Fernando Gomes dos Santos, Arcebispo de Goiás, pronuncia a oração da bênção de Nossa Senhora de Fátima. A capela foi projetada por Oscar Niemeyer, um dos responsáveis pela concepção arquitetônica da futura capital. E assim ficou inaugurado o primeiro templo da futura capital do país, um templo que se impõe pela sua singeleza. (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília n° 10*)



Imagem 05. Print cinejornal *Brasília n° 10*. À esq.: Capela Nossa Senhora de Fátima.

À dir.: Juscelino e Sarah Kubitschek cumprimentam o arcebispo de Goiás, Dom Fernando Gomes dos Santos, que celebrou a missa inaugural da capela.

Além da Igrejinha, a inauguração da rodovia Anápolis – Brasília é destaque no cinejornal. JK, acompanhado de Israel Pinheiro e demais autoridades realiza uma cerimônia inaugural, na qual:

Coube ao doutor Israel Pinheiro fazer a oração inaugural, apresentando um breve relatório dos serviços que vêm sendo executados pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital, desde o início das construções. A NOVACAP tem desenvolvido uma atividade incessante, obedecendo a um planejamento rigoroso, amparada por uma equipe laboriosa de técnicos e operários. E aí está mais uma obra realizada em tempo recorde, e segundo os mais avançados padrões da engenharia rodoviária. (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília n° 10*)

²¹ O Jornal *Correio Braziliense* na reportagem “1958, ano em que a Capital do Brasil saiu do papel definitivamente” de 19/11/2011, elenca alguns eventos importantes ocorridos naquele ano na nova capital. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2011/11/19/interna_cidadesdf,279164/1958-ano-em-que-a-capital-do-brasil-saiu-do-papel-definitivamente.shtml>.



Imagem 06. Print cinejornal *Brasília nº 10*. À esq.: Israel Pinheiro (de costa, à esquerda) ao lado de JK (de costas, à direita) discursa ao povo na inauguração da estrada Brasília - Anápolis.

À dir.: JK inaugura oficialmente a estrada simbolicamente ao lado de Israel pinheiro, desfazendo o laço (corda) na pista.



Imagem 07. Print cinejornal *Brasília nº 10*. À esq.: JK em comboio oficial transita na estrada Brasília - Anápolis na inauguração.

À dir.: Carros trafegam na estrada Brasília - Anápolis.

Oliveira discorre sobre as inaugurações de 1958, e sobre a importância estratégica da estrada Brasília - Anápolis. O autor assinala que esta efetivava dois propósitos importantes: “um propriamente logístico - facilitar o transporte de materiais de construção até o canteiro de outras - e outro simbólico - sinalizar para a sociedade brasileira que o país não era mais um conjunto de pequenas ilhas, era uma nação una e integrada” (OLIVEIRA, 2005, p. 202). Isto é, inaugurar estradas, assim como ferrovias, consolidava que o coração do país passaria a ser interiorano e com vistas para pulsar de norte a sul, interligando o Brasil também pelo centro e não mais apenas pela faixa litorânea. Ademais, o empenho em entregar as estradas estava diretamente associado ao programa desenvolvimentista de JK, que englobava os segmentos de energia, transporte, alimentação e indústria de base - e construir uma nova capital incorporava todas essas esferas. E o setor de transporte se desdobrava nas seguintes metas, de acordo o plano: 6) ferrovias (reaparelhamento); 7) ferrovias (construção); 8/9) rodovias (pavimentação e construção); 10) portos e dragagem; 11) marinha mercante; e 12) transporte

aeroviário²². Já os prédios e monumentos inaugurados significava tanto que a cidade estaria sim apta para ser habitada - e seguir se edificando - em abril de 1960, como impulsionava também diretamente a indústria de base, que se estabelecia no programa como as metas 19 a 29²³.

É significativo enfatizar que, como se imagina, o plano de metas também estava pontualmente ligado ao fomento do emprego. Ora, é impossível desenvolver um país, levá-lo à modernidade, sem mão-de-obra. Contudo, por mais que o Programa de Metas destacasse a geração de emprego e a importância de trabalhadores como força motriz para execução do plano, a construção da nova capital que era documentada nos cinejornais parecia desconhecer que a cidade se construía pelas mãos e esforços dos trabalhadores e não por meio das mãos de autoridades e “cidadão ilustres” que a visitavam.

Nota-se em ambas as inaugurações (Igrejinha e rodovia Anápolis - Brasília) que os construtores das obras quase não são exibidos nas imagens, principalmente na capela. Estes aparecem nas cenas que retratam a inauguração da estrada Anápolis – Brasília quando filmadas em plano aberto, e mesmo assim, os trabalhadores não são o foco principal das imagens. Eles aparecem no sentido de estarem ali prestigiando aquele ato como público e não como partícipe da construção nesta solene inauguração da estrada que marca “mais uma obra realizada em tempo recorde, e segundo os mais avançados padrões da engenharia rodoviária” (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília nº 10*).

Outra inauguração documentada no filme é a do Palácio da Alvorada. Antes do minuto quatro do cinejornal a temática já é abordada. As imagens que se seguem enquanto ouvimos a locução do filme são feitas tanto em plano geral - valorizando a paisagem enquanto espaço físico, filmadas de uma vista aérea -, quanto em primeiro plano - focando JK e demais autoridades (políticas, militares e da Igreja Católica) presentes no evento e acentuando os detalhes arquitetônicas do Palácio. A narração preza mais uma vez por uma composição que denote a rapidez das obras de Brasília, induzindo o espectador a pensar como a cidade, desde o início da construção, acontecia de forma célere para a inserção definitiva do país na modernidade capitalista (BARROSO, 2008).

Após sua preleção, o Presidente Kubitschek descobriu o marco que assinala a inauguração da futura residência presidencial em Brasília.

²² Programa de Metas do Presidente Juscelino Kubitschek. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5291773/mod_resource/content/1/Plano%20de%20Metas.pdf>.

²³ Ver Plano de Metas citado na nota 22.

No marco consta que esse é o primeiro edifício erguido na nova capital da República. O majestoso edifício do Palácio da Alvorada, projetado por Oscar Niemeyer, teve sua construção iniciada a 03 de abril de 1957 e terminada a 30 de junho de 1958. Cerca de um ano e três meses, o que dá uma medida do ritmo de atividade em Brasília particularmente notável, levando-se em conta que outras obras estão sendo erguidas simultaneamente. (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília nº 10*)



Imagem 08. Print cinejornal *Brasília nº 10*. Vista aérea do Palácio da Alvorada.



Imagem 09. Print cinejornal *Brasília nº 10*. À esq.: JK em solenidade cívica de inauguração do Palácio da Alvorada passando em revista à tropa da 6ª Companhia da Guarda de Brasília.

Centro: Arcebispo Dom Fernando celebra a missa inaugural do Palácio da Alvorada.

À dir.: Jk, esposa e demais autoridades na missa solene de inauguração do Palácio da Alvorada.

Há de se apontar novamente a invisibilidade dos trabalhadores nesse ato. Aqui, muito mais significativo. Pois, quando os atos, celebrações e inaugurações ocorrem nos espaços públicos abertos os operários da grande obra comparecem, são convidados, embora que não apareçam como personagens centrais da história, ao menos não na que foi filmada e editada para os cinejornais. Já nas solenidades realizadas nos espaços reservados, sempre as presenças são de “ministros de Estado, representantes diplomáticos e inúmeros convidados especiais” e governantes do país e do estrangeiro. Na cerimônia do Palácio da Alvorada, até o “Cardeal de São Paulo e o Nuncio Apostólico honraram a cerimônia com suas presenças” (Trechos da locução do

Cinejornal *Brasília nº 10*). Porém é importante ressaltar que, comumente a classe operária não costuma figurar em cerimônias oficiais do Estado em recintos governamentais institucionais. Todavia, as inaugurações ocorridas em *Brasília nº 10*, como em outros cinejornais, se tratam de eventos oficiais com força simbólica e ideológica maior, pertencentes a um discurso que sugere os operários como força motriz e peças chave para a realização do feito Brasília. Mas os trabalhadores não se forjam de fato como atores principais dessa grande obra quando se trata de cerimônias pomposas e repletas de presenças ilustres, a exemplo das elencadas na locução do cinejornal *nº 10*. Os construtores/trabalhadores não configuram como os “*convidados especiais*” na locução. Tal observação não se faz com o propósito de afirmar que o Palácio da Alvorada deveria também ter sido tomado por grande maioria dos operários, mas sim porque a falta de trabalhadores nos espaços, para além de um líder sindical, demonstra o esquecimento intencional dos responsáveis por erguer as paredes de mármore que corporificam a cidade moderna. Talvez essa distinção indique o porquê foram cunhados os termos candango e pioneiro na nova capital. Consoante ao antropólogo James Holston (2010), entre 1956 e 1960 o governo de Juscelino convocou para as obras aqueles que ficariam conhecidos como os “candangos” e os “pioneiros”. Estes, no início da construção, referiam-se aos “primeiros”, termo utilizado de forma honorífica. Já os “candangos” remetiam a um termo “depreciativo, quase insultuoso” atribuído aos operários das obras.

Outro momento significativo no Palácio da Alvorada é a visita do embaixador de Portugal, Manuel Rocheta, para recebimento de credenciais diplomáticas. O acontecimento “praticamente inaugurou as atividades presidenciais no Palácio da Alvorada” (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília nº 10*).

O cinejornal continua mostrando Juscelino e convidados visitando mais uma obra a ser inaugurada: o hotel de turismo. Outra vez as imagens e a locução seguem sem fazer menção aos operários. Ao referenciar o hotel, notamos na narração mais uma passagem que remete ao programa nacional desenvolvimentista do governo Kubitschek, quando é dito “é um hotel com um padrão que se iguala aos melhores existentes no mundo, tendo sido construído pelo sistema de estrutura metálica com aço de Volta Redonda” (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília nº 10*). Brasília aparece como uma cidade que dialoga com o universal e apresentar os trabalhadores, operários, poderia macular as representações que estavam sendo erigidas sobre a capital do futuro.

Ambas as inaugurações do hotel e do Palácio da Alvorada são citadas em *Brasília n° 04* quando na visita do prefeito de NY e demais autoridades à cidade. Na ocasião novamente vangloriando o compasso vertiginoso das obras, principalmente porque *Brasília n° 04* é de 1957 e um ano após, em *Brasília n° 10*, ocorrem de fato as inaugurações. Durante a visita da comitiva dos EUA às referidas obras tem-se a locução:

Uma obra de vulto em adiantada fase de construção: o hotel de turismo. Com 180 apartamentos, será dotado de todos os recursos da técnica moderna nesse gênero de construções. *Já em 1958, o hotel deverá estar inaugurado.* Por essas imagens, podemos ver que a construção do hotel se faz em ritmo acelerado, atendendo-se a sua urgente necessidade.

Agora os visitantes seguem na direção das obras do Palácio residencial. [...] O palácio da Alvorada, pelas suas linhas arrojadas, será um imponente edifício de forma diferente das casas de governo conhecidas. Deverá estar pronto para inauguração, conforme afirmou o Presidente Kubitschek, a 03 de maio de 1958. Suas colunas serão todas revestidas em mármore, elemento que confere imponência a um prédio. A construção se realiza, segundo plano rigorosamente traçado, como se observa. (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília n° 04*, grifo nosso)

Em *Brasília n° 10*, logo após as cenas do hotel, o filme passa a explorar novamente imagens no plano aberto (vista aérea). São imagens das obras de Brasília, das construções do Plano Piloto que se alteiam no descampado de barro vermelho. E enquanto vemos essas imagens temos na narração um discurso que retrata o sentido atribuído ao feito chamado Brasília, que é sempre reforçado nos cinejornais. A exemplo, segue a narração com a qual se finaliza a produção:

A conclusão das obras de construção do hotel [falha de áudio] prova de maneira positiva que a Companhia Urbanizadora da Nova Capital vence, etapa por etapa, todos os planos estabelecidos. Tudo começa a concretizar-se em Brasília. As vastas extensões, antes virgens e mudas, sofreram uma transformação completa. Em menos de dois anos brota do chão, como um milagre da natureza, uma cidade nova em folha, que vai regozijar de vida e atividade, marcando um novo passo no desenvolvimento do país. Brasília é produto de esforços reunidos: o empenho do governo, o amor de uma multidão de pioneiros, entre administradores, técnicos e operários, e antes de tudo, a confiança de que se está criando as bases de uma nova civilização. (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília n° 10*)



Imagem 10. Print cinejornal *Brasília nº 10*. Vista aérea da nova capital em construção.

Brasília nº 10 se prova então como mais um documento histórico que tem como intuito dar visibilidade à cidade e às autoridades envolvidas na edificação. As obras inauguradas simbolizam uma nova capital que se projetava para o futuro, mas ainda fincada em um Brasil arcaico. Assim, vemos na Igrejinha a tradição. É a religiosidade já ocupando espaço na cidade. Arcebispos realizavam missas quando ocorriam eventos e celebrações oficiais. No Palácio da Alvorada um misto de tradição e contemporaneidade se apresenta na arquitetura. E a modernidade se expressava em demais espaços e construções. Além do Palácio, estava presente no Hotel de Turismo, em edificações e estruturas que foram erguidas com maquinário importado dos EUA. Empresas e engenheiros daquele país também vieram compor o quadro técnico das obras, a exemplo da construção da barragem do Lago Paranoá²⁴. Já as estradas imprimiam as marcas do progresso. São inaugurações que constituem peças de um discurso oficial de valorização da extraordinária obra maior: Brasília. Discurso este que se torna hegemônico. E nesse cenário, novamente os operários quando presentes se mostram como personagens figurantes da construção. Estão ali presentes, mas não são importantes. Permeiam a cidade que expressa a tradição, a modernidade e o progresso, mas interessam menos que os monumentos que erguem.

²⁴ KUBITSCHKE, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, 2000. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1039>>.

1.2.3. "Contemplar" o grande feito de JK junto aos trabalhadores: *Brasília nº 16*

Brasília nº 16, de 1959, nos traz a comemoração do primeiro 1º de maio na nova capital. É o cinejornal da tríade selecionada que aclama tudo que fora representado em tela desde o cinejornal de 1957. E essa consagração se faz por meio do discurso de Juscelino Kubitschek aos operários de Brasília no dia do trabalhador. O ato acontece na Praça dos Três Poderes, local em que o então presidente fala aos presentes.



Imagem 11. Print cinejornal *Brasília nº 16*. Nas imagens, os operários chegam em caminhões para a celebração do 1º de maio de 1959 na Praça dos Três Poderes.



Imagem 12. Print cinejornal *Brasília nº 04*. À esq.: JK em carro aberto chega à Praça dos Três Poderes para o discurso do dia do trabalhador
À dir.: JK passa em revista a maquinário utilizado nas obras de construção da nova capital.

A película já começa exibindo imagens dos operários e com locução sobre os mesmos para depois apresentar o Presidente do Brasil. São dizerem que narram que os trabalhadores chegam em caminhões na Praça dos Três Poderes para a comemoração do 1º de maio na capital “numa afirmativa de fé no destino da pátria, manifestada pelos dirigentes de classes obreiras do país. Milhares de operários acorreram à chamada para comemorar o seu dia”. Em seguida a voz *over* narra o que se passa na tela: a chegada de JK em jipe aberto acompanhando de Israel Pinheiro e outras autoridades e diretores,

passando em “revista [a] algumas das centenas de máquinas que estão construindo Brasília” (Trechos da locução do Cinejornal *Brasília n° 16*). Essa imagens e cortes, segundo NUNES (2005), é uma ambiguidade do cinejornal. O autor defende que:

Ao olhar essas imagens [referindo-se a todos os cinejornais por ele analisado, incluindo o *n° 16*], tem-se a impressão de que o objetivo era o de mostrar o *cotidiano* sim, mas dos representantes do Estado, sugerindo que seu trabalho era incansável e monumental, o que os elevava à condição de grandes personagens de uma história em construção, enfim, de uma epopeia. (p.53, grifo nosso)

Assim, o que o historiador quer dizer, é que por mais que os filmes jornalísticos apresentassem o “*cotidiano*” e neste estivessem presentes os trabalhadores “comuns”, que em um panorama geral compunham parte importante das imagens, o foco sempre era a exaltação dos chefes de Estado. Contudo, “eram esses trabalhadores o público dos discursos quando aberto aos populares, ao mesmo tempo em que eram eles os que operavam as máquinas, tratores, caminhões e que erguiam os monumentos e edifícios, tijolo por tijolo” (PORTELA, SILVA, 2020, p.322). E apagar das cenas esses “comuns” simplesmente era algo impossível de se fazer, mesmo se este fosse o propósito. Prossegue Nunes:

Há que se destacar ainda, nesse sentido, a celebração de um 1° de maio realizado em frente ao edifício do Congresso Nacional e na Praça dos Três Poderes. Se o câmera estava lá para filmar JK, ele registra, voluntária ou involuntariamente, os milhares de trabalhadores nos caminhões, a pé, com faixas e bandeiras, disputando talvez um toque nas mãos do Presidente que os cumprimentava aleatoriamente no interior daquela multidão. Eles saem, nesse momento, da condição de cenário e passam para protagonista. Um fato novo é mostrado: um trabalhador num palanque e ao lado de JK, discursa! (NUNES, 2005, p. 56)

O trabalhador que sobe ao palanque para falar ao povo é o operário e líder sindical do Rio de Janeiro José de Paula Costa.

Ao se referir a um deslocamento da invisibilidade ao protagonismo quando o operário discursa ao lado de JK, Nunes não considera o fato de que aquele que ganha visibilidade não é “um trabalhador da nova capital”, e sim um representante sindical convidado para a solenidade, mas que fala de um outro contexto. Portanto, nos parece que o destaque dado aos operários no *Brasília n° 16* faz parte da mesma intenção primordial do cinejornal: enaltecer o grande feito de JK. Como dissemos, sem os operários, o sentido da celebração se perderia, mas a centralidade da narrativa não se perde: é uma comemoração que tem por função mostrar aos opositores que Brasília se constrói a passos acelerados. (PORTELA, SILVA, 2020, p. 322)



Imagem 13. Print cinejornal *Brasília nº 16*. Líder sindical José Paulo Costa discursa, abrindo a celebração do 1º de maio em Brasília.

Assim, ratificamos então que esses cinejornais se consolidam como narrativas fílmicas que se tornaram hegemônicas no sentido de enaltecer Brasília como uma capital modernista, justa, símbolo de igualdade, oportunidade e sonho de todos/as brasileiros/as que se afirmava como realidade, tendo como base o plano desenvolvimentista do governo JK. E é evidente que mesmo nessa perspectiva os operários estão presentes nas narrativas representadas. É impossível apagá-los. O argumento então defendido é que mesmo quando vislumbrados nas imagens e locução dos filmes os construtores são representados como paisagens, como personagens secundários que estão ali presentes para compor e validar a exaltação oficial e propagandística da nova capital. A concepção dos cinejornais gira em torno da idealização da construção de uma cidade que é grande feito de homens, mas estes em momento algum são os operários, e sim as autoridades. E JK discursar para os “cerca de 30 mil trabalhadores [que] se reuniram em frente ao congresso para ouvir o presidente” (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília nº 16*), exemplifica o quanto a linguagem é o meio de difusão de uma ideologia unificadora. Schlesener (2017, p. 259) faz a referida afirmação citando que essa disseminação favorece a classe dominante, e aqui colocamos a linguagem como favorecedora do governante, de Juscelino. Aos trabalhadores e aos presentes, JK homologa o discurso a partir do qual se compõe a narrativa hegemônica sobre a nova capital:

É evidente que inúmeros interesses se levantam para se oporem a marcha do Brasil para o interior. Mas pergunto: que forças ousariam hoje impedir que caminhemos para frente? Que forças ousariam hoje me tentar paralisar o Brasil nesse momento, roubando imenso trabalho já aqui realizado e que é fruto de centenas de milhares de brasileiros que aguardam a coroação dessa grande obra e desse empreendimento? E estou certo que a nação inteira acompanha Brasília com os olhos de

respeito, sabendo que aqui estamos plantando um marco decisivo para o nosso futuro. Não só o Brasil, mas todo o mundo acompanha Brasília.

[...]

A pouco, um dos oradores que me precederam, numa expressão muito feliz, disse que Brasília já se ergue neste instante como um retrato sem retoque. Aqui estão os esqueletos das grandes obras que amanhã abrigarão a futura população dessa cidade. Estamos falando do local, onde serão erguidas amanhã, as tribunas dos representantes do povo no congresso brasileiro. (Trecho da locução do Cinejornal *Brasília n° 16*)

Porém, essa narrativa de que Brasília é sonho possível para todos e todas, no sentido pregado por JK, ou seja, de ser uma terra de excelentes oportunidades alcançável para qualquer cidadão, não se tornou realidade para o povo que a construiu. Fato é que Brasília foi construída por candangos e não para os candangos. Após o período chave da construção, 1956 a 1960, os operários foram esquecidos pelo governo. “Muitos foram iludidos pelo mito que viram no dia da inauguração” (OLIVEIRA, 2005, p. 67). E como a nova capital não foi pensada para acomodar os trabalhadores e familiares, estes tiveram que se instalar (ou permanecer) nos arredores da cidade, depois da inauguração da capital, episódio que se fundamenta nas outras narrativas representadas nas produções que se contrapõem aos cinejornais. Todavia, cabe salientar que mesmo excluídos das benesses oportunizadas para os pioneiros e demais parcela de uma sociedade que de fato migrou para Brasília para vivenciar o sonho conforme oferecido por JK, muitos dos operários das obras, trabalhadores e trabalhadoras que chegaram a nova capital no período da construção decidiram por seguir na cidade e persistir em tentar experienciar o sonho, pois, como já dizia “um dito bastante conhecido na capital: é melhor ser pobre em Brasília do que no resto do país” (HOLSTON, 2010, p.34). Porque embora a realidade de vida experimentada por aqueles que se fixaram nas cidades satélites²⁵ fosse aquém da daqueles que vieram e se

²⁵ O termo “Cidade Satélite” está em desuso, mas é aqui empregado de acordo com o contexto e época dos filmes analisados. Atualmente, o termo correto é Região Administrativa (RA). O DF é dividido em 35 Regiões Administrativas, “cujos limites físicos definem a jurisdição da ação governamental para fins de descentralização administrativa e coordenação dos serviços públicos.” Secretária de Estado de Governo do Distrito Federal (SEGOV). Disponível em: <<https://segov.df.gov.br/category/administracoes-regionais/>>. Todavia, para fins de facilidade de endereçamento, desde 19 de janeiro de 2011 os Correios consideram todo o DF como Brasília e as RAs como bairros: “para os Correios, as regiões administrativas serão bairros e todo o quadrilátero do Distrito Federal torna-se Brasília. O novo endereçamento terá como base o modelo de divisão territorial utilizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). De acordo com o gerente de operações da Diretoria Regional dos Correios em Brasília, Edson Batista Moraes, a mudança tem como objetivo terminar com a dúvida que a população tem ao preencher cadastros. E também para acabar com a discriminação por morar em outras cidades.” Disponível em:

instalaram no Plano Piloto, para todos e todas Brasília ainda era sinônimo de “capital da esperança”. Uma nova capital que seguiria ainda em construção e oferecendo empregos, mesmo que de oportunidades desiguais.

E estas rupturas que se anunciam sobre a cidade seguem como enredo e personagens nessas outras narrativas, que também não excluem ou negam as permanências que fundamentam as narrativas dos cinejornais. Todavia, as demais películas representam e apresentam uma Brasília vista não somente como protagonista de uma história oficial como posta nos cinejornais. São filmes que vislumbram a cidade que mesmo sendo negada pelo projeto oficial àqueles que a construíram, se consolida como território e como moradia destes, não escapando assim de ser apropriada pelos sujeitos não previstos como possíveis habitantes do espaço urbano. Os trabalhadores, por meio de lutas, forjaram a própria inserção no espaço urbano e o direito à cidade, uma cidade pensada a priori sem a presença deles. Sobre esse direito à cidade, Barroso (2016) explana:

As cidades, embora não sejam algo natural na história da humanidade, são frutos da vontade e do trabalho humano, não existem independentemente de uma história social. A cidade “é produto da história dos povos e condição essencial para a continuidade e aperfeiçoamento das realizações do sujeito enquanto seres racionais” (Alves; 1997:26). Nessa perspectiva, a cidade deve ser entendida como um bem público, ou seja, o espaço socialmente construído torna-se um lugar no qual aqueles que ali irão habitar precisam ter o direito de dispor daquilo que o espaço tem a oferecer. Para o cidadão, o direito à cidade deve ser mais que um sonho vivido ou pronunciado. Ele necessita ser mais que um espectador passivo diante da magnitude oferecida pela modernidade. (BARROSO, 2016, p. 109)

Esse direito que então fora oferecido como um sonho - a “capital da esperança” - por JK não foi estendido aos operários. Percebemos assim que a *apresentação* da nova capital, o *desenvolvimento* das obras e o *contemplar* do feito Brasília, representados em *Brasília nº 04*, *Brasília nº 10* e *Brasília nº 16*, ratificam e legitimam o ideal da construção de uma nova capital, espelho do progresso e modernidade. São narrativas fílmicas que se inserem em um conjunto de fontes institucionais que propagandearam o discurso oficial do governo que procurou se instituir como hegemônico.

No tocante a relevância da representação desses filmes, compreendemos, segundo Hall (2016), que a noção de representação é inerente à linguagem, ao sentido,

<<https://jornaldebrasil.com.br/brasil/para-os-correios-todo-df-agora-e-brasil-e-as-regioes-administrativas-sao-bairros/>>.

aos signos, aos símbolos, à cultura, ao discurso, à identidade e ao conhecimento. Elementos, podemos dizer, que permeiam os cinejornais a fim de consolidar o ideal do governo de Juscelino. Segundo o autor, destacamos a importância do discurso para as representações:

Discursos são maneiras de se referir a um determinado tópico da prática ou sobre ele construir conhecimento: um conjunto (ou *constituição*) de ideias, imagens e práticas que suscitam variedades no falar, formas de conhecimento e condutas relacionadas a um tema particular, atividade social ou lugar institucional na sociedade. Essas *formações discursivas*, como assim são conhecidas, definem o que é ou não adequado em nosso enunciado sobre um determinado tema ou área de atividade social, bem como em nossas práticas associadas a tal área ou tema. As formações discursivas definem ainda que tipo de conhecimento é considerado útil, relevante e “verdadeiro” em seu contexto; definem que gênero de indivíduos ou “sujeitos” personificam essas características. Assim, “discursiva” se tornou o termo geral utilizado para fazer referência a qualquer abordagem em que o sentido, a representação e a cultura são elementos considerados constitutivos. (HALL, 2016, p. 26, grifo do autor)

Ou seja, as representações presentes nas narrativas fílmicas dos cinejornais se enunciam como portadoras de um ideal institucional que o governo da época divulgava, principalmente por meio dos discursos de JK, que, fundamentados em uma linguagem intencional, produziam efeitos nos sujeitos alvos. Nesse caso, a população de um país, sobretudo o operariado que construía Brasília, que precisava acreditar que aquele sonho prometido seria possível e se tornaria realidade.

Capítulo 2. Deslocamentos narrativos na primeira década da nova capital: Brasília, Contradições de uma Cidade Nova

O presente capítulo aborda os deslocamentos narrativos de *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, 1967, face ao discurso apresentado nos filmes discutidos no capítulo anterior. Um documentário que - reconhecendo a suntuosidade da cidade anunciada nos cinejornais - problematiza, menos de uma década após a inauguração, a Brasília que se irradia às margens do Plano Piloto. Essa Brasília, que se expande para além do Plano Piloto e as questões sociais que ela carrega, está presente nas outras narrativas fílmicas abordadas no próximo capítulo, como cenário da vida de atores sociais que foram ou figurantes ou silenciados na história que se tornou oficial sobre o período da construção e os anos iniciais da cidade. Assim, por considerar que *Brasília, contradições* apresenta na narrativa o primeiro rompimento cinematográfico com as permanências do discurso fundador que é reverberado nos cinejornais, discutimos aqui as questões que ainda em 1967 foram abordadas na película e que seguiram ecoando em outras produções de outras décadas.

2.1. Contexto de produção do documentário de Joaquim Pedro de Andrade

Brasília, Contradições de uma Cidade Nova, é uma produção lançada uma década após o primeiro cinejornal selecionado (*Brasília nº 4*, de 1957). Um média-metragem de 22min45. O filme de Joaquim Pedro de Andrade revela uma Brasília poucos anos após a inauguração, por meio de imagens da cidade, tanto do Plano Piloto quanto das chamadas cidades satélites, e também pelas entrevistas com habitantes da capital, principalmente operários da época da construção. O argumento do documentário já se evidencia ao indicar a pergunta que o estrutura: “uma cidade inteiramente planejada, criada em nome do desenvolvimento nacional e da democratização da sociedade, poderia reproduzir as desigualdades e a opressão existentes em outras regiões do país?” (Sinopse do filme *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*).

O documentário foi realizado a pedido da empresa privada Italiana *Olivetti* (fabricante de máquinas de escrever e outros equipamentos para escritórios), que

convidou Andrade para dirigir um documentário que retratasse os primeiros anos da nova capital, dando ao cineasta total liberdade de direção. Contudo, Andrade subverteu a ideia da empresa de produzir um filme que apenas homenageasse Brasília, enaltecendo-a como uma cidade sinônimo de modernidade e planejamento. Ao contrário, Andrade quis mostrar uma nova capital destoante desse discurso engrandecedor, tornando-se então, a primeira produção cinematográfica a apresentar uma narrativa disruptiva sobre a Brasília representada nos cinejornais. O documentário não agradou os superiores da empresa encarregados pela produção, que não queria ter problemas com o governo da época – em 1967 o Brasil já vivia sob o regime militar.

Nem Lucio Costa nem os militares gostaram do filme. As críticas à cidade eram inesperadas e a censura recomendou que trechos fossem cortados. Joaquim Pedro de Andrade fez uma apresentação surpresa do filme durante o Festival de Brasília²⁶ de 1967 e depois escondeu a película para que a censura não a destruísse. (Maciel, Nahima; Daehn, Ricardo. *Correio Braziliense*, 24 set 2013)

Após esse episódio o filme caiu no esquecimento por várias décadas, ganhando destaque em 2013 quando o processo de produção da película foi retratado no documentário de longa-metragem *Plano B*, de Getsmane Silva. Atualmente *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* está disponível no *YouTube*. Na plataforma de compartilhamento de vídeos é possível acessar vários vídeos sobre o período da construção de Brasília e produções relacionadas a história da cidade, inclusive trechos de cinejornais e/ou vídeos que possuem estratos editados desses filmes institucionais. *Taguatinga em Pé de Guerra* e *A Saga das Candangas Invisíveis*, que são analisados no terceiro capítulo, também estão disponíveis de forma integral na plataforma.

O filme foi produzido pela *Filmes do Serro*²⁷. Andrade escreveu o roteiro com colaboração do arquiteto Luís Saia e do crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet, que na época já havia ministrado aulas para o curso de Cinema da UnB. Bernardet, em artigo escrito sobre o filme, comenta que:

A Olivetti convidou Joaquim Pedro para realizar um filme sobre Brasília e pediu que eu colaborasse com ele no roteiro porque tinha

²⁶ O Festival de Brasília do Cinema Brasileiro é o festival mais antigo do país. Criado em 1967 - ano da criação do curso de cinema da UnB, o primeiro em nível universitário do país. Houve ainda em 1965, com o nome de I Semana do Cinema Brasileiro, um primeiro festival que não pode ser dissociado do Cine Brasília, primeiro cinema da capital já inaugurado em 1960 com a função de entreter os moradores, pois não havia muita opção de lazer naquela época.

²⁷ “A Filmes do Serro, criada em 1965, foi fundada após uma viagem de Joaquim Pedro à região mineira do Serro, onde iria filmar *O Padre e a Moça*, seu segundo longa-metragem e primeiro filme produzido pela empresa. A Filmes do Serro atualmente responde pela gestão e recuperação da obra do cineasta e produz filmes e vídeos, para cinema e televisão, de curta e longas-metragens, documentários e ficções”. Disponível em: <http://www.filmesdoserro.com.br/mat_br_01.asp>.

morado na NOVACAP em 1965, quando era professor da UnB. Joaquim e eu tivemos uma reunião com três pessoas do departamento de publicidade da empresa, entre as quais Edla van Steen; um dos homens era italiano. Falaram do interesse do diretor da *Olivetti* em produzir um filme de curta metragem sobre a nova capital, disseram que tínhamos total liberdade, mas que deveríamos submeter-lhes o roteiro, que seria também enviado à Itália. Acrescentaram que não tínhamos que mostrar máquinas de escrever nem apresentar a loja da Olivetti em Brasília, que ficava na W3. Começamos a escrever o roteiro no Rio de Janeiro, onde morava Joaquim. A nossa ideia foi se organizando: *partimos do Plano Piloto, mas a cidade não realizou a utopia do projeto; ela tinha a estrutura de uma grande cidade latino-americana, ou seja, um núcleo urbano cercado por favelas*. [...]. Enviamos o roteiro a São Paulo e aguardamos a resposta. Esta veio semanas depois. Havia uma anotação manuscrita em italiano na margem da sequência *dedicada à universidade*²⁸. O texto dizia mais ou menos o seguinte: o que deve ser dito deve ser dito, caso contrário não vale a pena fazer o filme. Tínhamos sido de fato tímidos nesta sequência, não nos parecia possível no Brasil ditatorial falar abertamente das pressões militares e policiais sobre a universidade. Edla e seus colegas pensaram então que o filme poderia ter *duas versões*²⁹, uma para a Itália, a outra circularia no Brasil. (BERNARDET. *Filmes do Serro*, grifo nosso)

Além de exibir comparações entre um Plano Piloto planejado e as cidades satélites que cresciam de forma improvisada, o filme também aborda o ensino formal superior na cidade, trazendo depoimentos de professores da UnB sobre a educação em meio aos acontecimentos políticos do período da ditadura instaurada em 1964. O filme tem a fotografia de Affonso Beato e Ferreira Gullar é o responsável pela narração na voz *over* da película, que em alguns trechos referencia o *Relatório do Plano Piloto de Brasília, 1957*, de Lúcio Costa³⁰ ao abordar a disposição da cidade.

²⁸ Em 1964, poucos dias após o Golpe da ditadura, a UnB foi invadida por militares, que consideravam alunos e professores subversivos à ordem do Estado. No ano seguinte, uma nova invasão aconteceu devido a greve dos professores – com aderência de alguns alunos - em solidariedade a alguns outros que haviam sido demitidos. Em 1968 ocorreu a invasão mais violenta. Disponível em: <<https://www.unb.br/a-unb/historia/633-invasoes-historicas?menu=423>>.

²⁹ No artigo Bernardet explica ainda que as duas versões não chegaram a ser produzidas, pois os chefes do departamento de publicidade, assim como a política cultural da Olivetti haviam mudado, e que a nova direção de publicidade não se agradou do filme, chegando a dizer a Joaquim Pedro que era para se evitar problemas com o governo ditatorial do Brasil.

³⁰ COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília, 1957. Brasília, cidade que inventei*. IPHAN. 4. ed. 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/lucio_costa_miolo_2018_reimpressao_.pdf>.

2.2. Rupturas e permanências na narrativa fílmica

A pesquisadora Luciana Araújo ao analisar o filme de Andrade define:

O documentário mostra Brasília como uma *cidade dividida*. *O sonho, a modernidade que impulsionou sua construção* e o arrojamento artístico que forjou tanta beleza em meio ao descampado do cerrado não foram suficientes para reverter um quadro de forças muito mais potentes e enraizadas – as violentas forças de exploração econômica. O filme começa no Plano Piloto, segue para as cidades-satélites e depois retorna ao Plano Piloto. (ARAÚJO, 2004, p. 243, grifo nosso)

A cidade dividida mencionada pela autora remete justamente às contradições que o filme traz entre o centro da capital, Plano Piloto, e cidades dormitório que se estabeleceram nos arredores da nova capital. “*O sonho, a modernidade que impulsionou sua construção*” lembra-nos os discursos e as narrativas enaltecidos contidos nos cinejornais. Ainda sobre essa idealização da cidade, Georgete Rodrigues completa:

A construção de Brasília canalizou grande parte desse sentimento de participação na vida nacional e propiciou essa ‘ilusão’ de que alguma coisa poderia ser diferente; de que uma nova cidade estava sendo construída pelas mãos de todos, independentemente de classes sociais e que, a partir dela, estava sendo instaurada uma nova forma de vida. A grande propaganda oficial em torno do projeto e o engajamento de parcela da **intelligentsia** brasileira na construção da cidade, forneceram grande parte da argumentação ideológica que sustentou o projeto. (RODRIGUES, 1990, p. 18, grifo do autor)

É inegável que este “sentimento de participação” tenha assolado muitos brasileiros/as. Contudo, não se pode negar também que da mesma forma que durante os anos 1956-1960 este sentimento persistiu, o mesmo já se mostrava inalcançável para a grande maioria dos operários da grande obra. No lugar, um sentimento de esquecimento surgia, como é retratado em *Brasília, Contradições*, quando o diretor usa de depoimentos e entrevistas no estilo *ping-pong* para evidenciar que muitos trabalhadores que participaram da construção de Brasília sentiam-se esquecidos e excluídos do “sonho” que ajudaram a concretizar. Joaquim Pedro de Andrade conduz algumas entrevistas no filme e em uma delas o cineasta questiona um trabalhador sobre estar satisfeito morando em Brasília, este diz que não, e que pretende sair da cidade, argumentando que:

[...] Brasília não dá para o operário. O que existe em Brasília são construções civis. Essas, as firmas pegam, as construções, e uma firma registra mais duas firmas, formam três. *E então o operário quando ele está para completar noventa dias, ele [a firma] pega a carteira do operário e da baixa em uma firma e ficha em uma outra, sendo a mesma firma, entendeu? Apenas pra não contar tempo de casa.*

(Depoimento em entrevista de um trabalhador no documentário *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, grifo nosso)



Imagem 14. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Joaquim de Andrade (homem de costas na cena) entrevista um trabalhador (com o microfone em mãos) sobre estar satisfeito morando e trabalhando em Brasília.

Andrade entrevista um outro trabalhador presente na roda de conversa. Segue o diálogo entre Andrade, letra **P** (pergunta), e o trabalhador, letra **R** (resposta):

P- O senhor saiu lá da Paraíba e veio pra Brasília por quê?

R- Vim porque lá tava meio ruim, essa coisa, dizendo que aqui era um ---[não compreendido]--- era muito bom. Vendi tudo quanto tive e vim *praqui* .

P- E aqui o senhor tá bem?

R- Aqui eu num tô. Porque lá na minha terra eu num era empregado. Aqui sou

P- E onde é que o senhor mora aqui?

R- Moro na quadra três oito, casa vinte e três.

P- Numa dessas casinhas aqui?

R- É sim senhor

P- Qualê a casa?

R- Nessa daí

P- Essa do meio?

R- Exatamente

P- O senhor tá com a família toda ai?

R- Não tô, mas tá pra chegar. Já não veio porque o que eu to ganhando é pouco e num foi possível vim.

P- Cabe todo mundo ai na casa?

R- Cabe sim senhor

P- Quantas pessoas são?

R- Sete famílias, sete pessoas.

P- E quantos quartos têm na casa?

R- Dois quarto.

P- Grande ou pequeno?

R- São médios. Não são grandes, nem são pequenos. São médios.³¹
[sic]

³¹ Nessa entrevista algumas palavras foram alteradas para transcrição (como “mei” referindo-se a meio e “sinhô” referindo-se a senhor). Outros trechos foram transcritos de forma textualmente exata (como “lá tava”, “Não tô, mas tá pra chegar”).

(Depoimento em entrevista de um trabalhador em *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*)

Esses depoimentos transparecem o quanto muitos trabalhadores estavam descontentes com as condições de trabalho com as quais se depararam na capital e, principalmente, com a realidade de que eles e os familiares não encontraram na cidade que edificaram espaço para construírem os próprios lares, tendo que se estabelecerem às margens do Plano Piloto de Brasília.

A fala do entrevistado acima destoa da Brasília, quando reduzida ao Plano Piloto, planejada por JK. Uma Brasília traçada para que houvesse uma coexistência de harmonia entre diferentes classes sociais que residiriam no mesmo espaço: as superquadras. Contudo, talvez não houvesse inverdade no discurso do então presidente sobre essa convivência idealizada, pois, quando pensada, esta convivência fora propositada para o funcionalismo público e não para o trabalhador braçal com pouca ou sem escolaridade. Holston também discute a respeito das diferenciações sociais entre o Plano Piloto e as cidades satélites. E cita um trecho da *Revista Brasília* que descreve essa “perfeita coexistência social” (HOLSTON, 2010, P. 28) projetada para o centro da cidade:

Os blocos de apartamentos de uma superquadra são todos iguais: a mesma fachada, a mesma altura, as mesmas facilidades, todos construídos sobre pilotis, todos dotados de garagem e construídos como o mesmo material, *o que evita a odiosa diferenciação de classes sociais*, isto é, todas as famílias vivem em comum, o alto funcionário público, o médio e o pequeno.

Quanto aos apartamentos há uns maiores e outros menores em número de cômodos, que são distribuídos, respectivamente, para famílias conforme o número de dependentes. *E por causa de sua distribuição e inexistência de discriminação de classes sociais, os moradores de uma superquadra são forçados a viver com que no âmbito de uma grande família, em perfeita coexistência social.* (Revista Brasília apud HOLSTON, 2010, p.28, grifo nosso)

No filme de Andrade essa harmonia imaginada das quadras residenciais é referenciada como “*reino da vida familiar*”. Porém, distante desse reino residiam os trabalhadores em casas que não foram nem construídas e nem dispostas de acordo o número de pessoas que habitariam esses lares. E essa contradição, como titula o filme, não foi arquitetada pelos planejadores da nova capital. Pois Brasília foi pensada para viver o moderno, o progresso e não para ser mais um palco do cenário de

subdesenvolvimento que atingia os grandes centros urbanos do país. Sobre essa segregação Holston ainda completa:

Com efeito, as disparidades entre Brasília e seus satélites são ainda mais graves, uma vez que a boa vida na capital baseia-se, num grau considerável, em benefícios funcionais - as “mordomias” - que elevam ainda mais os rendimentos dos burocratas de elite em todos os setores do governo. Conforme seu nível, esses funcionários contam com a moradia, carro, comida, telefone e empregados - os quais, evidentemente, vêm das cidades-satélites. (HOLSTON, 2010, p.36)

O documentário prossegue revelando uma cidade que em menos de dez anos após a inauguração já configurava um ordenamento visivelmente hierarquizado no Distrito Federal. Que como qualquer outra metrópole se estabelece por divisões de classe, segregando, para além dos pilotis, aqueles que são os patrões e patroas daqueles que são os trabalhadores e trabalhadoras.

O documentário prossegue na temática trabalho e moradia, e, em outro momento, tem-se na voz *over* de Gullar dizeres que validam a insatisfação laboral de trabalhadores após a cidade inaugurada, mas lembrando que o mercado de trabalho da nova capital, nos anos antes de 1960, foi um expoente salarial:

Até recentemente Brasília era o novo centro de imigração interna no Brasil. Na época da construção, o imigrante ganhava cinco vezes mais do que no norte e duas vezes mais do que no Rio ou São Paulo. Depois de inaugurada a cidade, o mercado de trabalho diminuiu muito. Os operários sem emprego preferem, no entanto, permanecer em Brasília. (Trecho da locução do documentário *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*)

A transcrição acima ocorre enquanto são filmados operários trabalhando na construção civil, mais especificamente em casas que não pertencem ao centro de Brasília, mas que remetem às habitações populares das “cidades dormitório”.



Imagem 15. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Trabalhadores edificando casa da “cidade dormitório”.

A construção da nova capital de fato fora atrativo financeiro para os operários. O mercado de trabalho voltado para a construção civil atraiu vários migrantes, mesmo que oferecendo condições insalubres.

Em 1959, ano antes da inauguração, JK, demonstrando interesse em saber e detalhar tudo o que se passava na futura capital, encomendou um censo sobre Brasília que foi realizado em 17 de maio de 1959, o chamado *Censo Experimental de 1959*. A pesquisa demográfica revela que naquele ano dos 64.314 habitantes do DF, 42.332 eram do sexo masculino e 21.982 do sexo feminino. De acordo o texto que apresenta o *Censo*

A presente publicação reúne resultados selecionados do Censo de Brasília realizado em 17 de maio de 1959, pelo Núcleo de Planejamento Censitário, órgão do Conselho Nacional de Estatística, encarregado dos trabalhos preparatórios do Recenseamento Geral do Brasil de 1960.

O Censo de Brasília é o segundo inquérito censitário de caráter experimental realizado pelo Núcleo de Planejamento Censitário [...]. O Senhor Presidente da República manifestara interesse de conhecer, de forma mais ampla possível, a situação demográfica da área da Nova Capital.

No Censo de Brasília foram testados os instrumentos de coleta, aprovados pela Comissão Censitária Nacional, para o Recenseamento Geral de 1960, utilizando-se, pela primeira vez, no País, o processo de amostragem para levantamento de diversos aspectos da população. (*Censo Experimental de Brasília*, p. 4)

A área recenseada correspondeu a todo o Distrito Federal, que ocupava naquela época área de 5.817km², tendo Planaltina, Formosa e Luziânia como municípios formadores. No que tange sobre o mercado de trabalho da época, o demógrafo Luiz Antônio Pinto de Oliveira (2010), aponta que o censo daquele ano revela que os acampamentos nas zonas do Plano Piloto contavam com uma mão-de-obra de pessoas que antes realizam trabalho rural, principalmente os que vieram do nordeste. Assim, no trabalho braçal o predomínio dos trabalhadores era nordestino, havendo também os mineiros e os goianos vindos de áreas rurais. Já por outro lado, os trabalhadores de classe média (com níveis de escolaridade técnico e superior) eram vindos do eixo Rio-Minas e Goiás. Oliveira ainda diz:

Em relação a população ativa, mais de 50% ligava-se diretamente às atividades de construção civil, predominando entre as ocupações as de serventes de pedreiro (21,4%), carpinteiros e marceneiros (10,5%) e pedreiros (7,0%). Expressiva era também a ocupação de trabalhadores agrícolas e de enxada (5,4%), compondo-se assim um quadro caracterizado pela predominância de ocupações formalmente ligadas à construção e desenvolvimento da cidade.

As mulheres representavam apenas 8,4% das pessoas economicamente ativas, o que se explica pela presença, na época, ainda reduzida de mulheres no conjunto da população e pela própria natureza do trabalho requerido naquela fase de implementação da capital. (OLIVEIRA, 2010, p. 133)

Sobre esse censo de 1959, Holston também versa que “dos 23 mil adultos morando nos acampamentos de construção autorizados, 56% eram solteiros e 85% do sexo masculino” (HOLSTON, 2010, p. 221-222). O autor ainda lembra que os operários das obras na época da construção conseguiam trabalho diretamente pela NOVACAP ou nas empresas privadas do ramo da construção civil.

O candango recebia um emprego, a partir das listas de vagas que as empresas privadas, os institutos de previdência e a NOVACAP tinham de registrar no escritório de recrutamento. Depois desse alistamento inicial, contudo, os trabalhadores tinham liberdade para mudar de emprego. Com efeito, as empresas particulares encorajavam-nos a fazer isso, à medida que a feroz competição estimulava uma a atrair os empregados da outra. Após ser admitido nesse mercado, o candango encontrava-se em uma situação que tinha algo de uma feira livre de empregos: listas de vagas disponíveis e dos salários-hora em constante concorrência eram transmitidos por meio de um sistema onipresente de alto-falantes na Cidade Livre; [...] empresas concorrentes mandavam carros de alto-falantes para anunciar empregos com salários mais altos e mais horas extras. (HOLSTON, 2010, p. 225)

Acontece que em 1959, como também lembra o antropólogo, a NOVACAP freou toda essa oferta “sem lei” de empregos e fixou uma escala salarial para todas as categorias de serviço no setor da construção. Essa regulamentação restringiu a oferta de empregos para aqueles que passariam pelo recrutamento da empresa. Essa normatização era forçada, como também lembra o autor, inclusive com o aparato da Guarda Especial de Brasília (GEB), que era a força de segurança criada pelo Departamento Regional de Polícia de Brasília (DRPB). Contudo, as condições insalubres de trabalho, principalmente as horas extras de serviço que eram oferecidas sem qualquer monitoramento de quanto já se havia trabalhado sob exaustão, continuavam a existir.

Consideradas em conjunto, essas vantagens de emprego e de salário efeturaram uma profunda transformação econômica em toda a força de trabalho. Fizeram de trabalhadores empobrecidos, itinerantes, diaristas ou vivendo de biscates, operários que recebiam salário com base nas horas trabalhadas. [...].

O levantamento das vantagens do trabalho na construção que acabamos de fazer deve ser contrabalanceado pela falta de direitos, privilégios, e poderes vivida pelos trabalhadores em outros aspectos de suas relações com o processo de produção. No que se refere a condições de trabalho, esses aspectos envolvem a legalidade das horas extras, condições de segurança no trabalho, estabilidade no emprego, e, de forma mais geral, a aplicação de leis trabalhistas e a

disponibilidade dos mecanismos legalmente constituídos para mediar seja queixas individuais seja demandas coletivas. (HOLSTON, 2010, p. 234)

O que o autor coloca corrobora a fala do entrevistado que relata sobre o descontentamento das empresas que abriam várias firmas e *que então o operário quando ele está para completar noventa dias, ele [a firma] pega a carteira do operário e da baixa em uma firma e ficha em uma outra, sendo a mesma firma, entendeu? Apenas pra não contar tempo de casa*³². Ou seja, ganhava-se sim dinheiro nos canteiros de obras de Brasília, mas a qual custo? E ainda, após o período chave da construção (1956-1960) a demasiada oferta de salários altos fora reduzida. No entanto, a exploração e péssima condição de trabalho oferecida continuou causando a insatisfação do trabalhador que, apesar de tudo, continuava projetando o trabalho em Brasília como uma melhor opção do que o retorno para a cidade natal. Esse descontentamento também é nítido nos relatos dos operários no documentário *Romance do Vaqueiro Voador*, que é discutido no próximo capítulo.

Após as entrevistas dos homens nas “cidades dormitórios”, a imagem segue, em plano aberto, para uma grande área de barracos, a maioria erguida com tábuas e construções improvisadas. Destaca-se uma mulher - sentada com uma criança ao colo em frente a um barraco simples de tábuas coloridas, onde há mais duas crianças maiores brincando - que em depoimento ao entrevistador – sentado em um tronco de madeira – relata:

Teve pessoas da pouca coisa que tinha como pobre, deles chegarem aqui metendo aquele caminhão que chama-se basculhante. E quando chegava aqui eles virava assim o basculhante. Até, eu acho que se até criança tivesse dentro, ia, era despejada. Despejava tudo. Era madeira, com os móveis, com pessoas que ficou com as coisas tudo escangalhado. [corte de cena – plano aberto para primeiro plano, focando o rosto da senhora]. Os nossos braços foi que teve que derrubar essa mata. Fizemos fogo. Faziam fogueiras aqui para poder conseguir armar os barracos. Ficou pessoas aqui no relento. Uma época fria, que morreu crianças aqui de frio e morreu adulto também [sic]. (Depoimento em entrevista de uma mulher no documentário *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*)

Esses são alguns contrastes exibidos em *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, que persistiram e permanecem como parte integrante de uma metrópole desigual, como outra qualquer, e que seguiu sendo revelada em outras produções. É importante

³² Citação na página 61.

salientar que a própria linguagem fílmica do documentário é montada para dar o tom de contradições da cidade nova.



Imagem 16. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Trabalhadores edificando casa de tábuas.



Imagem 17. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Habitações de alguma área de cidade satélite.



Imagem 18. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Mulher dando entrevista sobre as condições dos acampamentos e espaços de moradias destinadas aos trabalhadores da construção de Brasília.

O próprio fio condutor, a montagem e a edição da película são produzidos de forma a fomentar as *contradições* explícitas no próprio título. A primeira metade do documentário representa então os traços da Brasília que JK tornou hegemônica tantos nos discursos oficiais que propagava, a exemplo do literal proferido (em voz *over*) em

Brasília, nº 16, quanto nas diversas narrativas que construiu ao longo do governo, a exemplo das demais produções dos cinejornais aqui analisados, além de revistas, fotos, e outros documentos institucionais. Já na segunda metade do média-metragem assistimos a extratos de uma nova capital que questiona o encantamento da cidade modelo irradiada por JK. São os deslocamentos narrativos que se anunciam a fim de apresentar o não-hegemônico presente na nova capital, nos espaços, nos habitantes - principalmente os trabalhadores/as e familiares vindos majoritariamente da região nordeste do país - no cotidiano que se expandia fora das fronteiras do Plano Piloto e que aos poucos começava a dar forma ao Distrito Federal.

O filme começa com imagens da câmera em *travelling*³³, cruzando o eixo rodoviário. Logo se escuta uma música erudita que “além de combinar a perfeição com a beleza do que é mostrado, também não deixa de estabelecer comentário ao caráter elitista que marca o consumo tanto desse estilo musical quanto das regiões mais nobres e valorizadas da cidade.” (ARAÚJO, 2004, p. 244). Essa ideia pode ser reforçada com a seguinte narração do documentário:

*A superquadra é o reino da vida familiar confortável. Protegidas do tráfego de veículos, as crianças dispõem de amplas áreas de recreio e escola primária na proximidade de casa. Quatro superquadras formam uma unidade autônoma de habitação coletiva, com as comodidades da vida comunitária, inclusive um clube de vizinhança. No estágio atual da construção da cidade poucas unidades estão completas. Os clubes, como as igrejas e as escolas existentes, servem a mais de uma unidade de vizinhança. (Trecho da locução no documentário *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, grifo nosso)*

Ainda sobre o Plano Piloto, a película documenta o Palácio da Alvorada, obra que, assim como nos cinejornais, é recordada pela arquitetura de traços impetuosos. Tem-se na narração:

*Brasília foi concebida para atender não apenas as necessidades de uma cidade moderna, mas também para ser a capital do país. Com todos os atributos inerentes a essa função. O Palácio da Alvorada, residência do Presidente da República, foi imaginado pelo arquiteto como a casa de um homem comum, um brasileiro eventualmente escolhido para dirigir o país. Apesar de seu desenho novo e original, segue o mesmo partido arquitetônico de uma casa grande de fazenda brasileira, com varanda em volta e capela lateral. (Trecho da locução no documentário *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, grifo nosso)*

³³ Câmara em movimento acompanhando o desenrolar da cena ou sequência (também adotado como qualquer deslocamento da câmara em ângulo plano).

Antes do documentário se direcionar para “os excluídos”, menciona o ensino superior na cidade. Em tomadas feitas na UnB, professores/as dão testemunho sobre o que pensam da educação. São docentes que reclamam da situação educacional do país, que se dizem desmotivados com os rumos dos acontecimentos naquele período. Esta parte do documentário, que apresenta a Brasília materializada dos cinejornais, encerra-se com a locução de Gullar dizendo que “a Universidade de Brasília, que foi planejada para ser a vanguarda do ensino superior no Brasil e que chegou a funcionar assim, hoje é uma universidade como as outras” (Trecho da locução no documentário *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*). Os “rumos dos acontecimentos naquele período” refere-se à ditadura militar que assombrava o país. Fato é que desde a proclamação da república os militares sempre participaram e compuseram a elite e política do país. Inclusive atuaram no projeto da transferência da capital do Rio para Brasília³⁴. Em 1964, com o início do governo opressor, a UnB passou a sofrer perseguição, violência que na verdade somente espelhava a opressão que o ensino, cultura, intelectuais, professores e estudantes, forças sindicais e todos e todas que lutavam contra o regime sofriam. Era como se a cidade planejada para ser um diferencial perante todo o resto do país, além de ser a capital dos problemas sociais que assolavam o Brasil, também vivenciava de camarote os horrores do período ditatorial. A Universidade de Brasília em especial foi palco de agressões sofridas pelos militares. Episódio narrado também na filmografia do DF. O cineasta Vladimir Carvalho, renomado representante do cinema candango, no documentário *Barra 68 — Sem perder a ternura*, 2000, rememora os embates da/na Universidade. Exibe:

a luta de Darcy Ribeiro, no início dos anos 60, para criar e implantar a Universidade Brasília. E as repetidas agressões sofridas pela UnB, desde o golpe militar de 1964 até os acontecimentos de 68, quando o campus foi ocupado por tropas militares, culminando com o AI-5 e o fechamento do Congresso Nacional. (CARVALHO, 2015, p. 358)

E é bastante significativo que *Brasília, Contradições* apresente a universidade, justamente por ser um documentário que fora produzido no período do regime (lançado em 1967) e que passou pelo crivo da censura antes de ser lançado.

³⁴ OLIVEIRA, 2005, p.112.



Imagem 19. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* .. Palácio da Alvorada inspirado em uma “casa grande de fazenda brasileira”.

À esq.: Vista externa do Palácio da Alvorada.

Centro: Capela do Palácio da Alvorada.

À dir.: Vista interna do Palácio da Alvorada

O corte de um cenário para o outro – Plano Piloto para cidade satélite - acontece na metade do filme. Tem-se na narração, enquanto o plano de imagem muda da UnB para uma das escadas rolantes da rodoviária do Plano Piloto que “para a maioria de seus habitantes Brasília é uma cidade como as outras. Dois terços dos que trabalham em Brasília, incluindo os operários que a construíram, moram fora dos limites urbanos”. (Trecho da locução no documentário *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*). Ouve-se então, tendo em cena ainda a escada rolante, a música *Viramundo*, de Gilberto Gil e Capinam, na voz de Maria Bethânia. A câmera vai descendo a escada fazendo um *travelling* pela plataforma inferior da rodoviária, até chegar aos pontos onde os ônibus encostam para pegar os passageiros. A câmera então foca no rosto de algumas daquelas pessoas “chegando perto para captar expressões e traços de inequívoca pobreza.” (ARAÚJO, 2004, p. 247). A música continua, e na imagem há um ônibus deixando a rodoviária.



Imagem 20. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Rodoviária do Plano Piloto - cenas do corte do filme do cenário do centro de Brasília para as cidades satélites. Pessoas transitando pela rodoviária.



Imagem 21. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Rodoviária do Plano Piloto - cenas do corte do filme do cenário do centro de Brasília para as cidades satélites. À esq. e centro: Populares em fila entrando em ônibus. À dir.: Ônibus partindo da rodoviária.

O filme segue mostrando as Cidades Dormitório enquanto a narração afirma que:

Ao fim de uma viagem que dura em média 3h, os operários chegam ao lugar onde residem: as chamadas cidades satélites ou cidades dormitórios. Nascidas espontaneamente ou traçadas pelos tratores nas amplas áreas desertas em torno da capital. Essas cidades se desenvolvem horizontalmente, segundo um esquema urbanístico ultrapassado em tudo oposto ao plano de Brasília. (Trecho da locução no documentário *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*)



Imagem 22. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. - “Cidade dormitório”.

O documentário mostra então, em diferentes ângulos, imagens de uma feira em uma das cidades satélites. A sonorização agora é outra, difere da música calma, ambiente, erudita e sem ruídos externos de quando se tinham cenas do centro de Brasília. Sobre essa sequência de imagens Araújo explicita:

Com uma câmera na mão extremamente vivaz e curiosa, que se vai aproximando das pessoas [as imagens vão], mostrando detalhes das mercadorias à venda. É um comércio nada sofisticado, com todo tipo de produto – o comércio possível e não idealizado, caótico e não planejado, semelhante a tantas feiras livres espalhadas no país. Na banda sonora, o barulho do ambiente se mistura ao forró da trilha. *Tudo é estruturado de tal maneira a compor uma dinâmica ‘poluição’ visual e sonora, em ostensivo contraponto à assepsia do Plano Piloto.* (ARAÚJO, 2004, p. 247, grifo nosso)



Imagem 23. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Feira em uma cidade satélite.



Imagem 24. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Feira em uma cidade satélite.

Araújo ainda evidencia que o número de entrevistados é maior nas cenas das cidades satélites, assim como o modo de proceder às entrevistas diverge daquelas voltadas ao Plano Piloto. Um trabalhador narra um episódio “envolvendo violência policial contra os imigrantes”, e o testemunho acontece em uma parada de ônibus, cheia de outras pessoas. O áudio externo é captado, o que dificulta entender as palavras do rapaz. É uma cena tumultuada. O mesmo ocorre com os depoimentos e entrevistas *ping-pong* ocorridas dentro de um ônibus com imigrantes vindos do nordeste.

Essas cenas são bastantes significativas. A feira ali representa o povo. É o lugar do popular, do barulho, onde pessoas se encontram, se esbarram e não há organização. O local onde talvez aqueles habitantes vivenciavam o sonho da nova capital, que nos cinejornais parece ser oferecido a eles apenas como um “cartão postal”. A parada do coletivo, assim como o próprio ônibus também representa o povo. São espaços de bate-papo, troca de conversa sobre experiências e anseios. Na parada estão aqueles/as que já residem na nova capital e sabem e sentem o que é ser o trabalhador e trabalhadora que não pertence e se encaixa no Plano Piloto de Lúcio Costa e nos monumentos de Oscar Niemeyer. Dentro do coletivo ouvimos os depoimentos de migrantes que chegam à cidade na esperança de iniciar a vida de sonho anunciada por Juscelino que tanto é ressoada nos cinejornais.



Imagem 25. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. À esq.: Ônibus passando em frente a uma parada. À dir.: Cenas que denotam o tumulto em uma parada de ônibus a qual um rapaz está concedendo uma entrevista.



Imagem 26. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. À esq.: Ônibus trazendo imigrantes para Brasília. Centro: Pessoas dentro do ônibus com destino a Brasília. À dir.: Mulher com criança no colo concedendo entrevista - dentro do ônibus com destino a Brasília.

As cenas filmadas no ônibus encerram as tomadas referentes às Cidades Satélites e as contradições que estas representam diante Brasília. O documentário retorna mais uma vez para o Plano Piloto a fim de se encerrar.

Novamente ao som de uma música erudita, vemos a câmera se deslocar lentamente em *travelling* subindo o eixo monumental, começando na Esplanada dos Ministérios, com imagens do Congresso Nacional em destaque, e ao fundo a Torre de TV. Capta ainda o Palácio do Planalto. Em seguida, um corte para imagens em primeiro plano da Catedral que ainda não está concluída. São ângulos da Igreja que passam a ideia de grandeza e imponência. As cenas sugerem novamente uma analogia com os cinejornais, quando estes retratam em primeiro plano, ou até mesmo em plano aberto/aéreo, imagens de Brasília e das obras que estão sendo edificadas. E não é somente esta similaridade possível de se absorver. Tais cenas retomam as permanências das narrativas que se validaram como hegemônicas a partir do discurso do governo JK sobre a capital que resplandeceu na Alvorada. A cidade quase que onipotente que fora edificada para conduzir a nação rumo ao progresso e modernidade.

Novamente a voz de Gullar surge, dessa vez para finalizar a narração do documentário, enquanto a câmera em *travelling* continua a passear pelos monumentos da cidade:

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

A narração final do documentário parece sintetizar ou dar continuidade às análises e reflexões que tantos pensadores/as e pesquisadores/as de diversas áreas, discutiram e ainda debatem sobre o discurso fundador que fora traçado e lançado sobre a nova capital. Quais as implicações desse discurso? Até que ponto ele cumpriu os ideais propostos? Ou como e o quanto ele permeou as desigualdades de um país não hegemônico ao se forjar sob um manto que na verdade segregou a Brasília e os moradores do Plano Piloto da Brasília e dos moradores das cidades satélites? Estas que, diferente da cidade revelada nos cinejornais, já se inauguraram marginalizadas. São questões que seguem vigentes nas discussões sobre a nova capital e que não se restringem ao campo da história. A própria cidade hoje fala com outro olhar sobre ela própria, para além das fronteiras da Brasília do Plano Piloto. Uma Brasília que tem que ser reivindicada como também pertencente ao Distrito Federal e não como a cidade centro a qual outras se orbitam ao redor. Sobre essa Brasília de possibilidades a historiadora Viviane Ceballos pontuou:

O entrelaçar de fios que tecem a sua imagem abriram lacunas outras que deixam entrever ainda muitos territórios a descortinar, muitas trajetórias a conhecer e muitas redes de relações a reconstituir. O exercício de exploração das margens da cidade, através das falas de moradores das cidades-satélites, deu lugar à necessidade de entender

melhor as redes que constituíam a imagem homogênea construída pela historiografia. (CEBALLOS, 2005, p. 135)



Imagem 27. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. À esq.: Esplanada dos Ministérios, Congresso ao fundo em destaque.
Centro: Catedral de Brasília.
À dir.: Palácio do Planalto.

Da crítica final, as imagens cortam para cenas de operários trabalhando na construção de um prédio na Esplanada dos Ministérios. Tem-se novamente Bethânia cantando *Viramundo*, sugerindo talvez que em *festa, trabalho e pão*³⁵, o operário que de longe veio não só para construir o sonho da nova capital do governo de JK, mas também para vivê-lo, ainda se virava naquele mundo.



Imagem 28. Print *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Uma das cenas finais do filme ao som de *Viramundo*: operários trabalhando na construção do Palácio do Planalto.

O documentário de Andrade em 1967 se lançou como uma narrativa que procurava fazer emergir as contradições da utopia modernista. A própria sinopse já declara isso, como vimos. *Brasília, Contradições* nos apresenta um pouco da cidade que evade o Plano Piloto. E os habitantes das “cidades dormitório” ou “cidades satélites” eram, na grande maioria, pessoas vindas do nordeste, e que enriqueceram a capital com os hábitos e cultura vindas daquela região. As declarações desses homens e mulheres,

³⁵ Trecho da letra de *Viramundo*.

que foram esquecidos pelo governo, relatam como foi a “luta” para se estabelecerem nos arredores de Brasília depois da inauguração. Fato é que o mercado de trabalho para operários diminuiu muito em vista da desaceleração das obras e do grande número de migrantes que havia na época. É que muitos imigrantes, principalmente nordestinos, continuavam a vir para a capital em busca de melhores condições de vida, mas após a construção, o governo voltou-se para a vinda daqueles que iriam ocupar as vagas no funcionalismo público e daqueles que movimentariam o comércio. E veremos no próximo capítulo que os filmes de Lacerda, Moraes, Caldas e Caputo também representam narrativas que se contrapõem às hegemônicas difundidas por Juscelino.

Capítulo 3. O que há para além do genérico candango nos filmes sobre o Distrito Federal?

As narrativas fílmicas apresentadas neste capítulo *Taguatinga em Pé de Guerra* (1982), *A Capital dos Brasís* (1989), *Romance do Vaqueiro Voador* (2007) e *A Saga das Candangas Invisíveis* (2008) - analisadas aqui em ordem cronológica de produção -, assim como o documentário de Andrade, que fora discutido no capítulo anterior, não têm como eixo narrativo uma Brasília que se edifica sem conflitos. São películas que conseguem representar acontecimentos significativos da/na história da nova capital que contrastam com as apresentadas nos cinejornais.

Assim como em *Brasília, Contradições*, as narrativas desses filmes expõem a representação de um mundo histórico e de práticas sociais do período da construção de Brasília a partir do ponto de vista de grupos de pessoas e indivíduos que não são produtores do discurso oficial. Estes grupos e indivíduos ocupam não só os canteiros de obras, mas permeiam outros espaços e desenvolvem outras atividades como veremos na discussão sobre cada filme.

Apesar do foco desses filmes não serem as representações a partir do ponto de vista institucional do governo, uma variante permanece: as narrativas fílmicas aqui discutidas pertencem a filmes que foram produzidos para certo propósito e público, assim como os cinejornais (PORTELA, SILVA, 2020). Ou seja, são produções desenvolvidas por cineastas e equipe que intencionavam um certo olhar sobre uma Brasília que sempre alude ao lema “capital da esperança” - mesmo que não oficialmente. Destaca-se ainda que enquanto *Brasília, Contradições* já se idealizou como um projeto que visava mostrar a Brasília de permanências e discontinuidades e os problemas inerentes à cidade menos de uma década após a construção, os filmes agora discutidos são produções de diferentes décadas, mas que remetem, de uma maneira ou outra, à mesma pretensão.

Neste capítulo, a memória de homens e mulheres que vivenciaram os anos da construção da nova capital e os anos iniciais após a inauguração se revelam tanto por meio da dramatização de um episódio verídico representado em *Taguatinga em Pé de Guerra*, quanto por meio de depoimentos presentes nas demais narrativas fílmicas que serão dissertadas. Retomamos aqui a ideia de que “a memória é acima de tudo, uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo” (CANDAU, 2021, p.09). Ou seja, acessaremos memórias afetivas,

silenciadas e de dor de pessoas que pertenceram a um passado recente da história da nova capital. Memórias que não foram representadas nas narrativas dos cinejornais ou nos discursos proferidos por JK sobre a cidade.

A ficção *Taguatinga em Pé de Guerra* é dirigida por Armando Lacerda, de 35mm, e tem duração de 18 minutos. É também uma produção realizada durante o regime militar, em 1982. O filme se destaca por constituir uma representação dramatizada do fato que em 1960, em Taguatinga, um grupo de mulheres lavadeiras se uniram para impedir que a bomba d'água do acampamento onde residiam fosse retirada por ordem de Israel Pinheiro, que queria realocar a bomba. O episódio é tido como um ato de resistência dessas mulheres que enfrentaram inclusive oficiais da GEB a fim de defender os próprios interesses. A caixa d'água, que foi cedida pela esposa de JK, Sara Kubistchek, não só abastecia os lares do acampamento, como também as mulheres tiravam da caixa o sustento, lavando roupa “para fora”. Esse caso também foi dramatizado em 1979 na peça teatral *Capital da Esperança*, de Humberto Pedrancini, que também é envolvido na produção do filme.

Esse episódio denota uma invisibilidade dos habitantes de uma área periférica da cidade já no período da construção quando a bomba da caixa d'água, que era primordial para a sobrevivência daquela comunidade, ou seja, abastecia o acampamento para diversas finalidades básicas como cozinhar, cuidar da higiene pessoal e do lar e até prover uma renda para aquelas lavadeiras, seria retirada para suprir uma necessidade não tão urgente. Israel Pinheiro queria utilizar a bomba para auxiliar na irrigação do parreiral na Granja do Ipê, residência oficial dele. É relevante enfatizar que embora a narrativa fílmica de *Taguatinga em Pé de Guerra* tenha como personagens principais e enredo da trama mulheres lavadeiras que residiam em um acampamento nos arredores de Brasília, a temática do filme é apenas uma recriação do fato. Contudo, é possível, a partir da dramatização da denúncia, levantarmos inquietações quanto às questões de classe e de gênero que já existiam na recente capital. Mesmo que a problematização dessas questões, do ponto de vista teórico, não fossem propósito do filme.

A *Capital dos Brasis*, de Geraldo Moraes, com 15min44, pertence à produção *Brasília, a Última Utopia*³⁶, de José Pereira, de 1989, que reúne seis episódios³⁷ sobre a

³⁶ *Brasília, a última utopia* foi idealizado pelo produtor e agitador cultural da época, José Pereira. “O filme foi exibido pela primeira vez no 36º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em 1993. Depois caiu no esquecimento. Durante 16 anos uma cópia permaneceu guardada.” Sinopse de apresentação da capa do filme. Zé Pereira ou Pereirinha, como era conhecido, chegou em Brasília em 1973 e já no fim

nova capital. De acordo com a sinopse: “[o] documentário mostra a diversidade de Brasília a partir dos pontos de encontro da cidade, revelando a criação de um sotaque próprio, nascido da mistura dos diversos *Brasis*”. Ainda de acordo com a divulgação, o filme foi exibido pela primeira vez em 1993 no 36º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Caiu no esquecimento e depois fora recuperado pela Secretaria de Cultura do Distrito Federal e TERRACAP para fins de celebração do aniversário de 50 anos da capital, sendo então novamente exibido no Festival, fora da mostra competitiva, na 42ª edição.

Apesar de não representar especificamente o período da construção de Brasília, e sim apresentar a diversidade da cidade, principalmente da cena cultural e dos moradores e moradoras que nela viviam na época quando produzido (com enfoque no Plano Piloto), o filme mostra que, desde décadas anteriores, Brasília já dava indícios de ser uma cidade excludente para certa parcela da população, que era representada pelos operários e familiares destes.

O documentário traz depoimentos de algumas pessoas que residem na capital e assim como em *Brasília, Contradições* não credita no momento das falas o nome daqueles e daquelas que dão testemunho sobre as impressões que têm da capital.

O *Romance do Vaqueiro Voador* (2007), de 73 minutos, é um documentário-ficção. Com direção e roteiro do saudoso³⁸ Manfredo Caldas, a produção se baseia no

dessa década se envolveu com a cultura do DF, participando de vários projetos. Faleceu precocemente aos 36 anos de idade, em dezembro de 1992.

³⁷ Os episódios: *A Paisagem Natural*, de Vladimir Carvalho; *O Sinal da Cruz*, de Pedro Jorge de Castro; *A Volta do Chico Candango*, de Roberto Pires; *Além do Cinema do Além*, de Pedro Anísio; *Suíte Brasília*, de Moacir de Oliveira; e *A Capital dos Brasis*, de Geraldo Moraes.

³⁸ O paraibano Manfredo Caldas faleceu em novembro de 2016. Reconhecido no cinema nacional, era representante do cinema paraibano e atuante na cena cultural brasiliense. Cineasta, documentarista, roteirista, produtor e montador de filmes, Manfredo se envolveu em várias produções do audiovisual do país. *Romance do Vaqueiro Voador* foi o último filme que ele dirigiu. Em 2006 o filme foi exibido como *hors concours* na cerimônia de abertura do 39º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ou seja, fora da mostra competitiva. Foi nessa ocasião que conheci o documentário-ficção. Por muitos anos tentei encontrar o filme, mas nunca tive sucesso e mesmo encontrando o Manfredo por festivais em Brasília, nunca tive coragem de lhe dizer o quanto que o filme dele havia me tocado. Em 2014, já trabalhando em produções acadêmicas em parceria com a historiadora Cristiane de Assis Portela, comentei que achava que Manfredo estava morando no meu bairro (pois já o tinha visto algumas vezes em um restaurante) e que aquilo era um sinal para enfim conseguir o filme com o qual tanto queríamos trabalhar. Acontece que eu nunca havia me atentado que possivelmente o meu pai, Sebastião Mendonça, que participou da cena cultural da cidade nos anos 1980 e 1990 deveria conhecer o Manfredo. Falei com ele e fomos então apresentadas ao diretor e narramos nosso fascínio pelo *Romance*, dizendo a intenção que tínhamos de fazer um artigo sobre a produção. Manfredo gentilmente nos deu uma cópia em DVD do filme - com legendas em espanhol - em troca da promessa que lhe entregaríamos o artigo para leitura. Infelizmente não pudemos honrar com a promessa. Somente em 2020 conseguimos nos dedicar a pesquisa como queríamos e a publicamos. O artigo selou “um compromisso pessoal e é gesto de agradecimento à generosidade de Manfredo, mas, sobretudo, indica a relevância social de sua obra, sinalizadora de leituras não hegemônicas sobre o DF.” (PORTELA, SILVA, 2020). Nesse atual trabalho mais uma vez me

poema³⁹ homônimo do cordelista João Bosco Bezerra Bonfim⁴⁰. O filme traz o ator Luiz Carlos Vasconcelos na personificação de um vaqueiro que participou da construção da nova capital. Assim, temos durante todo o filme o vaqueiro caminhando pela cidade e declamando trechos do poema de Bezerra. O documentário é constituído ainda por depoimentos de trabalhadores homens da época da construção. A própria sinopse do filme já explica: “trata-se de um documentário poético sobre a recriação do universo mítico do nordestino, ao vivenciar a nova diáspora, no papel de candango, protagonizando o lado trágico da epopéia da construção da nova capital do Brasil” (Trecho da sinopse do filme *Romance do Vaqueiro Voador*). Uma análise desse filme foi realizada anteriormente por mim em parceria com Portela (2020), o que suscitou na publicação do artigo *Enunciando Contra-Hegemonias: Narrativas Candangas de Vaqueiros Voadores*, que contempla ainda o *Brasília n° 16*.

O *Romance do Vaqueiro Voador* é mais uma produção que não tem creditado no momento das falas o nome dos trabalhadores da construção de Brasília. Porém nesse, a justificativa está porque o acesso que tivemos a cópia do documentário foi um presente do próprio Manfredo. Na época o filme ainda não havia sido finalizado para fins comerciais. Recebemos então dele uma cópia ainda para edição, que inclusive possui legendas em espanhol (ver nota 38, página 80).

Finalizamos os discursos dessas outras narrativas que diferem das narrativas hegemônicas dos cinejornais com o curta-metragem de 15 minutos de duração, com direção e roteiro de Denise Caputo, *A Saga das Candangas Invisíveis*, de 2008. Como a própria sinopse já explana:

O filme enfoca um segmento de mulheres à margem da história oficial: as prostitutas que chegaram a Brasília ainda na época da

debruço a narrativa fílmica do *Romance do Vaqueiro Voador*, dedicando a Manfredo Caldas e aos tantos tangerinos, nordestinos e nordestinas, principalmente nossos conterrâneos paraibanos(as), a análise que com acuidade procurei realizar.

³⁹ BONFIM, João Bosco Bezerra. *Romance do vaqueiro voador*. 3 ed. Brasília, DF: Mar&Lirica Editora, 2022.

⁴⁰ Em artigo que aborda o cordel no cinema, que discorre sobre o filme de Caldas inspirado no livro de Bonfim, a Literária e pesquisadora do cinema brasileira Sylvie Debs (2010) explana: “Nos anos 1980, quando João Bosco Bezerra Bonfim, então estudante de literatura da Universidade de Brasília, assiste ao filme *Brasília, segundo Feldman*, de Vladimir Carvalho, fica não apenas tocado pela força das imagens, mas também, pela primeira vez no debate que se segue, ele ouve falar dos operários que caíram dos andaimes e foram enterrados no canteiro de obras. Por sua vez, uns vinte anos mais tarde, quando o poeta João Bosco Bezerra Bonfim decide retomar tal temática, optou por não fazer em forma de artigo de jornal, ou de pesquisa tradicional, mas trabalhar a emoção mais do que a razão. Ele publica então, em 2004, um cordel, *O romance do vaqueiro voador*, inspirado diretamente no filme de Vladimir Carvalho, cuja publicação vem a ser ilustrada pelos fotogramas desse filme e de um outro, *Conterrâneos velhos da guerra* (1990), que seria a sua continuação, assim que por xilogravuras assinadas por Abraão Batista” [sic]. (DEBS, 2010, p.129).

construção da cidade, no final dos anos 50, guiadas pelo sonho de um Brasil novo. Expectativas, dificuldades, frustrações e a vida cotidiana das primeiras meretrizes da capital do Brasil. (Sinopse do filme *A Saga das Candangas Invisíveis*)

O curta traz testemunhos de mulheres que trabalhavam na zona do baixo meretrício - os prostíbulos - que existia na cidade na época da construção. Dois trabalhadores da época também dão depoimento ao filme, contando como naquela época só havia muito trabalho, pouca diversão e poucas mulheres, e com isso a casa de encontros era um dos poucos redutos de divertimento.

3.1. *Taguatinga, 1960. Uma periferia em pé de guerra*

“A bomba é nossa e nem JK vai tirar ela daqui!” Essa fala, de um trecho do curta *Taguatinga em Pé de Guerra*, ilustra muito bem a reivindicação de um grupo de mulheres que se uniram em um acampamento daquele local para lutar pelo direito de ter acesso à água. O filme, conforme já explanado, é uma recriação de um evento ocorrido em 1960, que foi adaptado de uma peça teatral. O testemunho da lavadeira Josefina Rocha Orlando, que participou do levante contra o governo, também orientou a roteirização. Inclusive, o curta se inicia e finaliza com as falas de dona Josefina sobre o episódio.

Tem-se no início do filme o seguinte diálogo entre Zuleica Porto, assistente de direção do filme, e a dona Josefina:

Zuleica Porto: Dona Josefina, nós estamos fazendo um filme. A senhora podia contar pra nós como é que foi aquele movimento que a senhora liderou de mulheres em Taguatinga?

Dona Josefina: Foi o seguinte: nós morávamos no acampamento da NOVACAP, onde banheiros, tanques, instalação sanitária era notícia. Numa tarde, quando fomos tomar banho, aí notamos que estava faltando água [sic]. (Trecho do filme *Taguatinga em Pé de Guerra*)



Imagem 29. Print *Taguatinga em Pé de Guerra*. Dona Josefina.

Logo após esse pequeno trecho de entrevista, o filme segue para as cenas de ficção inspiradas no depoimento de dona Josefina. Assistimos a duas mulheres⁴¹ (mulher 01 e mulher 02) que conversam enquanto estão no banheiro e dão conta da falta de água. A cena remete a um banheiro compartilhado no acampamento, dando a entender que possivelmente havia banheiros comunitários feminino e masculino. Em seguida, a imagem corta para uma outra mulher que está andando pelo acampamento e avista dois homens mexendo na instalação da bomba da caixa d'água. Tem-se o diálogo:

Mulher 03: Ei, o que vocês estão pensando em fazer?

Homem 01: É isso aí, dona Creusa*, que a senhora tá vendo. Tirando os canos de PVC. Por ordem do doutor Palhares da NOVACAP.

Mulher 03: Ele tem alguma coisa aqui pra mandar tirar assim? E nós, como é que ficamos?

Homem 02: Não adianta discutir. Nós vamos tirar isso daqui agora mesmo. Amanhã, o seu Gabriel vai arrancar a bomba d'água. E é com ordem superior.

Mulher 03: E pra quê? Posso saber?

Homem 01: Pra levar pra granja do Ipê. Regar mais uvas. Doutor Israel Pinheiro mandou plantar [sic]. (Trecho do filme *Taguatinga em Pé de Guerra*).

*Nessa passagem, compreendemos no áudio chamando a mulher 03 de dona Creusa, mas em cenas posteriores ela é chamada também de Lica, por outras mulheres.

⁴¹ No filme são muitas as personagens que dramatizam as lavadeiras e moradoras do acampamento de Taguatinga. Algumas são identificadas por nome e outras não. Por isso, decidimos aqui nomeá-las por ordem de aparição como Mulher 01, Mulher 02... e assim por diante. E quando possível, as nomeando. O mesmo faremos para identificar os homens que aparecem em cena.



Imagem 30. Print *Taguatinga em Pé de Guerra*.. Funcionários da NOVACAP retirando os canos de PVC da instalação da caixa d'água.

Após essa conversa, a Mulher 03 encontra-se com as duas outras que estavam conversando no banheiro e conta o ocorrido. Logo pronto, elas se revoltam e marcam uma reunião na casa de uma delas a fim de definir as ações a tomarem para que não percam a base do fornecimento da água, que além de abastecer os lares para os afazeres do cotidiano, serve como ferramenta de trabalho, já que muitas são lavadeiras. Na cena as mulheres discutem e acham uma afronta o governo querer tirar o sustento delas. É interessante que na dramatização uma das mulheres tenta interceder a favor da decisão das autoridades, mas logo é advertida pelas colegas. Um trecho da cena:

Mulher 05: É gente, como vocês estão vendo, esse é um problema que vai afetar todo mundo. Nós temos que defender a bomba.

Mulher 06: Pois se a bomba é nossa. Foi dona Sara Kubitschek quem deu, não foi? Pois então, eu acho que nós devemos ficar lá vigiando dias e noite, se fosse preciso, pra ninguém tirar.

Mulher 07: E se a gente não vigiar, nós vamos ficar aqui chupando dedo enquanto eles lá chupam o outro.

Mulher 08: Não é perigoso, minha gente? E se o doutor Israel Pinheiro está querendo a bomba, é porque tem precisão.

Mulher 09: Precisão temos nós, Carmelita, que temos que lavar a roupa pra poder viver.

Mulher 03: E é melhor cada uma de nós pegar o porrete e ir pra bomba no cantar do galo [sic]. (Trecho do filme *Taguatinga em Pé de Guerra*)

Em seguida tem-se o corte para imagens do amanhecer do dia e mulheres já chegando à caixa d'água para defender e evitar a retirada da bomba. Na cena seguinte um homem se preocupa com a esposa participando do motim e expressando o medo de

perder o emprego por causa dela, que prontamente responde que ela sabe resolver as coisas e que ele precisa deixar de ser "frouxo".

Na sequência temos já em cena as mulheres armadas de porretes e panelas a fim de defender o bem que garante o abastecimento da água e sustento delas. O funcionário da NOVACAP chega para retirar a bomba e trata logo de repreender as mulheres que estão ali lutando pelos próprios interesses:

Homem 04 (sr. Gabriel): Mas que que é isso, minha gente? Pra que porrete? E a senhora aí, Dona Dita? De frigideira na mão, é? Não me diga que veio fritar ovos.

Mulher 12 (Dona Dita): Vou sim! Na cara do primeiro intrometido que resolver tirar nossa bomba daqui.

Mulher 11: E pode ir se afastando. Nós estamos aqui pra defender o que é nosso.

Homem 04 (sr. Gabriel): Isso é arruaça. *Lugar de mulher é em casa.* Depois vocês ganham outra bomba. E olha aqui, se vocês continuarem fazendo bagunça aqui no recinto, isso aqui vai ficar cheio de homem da GEB.

Mulher 12 (Dona Dita): Não tem muita conversa não, Seu Gabriel. A bomba quem deu foi Dona Sara. E nós estamos decididas [sic]. (Trecho do filme *Taguatinga em Pé de Guerra*, grifo nosso)



Imagem 31. Print *Taguatinga em Pé de Guerra*. À esq.: Mulheres em vigília protegendo a caixa d'água. À dir.: Mulheres enfrentando o Sr. Gabriel que fora retirar a bomba da caixa d'água.

Após a saída de sr. Gabriel as mulheres seguem em vigília na caixa d'água, quando chegam os homens da GEB. O filme dramatiza cinco oficiais chegando em um jipe e um deles já descendo do carro com um cacetete na mão. Tem-se o diálogo:

Homem 05 (Guarda GEB): Que confusão é isso aí, hein Dona?

Mulher 14 (Delfina): Não é confusão, não. É reivindicação, coisa muito séria.

Homem 05 (Guarda GEB): Ora, vão pra casa! O que é que vocês estão querendo?

Mulher 13 (Marizete): Não é nada não, senhor tenente, não queremos nada.

Mulher 11: Queremos sim! A bomba é nossa e nem JK vai tirar ela daqui.

Mulher 03: É! E queremos também todos os canos de PVC de volta.

Homem 05 (Guarda GEB): Qual o quê? Vão circulando, voltem pra casa!

Mulher 14 (Delfina): E queremos uma carta de doação da bomba d'água. Porque senão, qualquer dia, qualquer engraçadinho vai aparecer aqui e vai roubar ela.

Mulher 09: E sem água é que nós não vamos ficar, senhor tenente. É essa a nossa briga. E daqui ninguém vai arredar o pé.

Homem 05 (Guarda GEB): Tá muito bem. Eu prometo resolver o caso com as autoridades. Agora, se vocês insistirem, a imprensa pode ficar sabendo. As autoridades perdem a autoridade, vocês ficam sem a bomba e outras coisas mais.

Mulher 12 (Dona Dita): Mas como é que a gente não tinha pensado nisso? Procurar o jornalista Delfina.

Mulher 14 (Delfina): É! Botar a boca no mundo, pra todo mundo ficar sabendo o que está acontecendo aqui.

Mulher 10 (Sebastiana): E olha aqui, senhor tenente, vocês já mataram muita gente, mas nós aqui num temo medo não!

Homem (Guarda GEB): Pois tá muito bem. Vou dizer o que vi e ouvi por aqui. Vagabundas! [sic]. (Trecho do filme *Taguatinga em Pé de Guerra*)

Ao encerrar a fala do guarda da GEB as mulheres correm armadas dos porretes e panelas em direção aos homens que deixam o acampamento de jipe. O guarda da conversa é representado como autoritário, impaciente e desrespeitoso com as mulheres. Uma referência aos oficiais da GEB que eram temidos por atitudes violentas e executadas sem qualquer aparato legal. Mas a mensagem que prevalece no filme é de que as mulheres resistiram bravamente a fim de alcançar a vitória numa causa injusta e de motivo banal. Pois nada mais insignificante poderia ser a razão pela qual Israel Pinheiro queria desprover as mulheres e todos os demais moradores/as daquela periferia em prol de um favorecimento pessoal, egoísta e fútil, se comparado à necessidade de uso da água para os habitantes daquele lugar.



Imagem 32. Print *Taguatinga em Pé de Guerra*. À esq.: Guardas da GEB chegam a caixa d'água, local em que as mulheres estão fazendo vigília. . À dir.: Mulheres correndo atrás o carro com os homens da GEB que estão deixando o local.

O filme prossegue com a visita do secretário do parlamentar Auro de Moura Andrade⁴², que convida um grupo de representante das mulheres a irem “a casa do povo”, o Congresso Nacional, para discutir uma maneira de resolver a situação. Tem-se então a cena das mulheres sendo atendidas pelo parlamentar, entre elas uma professora - que é citada na cena. O político fala ao telefone com a sra. Sara Kubitschek. Em seguida, tem-se já o corte para o grupo das quatro mulheres retornando a noite para o acampamento. Elas noticiam que conseguiram manter a bomba e celebram a conquista junto das demais. Por fim, o filme retorna para o depoimento da sra. Josefina, encerrando com a seguinte fala, ao ser indagada sobre como foi a festa de comemoração por terem ganhado a bomba:

Dona Josefina: Ah, quando nós ganhamos a bomba, juntou, as mulheres todas e foram ajudar a colocar os PVCs no lugar, sabe? A água estava jorrando novamente. Aí foi aquele carnaval! *Porque na hora da greve, foi só mulheres. Mas na comemoração, juntou homens, todo mundo.* Aí fomos comemorar um carnaval em toda Taguatinga. Aí dançamos até o dia amanhecer [sic].(Trecho do filme *Taguatinga em Pé de Guerra*, grifo nosso)

Analisando a película que fora produzida nos anos 1980, infere-se que há a pretensão de se evidenciar um recorte de classe social sobre a Brasília que se construiu e inaugurou tendo como pilar a força de trabalho de operários e de mulheres que, mesmo não erguendo paredes e monumentos nos canteiros de obras, eram sinônimo de coragem na nova capital. Pois, além de cuidarem das responsabilidades do lar, do esposo, pai, filho e familiares, muitas delas realizavam também o trabalho fora de casa. Seja como as lavadeiras retratadas no curta de Lacerda ou em outras atividades, quase sempre mal

⁴² Político brasileiro. Iniciou a carreira na vida pública em 1947 como deputado estadual de São Paulo filiado à UDN. Foi também deputado federal e senador da República. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2014/03/27/auro-de-moura-andrade-a-servico-do-golpe-declarou-vaga-a-presidencia>.

remuneradas. Havia as mulheres que vendiam marmitas para os trabalhadores do acampamento, as que eram arrumadeiras nos lares das senhoras esposas de engenheiros, arquitetos, alto escalão de funcionários e autoridades da nova capital. E claro, havia ainda as mulheres que trabalhavam na zona de prostituição da nova capital, como abordado em *A Saga das Candangas Invisíveis*.

Além do recorte de classe que o filme possibilita, aqui nos cabe observar que mesmo sabendo que no ano de produção da película as discussões sobre gênero no país não serem pujantes como atualmente (assim como sobre raça também não era), é possível problematizar marcas desse recorte. Ademais, se na década de 1980 essas categorias não eram uma “preocupação” a serem debatidas, muito menos seriam na época da construção de Brasília.

A arquiteta Luisa Videsott na tese de doutorado “Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotografia, projetos e história” (2009) analisa, como o próprio título anuncia, diferentes narrativas sobre a nova capital no período em que se erguia. Destaca na pesquisa um capítulo sobre os candangos, o qual evidencia que “as mulheres são as grandes ausentes da narrativa sobre a construção da cidade” (p.266). E completa: “observando a evolução da palavra candango, dos 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” (p. 269).

Taguatinga em Pé de Guerra nos abre assim para indagações sobre questões de classe e de gênero a partir da segregação social na nova capital, com o enfoque nas mulheres de baixa renda que passavam por adversidades e eram invisibilizadas no período da construção e anos seguintes após a inauguração da cidade. Acessando outras narrativas fílmicas (não oficiais) sobre o período da construção, nos deparamos comumente com o enfoque na própria construção, no então presidente Juscelino e ainda nos operários da obra. Uma centralidade na nova capital e em personagens homens. Predominam então nas tramas ou conflitos presentes nessas narrativas um recorte quase sempre que de classe, a partir da problemática da segregação social que já surgiu com a cidade. E essa discussão que parte então dessas narrativas geralmente se abre ao debate sobre os candangos, sobre os operários, sobre os personagens homens que foram marginalizados na própria história que ajudaram a construir. Quase nunca há uma perspectiva sobre as candangas, sobre as trabalhadoras - algumas até envolvidas nas obras -, sobre essas mulheres pioneiras que também fizeram parte da história da

construção de Brasília. Até no debate de história pública ainda é pouca a visibilidade dada para as pioneiras e candangas da capital. Afirmamos que *Taguatinga em Pé de Guerra*, é um dos primeiros filmes, senão o primeiro, a apresentar uma narrativa sobre a nova capital sob um olhar que privilegia a história de mulheres da construção de Brasília. Um filme da década de 1980. Após este, pensamos que o curta *A Saga das Candangas Invisíveis* (2008), que também abordamos, é outra produção que, junto à de Lacerda, apresenta e representa uma narrativa sobre o período da construção de Brasília que se distancia do eixo hegemônico enunciado nos cinejornais. São narrativas que trazem as mulheres como personagens protagonistas e que, mesmo sem deliberadamente reforçar estereótipos de gênero, apresentam discursos machistas que desvalorizam e depreciam a mulher. E mesmo que essa pesquisa não objetive propor uma discussão sobre gênero e as interseccionalidades que atravessam a categoria, não podemos subtrair uma discussão, ainda que não profunda, ao observar a reprodução de um discurso que, historicamente, oprime mulheres nessas narrativas.

No filme que conta a história das lavadeiras é explícito que aquelas mulheres que estão ali exercendo um ato político, reivindicando uma causa em favor não só delas, mas de toda uma comunidade, são tidas como desatinadas, que não sabem de coisa alguma e assim são reduzidas a serviçais do lar, que devem se ater aos afazeres domésticos e cuidados da família. Isso se evidencia quando um dos maridos diz que a esposa está atrás de confusão e que ele pode até perder o emprego por conta das atitudes dela. Ou ainda nas falas machistas do personagem do sr. Gabriel que reproduz os dizeres: “*de frigideira na mão, é? Não me diga que veio fritar ovos*” e “*Lugar de mulher é em casa*”.

De maneira geral, quando as mulheres aparecem no espaço público, os observadores ficam desconcertados; eles as vêem em massa ou em grupo, o que, aliás, corresponde quase sempre a seu modo de intervenção coletiva: manifestam-se na qualidade de mães, de donas-de-casa, de guardiãs dos víveres etc. Usam-se estereótipos para designá-las e qualificá-las. (PERROT, 2019, p. 21)

O personagem da guarda da GEB também caracteriza a maneira naturalizada do homem se dirigir a mulher de maneira autoritária e/ou depreciativa. Ele as chama de “*vagabundas*”, o que pelo enredo da trama leva ao entendimento que ele quer ofendê-las dizendo que são desocupadas. Todavia, não exclui a possibilidade de que ele esteja insultando-as com a intencionalidade de um discurso de ideologia patriarcal que as (des)qualifica como imorais, se entendermos que ao xingá-las de “*vagabundas*” ele quer

chamá-las de promíscuas, prostitutas. E se nesse sentido for, reforça que as mulheres “vagabundas”, ou melhor, as prostitutas, também enfrentavam e sofriam situações relacionadas ao gênero, como logo veremos na discussão sobre o filme de Caputo. Destarte, o vil chamamento denota uma violência, entre tantas, que até hoje é comumente e somente imposta a mulheres.

Há ainda o documentário *Poeira e batom no Planalto Central*⁴³ (2011), de Tânia Fontenele, que atualmente se destaca como um filme de referência sobre mulheres que participaram desse período. Seja porque talvez, dos três filmes, é a produção que apresenta uma narrativa que mais coaduna com os eixos narrativos convencionais sobre a “Brasília, capital da esperança”, uma perspectiva romantizada da idealização do sonho de JK. Nesse filme sim é possível inferir que muitas das mulheres que ali estão depondo sobre as memórias que têm do período da construção de Brasília e dos anos iniciais da cidade não fogem da reprodução de um estereótipo de gênero que coloca a mulher como coadjuvante de uma história a qual o presidente Juscelino Kubitschek permanece como herói.

O que se assinala então é que ainda é escassa uma filmografia sobre o período da construção de Brasília que privilegie as mulheres. Que possua uma narrativa que tenha como proposta problematizar as questões de gênero inerentes à história da nova capital. Narrativas que possam se tornar fontes a fim de enriquecer o debate historiográfico sobre o Distrito Federal a partir de uma perspectiva que rompa com o protagonismo tanto de JK quanto da oficialidade do governo dele.

Ainda que mulheres sejam maioria numérica no conjunto populacional brasileiro, e a despeito da incontestável conquista de espaços sociais nas últimas décadas, esse segmento faz parte daqueles sujeitos que, historicamente, vivenciaram diferentes processos de exclusão social, em especial quando nos referimos àquelas mulheres que têm as suas trajetórias marcadas por opressões diversas e que entrecruzam elementos de gênero aos étnico-raciais e de classe. Mesmo em face desses processos de exclusão, mulheres acionaram formas de resistência e engendraram lutas por equidade, várias vezes em cotidianos bastante adversos. Ainda há muito o que conquistar e, assim, mulheres continuam lançando horizontes de expectativas em que sinalizam protagonismos possíveis na história do Brasil e do Distrito Federal. No caso da história do Distrito Federal, associar o cotidiano da construção da nova capital às formas de violência ocorridas - tanto em âmbito doméstico quanto em espaços públicos - é

⁴³ “História recuperada, contada pelas mulheres com os seus impressionantes depoimentos, repletos de sentimentos, anseios e inquietações vividos nos primórdios de Brasília. São mulheres das mais diferentes profissões e classes sociais que aqui chegaram entre 1956 e 1960. Pela perspectiva do olhar feminino apresenta-se um enfoque inovador da saga da construção de Brasília”. Sinopse de *Poeira e Batom no Planalto Central* apresentada no encarte/capa do filme.

uma estratégia para trazer à tona narrativas que são silenciadas em uma perspectiva hegemônica da história. Há de se ressaltar que, desde muito, se tornou hegemônica uma narrativa histórica pautada no projeto modernista empreendido por Juscelino Kubitschek- JK para transferência da capital. Tal narrativa enfatizou a construção de Brasília como símbolo da modernidade e de um período de amenidade dos conflitos políticoculturais no país. Esse discurso de amenidades, de um tempo áureo e sem conflitos, também se projeta nas memórias sobre o cotidiano das obras. Consolidou-se, com isso, uma historiografia centrada na identificação de marcos fundantes e a valorização dos personagens a estes associados. Tais personagens compõem um panteão de heróis estritamente masculino: além de JK, Oscar Niemayer, Lúcio Costa, Ernesto Silva, Israel Pinheiro, Bernardo Sayão, entre outros. (PORTELA (coord.), 2020, p. 4)

Em relação à questão de classe, o debate é mais amplo. Tanto na historiografia sobre o DF quanto na produção de outras narrativas fílmicas e demais fontes. Principalmente nas discussões sobre a segregação social.

Sobre essa segregação e controle social na nova capital o arquiteto e pesquisador Luiz Alberto de Campos Gouvêa (1995) discorre que entre os anos de 1956 e 1961, o governo de JK não se voltou para a questão de habitação, mesmo porque no próprio Plano de Metas não se discutia a temática. O autor resalta ainda que a questão de moradia e habitação sempre foi uma questão no país, servindo a interesses políticos e da classe dominante. Logo, “a população operária foi segregada para as periferias urbanas e/ou vítima de controle social pela forma como eram localizadas, construídas e financiadas as moradias” (GOUVÊA, 1995, p. 50).

Ainda sobre as áreas residenciais durante o período da construção e os anos iniciais após a inauguração o pesquisador diz:

Durante a construção da cidade as áreas residenciais praticamente se confundiam com o canteiro de obras. Os homens solteiros moravam nos chamados alojamentos da obra e as famílias nos acampamentos contíguos ou próximos às obras ou ainda na cidade livre. Embora todas as casas fossem de madeira, existia uma distinção clara em termos de áreas e instalações nas moradias destinadas aos técnicos e políticos e aos operários em geral. Além do que, a proximidade da casa ao trabalho e as relações que se estabeleciam permitiam um controle dos trabalhadores. [...]. Nesse período toda e qualquer reivindicação era violentamente reprimida. Existia em Brasília a temida Guarda Especial de Brasília (GEB). (GOUVÊA, 1995, p. 63)

Conforme visto no diálogo do filme - quando as mulheres estavam a impedir a retirada da bomba - a GEB não fazia distinção entre homens e mulheres na hora de reprimir os trabalhadores e trabalhadoras. “*E olha aqui, senhor tenente, vocês já*

mataram muita gente”, é a fala da personagem que, quem sabe, faz alusão ao episódio de 1959 do “massacre da Pacheco Fernandes”, no qual trabalhadores foram mortos covardemente apenas por reivindicarem melhores condições alimentares no acampamento da construtora. Episódio que também é tristemente lembrado por operários da construção em *Romance do Vaqueiro Voador*. Cabe mencionar que em ocasião anterior a guarda especial, sob ordens da NOVACAP, já havia agido contra os habitantes de Taguatinga.

A primeira cidade-satélite de Brasília começou com a tomada de posse de um terreno perto da entrada da Cidade Livre.[...]. Chegaram a um auge nas primeiras semanas de junho de 1958, quando, em poucos dias, entre 4 mil e 5 mil flagelados da seca do Nordeste chegaram à Cidade Livre em busca de trabalho. A Novacap ordenou às forças de segurança (o GEB) que levantassem barreiras na estrada para impedi-los de entrar. Em vez de irem embora - como se tivessem algum lugar para onde ir -, esses migrantes desesperados iniciaram uma ocupação de terra, montando um acampamento improvisado do outro lado da barreira.

Em poucos dias, a frente da favela, dando para a estrada, ostentava cartazes anunciando "Salve a Vila Sara Kubitschek", "Os moradores da Vila Sara agradecem", "Viva dona Sara" e assim por diante. Com esses cartazes, o grupo de comando da favela iniciou uma engenhosa estratégia para resistir a um esperado assalto pelo GEB. A estratégia tinha dois elementos. Primeiro, os favelados escolheram o nome da mulher do presidente Kubitschek, esperando que a Novacap hesitasse em atacar uma vila dedicada à primeira-dama. Em segundo lugar, propagaram o rumor de que, "por ordem de dona Sara", quem quer que cercasse um terreno na vila ganharia direitos legais a ocupá-lo; daí as palavras "os moradores agradecem, dona Sara", por supostamente ter autorizado a favela e a distribuição dos terrenos. Esse estratagema foi um xeque-mate na Novacap: quase imediatamente o lugar foi invadido por tamanha quantidade de pioneiros da Cidade Livre, dos acampamentos de construção, e de outras favelas - todos atrás de seu lote na terra prometida -, que as forças de segurança não tinham meios para reagir. (HOLSTON, 2010, p. 261)

Fato é que, mesmo sendo uma ficção, *Taguatinga em Pé de Guerra* remete a um episódio real ocorrido na cidade. As autoras Nair H. B. de Sousa, Maria S. Machado e Luciana B. Jaccoud no artigo *Taguatinga: uma história candanga* (1996) recordam os episódios de luta por um espaço social que permeiam a história da Região Administrativa fundada em 05 de junho de 1958, surgida como uma periferia que abrigou operários e familiares vindos do nordeste que foram impedidos de residir na Cidade Livre. E concluem que:

A história de Taguatinga é também uma expressão da presença da *desigualdade* como o critério da construção de Brasília. Ao mesmo tempo em que o Plano Piloto era beneficiado no repasse de verbas públicas para a construção de edifícios e traçado urbano, as cidades

satélites presenciaram durante longos anos os movimentos populares pela conquista de infra-estrutura (água, luz, asfalto, escolas, postos de saúde, etc.), transporte e segurança.

Os movimentos vivenciados, desde seu início, expressavam o perfil de carência dos moradores da cidade, além de revelarem o quanto a história urbana local estava comprometida com as lutas sociais. Protestos, manifestações massivas e greves compunham o cenário urbano dos anos 1960, deixando explícito que viver na cidade implicava condições dignas, ou seja, exigindo da Subprefeitura local resposta para o cotidiano de privação e exclusão. (SOUZA, MACHADO e JACCOUD, 1996, p. 77, grifo do autor)

O episódio ocorrido em Taguatinga em 1960, que foi reconstituído em uma película da década de 1980 e discutido pelas autoras nos anos 1990, representa a história de uma periferia que nasceu orbitando em torno de Brasília. Todavia, hoje Taguatinga não é apenas uma "satélite", mas sim uma das maiores e mais importantes RA's do Distrito Federal, que surgiu em meio a luta de moradoras e moradores que conclamavam por melhorias sociais na comunidade em que viviam. Candangos e candangos, pioneiras e pioneiros que vieram principalmente do nordeste do Brasil em busca de não apenas construir o sonho da nova capital de JK, mas também vivenciá-lo de alguma forma. E no que concerne às lavadeiras representadas em *Taguatinga em Pé de Guerra*, essas marcaram um episódio de resistência na história do DF, mesmo que pouco reconhecido. Um protagonismo liderado por mulheres insurgentes que persistiram em um levante que foi tomado como descabido, mas que para aquelas trabalhadoras muito significou, uma vez que foram elas que enfrentaram as autoridades políticas e até os oficiais da GEB em prol de uma causa coletiva. Pois como dona Josefina bem rememorou: “*Porque na hora da greve, foi só mulheres. Mas na comemoração, juntou homens, todo mundo.*” E assim temos na história do DF um episódio de luta ocorrido em Taguatinga que, embora pouco lembrado, foi um episódio de protagonismo e luta feminina que suscita “pensar as desigualdades por uma perspectiva de gênero, partindo dos lugares sociais das mulheres” (BERTH, 2018, p. 39).

3.2. A Capital dos Brasis: uma cidade de pioneiros e piotários

Mas a construção de Brasília também trouxe um outro aspecto. Na verdade, as classes dominantes brasileiras pretendiam distanciar a

capital federal dos movimentos populares, porque havia uma pressão muito grande dos movimentos populares no Rio de Janeiro. E isso aconteceu. Não só pelas características de Brasília, como também porque pouco tempo depois houve o golpe militar e Brasília se tornou uma cidade praticamente apolítica, mas na continuidade, com a reconquista da liberdade política, Brasília está tomando alma nova. (Trecho da fala de Aldo Arantes, deputado federal na época das filmagens, em *A Capital dos Brasís*, grifo nosso)

Das narrativas selecionadas para dialogar com os cinejornais, *A Capital dos Brasís* é a que não remete diretamente ao período da construção, trazendo depoimentos sobre a capital contemporânea ao ano de produção, final dos anos 1980. Todavia, o documentário de Moraes não fica à margem de uma discussão sobre a Brasília que se erguia já em meados dos anos 1950. No filme há relatos de diversos habitantes da capital, como operários da construção, professores da UnB, parlamentares, pessoas da cena cultural da cidade, entre outros, mas que não estão identificados por nome. Alguns desses depoentes é possível identificar. Utilizaremos trechos de alguns destes, entre eles: o introdutório deste capítulo, de Aldo Arantes, que na época das filmagens era deputado federal⁴⁴; do conhecido professor e arquiteto José Carlos Coutinho, que chegou em Brasília, a convite, no final dos anos 1960 para participar da reestruturação do curso de artes e arquitetura da UnB, como ele próprio conta em entrevista para o jornal *Correio Braziliense*⁴⁵; e de um pioneiro que foi operário nas obras de construção da cidade.

A Capital dos Brasís é um filme que exalta as permanências do discurso representado nas narrativas dos cinejornais. Exibe a cidade exuberante de JK, principalmente ao retratar a cena cotidiana e cultural. Mostra imagens da agitação na movimentada Rodoviária do Plano Piloto, da Torre de TV, da Feira do Guará - localizada na Região Administrativa de mesmo nome -, e da animada noite no famoso bar Beirute da cidade. Enquanto as cenas são exibidas assistimos e escutamos testemunhos de alguns habitantes dizendo de qual canto do país e do mundo vieram, e de outros louvando a cidade. Falas como:

“Eu moro aqui há mais de 20 anos, se fosse ruim já tinha ido embora”.
[sic]. (Trecho da fala de um depoente em *A Capital dos Brasís*)

⁴⁴ Mais informações da biografia parlamentar de Aldo Arantes na página eletrônica da câmara dos deputados disponível em: <https://www.camara.leg.br/deputados/73662/biografia>. Acesso em 03 mai 2023.

⁴⁵ Entrevista disponível em https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/06/05/interna_diversao_arte,534837/em-entrevista-jose-carlos-coutinho-discute-a-capital-e-a-educacao.shtml. Acesso em 03 mai 2023.

Eu vim pra Brasília em 61, então eu amo Brasília. Porque? Minha juventude foi Brasília. [...]. Quem vê Brasília, realmente existe amor, existe ternura, existe fraternidade realmente em Brasília. [sic]. (Trecho da fala de um depoente em *A Capital dos Brasis*)

A noite de Brasília é ótima, é mágica. Você pode ir à universidade assistir uma palestra sobre sentidos da paixão, você pode vim no Beirute, você pode ir ao Moinho, você pode ir até na Cultura Hispânica ouvir a programação do Damata⁴⁶. [sic]. (Trecho da fala de uma depoente em *A Capital dos Brasis*)

A primeira fala das três acima é exibida na Feira do Guará, de um homem que parece ser um feirante. As duas outras, são de um homem e de uma mulher, respectivamente, que estão no bar Beirute, localizado na Asa Sul, bairro do Plano Piloto. Vladimir Carvalho, que também participa do projeto *Brasília, a última utopia* - dirige o curta *A paisagem natural* - também fala ao filme de Moraes:

Brasília é uma espécie de caixa de ressonância, a confluência de toda a nação onde os problemas brasileiros se apresentam. E a gente tem um cenário natural, onde os atores da cena brasileira, a cena maior do Brasil, que é a própria política, tem lugar quase que diuturnamente em Brasília. Então, naturalmente como documentarista, eu me vocacionei, me inclinei para permanecer em Brasília, porque aqui posso dizer que há um material, uma matéria prima fantástica que justifica toda uma carreira. [sic]. (Transcrição de fala de Vladimir Carvalho no documentário *A Capital dos Brasis*)

Tem-se mais testemunhos. Até integrantes da banda brasiliense de *rock* Legião Urbana aparecem. Falam o porquê gostam de Brasília e sobre a identidade cultural da cidade. Mas, destacamos o depoimento de um repentista que declama versos sobre a nova capital, em voz *over*, enquanto cenas da Torre de TV e da Feira do Guará são exibidas:

Rumo a Brasília sinto fluindo o verso
Vejo o brasil diante do universo ostentando riquezas singulares
Brasília, que hoje zomba da desgraça
Simboliza o heroísmo de uma raça que se sacrificou pelo ideal
Canto Brasília, essa menina audaz
Recobriu a cabeça de goiás maternalmente com chapéu de asfalto.
Brasília é como um sonho de cimento
Desafiando o tempo, o espaço e o vento no seu destino alegre do
Planalto. (Transcrição de fala de repentista no documentário *A Capital dos Brasis*)

Os trechos desses depoimentos selecionados remetem a nova capital de JK que é apresentada nos cinejornais. São falas de amor por Brasília que aludem à idealização da cidade que se erguia sob o olhar das câmeras de José Silva e Sálvio Silva. Nos versos do

⁴⁶ José Damata, produtor e agitador cultural do Distrito Federal, idealizador do projeto Cinema Voador.

repentista há menção ao fato de que para os operários a saga da construção foi um sacrifício, mas o que sobressai da poesia é a ternura pela cidade.

Todavia, apesar de dialogar com as permanências dos discursos presentes nas narrativas dos cinejornais, *A Capital dos Brasis* também apresenta rupturas diante desses filmes institucionais que foram realizados pela NOVACAP a pedido de Juscelino. Logo no minuto inicial do documentário tem-se a seguinte fala do professor Coutinho:

Brasília é talvez o produto mais acabado do liberalismo burguês dos anos 50 [1950] de Juscelino Kubistchek. *Hoje os sonhos e os ideais dos autores do projeto inicial naturalmente estão diluídos por esses trinta anos de realidade em que as injustiças, as desigualdades e uma série de outras mazelas penetraram Brasília da mesma forma como penetraram o resto do país [sic].* (Trecho da fala do professor e arquiteto José Coutinho em *A Capital dos Brasis*, grifo nosso)



Imagem 33. Print *A Capital dos Brasis*. Professor e arquiteto José Carlos Coutinho.

Esse depoimento que lança uma concepção que se contrapõe aos depoimentos que no mesmo filme enaltecem a cidade - assim como nos cinejornais - caracteriza que Brasília não foi um projeto experimentado e experienciado da mesma forma por todos e todas que para aqui migraram. Muitos dos que aqui chegaram vivenciaram uma cidade desigual, distante da “*superquadra [que] é o reino da vida familiar confortável*”⁴⁷ de Brasília. Todavia, alguns destes, mesmo não desfrutando do “reino familiar” em uma superquadra, não se arrependeram de vir para a nova capital. Seja porque estariam pior no lugar de origem, ou seja, porque já de início nunca almejaram o sonho tal qual JK. Isto é, mesmo sabendo que apesar de duras horas de trabalho e levando uma vida diferente da profetizada por Juscelino, conseguiram conquistar um espaço na cidade,

⁴⁷ Citação na página 69.

mesmo que fora das limitações do Plano Piloto de Lúcio Costa. É o que relata um trabalhador das obras que seguiu morador da cidade:

Brasília pra mim é tudo. Cheguei aqui em 1958. Sem nada, só com a coragem e a cara. Aqui trabalhei, eduquei meus filho, fiz uma casa de alvenaria e nela estou morando e não devo um tostão a ninguém. Quando nós chegamos aqui só tinha o cerrado. Só tinha as cem casas de madeira que Bernardo Sayão construiu e o aeroporto e o Catetinho. O resto tava tudo em começo de construção. E aí, eu com esse sonho, vim trabalhar aqui e aqui dei duro e tô feliz, graças a Deus nessa cidade [sic]. (Trecho da fala de um operário da construção de Brasília em *A Capital dos Brasis*)



Imagem 34. Print *A Capital dos Brasis*. Operário da construção de Brasília.

O depoimento desse homem é outro exemplo que reafirma que mesmo essas outras narrativas desvelando uma Brasília para além dos cinejornais, esses filmes trazem também elementos que corroboram (não fielmente) o ideal da cidade “capital da esperança” de JK. Brasília, mesmo se apresentando de forma desigual, injusta, sendo sinônimo de mais luta, mais pejejo, mais esforço, também foi sonho para muitos dos operários e familiares e trabalhadores e trabalhadoras diversos que vieram para cá em busca de uma ambição. As mulheres representadas na história de *Taguatinga em Pé de Guerra* estão ali, se submetendo a uma luta para conquistar condições dignas de vida na cidade que elas viram ser erguida e que de alguma forma ajudaram a erguer. É um levante em prol de algo melhor em um espaço, uma região, que passou também a integrar a nova capital.

É significativo reiterar que *A Capital dos Brasis*, assim como o filme de Lacerda, é fruto do tempo em que é produzido. É resultado de um roteiro direcionado, que possui objetivo e público a ser atingido. E por isso apresenta lacunas sobre as questões que são mostradas em tela e não são problematizadas. Contudo, busca-se, ao evidenciar e problematizar essas lacunas, “entender o sentido intrínseco de um filme

para analisá-lo como fonte histórica. Observar o filme como um conjunto de elementos que buscam encenar uma sociedade, nem sempre com intenções políticas ou ideológicas explícitas”. (NAPOLITANO, 2015, p. 282). Ainda para o historiador:

O que importa é não **analisar o filme** como “espelho” da realidade ou como “veículo” neutro das ideias do diretor. [...]. Essa encenação fílmica da sociedade pode ser realista ou alegórica, pode ser fidedigna ou fantasiosa, pode ser linear ou fragmentada, pode ser ficcional ou documental. Mas é sempre encenação, com escolhas predeterminadas e ligadas a tradições de expressão e linguagem cinematográfica que limitam a subjetividade do diretor, do roteirista, do ator. É nessa tensão que se deve colocar a análise historiográfica. (2015, p. 276, grifo do autor)

Deste modo, a partir do contraste e da consonância entre aquilo que é documentado nos cinejornais e nos demais filmes é possível assimilar que as memórias, a ideia de pertencimento e identidade dos operários e demais trabalhadores e trabalhadores da época da construção divergem sim das que são propagandeadas por JK. As aspirações do operário e das pessoas que vieram residir em Brasília naquele período existem e podem, quem sabe, até partir do sonho de JK, mas não é o mesmo. E, sobretudo, não é vivido igual. Tanto que por um tempo havia a distinção entre aqueles que chegaram em Brasília para a construção. Uns eram chamados de candangos, nome que de início remetia a um sentido depreciativo, outros de pioneiros, e depois surgiram ainda os *piotários*. Na película de Moraes um homem apresenta o ponto de vista que tem sobre quem era o pioneiro e o *piotário* da nova capital. Não conseguimos identificá-lo, mas um dos produtores do filme cogita que ele possa ser um psicanalista. Porém, não validamos a informação. Segue a fala:

E há 23 anos eu escuto a mesma pergunta: é verdade que Brasília dá depressão? E eu respondo que sim. Eu digo que duas Brasília são produzidas pela depressão. Pelo menos duas. A primeira é a Brasília produzida pelos deprimidos que aqui chegaram. Mas há uma outra, a de uma depressão geral, de uma depressão maior, historicamente plotável. É preciso que se faça urgentemente a diferença, e de forma definitiva, entre o pioneiro e o *piotário*. O *piotário* já é um termo da linguagem de Brasília. O pioneiro é aquele que chega em primeiro, com um delírio, com uma bandeira que interessa, a bandeira de todos e o delírio de todos. Enquanto que o *piotário*, *bom, esse parece que vem mamar o delírio dos outros*. É esse que chegando a Brasília é traído pelo objeto que não existe e então ele se decepciona, e então ele se deprime, e então ele dá fundamento de verídico a aquilo que lá no começo eu disse que era fábula. De repente Brasília dá mesmo a depressão. Porque só faltava Brasília pro *piotário* ficar deprimido. [sic]. (Trecho da fala de um depoente em *A Capital dos Brasís*, grifo nosso)



Imagem 34. Print A *Capital dos Brasís*. Depoente que fala sobre o pioneiro e o *piotário*.

O depoimento acima reflete que a discussão sobre os termos que nomeiam aqueles que chegaram “*em primeiro*” para a construção de Brasília existe desde muito cedo. Ao se referir ao pioneiro como “*aquele que chega em primeiro, com um delírio, com uma bandeira que interessa, a bandeira de todos e o delírio de todos*” dá-se a entender, presumivelmente, que ele se refere ao candango, de um modo geral, que aqui chegou com o êxtase e/ou ilusão de que seria mais do que a mão-de-obra da construção de um símbolo - a “bandeira” - que representava a nação. Pois esse era o “delírio” propagandeado por JK. No discurso proferido em 1º de maio de 1959 filmado em *Brasília nº 16* Juscelino exalta incessantemente essa ideia, como quando diz “*estamos transferindo agora para o centro do país a trincheira da luta. Daqui prosseguiremos para a conquista e ela já se vem delineando*”⁴⁸. Sobre essa constância da “Brasília, capital da esperança” e “sonho da nação” no discurso de JK podemos perceber que:

As condições de produção, que constituem os discursos, funcionam de acordo com certos fatores. Um deles é o que chamamos de relação de sentidos. Segundo essa noção, não há discurso que não se relacione com outros. Em outras palavras, os sentidos resultam de relações: um discurso aponta para outros que o sustentam, assim como para dizeres futuros. Todo discurso é visto como um estado de processo discursivo mais amplo, contínuo. Não há, desse modo, começo absoluto nem ponto final para o discurso. Um dizer tem relação com dizeres realizados, imaginados ou possíveis. (ORLANDI, 2012, p. 39)

Ou seja, Kubitschek estrutura, desde o tempo de campanha para a presidência e durante todo o período de governo, uma teia de representação bem consolidada sobre o ideal da nova capital. E isso, a partir de uma relação de força e do local de fala hierarquizado que possui como líder e autoridade do país.

⁴⁸ Citação na página 36.

Nos cinejornais, “candango” é o termo empregado como chamamento dos operários da construção de Brasília. Durante os primeiros anos da construção a grande massa de trabalhadores envolvida nas obras da cidade carregara o estigma de serem chamados de candangos de uma forma pejorativa. Holston diz o seguinte sobre os grupos que foram recrutados para construir a nova capital:

[...] havia duas categorias entre os “bandeirantes” de Brasília [...] entre os anos de 1956 e 1960 [...] os “pioneiros” e os “candangos”. [...]. Enquanto “pioneiro” era usado como termo honorífico, “candango” era depreciativo, quase insulto. Significava alguém sem qualidades, sem cultura, um ignorante sem eira e nem beira da classe baixa. A etimologia desta palavra condensa uma boa parcela da história das relações de classe luso-africanas e luso-brasileiras, antes de ter passado por uma fundamental, mas breve redefinição no curso da construção de Brasília. Até Brasília, foi durante séculos uma palavra geral de depreciação. Segundo a maior parte das autoridades, é uma corrupção de candango, 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. [...]. Contudo, a partir de certo momento, os brasileiros terminaram por inverter o alvo da depreciação: a palavra “candango” torna-se um sinônimo de cafuso, o mestiço do índio e do negro; ou, mais precisamente a mescla de tipos raciais brasileiros, o mestiço de um mameluco (filho de índio e branco) e do negro. (2010, p. 209)

Observa-se que embora hoje o termo candango(a) tenha se popularizado de uma maneira que faz jus a uma idealização romantizada, remetendo-se a aquele(a) que é nascido em Brasília, ao(a) brasiliense, ou até sendo sinônimo de pioneiros(as) da construção, a verdade é que quando primeiramente empregado o termo era ultrajante ao se referir aos trabalhadores. Tanto que o operário das obras era o candango, enquanto as autoridades, como JK e Israel Pinheiro, e funcionários de carreira eram os pioneiros da nova capital. Porém o termo tomou simpatia na voz e no imaginário dos(as) brasilienses e brasileiros(as) se transformando assim na ideia que hoje em dia é mais difundida corriqueiramente: o candango é o pioneiro que chegou nos tempos da construção ou nos primeiros anos da cidade recém inaugurada. E de candango(a) também é chamado(a) aquele(a) que nasce no DF.

O próprio JK no livro “Porque construí Brasília” (1975), refere-se aos operários como candangos. Destacamos algumas passagens interessantes, como quando ao recordar a data de 10 de novembro de 1956, inauguração do Catetinho, escreve que “a noite, depois do jantar, teve lugar uma serenata, com os pioneiros — *a palavra candango ainda não havia sido criada* — entoando o Peixe-Vivo e o Canto da Nova Capital” (KUBITSCHKE. Senado Federal, 2000). No trecho Juscelino afirma que ainda

no final do ano de 1956 a palavra “candango” não era utilizada para referenciar os trabalhadores das obras, dando a entender que entre os "pioneiros" presentes na serenata havia operários. Já em outras passagens do livro escapa associar a imagem do candango ao simplório trabalhador, sem grandes qualificações escolares ou laborais, mas que é esforçado, com ganas de vencer na nova capital. Um pobre coitado. Segue alguns fragmentos do livro a serem analisados:

I. *Operários chegavam de todas as regiões do país em busca de trabalho. Eram os candangos, que derivavam do Nordeste, do interior de Goiás e dos municípios das fronteiras de Minas e de Mato Grosso, a fim de "dar uma mão" na obra de desbravamento do Planalto. Surgiam sem bagagem, apenas com a roupa do corpo. Acertavam as condições com os mestres-de-obra e, depois de alojados num barracão de madeira, faziam sua aparição nas frentes de trabalho. No rastro dos candangos surgiram as atividades comerciais pioneiras.* (KUBITSCHEK. Senado Federal, 2000, p. 77, grifo nosso)

II. *O candango, que antes corria o risco de morrer de fome ou ser dizimado por enfermidades nas zonas de onde havia vindo, já tinha assistência médica e frequentava sua cantina. Proteção aos deserdados no mesmo local, pouco antes inacessível, onde as onças ainda rondavam, à noite, os acampamentos.* (KUBITSCHEK. Senado Federal, 2000, p. 77, grifo nosso)

III. *Cada dois dias eu fazia uma viagem a Brasília, para fiscalizar as obras e estimular, com minha presença, a atividade dos candangos. Como não podia deixar o Rio durante o dia, esperava o fim do expediente para tomar o avião que me levaria ao Planalto.* (KUBITSCHEK. Senado Federal, 2000, p. 77, grifo nosso)

IV. *Em Brasília, o que eu desejava era transformar todos aqueles candangos em "construtores de catedral". E, aos poucos, o consegui. A cidade, que se erguia no Planalto, não era minha. Não era do governo. Nem mesmo do Brasil. Era a cidade do humilde operário. Tratava-se de uma capital que ele - igual a milhares de outros, também chicoteados pelo sol e cobertos de poeira — construía como se fosse para o seu uso exclusivo.* (KUBITSCHEK. Senado Federal, 2000, p. 94, grifo nosso)

V. *E, por fim, em Brasília, fervilhava o formigueiro humano, integrado pelos candangos anônimos que, impregnados da mística que lhes havia inoculado, reclamava, com insistência, maior velocidade nas construções. Os miseráveis de caatinga, iluminados de uma nova fé, já acreditavam na grandeza que se erguia aos seus olhos deslumbrados. Os desajustados de todo gênero haviam sido convertidos, por fim, em "construtores de catedral".* (KUBITSCHEK. Senado Federal, 2000, p. 94-95, grifo nosso)

VI. *Havia chegado a hora de se transformar a obsessão em realidade. Ia surgir a Belém-Brasília. Como os candangos de Brasília, eu,*

também, me considerava um "construtor de catedrais".
(KUBITSCHKE. Senado Federal, 2000, p. 97, grifo nosso)

VII. *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.* (KUBITSCHKE. Senado Federal, 2000, p. 185, grifo nosso)

Verdade é que seria possível se estender com muitos mais exemplos, mas os aqui elencados bastam para representar o candango na percepção de JK. Ora o(s) candango(s) era(m) aquele(s) que: “*corria o risco de morrer de fome ou ser dizimado por enfermidades nas zonas de onde havia vindo*” (II); eram os que “*surgiam sem bagagem, apenas com a roupa do corpo*” (I); eram “*os miseráveis de caatinga*”, que JK desejava transformar de “*candangos*” a “*construtores de catedral*” – e que aos poucos ele afirma ter conseguido (IV); ou aquele que “*sem saber ler, realizava com perfeição o trabalho que lhe competia na comunidade operária da nova capital*” (VII). Ou seja, os simplórios e flagelados homens que encontraram na epopeia da construção de Brasília um sentido de vida, um propósito que os resgataram de uma vida antes medíocre. Ora ainda eram aqueles que foram lapidados pelo então presidente. Trabalhadores que, estimulados pela presença de JK nas obras (III), se elevaram então da qualidade de “*candangos*” à “*construtores de catedral*” (IV). Juscelino chega a escrever que a cidade “*não era do governo. Nem mesmo do Brasil. Era a cidade do humilde operário*” (IV). Uma falácia. Pois os homens que foram “*chicoteados pelo sol e cobertos de poeira*” (IV) no planalto central, não se abrigariam na obra de magnitude templária que estavam construindo. E aqui, JK até comete a si próprio a honraria de tentar se igualar a um operário, pois ele se sentia igualmente um “*construtor de catedrais*” (VI). Basta saber se de fato a obra de tamanho esplendor - as “*catedrais*” - que JK insinuou edificar é somente a Brasília idealizada por ele ou se também é uma referência aos candangos que ele “lapidou” a ponto de promovê-los, na concepção dele, a cidadãos iguais a ele.

Nos cinejornais são marcantes os momentos em que Juscelino é igualado aos operários para motivar o empenho e rendimento do trabalho nas obras. Essa caracterização do líder da nação participativo junto ao povo é uma constante explorada nos cinejornais, como vimos no capítulo 1.

Ainda sobre o termo *candango*, Videsott discorre que em 1960 as reportagens de revistas populares utilizavam a palavra para referenciar todos os que trabalhavam nas obras da cidade: JK e demais autoridades, os diversos profissionais da área da saúde, da educação, da construção civil, jornalistas, bancários, os japoneses que se encarregaram do setor agrícola, comerciantes ..., e claro, os operários das obras. Ou seja, “*candango*” passou a referenciar, de modo abrangente, “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” (VIDESOTT, 2009, p. 193). É o *candango* da nova capital que inicialmente era tido apenas como o operário trivial vindo dos rincões do Brasil para trabalhar nos canteiros de obra ascendendo à categoria de pioneiro. A pesquisadora também aborda o emprego do termo *piotário*, citando Manuel Mendes, repórter que acompanhou a construção, autor do livro “Meu testemunho de Brasília” (1979). Escreve que a palavra, junção de pioneiro e otário é um apelido surgido no meio da classe média brasiliense para “diversificar as identidades arrasadas pelo uso publicitário da palavra *candango*” (VIDESOTT, 2009, p. 197). Ou seja, designando então aqueles que, como colocado no depoimento do curta *A Capital dos Brasis*, vieram à nova capital para “*mamar o delírio dos outros*”, estes, os *candangos* que com suor e força ergueram a cidade. Os *piotários* eram aqueles que já chegaram em Brasília como privilegiados, gozando as vantagens da boa vida do “*reino familiar*”, descrito no filme de Andrade.

Candango, pioneiro ou *piotário*, estes chamamentos compõem a memória, o imaginário e a identidade de habitantes da cidade desde antes mesmo de esta ser inaugurada. Estas identidades designadas pelos chamamentos permeiam os caminhos de tantos trabalhadores e trabalhadoras, moradores e moradoras que fazem parte da história de Brasília.

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. (CANDAU, 2021, p. 16)

Hoje, após um processo de ressignificação pela historiografia recente sobre a cidade, aqueles trabalhadores que, possivelmente foram primeiro chamados de *candangos* por JK, já passam a ser reconhecidos como verdadeiros pioneiros da nova capital (OLIVEIRA, 2005). Após anos de terem o chamamento que lhes fora dado pelo próprio presidente do país de forma desdenhosa, alusiva ao mais anônimo e pária

trabalhador, os operários merecem a ressignificação na história de Brasília nos dois termos: candango e pioneiro. O primeiro, antes empregado de forma humilhante, precisa remeter, antes de tudo, a ele operário, o trabalhador vanguardista que chegou aos canteiros de obra da nova capital munido de força e coragem. O segundo deve deixar de vez para trás a vexaminosa caracterização de honraria designada apenas àqueles que eram as autoridades pares de JK, ou então os trabalhadores que na época da construção não sujaram as mãos no barro vermelho da cidade - os funcionários da administração da NOVACAP, engenheiros, arquitetos, comerciantes e tantos outros que tiveram a distinção de serem reconhecidos pioneiros antes dos candangos operários. Já os *piotários*, “burocratas arrivistas” (HOLSTON, 2010, p. 216), seguirão lembrados como os oportunistas que se apropriaram da visibilidade de ser um pioneiro e foram indiferentes à invisibilidade de ser um candango.



Imagem 34. Print *A Capital dos Brasís*. À esq.: Sanfonista tocando nas ruas de Brasília em troca de dinheiro. Um personagem conhecido das ruas da capital nos anos 1980 e 1990. Geralmente ficava nos arredores do Shopping Conjunto Nacional e na plataforma superior da Rodoviária do Plano Piloto.
Centro: Rodoviária do Plano Piloto
À dir.: Torre de TV



Imagem 35. Prints *A Capital dos Brasís*. À esq.: Cineasta Vladimir Carvalho.
Centro: Homens em alguma construção na Capital Federal.
À dir.: Pessoas se exercitando ao ar livre.

3.3. Vozes e dores que ecoam: *Romance do Vaqueiro Voador*

Como vem se anunciando na análise das narrativas fílmicas que não são os cinejornais, Brasília, desde a construção, não foi idealizada para ter como residentes os trabalhadores que a construíram. Inclusive, como vimos, ainda nos tempos das edificações nos acampamentos que eram destinados aos diversos trabalhadores de diferentes setores da construção já havia uma segregação entre os operários e demais trabalhadores. As moradias levantadas para abrigar os operários das obras, sejam os solteiros que viviam em alojamentos ou os que eram casados e trouxeram a família para ficar junto na cidade, se diferenciava das erguidas não só para as autoridades, mas também para os profissionais técnicos (e com formação escolar de nível superior como os arquitetos, os engenheiros e os médicos). E *Romance do Vaqueiro Voador* é mais uma película que revela essa face não hegemônica, destoante das narrativas presentes nos cinejornais.

O filme é dirigido e produzido por Manfredo Caldas. É um documentário-ficção sensível, que traz depoimentos de operários da construção de Brasília em meio ao encanto do poema-cordel, que dá nome ao filme, de João Bosco Bezerra Bonfim. O poema é declamado em uma adaptação livre na interpretação do ator Luiz Carlos Vasconcelos como o vaqueiro. No filme não há mulheres, apenas depoentes homens rememoram os anos da construção.

Romance do Vaqueiro Voador é ainda inspirado em *Brasília Segundo Feldman* (1979), de Vladimir Carvalho, e utiliza-se de imagens desse e de outros filmes que também inspiram o enredo e narrativa da produção. Frisamos novamente que os depoentes não são identificados no momento das falas e por isso serão aqui mencionados por ordem de aparição em tela como depoente 01, depoente 02, e assim por diante. Contudo, nos créditos do filme há a nomeação dos depoentes participantes, mas com a acuidade e o respeito de não relacionar o nome a pessoa errada, optamos por não escrever.

Consideramos relevante a narrativa fílmica da produção visto que:

O vaqueiro é a personificação genérica do sujeito histórico candango, mas, dessa vez, se mostra altivo, é aquele que afronta a câmera [no documentário]. Essa, por sua vez, é a personificação da própria narrativa histórica e, assim, o trabalhador assume a condução do ato, passando de objeto a sujeito. É ele que nos conduz pela busca de relatos de uma Brasília para além do hegemônico, utilizando-se de um tipo específico de discurso, que não é somente o de quem a viveu

como protagonista, mas acionando a autoridade de quem se apropria da linguagem poética para se re-apresentar, conformando uma outra história possível. Ou seja, apresentam-se, por meio de uma altivez poética, os milhares de vaqueiros, sertanejos e trabalhadores anônimos que participaram do "espetáculo" da construção da nova capital, com o esforço de contar uma história diferente daquela da "saga dura, mas vitoriosa", que se tornou narrativa oficial. É o que se percebe nos discursos de trabalhadores das obras da construção de Brasília sobre as condições extenuantes em que viviam. (PORTELA, SILVA, 2020, p.329)

É uma narrativa fílmica que apresenta a Brasília que não considerou os próprios operários da construção como personagens centrais, ou melhor, como pertencentes, da história que a cidade continuaria a escrever após o 21 de abril de 1960, dia da inauguração da cidade. O sonho que JK propagandeava ao mundo não só por meio dos cinejornais, como também por meio de entrevistas, fotografias, revistas, discursos e etc., de que a nova capital era símbolo da unificação nacional - que se integraria não só pelas estradas que se construíam entre o DF e demais regiões do país, mas também por anseios comuns – não incluía e contemplava nessa quimera os operários e familiares. Desde o início o governo presumia que os trabalhadores, vistos como objetos e não sujeitos de Brasília, depois de dedicarem anos de trabalho árduo nos canteiros de obras compreenderiam que após a inauguração ou conclusão das edificações deveriam retornar para os estados de origem. Sem terem a oportunidade de conquistar e vivenciar de alguma maneira o sonho sempre anunciado por JK.

Segundo os cálculos de Lúcio Costa, de todos os trabalhadores que afluíram a Brasília, *um terço deveria retornar aos seus estados de origem uma vez a capital construída*. O segundo terço deveria se empregar nas atividades agrícolas do entorno e o último terço deveria servir à administração federal. (OLIVEIRA, 2005. p. 243, grifo nosso)

É uma matemática ou raciocínio muito simples. Pois se os operários dos canteiros de obras não desenvolviam as atividades agrícolas - até mesmo porque para este setor o governo convidou a comunidade japonesa para cultivar a agricultura no DF -, e muitos dos trabalhadores não tinham a formação para ocupar a administração federal, logo, eles pertenciam ao um terço que deveria retornar ao local de origem. Mesmo, claro, não sendo impossível que um operário da obra viesse a exercer uma outra profissão ao se estabelecer na nova capital após 1960, seja esta agrícola, administrativa ou outra. E muitos não retornaram. Inclusive porque se a viagem de vinda para o cerrado que brotou Brasília foi uma viagem árdua, a de volta não seria diferente. Uma romaria que muitos não deliravam repetir.

Eu cheguei aqui em sessenta, né. Montado num pau de arara, né. Gastei dez dias de viagem do Norte para chegar aqui. Do Norte não, do Nordeste. Viagem aquela que eu digo que até hoje foi a única da minha vida que eu dei vontade de morrer. Pedia a Deus pra morrer. Porque da onde eu sai eu num volto mais e pra onde eu vou eu num chego, né. É uma dor, um desespero danado, né. Mas graças a Deus, deu certo. [sic]. (Trecho da fala de do depoente 01 em *Romance do Vaqueiro Voador*)

O depoimento acima é de um senhor que foi operário nas obras de Brasília. Atua como barbeiro na época da produção do filme. Expõe o testemunho no ambiente de trabalho, enquanto corta o cabelo de um jovem. A barbearia é um dos cenários do filme. Outros pioneiros das obras também se reúnem no local.

Antes desse primeiro testemunho (do depoente 01) que acontece pouco depois do minuto dezesseis, o filme mostra imagens de Vasconcelos andando pela cidade, tanto vestido de tangerino (com roupa de gibão de couro), declamando partes do poema de João Bosco, como ele mesmo, ator. Apresenta ainda em momentos diferentes dois homens que em mãos de uma viola cantam repentes sobre o vaqueiro nordestino que veio para Brasília. O próprio diretor também aparece em uma cena que é filmada no aeroporto da cidade. Possivelmente fora recepcionar Luiz Carlos, que acabara de desembarcar. Ambos entram em um táxi. Enquanto mostra a cena, Manfredo conta que tanto ele, quanto Vasconcelos e o sr. Ari, motorista que os acompanha pelas locações do filme, são paraibanos, nordestinos. E que assim poderiam ter sido “vaqueiros voadores”. No táxi, ainda vemos o ator com o roteiro na mão ensaiando falas.



Imagem 36. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. À esq.: O ator Luiz Carlos Vasconcelos no táxi, lendo uma cena do roteiro. À dir.: Cena seguinte a do táxi, o ator já travestido de Vaqueiro declamando trecho do poema que dá nome ao filme.

No artigo escrito em parceria com Portela (2020) detalhamos as primeiras cenas do filme:

O documentário começa com imagens – travelling – aéreas. Primeiro, são apresentadas paisagens apenas do cerrado, destacando a vegetação do bioma. Depois, vemos imagens de pistas movimentadas com automóveis em meio à vegetação, fazendo entender que, do meio do cerrado, brotou uma cidade. Em seguida, tem-se um corte do *travelling* para imagens do centro da capital, descendo do eixo monumental, da altura da rodoviária do Plano Piloto, e seguindo pela Esplanada dos Ministérios, finalizando a cena no Congresso Nacional. Toda a sequência é acompanhada por uma música instrumental. Continuando a abertura do filme apenas com imagens, temos registros do período da construção de Brasília. São cenas de operários em carrocerias de carros abertos, como se estivessem sendo levados às obras para o trabalho. Em seguida, um corte para imagens noturnas da Esplanada dos Ministérios e depois para imagens do mesmo lugar, dessa vez de dia. Ao fundo, centralizado, o Congresso. Tem-se, então, o Vaqueiro vindo em direção à câmera cantarolando - ele também está no centro da imagem. Ele continua a caminhar até “esbarrar” na câmera, e logo ouvimos a fala do Vaqueiro em voz *over* narrando a continuação do texto poético do livro de João Bosco. Toda essa sequência acontece nos seis primeiros minutos da película. (PORTELA, SILVA, 2020, p.328)



Imagem 37. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. Vaqueiro se aproximando da câmera.



Imagem 38. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. Vaqueiro se aproximando da câmera.

A primeira narração do filme, que acontece nesses seis primeiros minutos, é justamente o início do poema de Bonfim, declamado com adaptações.

¡Quem em noite de lua
Da Esplanada dos Ministérios
Se aproxima
Há de ouvir uma voz que ecoa entre blocos

5E um aboio assim sentido
 De onde vem? Mistério
 Se aqui não há bois
 Se não pastam nesses gramados
 Vacas, touros, marruás
 10De onde vem esse aboio?
 Que bichos ele conduz?
 Que ameaça nos trará?
 Que segredo esconde essa aparição medonha?
 Será milagre de Deus?
 15Será alguma peçonha?
 Se quer saber então ouça, não faça cerimônia.
 Era de janeiro o primeiro
 Nos idos dos anos cinquenta
Quando voou um Vaqueiro
 20*De uma altura sem tamanho*
 Espatifou-se no chão
 Teve da vida o desengano
 Desse acontecimento
Ninguém jamais teve notícia
 25Não deu manchete em jornal
 Nem registro na polícia
E foi sua sepultura
O aço fino e o cimento.
 (Trecho de narração do *Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso)

As primeiras cinco linhas do poema fazem referência a um fato que é muito retratado e representando sobre o período da construção de Brasília. Está presente no documentário de Vladimir, que inspira o *Romance do Vaqueiro*, é também lembrado por depoentes neste filme de Manfredo, e se apresenta em tantas outras fontes sobre o período da construção de Brasília. Estamos falando do descaso com os operários que morreram nas obras da construção e que por lá mesmo foram deixados. Soterrados e enterrados⁴⁹ sob o barro vermelho e concreto das obras, algumas vezes estavam presentes nas estatísticas de “baixa” por acidente de trabalho, outras vezes eram apenas dados como desaparecidos. Fica livre então a interpretação de achar que a “*voz que ecoa entre blocos*” vem do além, do Vaqueiro que a vida perdeu no canteiro de obra e que agora vagueia pelo centro da capital. Da linha dezenove ao fim do poema a referência novamente se evidencia. Agora, claramente anunciando aqueles que morriam das quedas dos prédios que se erguiam. No documentário-ficção os depoentes 02, 03 e 04, nessa ordem abaixo, enquanto se revezam nas cadeiras da barbearia a fim de fazer a barba e o cabelo, rememoram as perdas de colegas:

As pessoas caindo dos prédio, caindo das prancha. Hoje em dia prancha, guinche é pra carregar cabista, naquele tempo prancha era

⁴⁹ DEBS, 2010 e Ribeiro, 2008.

para subir material de construção civil. Acontecia de quase todos os dias sempre morria pessoas nas construções de Brasília. *Era as história do 'vaqueiro voador'*. E o pessoal gostaria muito quando morria uma pessoa porque o resto do dia era feriado. É o que eu tenho pra dizer de Brasília. Do início [sic]. (Trecho da fala do depoente 02 em *Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso)

E na realidade muitas vidas se foram, né. Brasileiros que vinham desses rincões ai a fora pra melhorar de vida, né. Mas o presidente na época queria que Brasília fosse inaugurada em sessenta, né. Ser inaugurada em 21 de abril de sessenta como foi, né. Ai se morresse ou não morresse tinha que continuar [sic]. (Trecho da fala do depoente 03 em *Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso)

Acidentes e mais acidente que o pessoal até num ... se ligava, mas porque tava numa época que todo mundo trabalhava embaladamente, né. *E especialmente no 28, né. O 28 andar consumiu muitas vidas [sic].* (Trecho da fala do depoente 03 em *Romance do Vaqueiro Voador*, grifo)

Caía e morria. Entrava no serviço 7h, quando era 9h, 10h já tava morto. Morreu gente demais! Nossa Senhora, Deus me livre! Uma tristeza. *Inclusive no 28 foi o lugar que mais morreu gente aqui em Brasília.* Porque o 28, eles foram levantando só a estrutura, Sabe? Só a estrutura. Eles num foram... como é que eu quero fazer... fazer um andar e terminar, não! Eles começaram e subiram até no final. Só a estrutura. *Então trabalhava sábado, fazia "virada" a noite toda.* Trabalhava a noite toda. Quando era domingo é que era que a pessoa ia dormir pra trabalhar segunda - feira de novo. Então, foi uma vida...muito... sem nem dizer pro senhor... muito desagradável, terrível. *Morreu muita gente lá do Nordeste. Gente que num sabia, num entendia nada da vida.* Morreu até sem... Como é que eu quero falar? Sem ter uma explicação pra gente dar. Morreu de graça. Justamente, foi isso ai. Foi uma tristeza. *As obra aqui em Brasília foram o pior serviço que já deu.* Pra todo mundo. Vou dizer uma coisa pro senhor, eu trabalhei quase 25 anos na obra, mas Deus queira me perdoar, mas eu não gostei não senhor. Não tem como gostar. Não tem como. Só a pessoa que precisa mesmo. Só a pessoa que não tem outro jeito de dá na vida. *Analfabeto, sem leitura, sem nada. Como é que vai viver? Como é que vai fazer? Tem que trabalhar, não tem? Então é isso ai que aconteceu [sic].* (Trecho da fala do depoente 04 em *Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso)



Imagem 39. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. Da esquerda para a direita: depoentes 01, 02, 03 e 04.

As falas transcritas acima representam as memórias dos operários. São relatos que não coadunam com a Brasília que está representada nos cinejornais. A cidade que nesses filmes institucionais se ergue em ritmo acelerado atendendo as urgências da construção de uma nova capital, que deverá ser parcialmente entregue após quatro anos do início das obras, mascara a realidade que fora vivida pelos construtores, enterrando lembranças e corpos de tantos “vaqueiros voadores”.

Os depoimentos desses operários se amparam em memórias individuais e coletivas. Sobre essas memórias, Candau diz que a criação de uma memória coletiva não acontece se as memórias individuais não se permitem umas às outras, aspirando objetivos comuns e tendo um “mesmo horizonte de ação” (CANDAU, 2021, p.48). Ainda segundo ele, a memória coletiva opera como uma categoria de estruturação da memória individual. Ou seja, os depoentes estão ali recordando momentos de um tempo histórico em comum. Apoiando-se nas próprias memórias individuais, partilham memórias coletivas, e vice-versa. Partilham até mesmo esquecimentos. E por isso, “a lembrança é, portanto, algo distinto do acontecimento passado: é uma imagem (*imago mundi*), mas que age sobre o acontecimento (*anima mundi*), não integrando a duração e acrescentando o futuro do passado” (CANDAU, 2021, p. 67, grifo do autor).

Pelos relatos identificamos que a experiência vivida por esses depoentes nos canteiros de obras era de esgotamento físico. E sabemos que quando o corpo está submetido a um extremo cansaço a mente também se esvai. Esse cansaço é o resultado também das condições insalubres de trabalho, como a falta de equipamentos de segurança nas obras e o esquema de “virada” (cerão) que os trabalhadores se submetiam a fim de ganhar um pouco mais de dinheiro. Eram horas extras de trabalho que para alguns valeu a vida. Os acidentes de trabalho e mortes que aconteceram no 28 - referência ao prédio do Congresso Nacional, que possui 28 andares cada edifício - parecem ser as fatalidades que mais marcaram os depoentes. “*Eram as histórias do ‘vaqueiro voador’*”.

Colega meu me convidou pra trabalhar no 28, mas me contando que morreu muita gente lá neste 28. Escapulia de lá de cima e caía porque não tinha proteção nenhuma. Proteção era de Deus mesmo. Eu falei “eu não vou não”. [sic]. (Trecho da fala do depoente 09 em *Romance do Vaqueiro Voador*)



Imagem 40. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. À esq.: Prédio do Congresso Nacional (o “28”) em construção. À dir.: Vaqueiro Voador caindo do prédio.

O próprio presidente que tinha que cumprir à nação o prazo de inauguração da cidade incentiva os abusos trabalhistas. A presença de JK nas obras contribuía a duas finalidades sempre marcadas nos discursos que ele proferia e que estão nas narrativas dos cinejornais: 1) a de fazer com que os operários o enxergasse como um igual, um candango, como na época ele próprio se denominava quando conveniente, deixando assim de ser pioneiro; e 2) agir como um propulsor das obras, vindo regularmente para Brasília “*para fiscalizar as obras e estimular [...] a atividade dos candangos*”⁵⁰, como ele mesmo documenta.

Além dos perigos e da condição insalubre de trabalho nos canteiros de obra, depoentes do filme relembram os episódios de violência sofridos pelas GEB. Na película aparecem dois ex-oficiais da Guarda. Um não fala. Apenas aparece sentado ao lado de dois colegas (o depoente 09, do trecho transcrito acima e o depoente 10) que comentam as truculências que a GEB cometia. Já o outro, que também foi “apontador” no período da construção - homem que anotava os acidentes e mortes de trabalho - diz que foi recrutado e ficou na guarda por uns seis meses, tempo necessário para presenciar o massacre ocorrido na Pacheco Fernandes. Os depoimentos sobre as barbaridades cometidas pela força da GEB são dados após 45 minutos de filme. Primeiro tem-se o depoente 09 rememorando momentos da época, em uma fala com interrupções e complementos do depoente 10:

Depoente 09: Acidente de trabalho naquela época, era... caia gente e num dava muito cartaz pra aquilo não. Pessoa caia de um prédio lá e ninguém dava mais cartaz pra aquilo não. Caia pra lá e pronto, pronto, acabou, acabou...

Depoente 10: E a matança?

⁵⁰ Citação na página 101.

Depoente 09: Não dizia quem era nem quem não era, porque nós não podia abrir o bico não, Porque na época, naquela época quem mandava era a polícia do tipo dele aqui, ó (aponta para o amigo à direita dele).

Depoente 10: A GEB.

Depoente 09: A GEB. E então a GEB era, eles era muito malvado. Então nós num podia abrir o bico não, pra nada.

Depoente 10: A GEB derrubava o cacete.

Depoente 09: Se você visse um morto ai (aponta para o chão, exemplificando), você num podia dizer ali, eu vi fulano morto. Não. De jeito Nenhum [sic]. (Trecho das falas do depoente 09 e 10 em *Romance do Vaqueiro Voador*)

Após a cena dos três homens juntos (depoente 09, 10 e o homem que foi guarda da GEB, mas não testemunha), são exibidas imagens em preto e branco de um homem morto, soterrado em uma vala de construção, sendo retirado de onde caiu. Enquanto se tem imagens que remetem ao acontecimento, o depoente 10 começa a narrar a cena:

Passando assim, perto do Itamarati, ai eu vi eles tirar um operário amarrado pelo pescoço. Trabalhando assim, uns quatro metros assim abaixo aqui do chão, furando valeta, negócio... é uma valeta muito profunda... tubulão parece... a barreira cobriu o rapaz. Eu fiquei horrorizado com aquilo! Amarrado aqui pelo pescoço, ó (e faz o gesto para mostrar) [sic]. (Trecho da fala do depoente 10 em *Romance do Vaqueiro Voador*)



Imagem 41. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. Homem já morto soterrado nas obras da construção.

Após essa cena, tem-se imagens de Manfredo e Vasconcelos chegando ao IHGDF. São mostradas várias fotografias da época da construção que estão sobre uma mesa, possivelmente em uma sala do instituto. Há também um exemplar do livro *Romance do Vaqueiro Voador*. Um senhor, depoente 07, que antes aparecera em

filmagens feitas no Museu do Catetinho, é indagado por Luiz se há algum fato ocorrido com os operários que mais o marcou. Ele então responde:

O que mais me marcou é aquela multidão de gente a cavalo, a pé. E ao mesmo tempo aquela curiosidade para ver, admirado o céu. Límpido, dependendo da ocasião que eles chegavam. *E então eles vinham e passeavam e olhavam. E que ao mesmo tempo mão a obra.* Então o que mais me impressionou mesmo *era o operariado* imbuído da questão da mudança da capital. Assim como o que era um feitiço. Era uma coisa que atraía e que havia uma irmandade a mais não poder aqui. Todo mundo se conhecia. Todo mundo se queria bem. Todo mundo ajudava um ao outro e sobretudo a obra que ninguém deixava faltar nada a ninguém como tal [sic]. (Trecho da fala do depoente 07 em *Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso)

Pela fala do depoente 07 infere-se que ele não foi um operário das obras⁵¹. Pois além dele fazer menção a “eles”, o “operariado”, a rememoração que o depoente tem da época da construção é um tanto romantizada. É um testemunho dado com um saudosismo destoante das memórias que são relatadas pelos trabalhadores que também falam no filme de Manfredo. É uma fala totalmente alheia e contrastante com as demais, inclusive do poema homônimo que é recitado durante o filme pelo vaqueiro, personagem de Vasconcelos. E Manfredo utiliza-se dessa fala justamente para provocar no espectador atento uma inquietação. Pois a conversa do depoente 07 com o Luiz é colocada também após 45 minutos de filme, quando assistimos aos testemunhos dos trabalhadores da época da construção rememorar os episódios de violência cometidos pela GEB. É a cena entre as declarações dos depoentes 09 e 10, transcritas acima, e os testemunhos que narram o episódio do massacre ocorrido na Pacheco Fernandes, dados pelo depoente 06 e 04.

Os depoentes 06 e 04 contam que a comida oferecida nos refeitórios era ruim e que a partir de um movimento de indignação contra essa má alimentação e o atendimento que recebiam houve a tragédia. O depoente 06, na fala, expôs então que era oficial da GEB quando tudo ocorreu. Seguem trechos dos testemunhos dos depoentes 06 e 04 na ordem em que aparecem na edição⁵² do filme:

Depoente 06: A comida era muito ruim, os operários se revoltaram e começaram a quebrar a cantina, né. Quebraram tudo lá, a parte da cozinha, de comida, né. Porque a comida num prestava, então eles se revoltaram [sic]. (Trecho da fala do depoente 06 em *Romance do Vaqueiro Voador*)

⁵¹ O depoente 07 é o jornalista Raimundo Nonato Silva, que foi diretor e editor da Revista *Brasília*.

⁵² Entre as falas dos depoentes 06 e 04 há também testemunhos dos depoentes 03 e 01 rememorando o ocorrido. Mas utilizamos apenas os trechos de fala dos depoentes 06 e 04, na sequência em que estes aparecem nas imagens.

Depoente 04: Naquele tempo, a gente comia o primeiro prato e tinha uma tal de “reforma”. O primeiro prato vinha carne, o segundo num podia vim. Na “reforma” num podia vim carne. Então teve um cearense, um paraibano, que talvez tivesse bebido alguma coisinha. E entenderam de pedir uma “reforma”, e entenderam que o cozinheiro botasse carne pra ele, na “reforma”. O cozinheiro falou que não podia. Não podia, não tinha ordem na cantina. Ai o que faz eles dois? Jogaram o prato de comida na cara do cozinheiro. E a polícia que tinha era essa GEB, né [sic]. (Trecho da fala do depoente 04 em *Romance do Vaqueiro Voador*)

Depoente 06: Apareceu um convite pra ir pra GEB, né, Guarda Especial de Brasília. *Novo, forte, né. Porque naquela época não tinha aquele negócio de concurso, né. Se o indivíduo fosse forte, corajoso, disposto, chegava lá e fazia um testezinho físico e já recebia...* Então eu passei seis meses na GEB, foi justamente na época que houve aquele massacre lá na Companhia Fernando Pacheco. Ou eu acho que era a ECRA, coisa assim [sic]. (Trecho da fala do depoente 06 em *Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso)

Depoente 06: Ai a peãozada não aceitou. A peãozada não obedeceu a GEB. O oficial do dia, o sargento, eu me esqueço o nome dele... Sargento do oficial do dia mandou, mandou metralhar [sic]. (Trecho da fala do depoente 06 em *Romance do Vaqueiro Voador*)

Depoente 06: Foi uma cena terrível. Saia rabeção lá lotado de corpos. Morreram quase cem operários. Todo mundo metralhado, né, pela GEB, né. Naquela época não existia direitos humanos... então ficou por isso mesmo. Recolhia os corpos, o trator abria a vala e jogava lá dentro e fechava [sic]. (Trecho da fala do depoente 06 em *Romance do Vaqueiro Voador*)

Depoente 04: Ai a bala rodou. A bala rodou e foi... foi por conhecimento, né. O exército chegou lá, o BGP, chamaram o exército, uma mulher passou lá e viu. Chamaram o exército lá no BGP. Ai quando o exercito chegou lá no portão, os homens começaram a correr. Sei que eles ainda pegaram um bocado de gente. Até uma coisa que até... porque teve um cidadão ai que falou que naquela época morreu uma pessoa. Oh, meu Deus. Três caminhão de gente morto. Todo mundo viu saindo de lá, ninguém sabe pra onde foi. Uma calamidade. Foi uma tristeza [sic]. (Trecho da fala do depoente 04 em *Romance do Vaqueiro Voador*)



Imagem 42. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. À esq.: Depoente 06.

À dir.: Depoente 10 à direita, depoente 09 ao centro e à esq. homem citado como ex-oficial da GEB pelo depoente 09 e 10. No print nota-se que o depoente 09, ao centro, aponta para o colega da esquerda, identificando-o como “polícia” da época.

As memórias que os operários da construção da nova capital guardam da GEB, principalmente referente ao “massacre da Pacheco Fernandes”, representam uma face trágica da história do DF. Os operários, que rememoram esses episódios de violência sofrida, significam o lado não oficial da história. A versão que não está presente nos cinejornais, nas fotos institucionais do governo, nos livros que são distribuídos nas escolas, etc. No que diz respeito à versão oficial do governo, a GEB não cometeu chacina. Lúcio Costa disse ter sido um acontecimento irrelevante. Niemeyer, certa vez em entrevista, disse desconhecer o ocorrido. E assim, oficialmente, a GEB era apenas uma “instituição policial de caráter paramilitar [...]. Criada pelo Departamento Regional de Polícia de Brasília (DRPB) que absorveu a Guarda Policial e a Guarda Rural da NOVACAP [e] estava subordinada à Secretaria de Segurança Pública do Estado de Goiás” (SOUSA, 2015, p. 89). Ou seja, não pertencia às forças militares oficiais do Estado. Tinha função repressiva para manter a ordem, moral e bons costumes nos acampamentos e nas obras, evitando que houvesse arruaça nas ruas e entre os moradores(as), sobretudo os operários. Como o próprio depoente 06 pontuou, para integrar a GEB só era preciso que o “*indivíduo fosse forte, corajoso, disposto*”, além de jovem. Cumprindo esses pré-requisitos fazia o teste físico e se passasse já era convocado. Ou seja, uma força constituída por pessoas despreparadas.

A historiadora Nair H.B de Sousa, pesquisa sobre a época da construção de Brasília, com enfoque nos construtores da cidade e apurou a matança na Pacheco Fernandes. Sousa evidencia nos estudos sobre a capital a importância das memórias daqueles que não possuem vozes dentro do discurso oficial sobre a edificação da nova capital. Reforça a importância da utilização da história oral para se preservar as “memórias subterrâneas”. Nessa pesquisa não exercemos a prática de entrevistas com os trabalhadores da época da construção de Brasília. Porém, como tem sido delineado, utilizamos testemunhos de alguns operários e moradores e moradoras da cidade de forma indireta. Seja por meio dos depoimentos presentes nas narrativas fílmicas analisadas, conforme trechos já transcritos até então, ou de outros registros documentais e leituras que apresentem os atores sociais que não têm vozes protagonistas sobre esse período da história local.

Sousa, ao se debruçar sobre a história da construção de Brasília sob a perspectiva de uma história não hegemônica, relata como era a vida dos operários nos canteiros de obra e nos acampamentos:

As condições de vida nos acampamentos das empresas construtoras também eram precárias. Os galpões possuíam dez a 15 quartos com beliches de dois a três andares. Os sanitários eram buracos cavados no chão ou protegidos com uma porta de lona e o acampamento também tinha problema de falta de água. As camas tinham colchões de capim e predominavam enorme falta de higiene: pulgas, percevejos e piolhos se espalhavam pelo ambiente, sendo necessário diversas vezes queimar os colchões. As cantinas (restaurantes) tinham longas filas por causa do grande número de operários dos alojamentos, o que deixava trabalhadores famintos esperar muito tempo para o café, almoço ou jantar. Esta situação de desconforto e privação resultava inúmeras vezes em quebras de cantinas por motivo de comida crua, estragada ou com pequenos animais mortos dentro dela. *Nessas ocasiões a polícia era chamada pela direção da empresa para “por ordem” no acampamento.* (SOUSA, 2015, p. 88, grifo nosso)

O que Sousa denuncia sustenta as falas dos depoentes do filme. É um lado da história da construção da nova capital que não é contada nas narrativas oficiais do governo JK, mas que está presente e é discutida na historiografia do DF. Diante as tantas fontes que privilegiam essas narrativas que partem do governo da época e/ou que reproduzem a ideia de que Brasília de fato se ergueu e permaneceu como uma cidade livre de conflitos, sinônimo de oportunidades iguais a todos e todas que nela buscavam a esperança de uma vida melhor, hoje a produção do conhecimento sobre a cidade já acessa outras fontes que produzem outros regimes de verdade. Tais estudos têm, cada vez mais, se contraposto a uma narrativa que quis se tornar hegemônica.

As cenas que trazem as memórias dos depoentes sobre o episódio da chacina na Pacheco Fernandes são as últimas de depoentes no filme, que depois se volta para apresentar imagens do período da construção da nova capital e do vaqueiro em andanças pela cidade. Há ainda o retorno do primeiro repentista que aparece no filme cantando mais uma vez.

Já nas cenas finais vemos a imagem do Vaqueiro como se estivesse caindo de um prédio. Em seguida o corte para o Vaqueiro caminhando na Praça dos Três Poderes. Começa novamente a narração em voz *over* de Luiz declamando o poema. O Vaqueiro então caminha em frente ao Congresso Nacional e depois já está novamente na Praça. Ouve-se um som de helicóptero, enquanto na tela o Vaqueiro encara, sob um sol a pino, “A Justiça”, escultura que fica na frente do prédio sede do Supremo Tribunal Federal (STF). Depois, tendo como fundo a fonte das águas na Torre de TV, vemos em primeiro

plano o Vaqueiro declamando mais um trecho do poema. A câmera vai dando close no rosto do Vaqueiro, que finaliza entoando as mesmas rimas de cordel da primeira fala do filme: “Quem em noite de lua/Da Esplanada dos Ministérios/Se aproxima/Há de ouvir uma voz que ecoa entre blocos/E um aboio assim sentido/De onde vem? Mistério.” Na tela, agora escura, lê-se a homenagem de Caldas e equipe de produção para aos operários: “este filme é dedicado a todos os vaqueiros e tangerinos que se embrenharam no sertão de Goiás para construir a Nova Capital”.



Imagem 46. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. À esq. Primeiro repentista a aparecer no filme
Centro. Segundo repentista a aparecer no filme
À dir.: Senhor Ari, taxista que acompanha o diretor Manfredo Caldas e o ator Luiz Carlos Vasconcelos pela cidade.



Imagem 44. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. Fotos do período da construção exibidas no filme.



Imagem 45. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. Fotos do período da construção exibidas no filme.

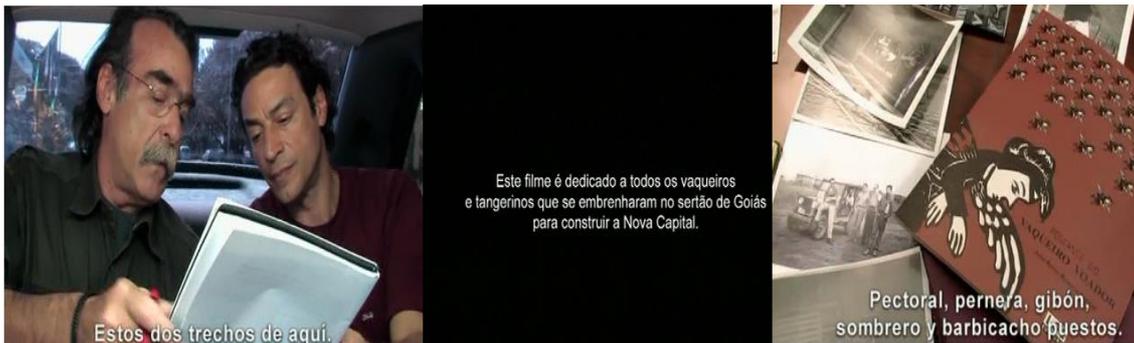


Imagem 46. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. À esq. O diretor Manfredo Caldo lendo o roteiro com o ator Luiz Vasconcelos.

Centro. Homenagem dedicada aos vaqueiros e tangerinos da construção de Brasília

À dir.: Fotos da construção de Brasília ao lado do livro *Romance do Vaqueiro Voador*.

3.4. Relatos desde a placa da Mercês: *A Saga das Candangas Invisíveis*

A última narrativa fílmica analisada foi lançada 26 anos após *Taguatinga em Pé de Guerra*, em 2008. Ano em que as discussões sobre gênero no Brasil e no mundo já despertavam novos horizontes, possibilitando outros debates acerca das clivagens existentes sobre a categoria a partir de um viés interseccional, que atualmente já é muito mais profundo.

A Saga das Candangas Invisíveis apresenta mulheres que rememoram como era a zona de baixo meretrício que existiu em Brasília no período da construção. São os depoimentos de Noeme Alves e Noeme Luís, que foram prostitutas na nova capital em construção e são as *candangas invisíveis*, protagonistas do filme de Caputo; de Yone Rodrigues, anfitriã que cuidava do salão e da recepção na casa de prostituição, a gerente, chamaremos assim; e de Auda Lúcia, na época uma criança moradora da Cidade Livre, que conta um pouco das impressões que tinha ao ver e ouvir falar sobre aquelas “mulheres da noite”. Além do testemunho dessas quatro mulheres, dois trabalhadores da época, Francisco Campos e José Perdiz, compartilham também um pouco das memórias que têm sobre a zona de bordéis.



Imagem 47. Prints *A Saga das Candangas Invisíveis*. À esq. Noeme Alves.
À dir.: Noeme Luís.



Imagem 47. Prints *A Saga das Candangas Invisíveis*. À esq. Yone Rodrigues.
À dir.: Auda Lúcia.



Imagem 48. Prints *A Saga das Candangas Invisíveis*. À esq. Francisco Campos
À dir.: José Perdiz

O documentário se inicia com uma fala nostálgica de Yone. Ela rememora que antigamente o local se chamava Veneza. Discorre sobre a beleza do lugar, que parecia um “salão de baile” que vivia sempre cheio, por onde circulavam mulheres deslumbrantes e bem vestidas. É um relato que se anuncia glamourizando uma face sobre a nova capital, que, além de não pertencer às histórias e memórias oficiais sobre a nova capital, não se apresenta com a mesma realidade ou lembrança terna para as

bailarinas⁵³ que trabalharam e viveram as noites e dias do prostíbulo, como se evidencia nos depoimentos das duas Noemes: “os quartinhos cabiam só uma caminha só [...]. E uma mesinha assim [fala gesticulando]. Era uma trava mesmo, né.”; “quando eu lembro daquele tempo, eu digo, meu senhor, como é que foi que eu suportei? Como é que deu para vencer?” [sic] (Trechos do depoimento de Noeme Alves e Noeme Luís, respectivamente, em *A Saga das Candangas Invisíveis*).

Nas falas iniciais, ambas rememoram como foram parar na cidade e naquele lugar. Noeme Alves conta que foi em um caminhão de gasolina que chegou pela primeira vez à nova capital. No início vinha de dois em dois meses. Pegava carona na estrada. Namorava com os motoristas. Noeme Luís era ainda menor de idade. Diz que chegava em uma casa para trabalhar e não podia por ser de menor, ia para outro lugar onde queria ficar e também não podia. E que assim ficava sempre se escondendo da polícia. “Debaixo da cama, debaixo de qualquer coisa”, tinha que se esquivar.

Destacamos então que este é um conflito presente no documentário: o saudosismo de Yone daquele período versus o desprazer de Noeme Alves e de Noeme Luís. O depoimento de Auda é também alheio à vida que as Noemes experienciaram. Acrescenta lembranças de uma menina que, como ela mesmo diz, via passar pelas ruas mulheres bem enfeitadas, que pareciam personagens de cinema saídas de um filme para a realidade dela: um pouco de exagero. Yone recorda mais:

Vinha gente... E os políticos também vinha muito aqui. Vinha muito deputado aqui, como o Juscelino, né. O Juscelino frequentou aqui, sentado aqui onde eu estou, né. Aqui tinha uma mesa grande aqui ó. [fala gesticulando]. E ele veio muitas e muitas vezes aqui. O segurança tudo ficava lá fora, esperando ele, né. Porque ele também não ligava para nada, não. Ele era mulherengo, né. Num ligava para nada, não. E ele tinha conhecimento com a dona da casa né. A gente tratava muito bem, né? Um presidente. Você já pensou, um presidente na casa da gente? Ah, você está louca, né? [sic] (Trecho do depoimento de Yone Rodrigues em *A Saga das Candangas Invisíveis*)

Embora a fala de Yone represente uma memória individual afetiva sobre os tempos em que gerenciava a casa, este mesmo lugar de que ela recorda com estima representa, na memória das outras mulheres que lá trabalharam, tempos de abuso sofrido. Ou seja, são memórias individuais e coletivas dessas mulheres referentes a um mesmo tempo histórico, a um mesmo local de trabalho, mas que são rememorados com perspectivas diferentes. E mesmo deixando claro que durante todo o depoimento Yone

⁵³ As prostitutas da Zona do Baixo Meretrício da nova capital também eram chamadas de bailarinas. (PORTELA (coord.), 2020).

não se refere à exploração sexual que as mulheres que trabalhavam como meretrizes sofriam, a memória individual dela nos convida à memória dessas outras. O que nos causa uma inquietação. E essa inquietação é apenas provocada no espectador para que ele/ela, após assistir ao filme, reflita e elabore sobre os testemunhos ali exibidos. Pois a película não propõe e apresenta diretamente na narrativa um diálogo, uma discussão sobre os abusos e a invisibilidade que o próprio título carrega. O curta somente anuncia, abre o espaço para que mulheres que trabalharam na zona de meretrício falem. Para que mulheres que não tiveram voz e lugar na história oficial do Distrito Federal estejam ali, na qualidade de protagonistas, apresentando uma face não conhecida daquele período. E Caputo, dentro de um contexto que historicamente e socialmente apaga essas mulheres, já faz muito.

É interessante atentar também que mesmo representando uma narrativa sobre as mulheres do bordel, que são as “candangas invisíveis”, o documentário reverbera a voz de dois homens, trabalhadores da época da construção. Estes comentam sobre a zona de meretrício de uma forma genérica, sendo que mais condizente às memórias das Noemes. Já no primeiro minuto do documentário esses homens relembram como o espaço da construção de Brasília era um lugar predominantemente masculino. Como vimos a partir dos depoentes do *Romance do Vaqueiro Voador* o foco dos trabalhadores tinha que ser o canteiro de obras, não havia tempo para distrações.

“naquela época as mulher, mulher era muito difícil. Nossa Senhora. Só tinha homem, só era homem mesmo” [sic]. (Trecho do depoimento de Francisco Campos em *A Saga das Candangas Invisíveis*)

Eles não permitiam, como é, que os maridos trouxessem as mulher pra não atrapalhar a construção. Eles achavam que atrapalharia a construção. Que tinha que trabalhar uma média de dezoito, dezesseis horas por dia e o cara casado muitas vezes a mulher cria caso: “o que que é? Você tá dando mais valor na obra do que em mim?” [sic]. (Trecho do depoimento de José Perdiz em *A Saga das Candangas Invisíveis*)

E assim se instalou na Cidade Livre a Zona do Baixo Meretrício, comumente chamada também pela sigla ZBM, ou ainda de “Placa da Mercês”, pois o aglomerado de barracos de madeira que abrigava as “damas da noite” da nova capital seguia do final da Segunda Avenida até ao longo da linha de trem que ficava perto de uma placa de propaganda da *Mercedes Benz*. Como a placa ficava em um terreno elevado era vista de longe, sendo aludida à zona de bordéis. (BÉU, 2012, p. 67).



Imagem 49. Prints *A Saga das Candangas Invisíveis*. À esq. Uma mulher andando no trilho do trem, Ela se vai, se distancia.

À dir.: Trilho do trem.

Perdiz diz que na época era noivo e não tinha interesse em frequentar o lugar, que foi apenas porque um colega de trabalho insistiu:

*Aí quando saía pagamento ali virava um inferno, né? Todo mundo ia pra lá. E esse mecânico que trabalhava conosco, que ficava forçando pra mim ir lá. Eu falava “fulano, eu tô noivo e não tenho interesse de ir pra cabaré”. Ele falou, “não, eu quero pra você ver as loucura. As loucura!” Aí um dia eu fui com ele, num sábado. E logo na entrada de uma casa com uma fila de 50 homens. Eu falei “o que eles tão comprando o quê aí?” Ele falou “nada. Isso tá esperando a vez deles pra ir pro quarto com as mulheres, né?” Ele falou “mas isso aqui é pequeno, vamo na outra lá”. [sic]. (Trecho do depoimento de José Perdiz em *A Saga das Candangas Invisíveis*, grifo nosso)*

Em *Romance do Vaqueiro Voador*, trabalhadores depoentes também rememoram a falta das mulheres nos tempos da construção. O depoente 04 diz: “Aqui não tinha ninguém, só tinha homem. Do Rio Grande do Norte, da Paraíba, do Ceará, do Piauí, do Maranhão... de todo o lugar do Nordeste. Que diversão que tinha?” É interessante notar que em ambos os filmes, *A Saga das Candangas Invisíveis* e *Romance do Vaqueiro Voador* são exibidas cenas do filme *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990), de Vladimir Carvalho, enquanto ouvimos as falas sobre aquela época haver muitos homens e pouca diversão. No filme de Caputo a exibição acontece durante a fala de Perdiz transcrita acima, já no de Manfredo ocorre enquanto ouvimos essa fala do depoente 04.



Imagem 50. Prints *A Saga das Candangas Invisíveis*. Imagens do filme *Conterrâneos Velhos de Guerra*



Imagem 51. Prints *Romance do Vaqueiro Voador*. Imagens do filme *Conterrâneos Velhos de Guerra*

Ainda no *Romance*, o “*Vaqueiro Voador*” declama, na voz *over*, partes do poema cordel sobre os homens que nos bordéis iam buscar companhia. Enquanto ouvimos a poesia sobre essa passagem, na tela vemos cenas de operários em construções. Em seguida, no horizonte o pôr-do-sol. E logo depois surge de dia o ator Luiz Carlos andando pelo Núcleo Bandeirante, a antiga Cidade Livre. Quando Vasconcelos aparece em cena inicia-se o seguinte verso:

A Cidade Livre era o curral
 De todo touro desgarrado
 Quase nenhum tinha mulher
 Nem pobre, nem apumado
 E como as damas eram poucas
 Nenhuma era um bom bocado
 Mas Vaqueiro tinha querência
 Naquele lugar de folia
 Mal ele lá chegava
 E já alcançava Maria
 Invejosos reclamam
 “Tu tens estrela guia”
 (Trecho de narração do *Romance do Vaqueiro Voador*)

Os depoimentos desses homens e esse trecho do poema cordel corresponde com a narrativa relatada pelas ex-prostitutas. Com efeito, o público alvo daquela zona de meretrício era, majoritariamente, os trabalhadores da construção. Eles agregam às falas

dessas mulheres a percepção do trabalhador que frequentava as casas de prostituição e que viveu um período na nova capital o qual a maioria da população era de homens. De acordo com o censo experimental de 1959, naquele ano a população masculina era quase o dobro da feminina - 42.332 homens para 21.982 mulheres (ver página 65). Nos anos anteriores da construção (1956 a 1958) essa discrepância era imensamente maior. É concebível então que em uma terra onde quase não havia mulheres, não havia diversão, e que se instalam cabarés, que *quando saísse pagamento ali virasse um inferno*. Perdiz e Francisco narram:

As diversões eram resumidas no seguinte. *Tinha só duas classes: O operário, propriamente dito, e os engenheiros, os administradores de obra. Os projetistas, engenheiros de obra, mestres de obra. Essa gama de engenheiros e doutorados, eles tinha...* A diversão deles era num único prédio que tinha de alvenaria, que era um hotel, perto do Palácio Alvorada, que depois pegou fogo. E ali tinha uma boate ou coisa parecida, e eles iam para ali. E à noite tinha uns cabaré que foram montados só para eles. *Vinha só mulher escolhida*. Eles buscavam em Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, Goiânia. *E o trabalhador não tinha onde sexualmente, onde ir. Ele tinha que ir pra Luziânia ou pra Formosa*. Mas, quando acontecia a folha de pagamento, eles iam. dava falha de serviço. E, com muito custo, eles convenceu, na época, quem governava Brasília era o Israel Pinheiro. Aí ele concordou em montar o cabaré depois da estrada de ferro no Núcleo Bandeirante. [sic] (Trecho do depoimento de José Perdiz em *A Saga das Candangas Invisíveis*, grifo nosso)

E ali foi montado. *Ficava separado da família, né*. A cidade ficava de um lado. Tinha só uma partezinha, mais ou menos uns 100 metros de separação, né. Mas aí só era a casa, só mulher, só mulher. [sic] (Trecho do depoimento de Francisco Campos em *A Saga das Candangas Invisíveis*, grifo nosso)

Na fala de Perdiz e de Francisco percebemos mais uma vez a segregação que existia entre aqueles que na época da construção eram considerados os candangos (operários dos canteiros de obra) e os pioneiros (trabalhadores de cargos de administração da obra que tinham esse mesmo status das autoridades). E mais além dessa segregação de classe, entre os trabalhadores candangos operários e os trabalhadores pioneiros - “*gama de engenheiros e doutorados*” -, existia ainda a segregação das mulheres prostitutas. Como afirma a historiadora Michelle Perrot: “da História, muitas vezes a mulher é excluída” (PERROT, 2017, p. 170). Videsott sobre a exclusão das mulheres na nova capital aponta:

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 incluí-las. (2009, p. 194, grifo nosso)

Não existir a mulher candanga significa que a mulher que se inseriu no espaço e história da construção de Brasília nunca foi protagonista nos discursos e narrativas oficiais naquela época - a exemplo dos cinejornais - e assim seguiu ao longo de anos. Quando pouco ainda se ouvia falar ou se lia sobre a pioneira (e não candanga, até porque candango referia-se ao inculto trabalhador), esta era a esposa ou filha do engenheiro, médico, arquiteto, comerciante... homens que não pertenciam aos canteiros de obras. Ou quando consideradas para além da esfera familiar, eram as mulheres letradas, que em outros estados do país já possuíam uma certa notoriedade no campo de atuação que exerciam. Destarte, ou foram convidadas ou se aventuraram a vir por conta própria- como tantos homens - desbravar o planalto central que estava se tornando a nova capital do Brasil. E se essas mulheres que conseguiram se inserir no contexto de construção da cidade encaravam a falta de reconhecimento profissional, tendo na história de Brasília um espaço secundário, quase que de citação ou nota de rodapé, é inegável que mais difícil era encontrar nos discursos e narrativas as trabalhadoras que exerciam serviços que eram tidos como braçais (lavadeiras, cozinheiras, arrumadeiras, entre outras). Mulheres que quase sempre eram familiares dos operários. Logo, se para a mulher que estava ocupando um lugar social dentro do esperado das lógicas do poder patriarcal, conforme coloca Perrot ao dizer que: “o doméstico não lhe poderia ser entregue sem controle; mas concorda-se em confiar às mulheres – dentro de certos limites – a família, a casa, núcleos da esfera privada” (PERROT, 2017, p. 162), às prostitutas da nova capital não poderiam lhe caber outro lugar senão o do silenciamento e invisibilidade nas histórias oficiais que se tornaram hegemônicas. Silenciamento e invisibilidade muito maior do que fora experimentado por tantas Josefina. E não podemos esperar que a narratividade preencha a lacuna de explicação e de compreensão (RICOEUR, 2020) sobre as histórias dessas mulheres. O que podemos então é investigar os documentos oficiais. E a partir desses - e de outras fontes sobre esse período da construção, sobre essas mulheres e tantos outros atores sociais que foram diminuídos, esquecidos ou até mesmo apagados propositalmente da história - buscar elaborar novas perguntas e questões a fim de argumentar e contrapor essa oficialidade.

Fora dos registros oficiais, historiadores e pesquisadores de outras áreas têm buscado descortinar essas histórias de mulheres e de outros atores sociais que foram silenciados. A historiadora Joelma Rodrigues da Silva tem trabalho precursor na

historiografia do DF sobre as mulheres que foram prostitutas no período da construção de Brasília. Em 1995 pesquisou e escreveu a dissertação de mestrado “Mulher – ‘pedra preciosa’; prostituição e relações de gênero em Brasília de 1957 a 1961”. Rodrigues investiga as violências sofridas pelas prostitutas. Para ela, mulheres historicamente subjugadas nas relações não só de gênero, como também sociais, a partir de uma perspectiva do poder masculino. Mulheres tomadas como objeto de divertimento para o prazer do homem. Para a historiadora, é memorável a presença das mulheres na construção da nova capital. Assim, “principalmente por meio de ocorrências policiais”⁵⁴, a autora apresenta um lado ocultado na história oficial de Brasília, demonstra não apenas que a prostituição era latente na capital, mas também que ela permaneceu em zonas de Baixo Meretrício até meados de 1961.” (NASCIMENTO *et al*, 2016, p.18).

As protagonistas invisíveis do documentário de Caputo testemunham as violências sofridas dentro dos barracos da ZBM. São depoimentos expressos ora com um olhar distante e incrédulo, ora contados em meio a risos introvertidos - mas não de constrangimento - de quem rememora uma história difícil de narrar. E se o “trabalho não liberta a mulher da dominação masculina” (HOOKS, 2019, p.82), o trabalho que demanda do corpo feminino subjugado, do trabalho sexual realizado não por escolha, mas por precisão, oprime mais ainda.

Aí quando era final de semana enchia com esse caminhão de peão, de soldado, de tudo. Despejava tudo lá. No meio da rua, “fica aí, se vira”. De tarde nós ia apanhar. Ali, minha filha, o negócio pegava. O negócio pegava feio. Era na fila mesmo, *fedorento a sovaco, fedorento a suor, fedorento de todo jeito, mas num tinha jeito. Não tinha pra onde correr. Fazer o que? Tava ali pra aquilo* [risada] [sic]. (Trecho do depoimento de Noeme Luís em *A Saga das Candangas Invisíveis*, grifo nosso)

Aí tinha dia, minha filha, a gente tinha que pedir licença pra dona da casa, que não aguentava mais. *Aquelas partes da gente, inchava. Não tinha mais condições.* Elas davam uma pomada pra gente lá, 40 minuto. Ficava reservada pra lá. Aí, naqueles 40 minuto, voltava de novo. *Mas era de 60. Dependendo do que aguentava.* Não tinha base, não. Ali era até a hora que aguentasse. Na hora que num aguentasse, tinha que avisar [sic]. (Trecho do depoimento de Noeme Luís em *A Saga das Candangas Invisíveis*, grifo nosso)

⁵⁴ Em 2016 colaborei (estudante colaboradora) com a pesquisa intitulada *Representação de mulheres no contexto de construção da nova capital, Brasília (1956-1961)* sobre as violências ocorridas contra as mulheres no período da construção. Diversificados documentos constituíram o escopo da pesquisa, entre os quais os **Livros-atas de Ocorrências Policiais** do período da construção da cidade, pertencentes ao acervo histórico do Arquivo Público do Distrito Federal - ArPDF. A pesquisa foi realizada por meio do Programa de Iniciação Científica - Centro Universitário de Brasília - PIC/UniCEUB - Relatórios de Pesquisa. Brasília. 2016. DOI: <https://doi.org/10.5102/pic.n1.2015.5448>.

É *uma vida muito humilhante*, quer dizer que, além de você estar lá trabalhando, para você, você tem que trabalhar para todos. Ela [a cafetina ou dono/a do bordel] dá o café, dá o almoço, dá a janta. *Aí nós tem que dividir o que ganha com isso* [sic]. (Trecho do depoimento de Noeme Luís em *A Saga das Candangas Invisíveis*, grifo nosso)

Os testemunhos de Noeme Luís trazem à luz histórias de abusos de mulheres que foram silenciadas. Quando ela diz “*mas era de 60. Dependendo do que aguentava*” refere-se a quantidade de homens que as cortesãs atendiam em serviço nos dias de movimento mais intenso - quando os trabalhadores recebiam pagamento e nos fins de semana. Perdiz ao falar da vez que foi na zona também comenta sobre essa violência:

Aí eu contei, eram uns 300 homens em fila. Tinha um portãozinho, o cara ficava ali e a mulher gritava lá “tô livre.” O cara abriu o portãozinho e o cara entrava. Até um pouquinho outro... “eu tô livre”. Ele abria e entrava outro, só que ele saía por outra porta do fundo. Eles entravam por aqui e saía por lá [gesticula]. E a fila ia andando ali, praticamente a noite inteira. [sic] (Trecho do depoimento de José Perdiz em *A Saga das Candangas Invisíveis*)

Ao traçarmos um paralelo, se Lei nº 11.340, Lei Maria da Penha, de 07 de agosto de 2006, atendesse e protegesse toda e qualquer mulher vítima de violência em qualquer esfera da sociedade e, claro, se a Lei existisse na época da construção de Brasília - aqui, estamos ciente de estar cometendo um anacronismo, pois a compreensão que se tem hoje sobre as violências sofridas não se aplicam ao período -, certamente Noeme Luís, Noeme Campos e tantas outras que trabalharam nos prostíbulos daquela época teriam as violências sofridas caracterizadas de acordo a Lei: *violência física, violência psicológica, violência sexual, violência patrimonial e violência moral*. No Capítulo II da Lei atualizada que dispõe “das formas de violência doméstica e familiar contra a mulher” temos:

Art. 7º São formas de violência doméstica e familiar contra a mulher, entre outras:

I - a violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal;

II - a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, violação de sua intimidade, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação; (Redação dada pela Lei nº 13.772, de 2018)

III - a violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos;

IV - a violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades;

V - a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria. (BRASIL. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006)

As violências então sofridas por aquelas mulheres poderiam ser assim tipificadas, visto que não apenas os corpos delas eram submetidos à satisfação carnal de todo tipo de homem frequentador da ZBM (*violência sexual*). Havia ainda a exploração financeira (*violência patrimonial*), pois do dinheiro recebido era necessário não só pagar a porcentagem do/da dono/dona das casas de prostituição, mas pagar despesas referentes ao consumo de bebidas para incentivo dos gastos dos clientes no salão: “A dona da casa, dono de casa, obrigava a mulher a fazer sala lá. Ela tinha que ficar fazendo sala, beber, né? Pra dar lucro para ele, né?” [sic] (Trecho do depoimento de Francisco Campos em *A Saga das Candangas Invisíveis*, grifo nosso). Ademais, havia as despesas com produtos de higiene pessoal, alimentação, vestimentas: “e ali não podia repetir roupa. A roupa tinha que ser sempre nova. [...] Por exemplo, eu usei essa aqui, né? Amanhã eu não podia colocar ela mais. Já tinha que ser outra. E as despesas ficava cara.” [sic] (Trecho do depoimento de Noeme Luís em *A Saga das Candangas Invisíveis*). As mulheres ainda passavam pelo constrangimento de serem valoradas por padrões de beleza que eram ditados socialmente (*violência psicológica*) “Tinha umas mulheres mais bonitas, que era mais caras, outras mais... As mais feias era mais barata [risada]. Que as mais novas eram mais caras” [sic] (Trecho do depoimento de Francisco Campos em *A Saga das Candangas Invisíveis*).

As ex-prostitutas ainda eram proibidas de andar pela Cidade Livre, de circular pelos espaços sociais. E submetidas a vários comentários maldosos e difamatórios por conta da profissão que exerciam (*violência moral*). Francisco, ao contar sobre quando a

zona foi criada, comenta que a cidade ficava de um lado e os barracos dos bordéis de outro⁵⁵. Sobre essa violência e segregação, Noeme Luís rememora:

Sentia preconceito do lado da família, né. E as famílias não podiam ver uma mulher na rua. Porque elas mesmas ligava para a polícia. “Ah, fulana tá na rua. Fulana tá assim. Fulana tá na farmácia. Fulana está na sul. Fulana tá desse jeito.” Não sei onde elas conseguiam o nome das pessoas, mas conseguia. Ligavam, já reclamavam. A polícia vinha e recolhia a gente. Não podia [andar na rua] por conta disso. [sic] (Trecho do depoimento de Noeme Luís em *A Saga das Candangas Invisíveis*)

Não bastasse, as mulheres sofriam ameaças, repressão e apanhavam (*violência física*). Muitas dessas violências sofridas estão documentadas nos Livros de Ocorrências Policiais da época da construção de Brasília, que registravam as diversas situações de violência e crimes ocorridos no período. Os livros pertencem ao acervo do ArPDF.

são 10 livros--ata que registram 3.971 ocorrências de crimes ocorridos entre os anos de 1957 e 1961, o que torna possível mapear as situações de violência às quais as mulheres estiveram submetidas no contexto da construção. Nesse mapeamento foram identificadas 279 situações de crimes cometidos contra mulheres, sendo em sua maioria denúncias feitas pelas próprias vítimas. Percebemos nesse material uma correlação muito interessante entre as tipificações de violências definidas pela Lei Maria da Penha (Lei 11.340/2006) e os casos relatados por mulheres, reafirmando-se para nós, a possibilidade de pensar transformações e permanências em relação à situação histórica de violência contra mulheres. (NASCIMENTO *et al.*, 2018, p. 11)

Os episódios de violência envolvendo a GEB que são rememorados no documentário remetem a como ocorreu o fechamento da zona de baixo meretrício. Já na parte final do curta. Perdiz, ao falar sobre o destino que tomaram algumas ex-prostitutas, menciona que algumas ficaram ricas e outras gastaram tudo o que ganharam. Conta que uma delas lhe disse que deixaria aquela vida e formaria uma família, porque tudo aquilo era muito difícil. Que apesar de ainda achar um homem de “bom caráter”, havia aqueles que eram “ignorantes” e batiam nelas.

As protagonistas do filme, as Noemes, ao serem indagadas pela diretora do filme sobre “como que foi o final da zona”, narram as memórias de como aquela vida nos barracos da “Placa da Mercês”, na Cidade Livre, se encerrou:

[...]. Acabou, a polícia fez muita covardia. A GEB, o exército, sabe? Enchia os caminhão de mulher, levava lá pra Alexânia, deixava lá na estrada. Um bocado levou pra Luziânia. Muita amiga minha foi, sabe? Eles batiam demais, sabe? Fez muita covardia naquela época,

⁵⁵ Citação na página 125.

sabe?[sic] (Trecho do depoimento de Noeme Alves em *A Saga das Candangas Invisíveis*)

E foi de uma hora para a outra. O juiz mandou fechar. E já entrou com os trator derrubando tudo. Foi só um par de 24 horas que deu o aviso. Sai debaixo, vamo derrubar. Passou o trator, os trem tudo de madeira, né? Moendo tudo ali, acabou. “E vocês desaparecera”. Cada um teve que caçar seu destino. Eu vim para cá. Outras foram pra Luziânia, outras foram pra Cristalina. Outros foram pra Formosa, outros pra Goiânia. E sumiu tudo. Desapareceu uma da outra [sic]. (Trecho do depoimento de Noeme Alves em *A Saga das Candangas Invisíveis*)

Nos deparamos então com mais episódios de barbaridade realizados pelos homens da extinta guarda. Marcando de forma hostil o fim de um período de vida penoso para Noeme Alves, Noeme Luís e tantas outras ex-prostitutas daquele tempo. O fim de um período de vida lembrado com fascínio por Yone: “Ah, era uma beleza aqui. Era uma maravilha”. O fim de um período da história que foi oficialmente silenciado. *A Saga das Candangas Invisíveis* então termina da mesma forma que começou: com cada personagem dessa história real no seu canto, sozinho(a). Cada qual no próprio espaço, cenário particular das tomadas do filme. A música instrumental que toca ao subir os créditos da produção chama a atenção: é Peixe Vivo. A canção que marcou a vida de JK, como se relata em várias leituras. A mesma que foi entoada na noite de 10 de novembro de 1956, data da inauguração do Catetinho⁵⁶. “Só que essas histórias, dessas mulher, eu nunca vi ninguém comentar. Nem em jornal, nem em televisão, nem nada” [sic] (Trecho do depoimento de José Perdiz em *A Saga das Candangas Invisíveis*).

A força paramilitar que agiu de maneira truculenta e covarde atravessou a vida de operários, de mulheres lavadeiras e de mulheres prostitutas da época da construção da nova capital. E isso muito representa. Porque essa guarda que foi utilizada pelo governo para impor a ordem e reprimir uma parcela da população invisibilizada na história pública do DF - desde os discursos oficiais de JK - tão pouco era oficialmente do Estado.

Esses atores sociais do início de Brasília apresentados e representados por meio das narrativas fílmicas de *Taguatinga em Pé de Guerra*, *Romance do Vaqueiro Voador* e *A Saga das Candangas Invisíveis* permaneceram personagens secundários ao longo da história da “*Capital dos Brasis*”.

⁵⁶ Ver página 100.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas fílmicas analisadas e classificadas na pesquisa como hegemônicas (os cinejornais) e não hegemônicas (demais películas) têm em comum as mesmas personagens: a Capital Federal do Brasil; JK e autoridades nacionais e de fora; os operários dos canteiros de obra e tantos outros trabalhadores e trabalhadoras; e os homens e mulheres que se tornaram os habitantes que em Brasília, ou nos arredores dela, residiam e residem.

A Brasília que se erguia como a “capital da esperança” juntamente com Juscelino e os demais dirigentes, que na narrativa dos cinejornais são os idealizadores da construção, e as autoridades do país e do exterior que na cidade chegavam para contemplar o sonho do então presidente se configuram como os protagonistas da trama dos filmes institucionais. Essas curtas então são narrativas portadoras do discurso fundador de JK, logo, oficial do poder público, sobre a nova capital que se tornou hegemônico. Comportam as representações de uma cidade modelo, símbolo de modernidade e livre de problemas sociais.

Os cinejornais apresentam nos enredos momentos da construção de Brasília, procurando sempre vangloriar o ato mais destemido dos “50 anos em 5” do governo Kubitschek. É a utilização de uma propaganda política por meio do cinema, uma arte que tem grande alcance e que é instrumentalizada no Brasil desde o governo de Vargas. Nos filmes percebemos sempre que por mais que o tema em voga seja a construção da cidade, e o compasso acelerado com o qual essa construção acontece, as pessoas que possibilitam esse feito em ritmo frenético não são devidamente evidenciadas como os realizadores do sonho daquele governo. Até o maquinário utilizado nas obras de construção da cidade é mais referenciado que os operários. Já o presidente, este sim “disputa” com Brasília a cena das películas. É como se houvesse uma “simbiose entre Juscelino Kubitschek e Brasília – não se fala de um sem mencionar o outro” (CEBALLOS, 2005, p. 5). Em certos momentos a cidade até deixa de ser a personagem maior dos registros cinematográficos e passa apenas a ser o ambiente de atuação do poder público que tinha como centro Juscelino, personagem (ou ator) sempre de destaque em meio às demais autoridades que participaram da concretização da nova capital.

A falta de destaque dos operários nas imagens dos cinejornais não significa que estes não estavam presentes nas representações. Muito pelo contrário. Em muitas das cenas, planos sequenciais, vemos os trabalhadores ofuscados. E mesmo quando evidenciados na tela, o propósito maior de tal destaque era o de mencionar os grandes feitos do governo. É o caso das imagens das festividades do 1º de maio de 1959 na capital, no cinejornal *Brasília nº 16*. Nesse filme jornalístico observamos uma presença maciça de operários. Contudo, a presença constante deles em cena serve para denotar JK como popular e para registrar o discurso do Presidente do país realizado no centro do poder da futura capital. A invisibilidade do operário, mesmo que presente em cena, é inegável. Possivelmente um mero espectador desatento ao assistir esses cinejornais não perceba a finalidade do documento que é a de propagandear o enfático discurso fundador sobre a cidade e que os operários que ali estão figuram como acessórios de uma história oficial que é narrada.

Nos filmes de Andrade, Lacerda, Moraes, Caldas e Caputo, Brasília segue como personagem. Todavia, a cidade agora ora é protagonista ora é cenário que abre espaço para que os operários que a construíram, além de outros trabalhadores/as, homens e mulheres que chegaram ainda nos anos 1950 ou nos anos iniciais após a inauguração existam como heróis e heroínas de uma história que os deixou à margem dos registros e documentos oficiais. Assim, personagens, ou sujeitos sociais, de narrativas não hegemônicas sobre a cidade, sendo aqui as fílmicas.

Alguns anos após a inauguração da nova capital, Joaquim Pedro de Andrade dirigiria *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*, filme que indaga a Brasília planejada que se tornou palco de desigualdades sociais. No documentário percebemos ainda que a Brasília que o governo de JK enaltecia na época da construção é também exaltada.

Uma característica comum aos cinejornais e ao *Brasília, Contradições* é o modo como a imagem e o som são utilizados para evidenciar o discurso das representações desses filmes documentários. Os cinejornais fazem uso unicamente da locução, até mesmo para narrar na íntegra e literalmente o discurso de JK proferido aos operários no 1º de maio de 1959. E quando não temos a voz *over*, é porque escutamos uma sonorização que em sintonia com as imagens dita ritmo aos passos céleres da construção. Por outro lado, o filme de Andrade vai além do uso da voz *over* de Ferreira Gullar. Utiliza-se de depoimentos, entrevistas no mais tradicional estilo pergunta-resposta entre entrevistador e entrevistado. A sonorização também compõe o quadro do

discurso de representação do filme: música erudita para o Plano Piloto; e poluição sonora ao explorar além dos limites do centro de Brasília, seja uma sonorização do ambiente misturada com a sanfona do forró na feira ou então a voz vibrante de Maria Bethânia cantando *Viramundo*.

Taguatinga em Pé de Guerra é a ficção de um acontecimento real. O episódio protagonizado por mulheres no local que hoje é uma Região Administrativa de grande referência econômica no DF já está documentado na historiografia sobre a cidade. A narrativa fílmica nos permite discutir um traço da nova capital que é anunciado em *Brasília, Contradições*: a segregação espacial e social. Sobre as características excludentes que já surgem com a nova capital, o sociólogo Brasilmar Ferreira Nunes discute ideias. No prefácio do livro *Brasília: moradia e exclusão*, organizado por outro pensador reconhecido nos debates sobre as questões sociais da cidade, o geógrafo Aldo Paviani, Ferreira Nunes introduz sobre o segregador planejamento urbano de Brasília:

De um lado reproduz os esquemas característicos da chamada urbanização periférica, quais sejam: segregação espacial, má qualidade dos serviços coletivos na sua periferia, dificuldades de acesso às vantagens da urbanização, problemas sociopsicológicos decorrentes das dificuldades de adaptação dos migrantes a um novo espaço, diferente daquele de origem e etc. De outro, um núcleo central (Plano Piloto) que se caracteriza por uma abundância de infraestrutura, que se transforma em um dos núcleos urbanos que oferece uma excelente qualidade de vida aos seus moradores, talvez único no país. (NUNES, 1996, p.11)

Vale ressaltar que essas questões não só se apresentam como debates desde a construção da cidade - fora da oficialidade do discurso difundido por JK - , como seguem sendo discutidas pelas décadas seguintes até a atualidade. Como coloca a arquiteta Suely Franco Netto Gonzales (2010), Brasília apresenta um crescimento eminentemente periférico desde 1959. Eloísa Barroso ainda expõe:

Desde o princípio havia a pretensão de se criar cidades satélites para se abrigar os trabalhadores da construção civil. A primeira cidade foi Taguatinga, em seguida vieram Sobradinho, Núcleo Bandeirante, Gama, Vila Planalto. Essas cidades surgiram, não necessariamente nessa ordem, para suprir uma demanda habitacional dos imigrantes que chegavam diariamente à capital. Distantes do centro e sem potencial de empregabilidade, pois os postos de trabalho, geralmente são provenientes do comércio de pequeno porte com bases familiares, essas cidades não possuíam infraestrutura adequada para seus moradores. (2008, p. 18).

Essa dicotomia entre a periferia e o Plano Piloto segue pertencente aos debates sobre a cidade planejada que vivencia uma expansão hoje (mais) desordenada. É ainda

reflexo da *Capital dos Brasís* que se revelou e se mantém diversa de possibilidades para o cidadão do centro e desigual de oportunidade para o morador periférico. Todavia, muitos migrantes ainda se arriscam a tentar experienciar a quimera da “capital da esperança”. Afinal, o próprio crescimento urbano, embora desorganizado, confere ainda um atrativo de emprego no setor da construção civil sessenta e seis anos após a inauguração da cidade, mesmo que atualmente seja o setor de serviços o representante de mais de 95% da economia do DF⁵⁷.

Muitos homens e mulheres da classe trabalhadora - operários, obreiros, maquinistas, apontadores, lavadeiras, cozinheiras, arrumadeiras, meretrizes, ... vaqueiros e candangas invisíveis no discurso fundador - se aventuraram a desbravar o cerrado ermo do qual surgiu a nova capital e depois tiveram negado o privilégio de pertencerem à cidade. E apesar do planejamento excludente, esses sujeitos ocuparam Brasília, mesmo que por meio de uma ocupação que foi sinônimo de invasão para alguns. Contudo, para esses pioneiros e pioneiras, candangos e candangas esse sentido se subverteu em resistência, ressignificando por meio de outras narrativas a(s) história(s) que destoa(m) daquelas que se inserem nas narrativas oficiais sobre a construção de Brasília, que foram divulgadas pelo governo de JK ainda na época da construção e que até hoje persiste na história pública.

Assim, esses protagonistas das narrativas não hegemônicas desvelam as “memórias subterrâneas”, sufocadas por uma história oficial que distorce e esconde seu real significado”. Porém, “se torna possível recuperar o silêncio, ao dar voz e trajetória às imagens e sentimentos vivenciados outrora, ainda não conhecidos no presente” (SOUSA, 2015, p. 84).

Ao terminar, faz-se necessário sublinhar que essa pesquisa se realizou na intenção de se somar as discussões já existentes acerca de narrativas que se anunciam como outras possibilidades detentoras de um discurso e representação disruptivo em face aqueles que se tornaram hegemônicos sobre a construção e a nova capital. Sendo assim, um trabalho que acrescenta na documentação e/ou literatura que denota as vozes não hegemônicas e silenciadas durante aquele período e os anos que se seguem à inauguração de Brasília. Pois defendemos que esses escritos e discussões ainda se apresentam de maneira acanhada quando comparados à relevância dos estudos que

⁵⁷ Índice de Desempenho Econômico do Distrito Federal Idecon/DF - 2º Trimestre de 2021. Companhia de Planejamento do Distrito Federal - CODEPLAN. Disponível em: https://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2021/09/Idecon-DF_2o-Tri_2021.pdf.

abordam uma narrativa oficial sobre a construção de Brasília e das autoridades envolvidas no feito, secundarizando assim os operários e tantos outros trabalhadores/as que são valentes da grande obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Acervo. *NOVACAP*. Disponível em: <https://www.NOVACAP.df.gov.br/acervo/>. Acesso em: 15 fev 2023.
- Administrações Regionais. *SEGOV*. Disponível em: <https://segov.df.gov.br/category/administracoes-regionais/>. Acesso em 13 fev 2023.
- Arquivo Geral. “Para os Correios, todo DF agora é Brasília e as regiões administrativas são bairros”. *Jornal de Brasília*. 2011. Disponível em: <https://jornaldebrasil.com.br/brasil/para-os-correios-todo-df-agora-e-brasil-e-as-regioes-administrativas-sao-bairros/>. Acesso em 18 nov 2020.
- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. “Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade”. In: TEXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004. p. 243-250.
- BACZKO, Bronislaw. “A imaginação Social”. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-Homem*. Lisboa. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 296 – 332.
- BARROS, José D’Assunção. “Cinema e História: entre expressões e representações”. In: Nóvoa, Jorge; BARROS, José D’Assunção (Orgs.). *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. 3 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 55-106.
- _____. “História e memória – uma relação na confluência entre tempo e espaço”. In: *MOUSEION*. Vol. 3, n.5, Jan-Jul/2009, p. 35 - 67
- BARROSO, Eloísa Pereira. *Brasília: as controvérsias da utopia modernista na cidade das palavras*. Brasília, 2008. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília - UnB. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/1140>.
- _____. “Brasília sob o olhar de Clarice Lispector nas crônicas ‘Brasília: esplendor doze anos depois’ e ‘Acompanhada pelo som de uma valsa sob o sugestivo título sangue vienense’”. In: COSTA, Cléria Botelho da; LONGO, Clerismar Aparecido; BARROSO, Eloísa Pereira (Orgs.). *História oral e metodologia de pesquisa em história - objetos, abordagens, temáticas*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2016. p. 121 – 134.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. I. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Brasília, Contradições de uma Cidade Nova”. *Filmes do Serro*. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/mat_br_01.asp. Acesso em: 11 nov. 2012.
- BERNARDET, Jean Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 1994.p. 8-18.
- BERTH, Joice. *O que é: empoderamento?* Belo Horizonte-MG: Letramento: Justificando, 2018.
- BÉU, Edson. *Expresso Brasília: história contada pelos candangos*. Brasília: LGE Editora, 2006.
- BRASIL. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Dispõe da violência familiar e doméstica contra a mulher. Presidência da República. Brasília-DF. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em: 20 abr 2023.
- BRASIL. Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. Dispõe sobre a ANCINE. Presidência da República. Brasília-DF. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm. Acesso em 24 jan 2023.
- BRASIL. Programa de Metas do Presidente Juscelino Kubitschek. Presidência da República - Serviço de Documentação. Rio de Janeiro. 1958. Disponível em:

<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5291773/mod_resource/content/1/Plano%20de%20Metas.pdf>. Acesso em: 13 nov 2021.

BUENO, Vera Americana. *Os cine-jornais sobre o período da construção de Brasília*. 2 ed., Brasília. Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.

CANDAUI, Joel. *Memória e Identidade*. 1. ed., 7ª reimp. São Paulo: Contexto, 2021

CAPELATO, Maria Helena. “O Estado Novo: O que trouxe de novo?” In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves & FERREIRA, Jorge (Org.) *O Brasil Republicano*. O tempo do nacional-estatismo: do início de 1930 ao apogeu do Estado Novo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 107- 143.

CARVALHO, Vladimir. *Jornal de cinema*. São Paulo: É tudo verdade. It’s All True. Festival Internacional de Documentários. International Documentary Film Festival, 2015.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011. p. 63 – 73.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

CEBALLOS, Viviane Gomes de. “*E a história se fez cidade...* ”: a construção histórica e historiográfica de Brasília. Campinas, SP. 2005. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. DOI: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2005.329251>.

CENSO demográfico de 1960: Distrito Federal – VII recenseamento Geral do Brasil. Rio de Janeiro: IBGE, 1960.

CENSO experimental de Brasília: população, habitação - 17 de maio de 1959. Rio de Janeiro: IBGE, 1959.

CHARTIER, Roger, *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1988, p. 13- 89.

Cidades. “1958, ano em que a Capital do Brasil saiu do papel definitivamente” .*Correio Braziliense*. 19 nov 2011. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2011/11/19/interna_cidades_df,279164/1958-ano-em-que-a-capital-do-brasil-saiu-do-papel-definitivamente.shtml>. Acesso em 15 fev 2023

CODEPLAN. *Índice de Desempenho Econômico do Distrito Federal - Idecon/DF - 2º Trimestre de 2021*. Companhia de Planejamento do Distrito Federal - CODEPLAN. Disponível em: https://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2021/09/Idecon-DF_2o-Tri_2021.pdf. Acesso em 18 nov 2022.

COLLINS, Patricia Hill, SIRMA Bilge. *Interseccionalidade*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

Competências. *NOVACAP*. Disponível em: <<https://www.NOVACAP.df.gov.br/competencias/>>. Acesso em: 15 fev 2023.

COSTA, Lúcio. Relatório do Plano Piloto de Brasília, 1957. *Brasília, cidade que inventei*. IPHAN. 4. ed. 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/lucio_costa_miolo_2018_reimpressao_.pdf> Acesso em 16 nov 2021.

DAHER, Andrea, “La historia cultural como historia de las prácticas letradas en Brasil”, in: *La historia cultural - Un giro historiográfico mundial*. Philippe Poirrier (org.) Valência: Publicaciones de la Universitat de València, 2012. p. 201-215.

DEBS, Sylvie. “O poder de denúncia do cordel no cinema: O romance do vaqueiro voador, de João Bosco Bezerra Bonfim e Manfredo Caldas”. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 129-138.

Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n35/2316-4018-elbc-35-129.pdf>. Acesso em: 18 mai 2020.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FRANCISCO, Severino. “Em entrevista, José Carlos Coutinho discute a capital e a educação”. *Correio Braziliense*. 06 jun 2026. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2016/06/05/interna_diversao_arte,534837/em-entrevista-jose-carlos-coutinho-discute-a-capital-e-a-educacao.shtml>. Acesso em 18 fev 2023.

GAUDREAU, Andre; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: Carlo Ginzburg. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143- 179.

GONZALES, Suely Franco Netto. “As formas concretas da segregação residencial em Brasília”. In: PAVIANI, Aldo (Org.). *Brasília, ideologia e realidade – espaço urbano em questão*. B2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília., 2010. p. 117 – 142.

GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos. *Brasília: a capital da segregação e do controle social*. São Paulo: Annablume, 1995.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed.,1. Reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOLSTON, James. *A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. 2 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

HOOKS, Bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. 3 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

Invasões históricas. *Universidade de Brasília*. Disponível em: <<https://www.unb.br/a-unb/historia/633-invasoes-historicas?menu=423>>. Acesso em: 25 jan 23.

JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W. “Entrevista narrativa”. In:BAUER, KUBITSCHKE, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, 2000. Disponível em: <<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/1039>>.

LAGNY, Michèle. “O cinema como fonte da História”. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da UNESP, 2009. p. 99-132.

LIGUORI, Guido. “O uso do termo ‘subalternos’ em Gramsci e na atualidade”. In: ROIO, Marcos Del (org.). *Gramsci - periferia e subalternidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 23-40.

MACIEL, Nahima; DAEHN, Ricardo. “Plano B resgata filme de 1967 sobre Brasília e ganha entusiasmo da plateia”. *Correio Braziliense*. 24 set 2013. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/especiais/2013-festival-de-brasilia-do-cinema-brasileiro/2013/09/24/instagame,389761/plano-b-resgata-filme-de-1967-sobre-brasilia-e-ganha-entusiasmo-da-plateia.shtml>>. Acesso em: 08 set 2021.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MORAES, Maria. L. B. (2019). Stuart Hall: cultura, identidade e representação. *Revista Educar Mais*, 3(2), 167–172. Disponível em: <<https://doi.org/10.15536/reducarmais.3.2019.167-172.1482>>. Acesso em 05 mai 2022.

NAPOLITANO, Marcos. “A história depois do papel”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. 3ed. 2ª reimp. São Paulo: Contexto, 2015. p. 235-289.

NASCIMENTO, José G.; QUERINO, Larissa Q.; SILVA, Anna L.M.; PORTELA, Cristiane A. *Representação de mulheres no contexto de construção da nova capital, Brasília (1956-1961)*. Programa de Iniciação Científica - Centro Universitário de Brasília - PIC/UniCEUB - Relatórios de Pesquisa. Brasília. 2016. DOI: <https://doi.org/10.5102/pic.n1.2015.5448>.

NICHOLLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NUNES, Brasilmar Ferreira. *Brasília: a fantasia corporificada*. Brasília, Paralelo 15, 2004.

NUNES, Brasilmar Ferreira. “Prefácio”. In: PAVIANI, Aldo. *Brasília: Moradia e exclusão*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996, p. 11-16.

NUNES, José Walter. *Patrimônios Subterrâneos em Brasília*. São Paulo: Annablume, 2005.

OLIVEIRA, Luiz Antônio Pinto de. “Em 1959, o censo experimental na alvorada de Brasília”. In: SENRA, Nelson de Castro (Org). *Veredas de Brasília: as expedições geográficas em busca de um sonho*. Rio de Janeiro: IBGE, Centro de Documentação e Disseminação de Informações, 2010. p. 123 – 136.

OLIVEIRA, Márcio de. *Brasília: o mito na trajetória da nação*. Brasília: Paralelo 15, 2005.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 10 ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

_____. *Cidade dos Sentidos*. Campinas, SP: Pontes, 2004.

PAVIANI, Aldo. *Brasília: Moradia e exclusão*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 2ed., 6ª reimp. São Paulo: Contexto, 2019.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da história : operários, mulheres e prisioneiros*. 1 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017, p. 152-213. [recurso eletrônico/digital].

POLLACK, Michel. “Memória, silêncio e esquecimentos” in *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PORTELA, C. de A (coord.). “Sobre bailarinas e mães de família”. In: PORTELA, C. de A (coord.). *Outras Brasília*s - ensino de história do Distrito Federal a partir de fontes documentais. Brasília: Universidade de Brasília, 2020.

PORTELA, C. de A.; SILVA, A. L. M. Enunciando Contra-Hegemonias: Narrativas Candangas de Vaqueiros Voadores. *Em Tempo de Histórias, [S. l.]*, v. 1, n. 37, 2020. DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34236. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/34236>. Acesso em: 13 abr. 2021.

Portfólio. *Filmes do Serro*. Disponível em: http://www.filmesdoserro.com.br/mat_br_01.asp. Acesso em 12 abr 2012.

Redação. “Auro de Moura Andrade, à serviço do Golpe, declarou vaga a Presidência Fonte: Agência Senado”. *Senado Notícias*. 23 mar 2014. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2014/03/27/auro-de-moura-andrade-a-servico-do-golpe-declarou-vaga-a-presidencia>. Acesso em: 10 jan 2022.

Revista Brasília. *Arquivo Público do Distrito Federal*. Disponível em: <https://www.arpdf.df.gov.br/revista-brasil>. Acesso em: 02 mai 2023.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. 9 Reimp. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

_____. *Tempo e narrativa* (torno I). Campinas, SP: Papirus, 1994.

- RODRIGUES, Georgete Medleg. *Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília*. Brasília, 1990. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília - UnB.
- ROIO, Marcos Del (org.). *Gramsci - periferia e subalternidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- SANTOS, Milton. *Pobreza Urbana*. São Paulo: Edusp. 2009.
- SCHLESENER, Anita Helena. “Política e Cultura em Gramsci”. In: ROIO, Marcos Del (org.). *Gramsci - periferia e subalternidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 243-262.
- Scott, J. (2017). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2). Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>.
- SECCO, Lincoln. “Prefácio”. In: ROIO, Marcos Del (org.). *Gramsci - periferia e subalternidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017. p. 15-19.
- SILVA, E. F. da. “A problemática sociológica do carisma: a definição weberiana, apropriações sócioantropológicas e um estudo de caso a partir da noção conceitual”. *Revista Inter-Legere, [S. l.]*, v. 2, n. 24, p. 137–165, 2019. DOI: 10.21680/1982-1662.2019v2n24ID16420. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/interlegere/article/view/16420>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- SOUSA, Nair Heloísa Bicalho. “O massacre de Pacheco Fernandes Dantas: memórias dos trabalhadores da construção civil. Brasília 1959”. In: COSTA, Cléria Botelho da; BARROSO, Eloísa Pereira (Orgs.). *Brasília – diferentes olhares sobre a cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2015. p. 79 – 104.
- SOUSA, Nair Heloísa Bicalho; MACHADO, Maria Salete; JACCOUD, Luciana de Barros. “Taguatinga: uma história candanga”. In: PAVIANI, Aldo (Org.). *Brasília: moradia e exclusão*. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1996. p. 53 – 79.
- VANOYE, Francis; GALIOT-LÉTÉ. Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- VIDAL, Laurent. *De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- VIDESOTT, Luisa. *Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotografias, projetos e história*. São Carlos, SP. 2009. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos - Universidade de São Paulo. DOI: 10.11606/T.18.2009.tde-10092013-145157.
- WEBER, Max. *Economia e Sociedade*. 3 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 141 – 166.

Filmografia

- A Capital dos Brasis*. Diretor: Geraldo Moraes. 1989. 15min44.
- Brasília, a Última Utopia*. José Pereira (produtor idealizador do filme). 1989 - 1993.
- Brasília, Contradições de uma Cidade Nova*. Diretor: Joaquim Pedro de Andrade. 1967. 22min45.
- Brasília nº 04*. NOVACAP (Libertas Filme). 1957. 09min19.
- Brasília nº 10*. NOVACAP (Alvorada Filmes). 1958. 09min10.
- Brasília nº 16*. NOVACAP (Alvorada Filmes). 1959. 09min58.
- Brasília, Segundo Feldman*. Diretor: Vladimir Carvalho. 1979. 20min
- Conterrâneos Velhos de Guerra*. Diretor: Vladimir Carvalho. 1990. 175min.
- Plano B*. Diretor: Getsmane Silva. 2013. 84min.
- Romance do Vaqueiro Voador*. Manfredo Caldas. 2007. 73min.