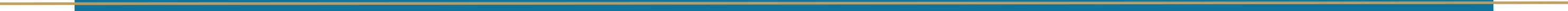
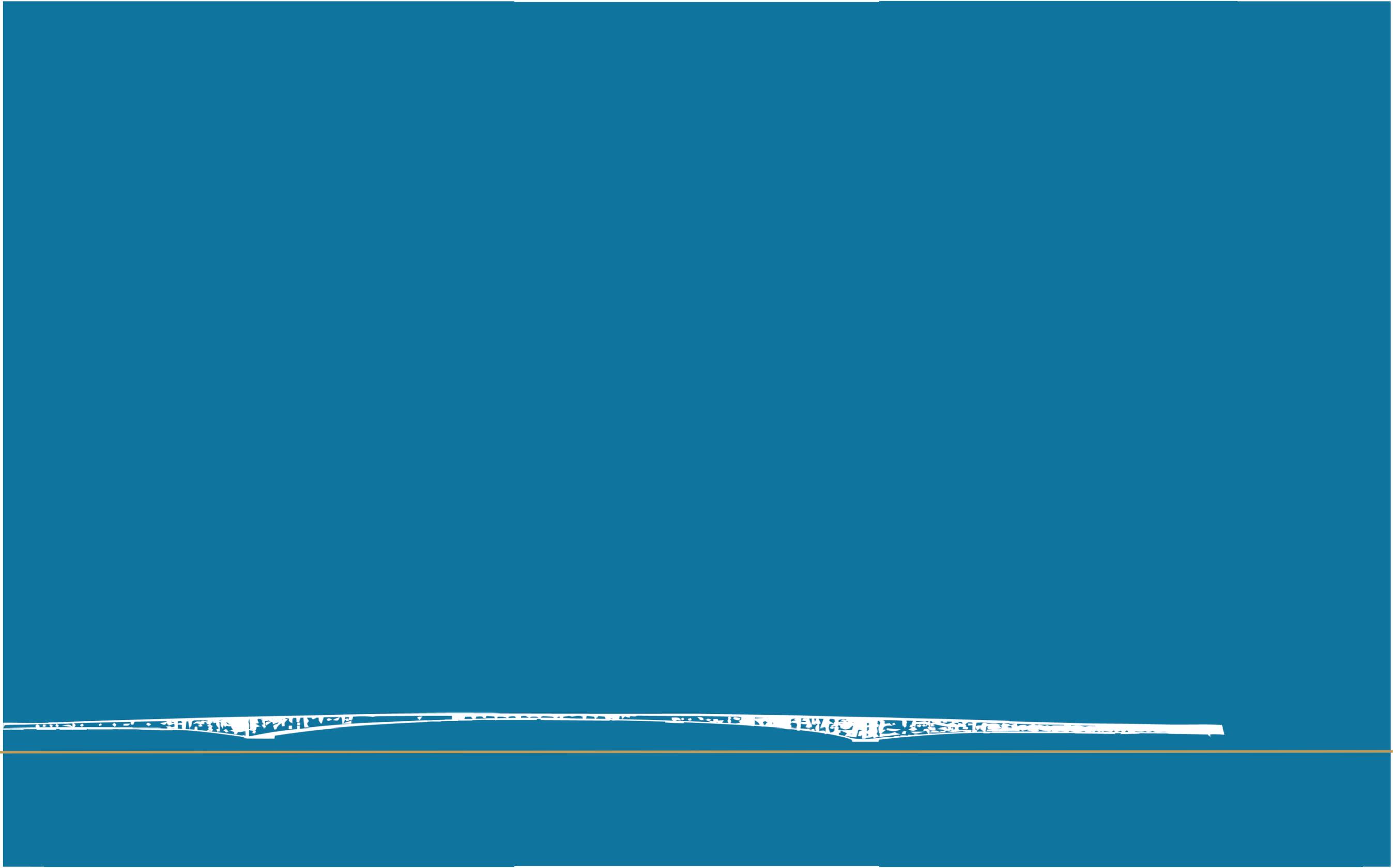


# Atravessamentos da Ponte Monumental

paisagem, memória e narrativa em disputa

Arthur Gomes Barbosa





Universidade de Brasília  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo  
Programa de Pós-Graduação

Arthur Gomes Barbosa

# Atravessamentos da Ponte Monumental: Paisagem, memória e narrativa em disputa



**UnB**

Arthur Gomes Barbosa

## **Atravessamentos da Ponte Monumental:** paisagem, memória e narrativa em disputa

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

GA788g Gomes, Arthur  
Gomes / Arthur Gomes; orientador Luciana Saboia. --  
Brasília, 2021.  
234 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Arquitetura e  
Urbanismo) -- Universidade de Brasília, 2021.

1. História da Cidade. 2. Paisagem. 3. Memória. 4.  
Narrativas. 5. Disputas Simbólicas. I. Saboia, Luciana,  
orient. II. Título.

Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação da  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como requisito  
para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, na área de  
concentração Teoria, História e Crítica, na  
linha de pesquisa: História e Teoria da Cidade e do Urbanismo.

Orientadora: Professora Doutora Luciana Saboia Fonseca Cruz

Brasília, setembro de 2021.

# BANCA EXAMINADORA

---

Professora Doutora Luciana Saboia Fonseca Cruz – FAU/UnB

---

Professor Doutor Miguel Gally – FAU/UnB

---

Professor Doutor Fernando Fuão – FAU/UFRGS

---

Suplente: Professora Doutora Ana Elisabete de Almeida  
Medeiros – FAU/UnB

Das partilhas, apoios, lágrimas e sorrisos, os agradecimentos.

A Shirley e Ivanildo, que são farol e bússola. Caminho por onde vim ao mundo, que são a fundação e os pilares indestrutíveis, ensinando afeto, apoio, resiliência, compaixão e perseverança. Lembrando sempre o significado de *incondicional*.

A Luís, pelo caminhar junto, pelo apoio e parcimônia nos passos lentos e tropeçados. Por, ao longo dos anos, se mostrar como morada e repouso, no companheirismo e troca em reorganizar as visões com cuidado e respeito. Pela amizade de infância.

Nina, pela delicadeza dos horizontes apresentados, pelas palavras preenchidas e pela presença consciente. Ana, que apontou aos olhos o primeiro feixe de luz, que abriu o espaço e preparou os pés. Carolina, com quem dividi os passos, os trajetos, os sonhos, que me acompanha nas ramificações partilhando os planos. Beatriz, que encontrei num desvio e se tornou companheira de horizontes. Cecília, que me mostrou os caminhos da água, do ar, do barro e do piche, sempre segurando a mão. Pedro que me levou pelo escuro, compartilhando as luzes. A todos aqueles que foram repouso ao longo do trajeto: Margot, Florence, Vinicius, Tiago, Julia, Luana, Iris, Pedro B, Renata e tantos outros.

A Luciana, companheira de jornada, que é guia. Por acreditar, impulsionar e desafiar, pelos ensinamentos, questionamentos e pelo crescimento. Aos que escutaram, acalentaram, acreditaram e impulsionaram: Miguel Gally e Fernando Fuão.

Aos caminhos que me preenchem de imagens. Aos cruzamentos.

Eu agradeço.



*o que você não deveria estar fazendo é ter uma imagem de onde você está indo - as pessoas fazem isso - o tempo todo elas não estão só dirigindo, tão tentando chegar a algum lugar. então você não tem que ter um lugar em mente. talvez você nem deva saber onde está indo, você só vai saber quando chegar lá. isso seria melhor (texto da peça A Ponte de Daniel Maclvor).*

Preâmbulo - Considerações poéticas para se lançar em uma pesquisa, ou notas sobre o caminhar.

“Caminhar é organizar mundos”. Lembro de ouvir esta frase, não sei se em uma aula ou em um ambiente mais informal, na troca com colegas artistas, mas sei que a mesma foi fixada nas paredes do meu imaginário. Desde então, a prática do caminhar foi adensada, passou a ter camadas de significados antes por mim ignorados.

Ao caminhar, coordeno minha existência juntamente com as existências dos caminhos, dos traçados desbravados, existindo e transitando por sistemas de ideias, projetos de construção, sistemas simbólicos, carregando bagagens históricas, culturais, sociais, absorvendo de cada passo uma gama de sentidos externos, preenchendo vazios potenciais e ocupando espaços outros.

Ao caminhar, escolho meus trajetos, observo. Vejo então a paisagem, e ao ver a paisagem, me situo nela (Berger, 1972, p.15), em seu tempo e espaço específico, observando e criando relações entre o ao redor, o que trazemos e o que somos. Desprovidos, conscientemente, das coordenadas, da lógica, do familiar, somos então linha e agulha, costurando os caminhos, criamos mapas e lugares. Ao caminhar, como ação atenta, observamos o que antes não se via.

Aqui, apresento o meu trajeto. Não só o caminhar, o espaço percorrido de um ponto a outro, mas aquilo que é carregado pelo tempo, que existe também nas tensões entre lembrar e esquecer.

Venho de Natal, capital do Rio Grande do Norte, onde vivi até 2012, quando me mudei para Brasília com a intenção de me graduar em Museologia, objetivo que atingi em 2018. Durante esse trajeto me foram apresentados novos caminhos, além da formação prática e teórica para o exercício da profissão, me mostraram as curvas inexploradas da pesquisa. Decidi por desbravá-las. Assim, desde 2014 me dedico a pesquisar o patrimônio, os monumentos e a monumentalidade e suas intersecções

com a arte. Durante os anos os caminhos incertos se tornaram, ainda que tortuosos, confortantes, e continuei a me dedicar às explorações acadêmicas e em 2019 ingressei no mestrado em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Brasília.

Nesse novo percurso me foram apresentados novos desafios: a mudança de área, novas delimitações de pesquisa, a seriedade e o comprometimento com o trabalho, os caminhos fechados e os becos sem saídas. Por sorte, encontrei repouso nas matérias que cursei, nas orientações que me foram dadas, nas partilhas ao longo das trilhas. Iniciei este percurso ingênuo e aos poucos adquiri novas ferramentas, novas inquietações, novas formas de olhar e ver. Começo então a caminhar para perto do meu objeto.

Continuei. Por vezes afobado, por vezes parando e em cada uma destas pausas via mais caminhos, mais certezas e mais dúvidas e me proporcionaram a coragem de me lançar em um novo espaço, antes desconsiderado mas que sempre esteve ao redor: a paisagem.

## Notas sobre o encontro

2012 - Me vejo diante de um lugar de culto, trazido pela intenção desbravadora, turística, de conhecer a cidade que agora habito. Me relacionava intimamente com aquele espaço, graças a linha da religião. Observava as esculturas que identificava facilmente como os deuses que cultuava, as árvores que impediam a visão do céu, mais a frente, a massa d'água. Ao olhar ao redor a encontrei, delicadamente desenhada, construída sobre a água, muito depois soube que deveria ser uma andorinha que pousa. Nunca vi uma andorinha pousando ainda com as asas abertas, mas a imagem criada pela descrição fez total sentido mesmo sem a presença da referência em meu imaginário. A vi branca e suja pela lateral, depois de ter transitado por cima dela sem a devida atenção, indo para o almoço de domingo. De cima ela não me interessou tanto, era apenas um trajeto, caminho que cruzava para atingir um objetivo, mas ao encontrar-me ao seu lado me vi diante da beleza. A composição reunia ao mesmo tempo o céu, o lago, as margens e o objeto, que deixou de ser caminho e passou a ser arte. A escultura que observava ligava não só os bairros, mas criava uma conexão também entre mim e o meu novo lar. Nunca antes tinha atentado

para isso, mas agora, ao conhecer Freire, Baczko, Cauquelin, com todos os sentidos e sonhos que estes trazem, tenho certeza de que ali construí uma paisagem só minha.

2015 - Anos depois, já preenchido por outros saberes, a encontrei como um monumento, ciente das diferentes camadas que esta palavra agrega. A imagem ainda me é nítida, em toda sua imponência. E de fato, esta imagem não construiria nem reverberaria em mim, nem em você, da mesma forma se os seus arredores fossem outros. Se estivesse entre os prédios, rodeada e inter cruzada por outras vias, a composição não seria a mesma, suas conexões não seriam as mesmas, tampouco o que dela se desprende. O fato é que aquele céu, aquele lago e aquelas árvores dão a ela seu caráter único. Não é sobre ter sido a única projetada por ele a ser construída, não é só sobre seu desenho ou seu projeto, é sobre o que, onde e como se compõe. Monumental.

2018 - 2019 - Em um outro momento de encontro, imerso em outras pesquisas ouvi dos amigos e colaboradores sobre seu nome, que até então nunca tinha sido alvo de interesse. Ouvi nas trocas sobre os monumentos da cidade, sobre o que significam e as imagens que constroem que a placa que a nomeia havia sido pichada. Nada novo. Ao caminhar por outras cidades me recordo de achar feia a presença do picho, antes de entender o que este representa, aprendi a ignorá-lo, e sendo assim, no momento em que soube da ação "vândala" também não dei a devida atenção de imediato. Ora, veja aonde chegamos, hoje, é justamente este nome um dos elementos que me interessa.

Em minha cidade me recordo de sempre ter tido dificuldades de me localizar no espaço: as ruas são, em sua maioria, nomeadas. Falamos da Avenida Engenheiro Roberto Freire, Maria Lacerda, Abel Cabral, Salgado Filho e Rio Branco, nomes que nunca me foram familiares, de pessoas que não conheço. Não os conheço, não os vi, não tenho relação com eles. Tenho as imagens das ruas, dos momentos que caminhei por elas, tenho as memórias do que nelas vivi, mas seus nomes... seus personagens não me habitam. Quem deu esses nomes? Por quê? Essas perguntas nunca me ocorreram, esses nomes estavam apaziguados. Os lugares não se conectavam devidamente com eles, logo, não me incomodavam, pois,

eram irrelevantes. Mas com ela não. Eu reconheço seu nome. Como pode uma obra tão bela me levar a alguém tão obscuro?

Absorvo de Cauquelin que eu construí esse símbolo. O quadro que pinto com os olhos é meu e não posso cobrar que você o veja da mesma forma. Toda nossa apreensão do espaço depende de quem somos. Dessa forma, consigo entender o porquê de não me atentar a ela enquanto a transitava de cima. Consigo entender também que talvez você não tenha a mesma relação que tive ao encará-la de lado, assim como entendo que seu nome talvez não te perturbe, mas a mim sim. Meu esforço se dá então na partilha, entendendo que a palavra pode reconstruir a visão. Partilho então o meu desenho, e uma vez que este deixa meu “ateliê”, cabe a você reconstruí-lo.

Sem mais devaneios poéticos. Me encontro aqui tratando de uma construção: a Ponte Costa e Silva, projeto de Oscar Niemeyer que cruza o Lago Paranoá em Brasília, objeto que nas reflexões seguintes servirá de caminho e pousada para as nossas discussões, narrada e interrogada sob diferentes ângulos, na perspectiva de que sua discussão sirva, de uma forma ou de outra, como auxílio na caminhada de quem lê.



a primeira vista. Foto do autor.

## Notas sobre a forma, dos atravessamentos.

As páginas a seguir apresentam o resultado das inquietações aqui expressas até então. Organizamos nossas reflexões seguindo uma estrutura que se desprende parcialmente dos moldes clássicos de um trabalho acadêmico. O conteúdo que se segue é composto por considerações introdutórias aos eixos de orientação e inquietações da pesquisa, ponderações sobre os contextos definidos como vértices do espaço delimitado da pesquisa, historiografia do objeto e só então uma divisão em capítulos.

No entanto, as inquietações se atravessam, se encadeiam de uma forma que não necessariamente é linear... então peço, caro leitor, que se prepare para uma certa flexibilização das normas que orientam uma dissertação, que se prepare para entradas um tanto mais poéticas do que o que se é de costume. Principalmente no que concerne à seção transversal que aparecerá diluída ao longo desse escrito, que chamaremos de “atravessamentos”, pois me atravessam, inquietam, tocam quando passam. Esse espaço servirá como um “atlas Mnemosine” aproximando inquietações, compartilhando pulsões, referências, comentários, pequenas notas em nossa conversa, assim como desabafos.

Dessa forma, minha intenção é criar um “mapa” dos caminhos traçados até a construção do percurso oficial que se apresenta em texto, com suas sobreposições, relevos e desvios. Da mesma forma, gostaria de estruturar esse trabalho de uma forma orgânica que permita a criação de uma própria jornada por parte do leitor, com os períodos de intensidade, respiro e retomada, tendo em vista a busca do pouso final.

## Resumo

Tomando a paisagem, produto construído por um modo de ver que se confunde com o espaço, como uma categoria de análise, entendemos que seus recortes são oradores simbólicos de conteúdo próprio. A paisagem enquanto disposição ordenada de objetos ligados pelo olhar contém em elementos simbólicos disponíveis à interpretação, questionamento e ressignificações. Em uma das paisagens da cidade de Brasília existe um elemento nessa situação de questionamento, que o coloca em um espaço de disputa: a Ponte Costa e Silva construída a partir do projeto de Oscar Niemeyer de 1967. Inaugurada em 1976, é possível afirmar que desde sua gênese a ponte encontra-se em um processo de disputa, desde os percalços da construção até o específico em sua nomenclatura: uma ponte concebida Ponte Monumental já teve diversos nomes do ditador militar Costa e Silva à deputada socialista Marielle Franco. Entendendo o nome como elemento narrador condensador de memórias, o conflito sobre uma nomenclatura configura uma ponte como um espaço de disputas subjetivas e simbólicas referentes às narrativas, memórias e conteúdos simbólicos disponíveis no espaço, questionado e reivindicado diariamente por diferentes parcelas da sociedade. Assim, perpassando os universos da paisagem, da monumentalidade, do simbólico pretendemos identificar e discorrer sobre os tensionamentos que dão sobre esse objeto, traçando um caminho da evolução da ponte como infraestrutura, retomada de seu caráter simbólico e então um objeto em disputa, a partir das considerações sobre a construção das narrativas no espaço, suas relações com a paisagem e a monumentalidade e os processos contemporâneos de disputas simbólicas.

Palavras-chave: Paisagem; Memória; Brasília; Ponte Costa e Silva; Monumentalidade; Disputas simbólicas.

## Abstract

Taking the landscape, a product constructed by a way of seeing that is confused with space, as a category of analysis, we understand that its clippings are symbolic speakers with their own content. The landscape as an orderly arrangement of objects linked by the gaze contains symbolic elements available for interpretation, questioning and resignifications. In one of the landscapes of the city of Brasília, there is an element in this questioning situation, which places it in a space of dispute: the Costa e Silva Bridge built from Oscar Niemeyer's 1967 project. Inaugurated in 1976, it is possible to say that since its genesis the bridge is in a process of dispute, from the construction mishaps to the specific in its nomenclature: a bridge conceived Ponte Monumental has already had several names from the military dictator Costa e Silva to the socialist deputy Marielle Franco. Understanding the name as a narrator element that condenses memories, the conflict over a nomenclature configures a bridge as a space of subjective and symbolic disputes regarding the narratives, memories and symbolic contents available in space, questioned and claimed daily by different parts of society. Thus, passing through the universes of landscape, monumentality, the symbolic, we intend to identify and discuss the tensions that give to this object, tracing a path for the evolution of the bridge as an infrastructure, resuming its symbolic character and then an object in dispute, class considerations about the construction of narratives in space, their relations with the landscape and monumentality and the contemporary processes of symbolic disputes.

Keywords: Landscape; Memory; Brasilia; Costa e Silva Bridge; Monumentality; Symbolic disputes.



## SUMÁRIO

Percurso introdutório.....	24
Desenhar caminhos, breves passagens sobre os contextos.....	39
Considerações narrativas, dos contextos de Brasília.....	46
A Ponte Monumental: infraestrutura e imaginários.....	55
Sobre o pouso da andorinha ou a história da construção.....	57
Dos usos: infraestrutura e urbanismo paisagístico.....	68
Sobre os caminhos: questões simbólicas.....	77
Dos percursos: construir narrativas.....	96
Da paisagem e seus elementos: memória, narrativa, monumentos e ressignificações.....	104
O que vejo se apresenta a mim: a cena da paisagem.....	107
Dos elementos: paisagens, monumentos, imaginários.....	122
A noção de monumento e as ressignificações dos objetos monumentais.....	128
Entre memórias, esquecimentos e retomadas.....	139
Ponte monumental, uma breve defesa.....	155
A Ponte: o que narra o monumento?.....	159
Um passeio pelas bordas: a construção das margens.....	169
Dos espíritos e dos fantasmas: personalidades presentes e a questão do nome.....	181
Nomes não são signos neutros.....	196
Paisagens, palavras, imagens e textos: a cidade das narrativas.....	205
Ondulações: intervenções e a marca das margens.....	208
Reconfigurar Narrativas.....	219
Breves reflexões (in)conclusivas.....	228
Referências.....	229

## Percursos introdutórios

Toda imagem é um signo, seja ela uma imagem real, visível pelo aparelho óptico ou do campo do imaginário. As imagens da paisagem não são diferentes, elas significam tanto quanto as obras de arte, os sinais de trânsito, as palavras. No entanto, para dissecar seus sentidos é necessário entender seus contextos, as narrativas que embebem suas composições de conteúdo. Antes de um objeto, um espaço, a construção de um lugar. Os arredores configuram experiências, passam a serem carregados de história e memória, ao mesmo tempo em que influenciam aqueles que o vivenciam. Assim, torna-se necessário entender o que trazem consigo as imagens. Isto porque aqui trataremos da percepção visual e simbólica de uma paisagem, de um objeto monumental, de seus significados.

Ver é um ato voluntário, somente vemos aquilo que olhamos, e ao olhar, carregamos o que sabemos e julgamos saber, afetando o que se observa. Assim aponta John Berger (1972). O mesmo ponto é retomado adiante por Didi-Huberman (2010) ao pontuar que o que nós vemos só é real, só existe, quando nos olha. Ao pensar em Brasília, nos deparamos antes da cidade construída, com uma visão: desde o sonho de Dom Bosco, filiado profeticamente à narrativa de construção da cidade, passando para o projeto político de Juscelino Kubitschek, que o efetiva e concretiza, até as imagens atuais, vinculadas ao cotidiano político da cidade, nem sempre tão belas.

As imagens de Brasília são criadas antes mesmo de sua construção, a cidade é narrada por vários sonhos, vários discursos, alguns se perdem, outros se realizam, e temos ainda aqueles que surgem a partir dela. Todos, no entanto, narram, de uma forma ou de outra, a Cidade-Utopia.

Neste primeiro momento, destacamos alguns desses discursos, das narrativas que permeiam a cidade, com contextos breves, na intenção da construção de um primeiro imaginário. Entendendo aqui narrativas como operações miméticas, narradas e construídas ao longo do tempo que nos permitem entrar em contato com o mundo, o que apreendemos de Paul Ricoeur em seu vasto trabalho, já imaginário entendemos como os “sistemas simbólicos sobre o qual e através do qual trabalha a imaginação social se constroem pela experiência dos agentes sociais, sobre seus desejos, aspirações e interesses” (BACZKO, 1984).

Entender a cidade a partir de suas narrativas, símbolos e imagens nos coloca em concordância com estudos das mais diversas ciências sociais, que negam um ponto de vista estritamente geométrico da cidade. Retomando Berger (1972), o que é real só se torna real ao passo em que é visto, decifrado, entendido, e essas ações estão sujeitas à subjetividade da visão do observador. Anne Cauquelin (2007), ao falar da paisagem, nos conduz a pensar a disposição dos elementos, a identificação dos símbolos em uma perspectiva construída, alinhada com a interpretação daquele que vê. O ver cria, antes da palavra, suas próprias narrativas. As cidades constroem sobreposição de olhares sobre os objetos, da impregnação de subjetividades, significados simbólicos, memórias e sonhos.

Por paisagem, em um contexto cotidiano, entendemos o espaço, normalmente natural, pensamos em montes, rios, nas cores do céu das 17h, nas florestas e campos, no entanto, a paisagem vai além. Ela não é apenas natural, é uma percepção do espaço e depende de uma construção deste, produzida por agentes. Como narrativa, a paisagem é preenchida pelos corpos que contêm, produto da ação e interpretação dos agentes. Como narradora, elenca por meio de sua composição uma série de sentidos, representações, coligando as coisas ali contidas, suas representações e seus entendimentos particulares. Na construção do simbólico, a imagem se confunde tanto com aquilo que imprime, que se torna a própria verdade real (CAUQUELIN, 2007) e assim, significa aquilo que representa.



Acima: "Paisagem com longa ponte arqueada" 1637-1639, Rembrandt  
Abaixo: "A ponte de pedra" , 1638 Rembrandt. Dominio público.

Neste contexto, destaca-se que a cidade, repleta de paisagens, além de sua materialidade, é uma realização das narrativas, imagens, de seus conteúdos subjetivos e das relações que passa a estabelecer. Toda a criação de um espaço se dá, antes da matéria, no imaginário, e como aponta Freire em concordância com Baczko "toda a cidade é uma projeção do imaginário social sobre o espaço" (BACZKO, 1984 p.36 *apud* Freire, 1997, p.114). Esse imaginário constrói lugares, materializados simbolicamente nas percepções da paisagem, ao mesmo tempo em que é construído pelas imagens disponíveis, dessa forma um processo de retroalimentação se inicia: imaginamos imagens ao mesmo tempo em que são as imagens visíveis que dão matéria ao imaginário, assim o sistema continua agindo.

Tomaremos então a paisagem como categoria de análise, entendida como espaço das narrativas, construtora de imaginários e plataforma do espaço simbólico. Tratamos da paisagem como um campo de disputas, e dentro deste contexto uma paisagem específica nos chama atenção, servindo de interesse e plataforma de observação para desdobrar e tensionar reflexões a respeito da paisagem simbólica: em Brasília existe um lago, sobre esse lago quatro pontes: Ponte das Garças, Ponte Costa e Silva, Ponte do Bragueto e Ponte JK, dentre essas, trabalhamos com a segunda<sup>1</sup> ponte construída, chamada de Ponte Costa e Silva, obra do arquiteto Oscar Niemeyer projetada em 1967.

Essa ponte se configura como um elemento da paisagem, associada a uma ideia de monumentalidade, seu nome por sua vez evidencia questões da memória, que aparece em disputa tendo em vista que a sua nomenclatura não é apaziguada, e passa constantemente por processos de ondulação, questionamento. Assim, temos como tema a paisagem como espaço de disputas simbólicas, premissa que desenvolvemos nas páginas que se seguem.

---

<sup>1</sup> A Ponte Costa e Silva foi projetada inicialmente como a primeira a cruzar o Lago, no entanto, com os imprevistos associados à sua construção, a ponte das garças teve seu projeto agilizado para suprir a demanda de deslocamento.



Cachoeira do Rio Paranoá encoberta para construção do lago. Arquivo Público.



Canteiro de obras para a construção do lago. Arquivo Público do Distrito Federal.



Represamento do Rio Paranoá. Arquivo Público do Distrito Federal.



Palácio da Alvorada e Lago Paranoá. Arquivo Público do Distrito Federal.



De cima para baixo: Ponte das Garças, conhecida como Primeira Ponte. Foto: Renato Araújo. Fonte: Agencia Brasília; Visão lateral da Ponte Costa e Silva. Foto do autor; Ponte do Bragueto. Foto: Borowski Ponte JK. Foto: Mario Roberto Duran Ortiz



*atravessar*

Começamos então pela apresentação da cidade de Brasília: inaugurada em 1960 com uma perspectiva integradora das regiões brasileiras, a capital foi planejada segundo os preceitos modernistas como a “capital da esperança”, materialização da narrativa de um Brasil ainda por vir (SABOIA, 2009, p.11). Brasília se constrói a partir de uma visão imaginativa, construída tanto pelas diretrizes da Carta de Atenas<sup>2</sup> quanto pelas vontades individuais que servem de combustível para sua realização.

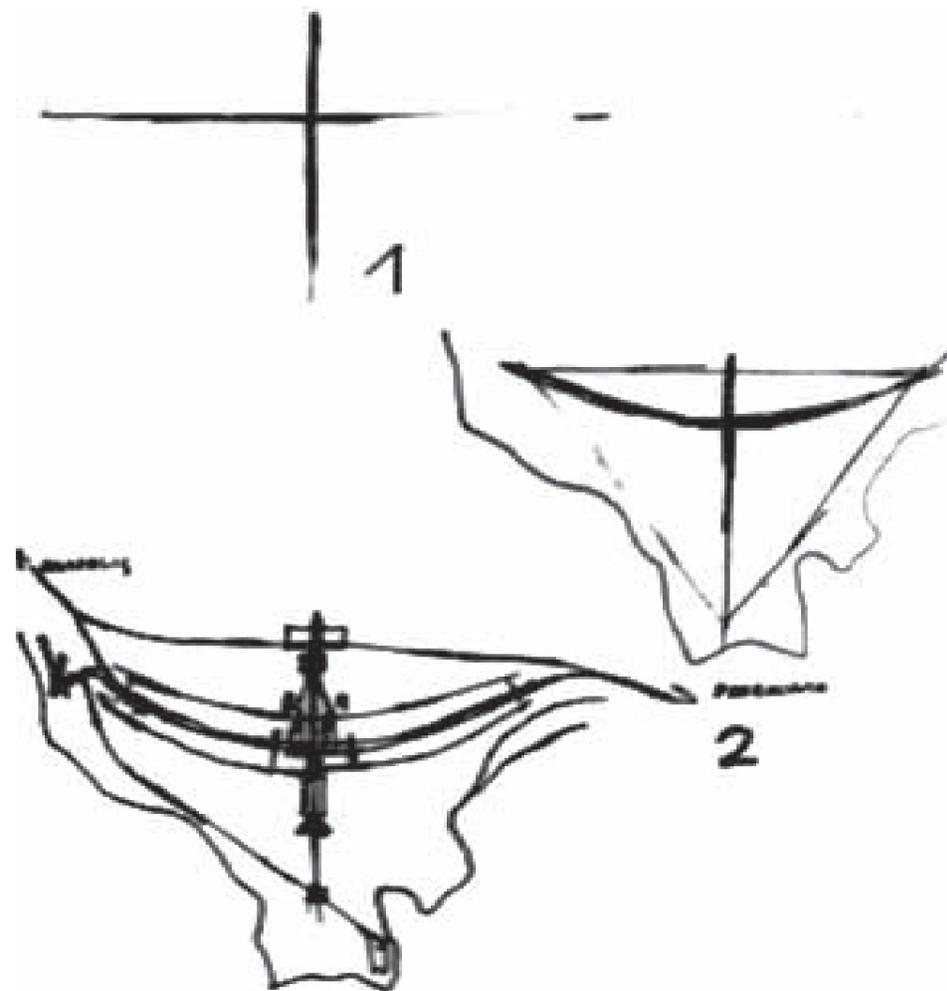


Ilustração das distâncias das capitais brasileiras até Brasília. Revista Brasília N.2, Arquivo público do DF

2 Documento redigido por Le Corbusier na forma de manifesto em decorrência do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, que dispõe sobre a arquitetura modernista.

As narrativas de Brasília são anteriores à sua edificação, e construídas por meio de diferentes agentes que corroboraram com a criação de um imaginário da cidade: a que integraria o país, traria o desenvolvimento, povoaria o centro, entre outras. Desde o período colonial brasileiro sonha-se com sua construção, sonho esse que foi retomado em 1892 no governo Floriano Peixoto, em 1955 com o governo Café Filho e no mesmo ano, no comício do então candidato Juscelino Kubitschek em Jataí, Goiás, durante os anos que se falava na ideia de Brasília, imagens eram criadas, até que foram materializadas na década de 1960 pelo projeto modernista de Lúcio Costa. Nesse sentido, Brasília aparece também como uma ponte, no sentido da conexão entre pontos, conecta temporalidades, sendo caminho para a integração geográfica, uma ponte para a modernidade e para o desenvolvimento, para um ideal de Brasil.

O plano desenhado por Lúcio Costa, em especial na ficalidade delimitada do Plano Piloto previa 500 a 700 mil habitantes para a cidade, número que rapidamente necessitou de revisão: hoje a cidade tem mais de 2 milhões. Os que para cá vieram, fixaram residência na cidade, oriundos de diversas partes do país. Essas fixações alteram não só o plano da cidade, mas também as experiências simbólicas que permeiam seu cotidiano, assim, criam também novas margens no desenho cartesiano materializado. As narrativas aqui destacadas constroem a partir de imagens, das intenções e sonhos daqueles que narram, evidenciam pertencimentos e distâncias. Essas distâncias são extremamente marcadas ao pensarmos em uma série de questões que circulam nosso objeto, principalmente ao pensarmos que é da natureza das pontes conectar, proporcionando assim atravessamentos, no entanto, estes contatos atravessados nem sempre se dão no consenso, nem sempre chegam ao comum. O atravessamento marca as diferenças entre os sujeitos. Estes sujeitos são, em determinada medida, colocados na marginalidade, separados do todo, ficam aos lados e assim nos encaminhamos para ideia de margem.



Traçado inicial do Plano Piloto feito por Lúcio Costa. Arquivo Público do DF.

O termo margem nos leva inicialmente a pensar no espaço situado no contorno externo de algo, como um limite, uma borda. Tratando do objeto específico ponte, a margem é uma fisicalidade trabalhada pelo próprio objeto, que une as distâncias, “rompendo” as margens no momento em que as unifica, mas esse processo é também dialético, pois a ponte cria outras margens, espaços em branco ao redor, ao passo em que evidencia a margem como medida de diferença, iluminando discussões marginais: à margem ficam evidentes os não pertencimentos. Margens evidenciam relações entre o dentro e o fora, o contido e o excluído, e nesse caminho de entendimento também aplicado a lógica das dinâmicas urbanas, fala das relações entre o centro e a periferia. A ponte, ao cruzar um obstáculo, permite a conexão. No entanto, separa quem é contido em um lado e a quem está reservado ao outro lado, dinâmicas que começam a se embaralhar quando as margens são diluídas nos processos de deslocamento e metropolização das cidades. No universo das margens, caminhamos por suas presenças físicas, uma vez que uma ponte existe sobre algo, para unir margens, em nosso caso, as do Lago Paranoá, e as margens de uma cidade.

Elemento obrigatório<sup>3</sup> do edital para o concurso da construção de Brasília, o lago aparece anteriormente em relatórios da Comissão Cruls<sup>4</sup> e nos planos desenvolvidos pela Subcomissão de Planejamento Urbanístico da Comissão de Localização da Nova Capital, Novacap. Nesses documentos, urbanistas esboçam um lago ao redor do que viria a ser a cidade de Brasília, formado a partir de uma barragem no rio Paranoá. Ernesto Silva, aliado forte de Juscelino Kubitschek e primeiro diretor da Novacap em seu trabalho “História de Brasília” traça algumas considerações sobre a história do lago, entre elas, a intenção de o construir como uma grande zona recreativa para ornamentar a cidade e possibilitar aos moradores momentos de lazer e deleite. O lago cria então uma paisagem que é também socialmente definida, uma vez que sua criação é voltada para um certo recorte populacional, os moradores dos arredores. Em nosso caso, falamos do bairro Lago Sul projetado para camadas específicas da sociedade, como ministros, parlamentares e militares (BRITO, 2009). São as demandas destes grupos que originam a necessidade da construção da Ponte em 1967.

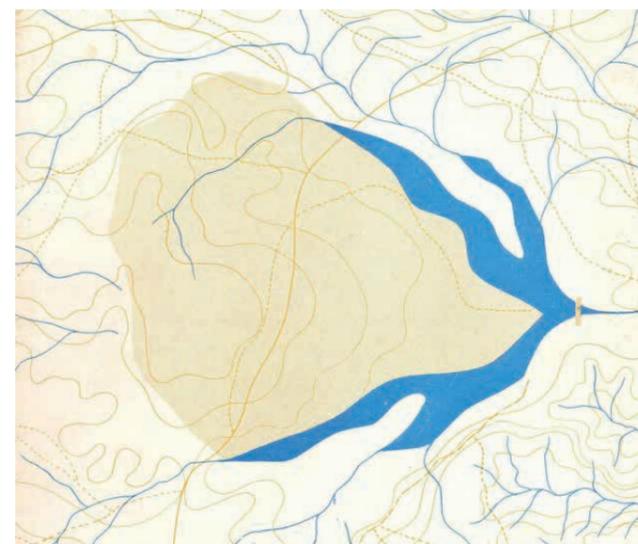


Ilustração do Lago Paranoá para capa da Revista Brasília N° 2; Veleiros no Lago Paranoá. Arquivo Público do DF.

<sup>3</sup> No relatório do Plano Piloto pp.16-17 aparece na seção “informações complementares” como resposta às dúvidas sobre o projeto a necessidade de uma represa que daria origem ao lago.

<sup>4</sup> Comissão formada em 1892, durante o governo Floriano Peixoto, para explorar o Planalto Central com o objetivo de demarcar o que viria a ser a nova capital brasileira, Brasília. A comissão era formada por 21 especialistas e chefiada pelo astrônomo e geógrafo belga Louis Ferdinand Cruls que acabou por emprestar o seu nome ao grupo.

Projetada anos depois dos outros edifícios de Niemeyer em Brasília, a ponte, hoje relativamente ofuscada por sua colega Ponte Juscelino Kubitschek<sup>5</sup>, mantém uma beleza ímpar, em diálogo direto com as outras obras de seu autor, em uma situação de equilíbrio com a paisagem, existindo em uma triangulação entre o lago, as margens e o céu, sendo ainda uma representante de uma certa identidade arquitetônica criada por Niemeyer em Brasília. A Ponte foi projetada seguindo a ideia de ser visualmente associada ao delicado pouso de uma andorinha sobre as águas do lago.

Esse pouso não foi de todo tranquilo. A história do projeto é repleta de adversidades, tanto que a ponte só foi inaugurada de fato em 1974. Além dos problemas técnicos enfrentados na construção, outras questões são levantadas ao pensarmos o cotidiano do objeto, que não se separa de sua localidade, dos atravessamentos dos seus arredores. A ponte, enquanto obra de infraestrutura urbana, possui uma história, questões de projeto e engenharia, e enquanto objeto simbólico, monumental, elemento da paisagem e objeto de disputas, uma outra narrativa: identificamos nela um percurso histórico, debates políticos e a narração da memória, por meio de seu nome: inicialmente Ponte Monumental no projeto do seu autor, inaugurada Costa e Silva, vemos um objeto em disputa. Isso porque, além de um caminho, este objeto se configura como um símbolo, pois constitui a paisagem cotidiana fazendo parte das narrativas da cidade e contendo em si uma gama própria de sentidos.

O objeto enquanto um equipamento urbano pode ser analisado sob diferentes lentes a depender do ponto e da área de interesse. Pode ser tratado como projeto pela arquitetura e urbanismo, interrogado socialmente no campo das ciências sociais, como um objeto artístico e assim por diante. Aqui, intencionamos um entendimento ampliado, coordenando diferentes possibilidades de interpretações. Unindo as diferentes lentes supracitadas, tentamos observar o objeto como um elemento monumental de uma paisagem simbólica, como uma testemunha de diferentes sistemas

---

<sup>5</sup> A Ponte Juscelino Kubitschek é a terceira ponte construída sobre a extensão sul do Lago Paranoá. Começa a ser pensada em 1991, sendo inaugurada oficialmente em 2002, assina o projeto o arquiteto Alexandre Chan.

simbólicos e temporais. Pois ao entender a ponte como um monumento e então como condensador e catalisador de narrativas, pensamos os discursos envolvidos em sua construção, debates que se dão por meio do seu uso, de sua percepção e de sua nomenclatura, apresentando os personagens envolvidos nessas disputas, tendo como exemplo a renomeação de outros objetos públicos e o recente debate decolonial sob os monumentos, pensamos as disputas que se dão pela união de margens, não só físicas, mas sociais e simbólicas, perpassando a história da cidade de Brasília, sua metropolização, e a união das diversidades sociais.

A ponte em questão, quando pensada como parte de Brasília, cidade construída no contexto democrático do sonho da nova capital, se desenvolve inicialmente em um outro tempo, onde personalidades autoritárias desfilavam como heróis da nação, já que em 1964, apenas quatro anos após a inauguração, se inicia o período ditatorial brasileiro. Na data da inauguração da ponte uma dessas figuras antidemocráticas passa a ser o homenageado que empresta seu nome ao objeto, Artur da Costa e Silva, marechal que assumiu o cargo de presidente em 1967 e faleceu em 1969. No contexto da inauguração da ponte a narrativa vigente condizia com a exaltação destas figuras autoritárias, pois o Brasil vivia ainda seu período ditatorial, que se encerra efetivamente em 1985. No entanto, 36 anos após o fim de um dos mais obscuros períodos da história nacional, seguimos homenageando essas figuras sombrias.

Vale ressaltar que esta não é a única ponte brasileira chamada Costa e Silva, no Rio de Janeiro, sob a baía de Guanabara se estende a Ponte Rio-Niterói, oficialmente, Presidente Costa e Silva, que recentemente foi também questionada, podendo vir a se chamar “Ponte Ator Paulo Gustavo”<sup>6</sup>. Essa ponte, ainda mais “monumental” em termos de dimensões<sup>7</sup>, se difere de sua xará brasiliense, principalmente ao pensarmos os aspectos simbólicos e estéticos que envolvem a ponte de Niemeyer e sua localização, Brasília, a ponte Rio-Niterói quase não é lembrada por seu outro nome.

---

<sup>6</sup> Paulo Gustavo foi um ator de extremo renome no meio da comédia, vítima de COVID-19, faleceu em 2021. O comediante era natural de Niterói, por isso a intenção da homenagem

<sup>7</sup> A ponte Rio-Niterói possui 13,29km de extensão.

A nomenclatura destes objetos, em especial essa que nos serve de plataforma, torna-se problemática, uma vez que redesenha e continua projetando nos imaginários e no espaço narrativas que deveriam estar ultrapassadas e continuam complexas. Desta forma, ao pensar nos espaços e nas personalidades que emprestam seus nomes aos objetos simbólicos é preciso ter consciência das presenças, é preciso ter noção do que os fantasmas do passado representam ainda no presente, nos sistemas simbólicos, nas narrativas históricas, políticas e sociais.

Continuando no rastro das presenças e dos nomes, a ponte criada Monumental, inaugurada Costa e Silva, foi ainda Bezerra da Silva e Marielle Franco graças a intervenções artísticas e sociais, de 2015 até 2017 foi oficialmente Honestino Guimarães, estudante da Universidade de Brasília perseguido pela ditadura que desapareceu. Nesse período uma determinada parcela da sociedade, incomodada com o rebatismo da ponte demonstra seu descontentamento e a legitimidade da lei que altera seu nome foi questionada por um grupo de moradores da região do Lago Sul, culminando na troca de nome novamente para “Costa e Silva” em 2018, sob a justificativa legal de que não houve participação popular no processo de troca do nome. Opõe-se então o nome de um ditador a de uma liderança estudantil em um processo de disputa.

A presença de vários projetos que intencionam trocar o nome do objeto já é um indicativo de que este símbolo está em disputa, de uma preocupação com a revisão das homenagens, da memória e do imaginário. Outro fato que corrobora com esse pensamento e que contradiz, de certa forma, a ausência de participação popular no processo de nomeação do objeto é a incidência recorrente de ações que questionam o nome já que não é incomum ver a placa com o nome da ponte pichada, tanto em seus dias de Costa e Silva quanto Honestino Guimarães, estes questionamentos evidenciam a Ponte como um objeto a margem de pertencimentos, que está em disputa assim como as narrativas e memórias que suscita. Nesse sentido, a ideia de margem aparece como um espaço em branco ao redor, que passa a ser preenchido cotidianamente pelas narrativas hegemônicas e dissidentes que se desdobram sobre o objeto.

Assim, nos interessa entender os tensionamentos que se dão sobre o objeto, levando em consideração sua vinculação à paisagem, seu caráter monumental e simbólico que se relaciona a diferentes narrativas que se apresentam em disputa, identificamos que a nomenclatura cria e garante a manutenção das margens simbólicas que caracterizam o conflito. Tratando de um objeto de infraestrutura, não se pode derrubá-lo, não se pode jogá-lo no curso dos rios, assim, resta lutar por seu nome. E essa luta está sendo travada. Percebemos tanto nas manifestações populares que analisamos quanto nos percursos legais em desdobramento que a disputa não está apaziguada. Nas análises que seguem tentaremos evidenciar o conflito, assim como apresentar considerações sobre o processo em disputa.

*As coisas não são, portanto, simples objetos neutros que contemplamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações faforáveis ou desfavoráveis, e é por isso que os gostos de um homem, seu caráter, a atitude que assumiu em relação mundo e ao ser exterior são lidos nos objetos que ele escolheu para ter a sua volta, nas cores que prefere, nos lugares onde aprecia passear. Merlau-Ponty, Conversas 1948, p.23.*

Desenhar caminhos, breves passagens sobre os contextos

Este trabalho se insere no campo de discussão da Teoria e História da Cidade e do Urbanismo, tendo como plataforma de observação um objeto de infraestrutura urbana localizado em Brasília - Distrito Federal, a Ponte Costa e Silva, que liga as regiões Asa Sul e Lago Sul na cidade. Por meio deste objeto, visamos desenvolver questões sobre processos históricos, transformação da cidade e do espaço urbano simbólico.

A pesquisa em questão refina como tema as disputas simbólicas que se desprendem a partir de objetos monumentais. Tendo como plano de fundo o espaço simbólico e imaginário criado pela paisagem, visamos identificar e questionar, na delimitação de elementos específicos da cena da paisagem, relações de tensão, retomada, atualização e ressignificação no que tange os espaços da memória e narrativa presentes no espaço. Assim, tendo como plataforma de observação monumentos, em especial o objeto delimitado na Ponte Costa e Silva de autoria de Oscar Niemeyer, busca-se chamar atenção para outros usos do objeto, como suporte de narrativas e memórias constituintes da paisagem, em diálogo com manifestações artísticas, de comunicação e manifestações sociais que perturbam a transmissão hegemônica dos sentidos iniciais, nos questionando como estas disputas corroboram na construção da monumentalidade.



Acima: visão via satélite das três pontes que conectam a Asa Sul ao Lago Sul, da esquerda para a direita: Ponte das Garças; Ponte Costa e Silva; Ponte JK. Ao centro: imagem via satélite da Ponte Costa e Silva. Fonte: Google Earth. Abaixo: vista lateral da ponte. Foto do autor.

Tal discussão se torna pertinente e lugar de interesse ao levarmos em consideração diferentes escalas que permeiam as construções monumentais e um recente estopim de um processo de questionamento e revisão destes objetos, colocados agora em uma situação de inquérito, onde devem responder a quem se reportam. Tomamos como exemplo dessas ações os monumentos revisitados em manifestações do *Black Lives Matter*<sup>8</sup> ao redor de todo o globo, nos movimentos políticos que ocorreram no Chile, e o questionamento de objetos e narrativas também no Brasil.

Iniciaremos então recuperando algumas das narrativas envolvidas na construção de Brasília, o que nos possibilita decantar da Ponte narrativas próprias vinculadas com o lugar em que se situa, tendo em vista que os objetos estão sempre em interação com seus meios. A partir destas narrativas iniciais trabalharemos as problemáticas de suas vinculações com o objeto, aqui entendido como monumental.

Seguimos então pelo entendimento dos objetos monumentais como receptáculo de narrativas. Esses objetos comportam histórias e memórias que continuam a serem comunicadas no espaço, em constante interação com o meio. Pretendem vencer o tempo que os originou, carregando partículas dessas temporalidades mas são transformados no hoje.

Após uma revisão de literatura sobre a ideia de monumento é possível estabelecer um referencial teórico<sup>9</sup> que nos permite afirmar que a construção e o posterior reconhecimento dos monumentos e objetos monumentais está sempre vinculado a um sentido, um determinado potencial simbólico que atuou ou atua no imaginário coletivo e na construção de narrativas vinculadas aos vetores tempo e espaço. No entanto, a vinculação destes conteúdos ao tempo localiza os potenciais dos objetos em espaços definidos, de uma forma um tanto quanto engessada. A partir desta

8 Movimento ativista internacional criado em 2013 que se tornou mais conhecido em 2020 após o assassinato de George Floyd nos Estados Unidos. O movimento advoga pelo fim do extermínio das comunidades negras, fim da violência policial e equidade racial.

9 RIEGL, 2014; GIEDION, 1958; CHOAY, 2006; FREIRE, 1997; HUYSSSEN, 2014; BEIGUELMAN, 2020.

localização pré-determinada identifica-se um processo de atualização e revisão dos conteúdos, uma vez que, por mais histórico e memorável que seja o fato dentro do tempo, a própria ideia de tempo enquanto medida corrente pressupõe uma transformação, uma evolução de pensamentos. Assim, os conteúdos representados pela monumentalidade passam a ser alterados no campo simbólico ao mesmo tempo que são fixados no campo da matéria. O apego aos sentidos e a relutância na aceitação das transformações instaura então uma disputa pelos potenciais simbólicos dos objetos. Essa disputa nos serve então de objeto de interesse.

Para tratar dos potenciais simbólicos e narrativos do objeto monumento, traçamos suas relações com a paisagem, espaço que serve então de plano de fundo para as relações possíveis dos sujeitos com os objetos, pois entendemos a paisagem como o palco da cena, um agente que evidencia as disputas ao passo em que é também local de embate.

A paisagem se configura também como espaço simbólico, em suas interpretações sensíveis, que edifica e fixa sentidos para os lugares, e nestes encontram-se objetos que, no contexto da composição, adotam funções específicas quanto a significância e participação no imaginário dos observadores. Tais ideias aparecem em concordância nos trabalhos de Anne Cauquelin, “A Invenção da Paisagem” e de Jean-Marc Besse, “Ver a Terra”<sup>10</sup>. Tratamos então de certas subjetividades inseridas nos contextos do ver e do lembrar, passando então pro campo da memória.

Mesmo que tratada em sua configuração coletiva, como desenvolveu Halbwachs (1925), a memória é ainda um campo de disputa e um elemento político na construção, fixação e disseminação de narrativas (HUYSSSEN, 2014). Os objetos que fazem referência a memórias específicas de determinados grupos podem e são alvo do questionamento por parte de outros grupos não representados<sup>11</sup>, evidenciando que a expressão material

10 Ambos os filósofos aparecem como referência nos estudos da paisagem. Além dos textos mencionados, destaca-se ainda os trabalhos de Cauquelin “La Ville n’est pas un lieu” 1977, “Le site et le paysage” 2002, e de Besse os textos “O Gosto Do Mundo: exercícios de paisagem” 2009 e “La nécessité du paysage”, 2018”

11 Apesar de não adentrarmos de fato às discussões deste campo específico, é importante salientar que ao falarmos de representação no contexto dos imaginários e disputas simbólicas estamos alinhados com o trabalho de Roger Chartier, que entende o termo como um conjunto de organizações e hierarquizações que permitem a compreensão do

da memória inserida em um campo de dissenso como pode ser entendido o espaço (MOUFFE, 2005), é sempre o retrato de uma escolha, uma vez que a construção de um signo, de um entendimento, se dá por meio de seleções e sancionamentos. A política envolvida na manutenção de um significado é pautada no discurso, por via de regra, no do vencedor. Desta forma opera a manutenção de memórias e esquecimentos, a presença de conteúdos condensados em objetos monumentais comunica memórias selecionadas, ao mesmo tempo em que, pelo viés do patrimônio, interdita as possibilidades de re-apropriação e reinterpretação do objeto. Dessa forma, os sancionamentos que edificam de certa forma os objetos reconhecidos como patrimônio são responsáveis também pelo congelamento de um discurso hegemônico, principalmente dentro do contexto dos monumentos, dada sua vinculação à memória.

Retomando a questão do discurso, identificamos no caso específico representado por meio de uma nomenclatura, já que a ponte da qual tratamos, idealizada inicialmente por seu autor Oscar Niemeyer como “Ponte Monumental”, projetada em 1967 só foi inaugurada em 1976, e nesse meio tempo tivemos em 1969 a morte do “presidente” Artur da Costa e Silva, que até hoje empresta seu nome para a Ponte, fazendo assim uma longa referência a um ditador brasileiro.

Ao questionarmos esta nomenclatura, entendemos que este nome não caminha sozinho, que “Costa e Silva”, enquanto personalidade histórica, carrega a referência a uma série de acontecimentos tortuosos da história brasileira, como por exemplo, a articulação para o golpe antidemocrático de 1964, práticas de tortura e censura. Estas memórias continuam sendo comunicadas na forma de uma exaltação, já que a nomeação de objetos públicos com nomes próprios não se configura como uma crítica, mas como uma homenagem.

Constata-se então que esta homenagem não é bem-vista pela sociedade como um todo, uma vez que a Ponte é alvo de recorrentes tentativas de trocas de nomes quanto de intervenções que colocam em evidência a questão apresentada, como pichações e adesivagens na placa

---

\_\_\_\_\_  
mundo social vinculadas a articulação de estratégias de poder e dominação. Para uma discussão mais aprofundada ver Chartier, O mundo como representação, 2002.

que apresenta o nome do objeto. Como por exemplo a ação conhecida como “Rebatismo da ponte Costa e Silva” realizada em 2012 pelo coletivo artístico brasileiro Transverso. A ação trocou o nome da ponte para Bezerra da Silva por algumas horas da madrugada. A imagem do registro viralizou nas redes sociais reavivando o debate da memória, que meses depois, resultou em uma proposta de lei de troca de nome.

Essas ações são entendidas como manifestações de contestação, de incômodo com a narrativa vigente, e então, se desprendem as questões: como o conteúdo corrobora na manutenção do caráter monumental dos objetos? Como as narrativas podem ser trabalhadas dentro das constantes mudanças temporais? Como um objeto se torna monumento ativo, no sentido da manutenção da memória, em meio a disputas discordantes? Como uma infraestrutura urbana se torna palco de disputas simbólicas? Bom, ao entendermos que estas estruturas se encontram dentro do espaço público, podemos supor que não há palco mais apropriado.

Partindo do entendimento que a disputa pela memória imprime outras camadas simbólicas sobre um objeto inicialmente funcional, pretendemos aferir como estas criam de fato um monumento real, como objeto de comunicação das memórias, que atua no contexto da paisagem, expressando como o conceito de monumento contém em si um caráter de fluxo.

*imaginário*

*memória*

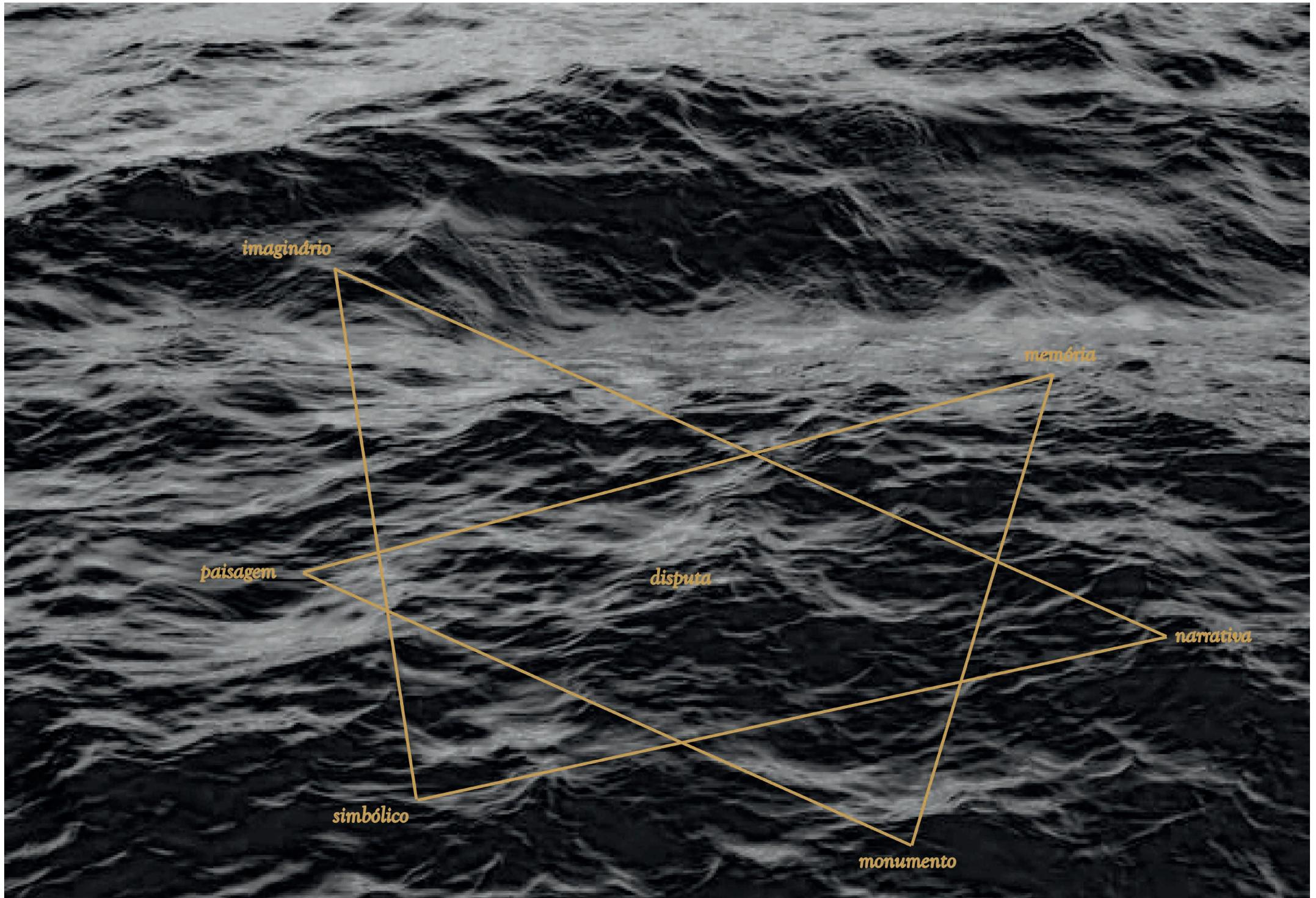
*paisagem*

*disputa*

*narrativa*

*simbólico*

*monumento*



## Considerações narrativas, dos contextos de Brasília

As cidades se realizam além das matérias, sendo um meio praticado, produzido e transformado pelas memórias, narrativas, imagens e conteúdos simbólicos, pelos sentidos, significações e ressignificações subjetivas e coletivas. Dessa forma, ao pensar a cidade, seus espaços, pensamos suas narrativas, suas configurações simbólicas, sendo necessário entender seus contextos e produções, uma cidade que é vista sem apresentar suas camadas simbólicas, seus conteúdos sensíveis, é apenas uma casca habitada. Em seu livro “As Cidades Invisíveis” o escritor italiano Ítalo Calvino, constrói por meio de uma conversa hipotética entre os personagens Marco Polo e Kublai Khan a imagem e a narrativa de diferentes cidades fantásticas. Ao descrever brevemente uma das cidades de Calvino, construídas também por meio de visões, Sued Silva (2018) aponta como o percurso literário perpassa do real ao fantástico, e evidencia dinâmicas invisíveis que surgem nas relações do sujeito com o mundo urbano.

Para falar das narrativas da cidade de Brasília precisamos entender brevemente alguns pontos de sua realização que se configuram como fundamentais na construção e manutenção de conteúdos simbólicos socialmente partilhados, na formulação de imaginários. Iniciamos então pela narrativa moderna, que acessamos inicialmente por meio dos preceitos da Carta de Atenas, texto fundamental do movimento moderno produzido no contexto do IV CIAM<sup>12</sup>, que orienta a construção da cidade, sendo Brasília considerada por parte da crítica<sup>13</sup> a própria materialização dos conceitos da Carta, que se concentram em quatro eixos norteadores, considerados básicos à atividade humana: habitar, trabalhar, divertir-se e circular e na setorização das áreas definidas para cada atividade. Os preceitos do movimento moderno condenavam o ornamento, prezando

<sup>12</sup> Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, sua quarta edição foi realizada em Atenas em 1933.

<sup>13</sup> Brasília, como uma das maiores realizações do modernismo no século XX, dividiu a crítica especializada que por um lado louvava a realização sem precedentes, aclamando a cidade por seguir as ideias do Movimento Moderno, e por outro questionava a artificialidade dos espaços e sua suposta falta de identidade. Nesse contexto destacam-se os trabalhos de James Holston, Claudio Gomes, Eduardo Corona, Manfredo Tafuri entre outros.

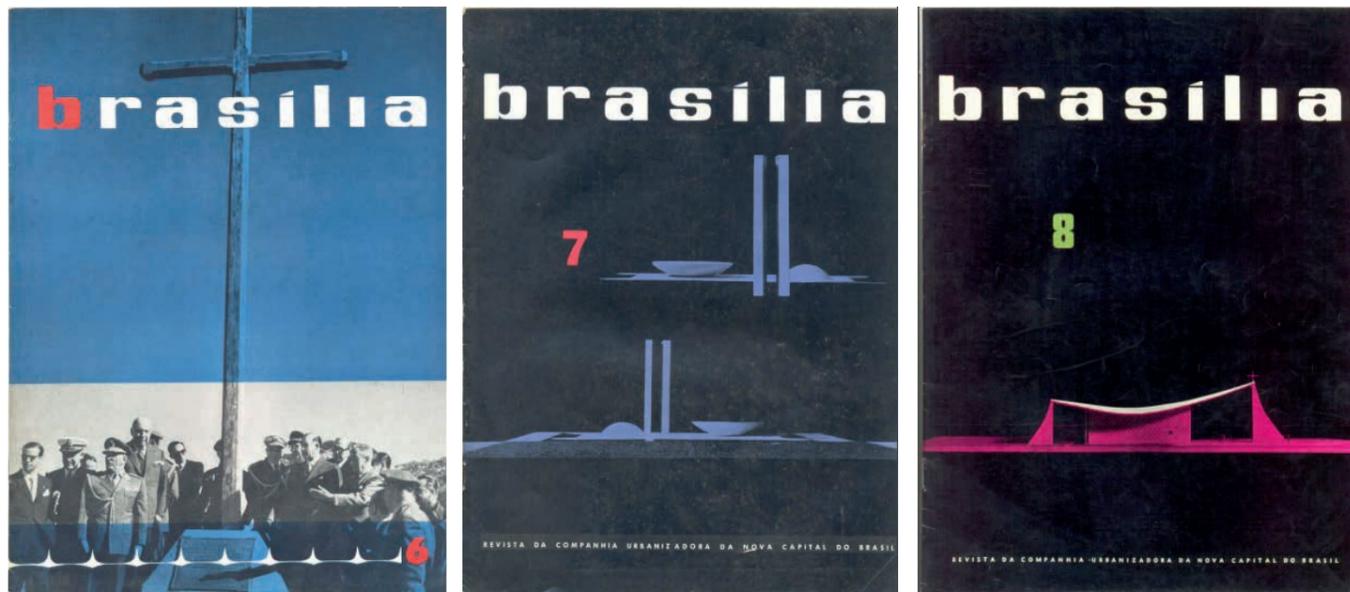
pela funcionalidade das construções, a independência dos prédios, vastos espaços abertos e a integração do homem com seu meio, como afirma Saboia:

The modern urban space thus came to be characterized by freestanding buildings, ample green spaces, huge platforms and esplanades. That is to say, urban space was configured as great urban emptiness. In the configuration of Modern architecture, the integration of indoor and outdoor space by means of large panes of glass represented the interaction between Man, his natural habitat and the absorption of progress and new technologies. (SABOIA, 2009, p.19)

Ao vivenciar Brasília percebemos o modernismo como uma das narrativas que corroboram para a construção de uma cidade que reflete materialmente o conceito desenhado, o espaço se configura a partir de alinhamentos teóricos e esta configuração apresenta uma narrativa própria: a narrativa de uma cidade moderna, com usos comuns do espaço, uma cidade racional, funcional, nova e, nas palavras de Lúcio Costa, monumental. Uma narrativa indissociável, que permeia diversos espaços da cidade planejada, especialmente em seu Plano Piloto.

Outro agente que atua na construção das narrativas da cidade é identificado na propaganda, no registro. As imagens de Brasília, coresponsáveis pelo desenho imaginário, simbólico e histórico de sua construção começam a ser capturadas junto com as primeiras demarcações de seu território: foram atraídos jornalistas, fotógrafos e cineastas que documentaram grande parte do surgimento da cidade, alinhados a intencionalidade do projeto, as imagens produzidas reforçaram o caráter monumental da nova capital, assim como os princípios de sua forma urbana. Dentre esses agentes podemos identificar a presença e importância da revista *Brasília*, que começa a ser publicada ainda em 1957, anos antes da inauguração da cidade<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> A publicação cumpria uma demanda obrigatória à Novacap e servia como um instrumento de divulgação e publicidade do projeto e das obras, construtor de uma narrativa, contendo em seu primeiro volume informações relativas ao empreendimento com o intuito de manter o público informado sobre o que estava sendo feito e o que se pretendia fazer, contando com depoimentos de arquitetos, políticos e intelectuais de relevância no país vinculados ao projeto, seu conteúdo defendia a mudança da capital, apresentava registros fotográficos, o cotidiano das obras e a história da construção, sendo esta a linha editorial adotada. As sessões iniciais da revista passam, ao longo de sua publicação, a serem acompanhadas



Capas da Revista Brasília números 6 a 8. Fonte: Arquivo Público do DF.

Nas vozes de dois de seus construtores, Lucio Costa e em seguida Oscar Niemeyer, encontram-se outros pontos, no contexto do projeto e do urbanismo e da missão da construção. A cidade devia ser concebida com as funções vitais de uma cidade moderna, não apenas *urbs* mas como *civitas*, com caráter monumental, no sentido da expressão palpável daquilo que vale e significa (COSTA, 1991, p.20). Seguindo os preceitos da Carta de Atenas retomamos uma narrativa moderna para o urbanismo funcionalista da cidade, a cidade deveria integrar os ambientes internos e externos, com largos espaços para o contato entre os homens, o exercício cívico e a vida social, e nesse sentido, idealmente, diminuir as margens entre os sujeitos. O espaço aberto materializa a narrativa, destacando os prédios monumentais, as paisagens e os significados.

Ainda analisando as narrativas por meio das palavras dos construtores, encontramos em falas de Oscar Niemeyer uma ideia unificante, heróica e de coletividade. Em seu texto “Minha experiência em Brasília” destaca o caráter fraternal na empreitada da construção, enfatizando a união necessária entre as partes e o todo para a concretização do objetivo que reunia uma série de sujeitos, de mulheres e homens em prol de um ideal comum, que se entregavam de corpo e alma à realização do sonho:

---

por outros conteúdos, que continuavam a defender e divulgar a mudança da capital, uma vez que a empreitada tinha fortes opositores principalmente no Rio de Janeiro, capital anterior. (CAPELLO, 2010)

Não se tratava apenas de uma oportunidade profissional, embora da maior importância, mas de um movimento coletivo, de um empreendimento extraordinário que suscitava e exigia devoção e entusiasmo, unindo os que dele participaram numa verdadeira cruzada para superar obstáculos, oposições, incompreensões e contratempos, os mais duros e inesperados. (NIEMEYER, 2006, p. 7)

Conheci homens da melhor formação moral, homens que se entregavam a Brasília de corpo e alma, afastando, para nela colaborar, interesses pessoais de toda ordem, e outros que se caracterizavam pelo espírito aventureiro ao qual, a par de um interesse sincero pela obra, não faltava o de fazer fortuna. (idem, p.15)

Identificamos então essa narrativa unificante, que é permeada pela questão heroica da jornada, pelo aspecto monumental da construção, da sua necessidade urgente como projeto integrador e de desenvolvimento. A narrativa unificante destaca a presença e importância dos unificados sob a classe de “trabalhadores”, operários, pioneiros, conhecidos posteriormente como *candangos*<sup>15</sup>, que vieram de diferentes partes do país para construir a cidade.



Presidente Juscelino discursa para os trabalhadores. Fonte: Arquivo Público do DF.

<sup>15</sup> “Candango” foi o termo utilizado para identificar os migrantes envolvidos na construção de Brasília, sendo essa categoria exaltada como uma figura heroica e específica que permeia também o imaginário brasileiro. Para mais informações ver Videsott, L. (2008). Os Candangos. *Risco - Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo*, (7), 21-38. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4506.v0i7p21-38>



“Candangos” em cenas da construção de Brasília. Fonte: Arquivo Público do DF.

Estes migrantes traziam seus próprios sonhos e interesses, construíram suas próprias cidades, tanto no sentido físico quanto na dimensão imaginária. A paisagem árida do centro do território nacional passava a ser preenchida por formas plásticas, formas oníricas, se transformando à medida em que era manipulada. Como capital e centro do poder político da Nação, sede das autarquias e do serviço público, pode-se dizer que a cidade foi, inicialmente, planejada para uma camada delimitada da sociedade, não é à toa que os núcleos de fixação dos ditos candangos se encontram fora da área do Plano Piloto, como aponta Silva:

Atraídos pelas oportunidades de trabalho, principalmente na indústria da construção civil, e pela promessa de melhores condições de vida, migrantes de diversas partes do país, muitos deles em fuga da seca que assolava a região Nordeste, concentraram-se nos núcleos preexistentes (Planaltina e Brazlândia) e, principalmente, no entorno imediato das obras, dos acampamentos de técnicos e operários (Central Novacap, Candangolândia, Vila Planalto) e núcleos provisórios (Cidade Livre e Vila Amauri), estes com o fim já decretado pela administração pública após a inauguração da cidade. Em 1959, segundo os dados do Censo Experimental citado por Schlee (2014, p.23), a densidade demográfica passa de 1 hab/km<sup>2</sup> para 11 hab/km<sup>2</sup> em um intervalo de 2 anos e meio, indicando o crescimento exponencial da população e a falta de controle por parte da Novacap. Brasília permaneceu como polo de atração de correntes migratórias espontâneas nos anos por vir, atingindo a marca de 140.164 habitantes em 1960, com 52% deles residindo fora do Plano Piloto de Lucio Costa (SCHLEE, 2014, p. 23). As “invasões” proliferavam-se frente à permanente demanda habitacional [...] (FICHER, BATISTA, et al., 2006). (SILVA, 2018, p.134)

Fora desse espaço nobre definido no Plano Piloto, diferentes cidades começam a ser construídas a partir da demanda populacional, cidades que passam a existir fora do traço inicial, moldando um espaço outro, constantemente divergente das narrativas iniciais de Brasília Plano Piloto. Os construtores dessas cidades, esses migrantes, se deslocam para a Capital também contaminados pelas narrativas supracitadas, a ideia do desenvolvimento, da melhor oportunidade, e ao experimentarem a cidade que ajudaram a construir, misturam as narrativas deste lugar com

as suas próprias. E assim, ao se fixarem, passam a narrar a cidade de uma outra forma, a partir de outras memórias e subjetividades, reconstruindo a paisagem monumental, o sonho ideal.

A imagem de Brasília é criada e difundida de forma integradora, moderna e heroica, narrada como um oásis em meio ao cerrado, pronta a receber os viajantes sedentos, no entanto, percebe-se que a cidade é criada com distâncias pré-definidas. A narrativa logo se transforma ao apontarmos os ouvidos para outros locutores. Os discursos iniciais contaminam o imaginário daqueles que já se deslocam com objetivos específicos, com sonhos próprios, o que pode ser identificado ainda hoje ao observarmos questões de pertencimento e do imaginário da cidade de Brasília.

Como projeção dos sonhos, como obra plástica, a cidade constrói percepções, que desencadeiam na formulação de imaginários, paisagens, já que a entendemos como uma percepção do espaço, e como tal, depende de uma construção desses lugares, que é produzido por agentes, cria assim uma dimensão simbólica para ela e na construção do simbólico, a imagem se confunde tanto com aquilo que imprime, que se torna própria verdade real, sendo a paisagem também uma outra narrativa e como tal é produto da ação e interpretação dos agentes, seguindo as ordens de composição. A paisagem de Brasília é construída por imagens monumentais.

Devemos considerar também que a monumentalidade, percepção plástica e simbólica, construída na paisagem que advém da ideia de monumento, recupera também uma união, uma unidade em prol de um sentimento ou objeto. Ao compilar as narrativas supracitadas identifica-se um ideal esperançoso que pretere distâncias, que une margens, no entanto, em termos de vivência e aplicação prática das ideias utópicas, sabe-se que existe contradição.

Ao entender as narrativas como as operações miméticas que são narradas e construídas ao longo do tempo, sofrendo influência também do vetor espaço, vemos como operam em sua prefiguração, configuração e reconfiguração, entendendo segundo Ricoeur (1998) como prefiguração, aquele estágio em que a narrativa está engajada na vida cotidiana, na conversa, ainda sem se separar dela para produzir formas literárias;

configuração como o estágio realmente construído, narrado e por fim reconfiguração como um estágio de leitura e releitura da narrativa.

Assim, esse trabalho toma essas categorias como orientações cardiais no que se refere a organização das sessões aqui apresentadas. Reservados os devidos espaços para os atravessamentos e notações que tomamos a liberdade de inserir, tentarei oferecer uma ordem concatenada de leitura, seguindo a pré-figuração, configuração e refigurações como estágios da narrativa do objeto e deste texto.

# 1

## Ponte

# Monumental: infraestrutura e imaginários

Apresenta-se neste capítulo a história da ponte Costa e Silva, sua construção física e enquanto símbolo da paisagem, adentrando superficialmente à questão das margens e das disputas. A questão norteadora desta primeira incursão é “como uma ponte se torna um símbolo?”.

Para responder a esse questionamento, iniciamos pela apresentação da história do objeto específico, uma trajetória monumental em si própria, envolvida em acidentes, atrasos e inovações. Vinculada a essa história, trazemos em paralelo um breve histórico da percepção do objeto Ponte, construção cotidianamente associada à infraestrutura que possui em si densas camadas simbólicas e etéreas que parecem, em algum ponto, terem sido suprimidas pela arquitetura contemporânea.

Nesse caminhar identificamos como a associação desses objetos à elementos da paisagem retoma uma dimensão simbólica no contexto contemporâneo, lembrando que essas estruturas são símbolos. Como tal, possuem significados e suas imagens possuem representações e parte na construção dos imaginários, dessa forma, cria-se um caminho das percepções e tratamentos do objeto desde seu caráter utilitário até sua percepção subjetiva como símbolo.

Por meio deste, delimita-se o terreno para tratar do objeto específico em disputa, uma vez que se pretende defender sua existência além da funcionalidade, o que o coloca em um campo de tensionamentos ao se tornar um símbolo elemental da paisagem brasileira.

## Sobre o pouso da andorinha ou a história da construção

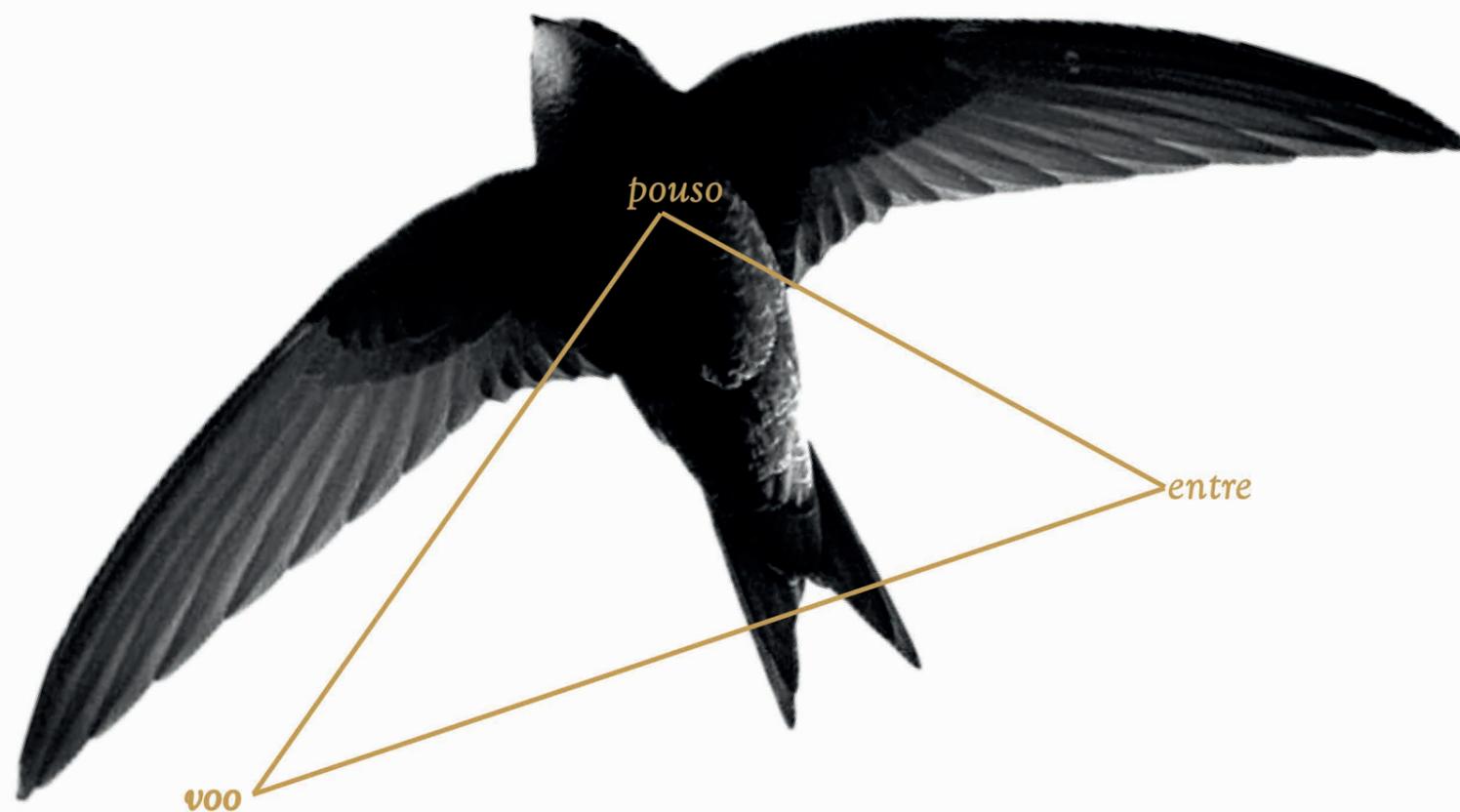
Antes de adentrarmos efetivamente às questões que configuram o debate sobre a infraestrutura e o simbólico, é necessário retornar e entender brevemente a história da ponte em questão, assim, neste primeiro momento apresentamos em resumo a história da construção do objeto, que começa com a criação do Lago Paranoá em Brasília, quando em 1955 a pedido do Marechal José Pessoa a Subcomissão de Planejamento Urbanístico<sup>16</sup> elabora um estudo preliminar para o que viria a ser a Capital e nesse estudo os responsáveis concebem a formação de um grande lago ao redor da cidade, resultado do represamento do rio Paranoá (SILVA, 1999, p.296) dando origem a massa d'água que abraça a capital, que envolve a cidade formando um compasso curvo de mais de 40 quilômetros, de ponto a ponta. Comporta cerca de 60 milhões de metros cúbicos e atinge, a depender do ponto em questão, cerca de 5 quilômetros de largura e 35m de profundidade, com cota de 1.000 (SILVA, 1999, p.300).

Sua construção pode até ter servido para ornamentar a cidade, quebrar a monotonia do cerrado, e ajudar os provenientes do Rio de Janeiro a matar as saudades da praia<sup>17</sup>, mas cria também distâncias, associadas ao projeto de capital, o qual passamos a vislumbrar. Isso porque o lago Paranoá dá origem a outras espacialidades, dentre elas, o bairro Lago Sul, parte do Plano Piloto de Brasília, que se refere ao conjunto urbanístico da cidade que inclui o Eixo Monumental, as Asas Sul e Norte e mais alguns bairros previstos: o Lago Sul e Norte e o Park Way.

Jusselma Brito lembra que em 1960 quando se inaugura a cidade, o seu traçado nuclear, o Plano Piloto ainda se encontrava incompleto, contando com Asa Sul e algumas quadras do Lago Sul e Setor de Mansões

<sup>16</sup> Constituída pelos professores Raul Pena Firma, Roberto Lacombe e José de Oliveira Reis (SILVA, 1999, p.296)

<sup>17</sup> Ernesto Silva em seu livro *História de Brasília* afirma que o “lago de Brasília quebrou a monotonia do cerrado e, se não substituiu as incomparáveis praias do Rio de Janeiro, serviu, pelo menos para matar a saudade” (SILVA, 1999, p.295).



Park Way (2009, p.29). Tais setores, em especial o Lago Sul era delimitado a um projeto determinado de ocupação, reservado a parcelas distintas da população que viria a formar a sociedade brasileira: ministros, senadores, deputados, servidores civis e militares de alto escalão eram o público-alvo da região

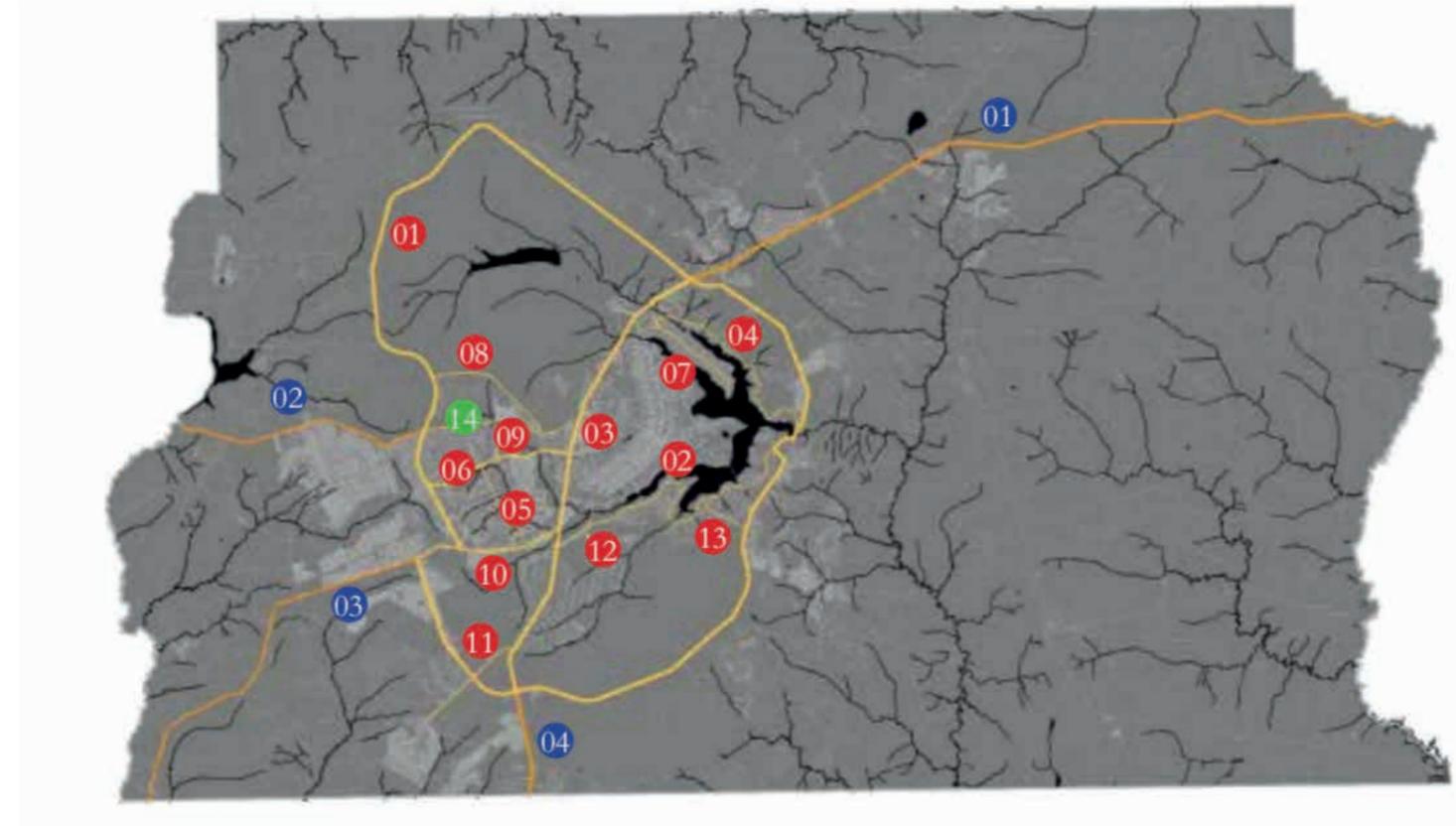
[os lotes eram] reservados a parcelas seletas da sociedade brasileira em formação, tinham sua venda direcionada a servidores civis e militares de escalões superiores, funcionários de estatais, ministros de tribunais, senadores e deputados, exigindo-se, em contrapartida que as residências estivessem prontas em quinze meses contados a partir de 1959 (BRITO, 2009, p.89)

A exigência da construção em quinze meses evidencia uma preocupação governamental com a ocupação das áreas, que se dava de maneira controlada pelo Poder Executivo, por meio dos escritórios da Novacap (BRITO, 2009, p.89), o que se opõe à ocupação urbana de demais áreas adjacentes da capital, as regiões administrativas, conhecidas anteriormente como “cidades satélites”<sup>18</sup>. Essa preocupação reverberou posteriormente no cumprimento das demandas da população instalada no Lago Sul, que, segundo Brito, foi o bairro pioneiro em termos de expansão. A autora narra ainda que “ao alvorecer da década de 1960, já estavam construídas partes das QL1<sup>19</sup>, QL2 e iniciada a QI 3, as de mais fácil acesso ao centro, considerando-se a inexistência de pontes sobre o lago” (BRITO, 2009, p.89).

O processo de ocupação urbana da cidade se deu, inicialmente, de forma mais concentrada em seu lado sul. No caso do Lago Sul, a ocupação “se espalhou pelas bordas da Estrada Parque Dom Bosco (EPDB), alcançando a Leste às margens da Estrada Parque do Contorno (EPTC)” (BRITO, 2009, p. 145). Aqui, vale ressaltar que era por meio da EPDB e da Estrada Aeroporto que se dava o acesso a área central da cidade, uma vez que as pontes que hoje fazem as conexões entre o Lago Sul e a Asa Sul ainda não existiam.

<sup>18</sup> Atualmente para nos referir às cidades adjacentes ao espaço do Plano Piloto usa-se o termo “regiões administrativas”

<sup>19</sup> A sigla diz respeito a organização espacial da região, os Lagos Sul e Norte são divididos em Quadras do Lago (QL) e Quadras Internas (QI). Cada Quadra é composta de várias ruas numeradas sequencialmente, identificadas como conjuntos. Portanto, quando Brito fala de QL 1 e QL 2 se refere ao endereço. O endereço QL 2 indica a segunda Quadra do Lago.



LEGENDA:

Estradas-parques:

- |    |   |    |  |
|----|---|----|--|
| 01 | EPCT - Estrada Parque Contorno                  | 08 | EPAC - Estrada Parque Acampamento      |
| 02 | EPDB - Estrada Parque Dom Bosco                 | 09 | EPVL - Estrada Parque Vale             |
| 03 | EPIA - Estrada Parque Industria e Abastecimento | 10 | EPVG - Estrada Parque Vereda Grande    |
| 04 | EPPR - Estrada Parque Paranoá (1962)            | 11 | EPIP - Estrada Parque Ipê              |
| 05 | EPVP - Estrada Parque Vicente Pires             | 12 | EPAR - Estrada Parque Aeroporto        |
| 06 | EPTG - Estrada Parque Taguatinga                | 13 | EPCV - Estrada Parque Cabeça de        |
| 07 | EPPN - Estrada Parque Península                 | 14 | EPCL - Estrada Parque Ceilândia (1974) |

Acima: Mapa com a disposição das primeiras Estradas Parque de acordo com o Plano Rodoviário do DF. Abaixo: Legenda. Fonte Sued Silva e Sérgio Eduardo Porto.

A partir das mudanças nos números populacionais, uma série de transformações acontece, não só na morfologia da cidade, mas também na questão simbólica que permeia seu traçado, juntamente à mancha urbana a paisagem passa a ser criada e carregada. Assim, na década de 1960 uma nova imagem paisagística passa a ser desenhada, pois graças a ocupação do Lago Sul se fazia necessária uma conexão mais rápida entre as partes da cidade, pois anteriormente à construção das pontes que o cruzam hoje, no lado sul da cidade (Ponte das Garças, Ponte Costa e Silva e Ponte Juscelino Kubitschek)<sup>20</sup>, as conexões geradas pelas Estrada Parque Dom Bosco e a Estrada Aeroporto, não eram mais suficientes ou funcionais para o cotidiano da população, uma vez que contornam longamente o lago, assim a Ponte de Niemeyer foi encomendada para promover uma ligação mais rápida entre o Setor Residencial da Península Sul, a Asa Sul e a zona central (FONSECA, 2007, p.14).

Em 1967, Oscar Niemeyer é encarregado da elaboração do projeto arquitetônico, inaugurado em 1976. A simplicidade dos traços iniciais não denuncia o que os nove anos necessários para a concretização do projeto demonstram, pois segundo Fonseca e Sanchez a obra se configura como até aquele momento, uma das mais complicadas estruturas construídas do país:

Com poucos traços, lançou uma das mais complicadas obras do país. A obra em pauta possuía dimensões e características inéditas, haja vista ser o seu vão à época, o maior do mundo no gênero viga-reta. Apesar da enorme complexidade, o arquiteto acrescentou uma nota simples e de profunda poesia à sua concepção plástica: "A ponte deve apenas pousar na superfície como uma andorinha tocando a água" (NIEMEYER, apud VASCONCELOS, 1985). Nenhum bloco de fundação deveria ser visto, e o perfil da ponte apenas tocava a água. Eram 200 metros de vão a serem vencidos numa obra de 400 metros de comprimento total (FONSECA; SANCHEZ, 2008, n/p)

O edital de concorrência pública<sup>21</sup> para a realização do projeto é lançado em 24 de abril de 1969 pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital – NOVACAP, abrindo o concurso para a construção da Ponte, a

20 Ao lado norte da cidade temos ainda a Ponte do Bragueto.

21 Edital nº 003/69/CPC-2,

única projetada por Niemeyer que chegou a ser construída<sup>22</sup> (FONSECA; SANCHEZ, 2008, n/p).

Lançado o edital, o resultado foi anunciado no dia 09 de junho de 1969, revelando que quem venceu a concorrência pública para a execução foi a Sociedade Brasileira de Engenharia e Comércio S/A (SOBRENCO) sob o critério de menor preço<sup>23</sup>, dias depois a vitória da firma é homologada após o parecer da comissão técnica e em 19 de junho de 1969 o contrato de empreitada para a execução da obra é assinado, compreendendo quatro ações: a construção da estrutura, a elaboração de seu projeto estrutural, execução das sondagens e dos aterros de acesso (FONSECA; SANCHEZ, 2008, n/p).

Após estudos preliminares em 1969 a SOBRENCO encontrou dificuldades na execução do projeto conforme o que foi definido por Niemeyer, laudos técnicos apontavam que as margens do lago possuíam uma espessa camada de lodo, o que inviabiliza a construção dos blocos de fundação (Fonseca, 2007, p.23), além disso, alguns outros problemas construtivos foram encontrados, restando à SOBRENCO sugerir alterações na construção. Dessa forma, na busca por soluções, o plano inicial foi alterado, submetido à avaliação da NOVACAP e do autor Oscar Niemeyer. A ponte originalmente teria, de acordo com seu anteprojeto, um comprimento total de 400 metros, distribuídos em um vão central de 210 metros, dois vãos laterais de 94 metros e dois balanços de 1 metro, no entanto, após as dificuldades técnicas constatadas pela SOBRENCO a ponte passou a ter uma extensão maior, 440 metros, com três vãos de 110, 220 e 110 metros respectivamente. Segundo Fonseca e Sanchez essa mudança permitiria a construção dos encontros fora do terreno impróprio:

A ponte passaria a ter uma extensão total de 440 metros, com vãos de 110, 220 e 110 metros. Essa mudança de escala permitiu que os encontros da ponte fossem construídos fora do terreno fraco e conquistasse a marca de recorde mundial de vão em viga reta de concreto protendido. É interessante notar que, mesmo com esse aumento, a ponte manteve a proporção do vão central ser o dobro dos vãos laterais, especificados por Niemeyer (FONSECA; SANCHEZ, 2008, n/p)

22 Fonseca recuperou que Oscar Niemeyer projetou três outras pontes: Ponte da Academia, em Veneza, Ponte da Asa Norte em 1986 para Brasília, e a que seria a Terceira Ponte do Lago Sul em 1987, sendo essa diferente da Ponte JK, comumente chamada como "terceira ponte" (FONSECA, 2007, p.17)

23 O valor ficou em NCr\$ 6.280.600,00, algo como R\$ 22839

O canteiro de obras foi instalado ainda em 1969, no entanto, os trabalhos se iniciaram em 1970, com a data prevista de entrega planejada para 20/04/1970, mas devido aos problemas já constatados a empresa entra com um pedido de prorrogação da entrega, solicitando mais 120 dias de prazo sob a justificativa de “total mudança no processo construtivo e a necessidade de um novo projeto estrutural” (FONSECA; SANCHES, 2008, n/p), após aprovação do pedido, a nova data passa a ser 18/08/1970.



Início das obras de construção da Ponte. Fonte: Correio Brasileiro apud Fonseca (2008)

A construção da superestrutura começou em junho de 1970 e no mesmo mês, no dia 13, o primeiro acidente da construção: os flutuadores que suportavam os cabos da superestrutura foram jogados na água, se enrolaram e quase não foram recuperados, como explica Fonseca:

Ao ter início a terceira aduela, com os cabos todos pendentes e apoiados em flutuadores, fortes ventanias

causaram [...] um enorme transtorno. [...] os flutuadores balançaram tanto com as fortes ondas geradas pelo vento que os cabos envolvidos em bainhas foram jogados na água e se enrolaram de tal maneira que foi necessário um árduo trabalho para recuperá-los. Diante do ocorrido foi providenciado a construção de novos flutuadores e o resgate dos cabos. Em 18 de julho de 1970, sobreveio novo acidente com os flutuantes e os cabos já colocados em parte sobre os mesmos, novamente afundaram (FONSECA, 2007, p. 28)



Arrumação dos cabos sob flutuantes. Fonte: Acervo Público do DF apud Fonseca (2008)

Com os acidentes as obras se atrasaram, as técnicas construtivas não poderiam mais ser executadas em seu total aproveitamento, uma nova empresa é contratada como consultora<sup>24</sup> pela NOVACAP em agosto de 1970. Dessa forma, em virtude dos problemas encontrados, a construtora entrou com o segundo pedido de prorrogação de 150 dias da entrega a partir do término da prorrogação já concedida, no entanto, a Novacap, insatisfeita com a explicação dos motivos da empresa rebate o pedido de prorrogação e então se reúne com a SOBRENCO, resultando no esclarecimento das dúvidas e questões levantadas pela contratante, e desta forma, a Novacap permite a continuidade da obra pela empresa, concedendo ainda 250 dias a mais de prazo, passando a ser a data final 28/06/1970. Porém, as obras continuaram a se arrastar. Mesmo tendo 50% da superestrutura concluída em fevereiro de 1971 a construtora continuava a demonstrar problemas técnicos e constantes atrasos, resultando na paralisação das obras pela Novacap. Além das faltas da empresa, em 20 de novembro de 1971 um trágico evento provocou a reavaliação de toda a construção: parte do viaduto Paulo de Frontin, obra da SOBRENCO localizada no Rio de Janeiro, no centro da cidade, desabou. (Fonseca, 2007, pp 34-35)

A paralisação iniciada em 1971 continuou até 1972, quando o Governo do Distrito Federal, GDF, decidiu pela rescisão do contrato. Ainda segundo Fonseca, a construção da Ponte pode ser considerada uma obra de extrema complexidade, repleta de dificuldades, uma das mais difíceis execuções de uma obra pública brasileira (Fonseca, 2007, p.18). Com as obras paralisadas a Ponte das Garças<sup>25</sup> é construída (1973 a 1974) para atender às necessidades de locomoção, sem nenhuma pretensão de monumentalidade. A Ponte de Niemeyer é retomada pela firma ECEL (1974) do engenheiro J.C Figueiredo Ferraz, encorajada pelo governo de Elmo Serejo Farias, que foi responsável pela intensificação dos trabalhos de recuperação e conclusão da obra (Fonseca, 2007, p.46).

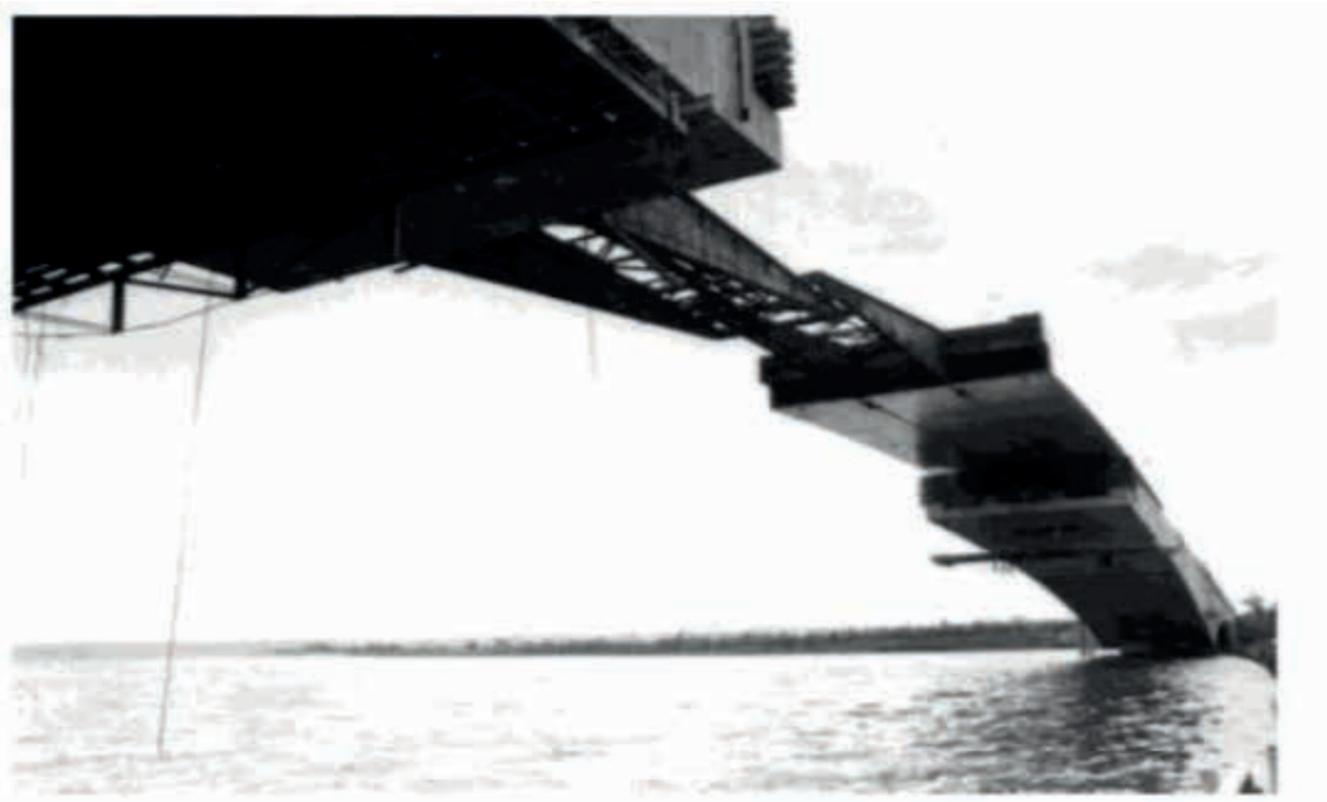
<sup>24</sup> Em agosto de 1970 a Novacap opta pela contratação de uma consultoria para assessoria técnica e avaliação das condições de trabalho da obra, sendo escolhida a Sociedade Técnica para a Utilização da Pré-Tensão-STUP (FONSECA, 2007, p.29)

<sup>25</sup> Ponte originalmente batizada de Presidente Médici, construída às pressas em arquitetura simples, em linha reta, por engenheiros da Novacap dando acesso à Península dos Ministérios. Possui 300 metros de comprimento e 18 metros de largura, a estrutura é de concreto e aço e possui quatro pistas de rolamento. Fonte: <https://agenciabrasilia.df.gov.br/2020/02/06/pontes-brasilienses-reunem-beleza-arquitetonica-e-praticidade/>



Imagens da paralisação das obras. Fonte: Acervo Público do DF. *apud* Fonseca (2008). Abaixo: Ponte das Garças. Fonte: Arquivo Público do DF.

A nova empresa, famosa por sua competência técnica, considerada uma das mais importantes na área da construção brasileira ao se encarregar da obra executou uma verificação da memória de cálculo, as tensões do concreto e as reações nos apoios, chegando a um real diagnóstico da situação que evidenciou a necessidade de alteração no processo construtivo: substituição do sistema de concreto protendido pela utilização de uma estrutura metálica de 58 metros para o vão central (FONSECA, SANCHEZ, 2008, n/p).



Estrutura metálica adotada como solução estrutural. Fonte: Acervo Público do DF *apud* Fonseca (2008).

Dois anos depois do início de sua gestão sobre as obras, a ECEL entrega a ponte: a obra é inaugurada, em 1976, “às onze horas e quinze minutos do dia seis” (Fonseca; Sánchez, 2008, n/p). Em nota, Niemeyer tenta definir a apreensão visual de seu projeto, afirmando que “a ponte deve apenas pousar na superfície como uma andorinha tocando a água” (Niemeyer *apud* Vasconcelos, 2005, p.163). O desenho é materializado.

De concreto armado, pilares de 15 metros e extensão de cerca de 400m, a ponte liga o Setor de clubes Sul à quadra 11 do Lago Sul. Seu vão central se sustenta na mencionada estrutura metálica que substitui os cabos de protensão, os dois outros vãos dão destaque à curva que se desenha sobre o lago.

A nota foi alcançada, a ponte biapoiada parece a envergadura de uma ave que pousa na água, tendo sua estrutura submersa. Suas laterais em mármore branco contrastam com uma delicada linha superior de asfalto que se mostra apenas quando se está diante da ponte. Foi entregue com três faixas, mão, contramão e uma terceira faixa que tem sua direção alterada de acordo com o fluxo de veículos. Em 2011 eram contabilizados mais de 19 mil veículos transitando sobre a ponte diariamente (Correio Brasiliense, 2011, p.32).

A ponte se levanta discretamente sobre as águas do lago. Ao contrário da Ponte JK que se impõe no horizonte, a ponte de Niemeyer é delicada, em harmonia com as escadas de Lúcio Costa, é monumental sem ser megalomaniaca, em uma coexistência tranquila com o céu, as bordas e o lago, na analogia de Niemeyer, a andorinha pousou no lago.



Inauguração da Ponte. Fonte: Acervo Público do DF *apud* Fonseca (2008).

## Dos usos: infraestrutura e urbanismo paisagístico

Ao ampliar os horizontes e estabelecer a ponte como o elemento de análise, em uma planagem sob o tema, entende-se que no que concerne ao campo da arquitetura a estrutura ponte é comumente analisada sob a ótica das infraestruturas urbanas e metropolitanas, associadas principalmente ao campo das engenharias, que trata o objeto próximo de sua funcionalidade direta: conectar espaços. Assim, esses campos do conhecimento se ocupam em resolver problemas técnicos, deixando de lado a reflexão sobre seus papéis no desenho das cidades ou outras dimensões simbólicas.

Mesmo quando o campo se ocupa de questões estéticas relacionadas ao projeto da ponte, estas aparecem como um desdobramento, uma posição secundária a questão da técnica, expressa em cálculos e materiais. Este ponto é abordado por Roger da Fonseca<sup>26</sup> (2007) que traça considerações sobre uma certa dimensão histórica do design de pontes por engenheiros:

No repertório construtivo, podemos encontrar nas pontes os exemplos de construções onde a concepção espacial é bem mais simples que a concepção estrutural. A função da ponte de ligar determinados pontos, e vencer o vão da forma mais eficaz demonstra que, para esse tipo de construção, a função estrutural é parte dominante e a espacial mero resultado formal, conseqüentemente, a elaboração de projetos de pontes, quase sempre acabaram sendo realizadas por engenheiros, alguns conseguiram aliar à sua concepção formal valores estéticos (FONSECA, 2007, p.1)

Ao nos lançarmos em uma investigação do tema, na pesquisa em bases online de periódicos acadêmicos, vemos que a grande maioria dos trabalhos que contêm 'ponte' no seu título têm subtítulos contendo termos pontuados na citação, como "função estrutural", 'análise estrutural', 'forma e função', dentre outros que sugerem uma abordagem técnica

<sup>26</sup> Em 2007 o arquiteto Roger Pamponet da Fonseca, orientado pelo professor José Manoel Sanchez, desenvolveu em seu mestrado uma pesquisa sobre a forma da Ponte Costa e Silva intitulada "A ponte de Oscar Niemeyer em Brasília". Este é um dos poucos trabalhos que analisa a obra em questão, mas sob uma ótica histórica e projetual.

na construção dessas estruturas. Nos deparamos, então, com algumas lacunas no debate da Ponte enquanto elemento da paisagem, e é nessa ótica que seguiremos daqui em diante: primeiro, mostrando como ela está além de ser objeto exclusivo da infraestrutura urbana e tem, também, um papel significativamente simbólico; depois, analisando quais são esses papéis no imaginário urbano. Sobre o caso específico da ponte de Niemeyer, é esse posicionamento de análise que difere nosso trabalho, uma vez que os outros dois trabalhos sobre o objeto (Fonseca, 2007; Sanches, 2018) adotam percursos diferentes, onde o primeiro observa o objeto pelo viés funcional das infraestruturas, e o segundo analisa a obra no contexto da arte pública.

Ao falar de infraestruturas urbanas nos referimos a uma série de elementos organizados em sistemas em rede que visam a sanar demandas de suporte, abastecimento (água e esgoto, energia elétrica, comunicações) e mobilidade, sendo fundamentais para a construção e manutenção das atividades da cidade, elementos e sistemas que se relacionam à vida cotidiana em menor escala, diferente das infraestruturas metropolitanas que visam suprir demandas de maior escala, como redes de alta tensão e sistemas de transporte coletivo (BRAGA, 2006). Fazem parte dos sistemas de infraestrutura urbana as pontes, vias e passarelas.

Neste contexto, o objeto ponte é comumente associado à lógica projetual e a um urbanismo funcional, como resposta às demandas da cidade. Entretanto, com a evolução dos debates sobre o urbanismo passou-se a pensar os usos e possibilidades paisagísticos das infraestruturas, valorizando questões referentes às qualidades do espaço e de vida, sendo este, no contexto contemporâneo, o campo que ainda se preocupa com mais força com as questões estéticas e simbólicas ao redor do objeto .

Mendonça (2012) se propõe a tratar das pontes em São Paulo tendo em vista essa dimensão de uso do espaço, seu trabalho deságua em um pensar a ponte enquanto lugar, objeto a ser aproveitado, e assim, reconhece que foi no meio acadêmico, por meio do debate científico, que as percepções das infraestruturas começaram a ser transformadas. Em um breve levantamento, encontramos alguns dos eventos acadêmicos que possibilitaram tal transformação do entendimento do objeto,

agora aproximado da noção de paisagem<sup>27</sup>. Por meio das informações organizadas por Mendonça, passamos a ter uma noção do quão recente é o debate ampliado acerca das infraestruturas urbanas (um dos primeiros eventos especificamente sobre os temas das infraestruturas urbanas e urbanismo paisagístico foi realizado em 2001), mesmo em escala global. Assim, os eventos científicos, a organização de debates e publicações aparecem como um fator decisivo para a popularização de outros pensamentos sobre as infraestruturas urbanas. A autora analisa ainda os direcionamentos das produções acadêmicas concentrados no âmbito das infraestruturas, planejamento urbano, aspectos históricos e projetuais:

Na produção acadêmica, há uma série de trabalhos que abordam sistemas infraestruturais específicos (viário, metroviário, hidrovial, drenagem, energia), muitas vezes pautados pela ideia do potencial urbano que essas infraestruturas oferecem; há também aqueles que estreitam a relação entre infraestrutura e planejamento urbano, balizados em geral por uma aproximação histórica; e alguns, poucos, propõem um debate amplo sobre infraestruturas, sugerindo abordagens e caminhos para sua conceituação e reflexão sobre a produção projetual no tema. (MENDONÇA, 2012, p.17)

Corroborando com este ponto, Muller (2017) afirma que a percepção das infraestruturas enquanto elementos paisagísticos é também relativamente recente, uma vez que, como mencionado, estes objetos eram comumente associados a dilemas da engenharia e das tecnologias de construção. Muller defende que as iniciativas que tratam das relações entre as infraestruturas e a paisagem tomam fôlego com a popularização dos estudos de “landscape urbanism” como disciplina, culminando no entendimento da paisagem como elemento estruturador da vida urbana.

O termo é recente, surgindo, segundo Muller (2017), em meados dos anos 1990 na obra de Peter Connolly<sup>28</sup>, que buscava articular a paisagem ao urbanismo. Contrapondo-se à imagem pastoral da natureza, os pontos

<sup>27</sup> Alguns dos eventos organizados por Mendonça foram o MESH, realizado em 2001 em Melbourne, Austrália; Landscapes Infrastructures, 2008, em Toronto, Canadá; Infrastructure's Domain: Architectural Manifestations of Techno-bureaucratic Systems, 2009, Estados Unidos; Infrastruktururbanismus, 2010, Alemanha; L'Infraville, 2010, França e Landscape Infrastructure, 2012, Estados Unidos.

<sup>28</sup> Professor associado da Universidade de Victoria (WELLINGTON SCHOOL OF ARCHITECTURE), foi um dos responsáveis pela consolidação do campo landscape architecture como uma área de estudo.

cardeais do “landscape urbanism” buscam orientar o exercício de um papel mais ativo na cidade, que seria capaz de moldar e transformar a organização urbana em suas múltiplas dimensões (MENDONÇA, 2012, p.16).

O termo passa então a se consolidar por meio de uma conferência organizada em Harvard em 1997 pelo professor Charles Waldheim<sup>29</sup>. Por meio desta, “landscape urbanism” se consolida e começa a dar forma a uma disciplina a ser trabalhada nos cursos de arquitetura e urbanismo e como campo de estudo próprio (MULLER, 2017, p.26). Estes debates se apresentam com mais força desde o início dos anos 2000, em eventos internacionais que adotam a paisagem como elemento balizador das discussões (idem, p.24).

O próprio Waldheim (2002) entende o conceito de *landscape urbanism* como a relação entre o ambiente natural e o processo de urbanização, afirmando que na contemporaneidade diversos arquitetos entendem a paisagem como modelo e meio do urbanismo contemporâneo, sendo ela a lente usada para ver a cidade contemporânea ao mesmo tempo que é o material de sua construção. (2002, p.10).

landscape is emerging as a model for urbanism. Landscape has traditionally been defined as the art of organizing horizontal surfaces... By paying close attention to these surface conditions - not only configuration, but also materiality and performance - designers can activate space and produce urban effects without the mighty apparatus of traditional space making (ALLEN, 2001, p.124 *apud* WALDHEIM, 2002, p.12)

Waldheim afirma que a formulação do *landscape urbanism* foi inicialmente articulada pelo arquiteto James Corner nos anos 1990 em parceria com Stan Allen, como uma alternativa ao contexto do modernismo pós-industrial. Uma forma sintética e imaginativa de reorganizar as categorias do ambiente construído. O pensamento surge como consequência das críticas à arquitetura moderna planejada nos anos 1970 e 1980, sustentada

<sup>29</sup> Charles Waldheim, professor da escola de design de Harvard, aparece como um dos principais teóricos do *landscape urbanism*, sendo um dos responsáveis pela consolidação do termo em trabalhos como “*Landscape urbanism: a general theory*” e “*Landscape infrastructures: case studies by swa*”.

na afirmação da incapacidade do modernismo de produzir espaços públicos significativos ou vivenciados. (WALDHEIM, 2002, p.12).

Ao analisar a prática contemporânea do urbanismo paisagístico, Waldheim aponta uma tendência a usar a prática como forma de “curar” feridas geradas pela arquitetura industrial e modernista (WALDHEIM, 2002, p.15). Nesse contexto, ao nos depararmos com projetos que aproximam o objeto ponte da noção de paisagem, encontramos uma série de trabalhos (HAZAN, 2009; MENDONÇA, 2012; MULLER, 2017) que se dedicam à reabilitação do espaço e sua requalificação como ambiente público, visando seus potenciais relacionados à paisagem.



Projeto de urbanismo paisagístico desenvolvido por Rafaela Muller como alternativa para reabilitação da Ponte José Martins Rodrigues sobre o Rio Ceará. Fonte: Muller.

Essa linha de pensamento, em maior ou menor escala, pensa o objeto como potencializador de usos, um pensamento que já se difere da ideia comum de infraestrutura funcional. Percebemos então uma mudança de sentido, uma vez que existe uma discussão a respeito das pontes como lugares de permanência, continuações do espaço público, e não apenas espaços de trânsito, o que afasta o objeto da análise inicial funcional, como afirma Hazan

A requalificação dos espaços urbanos através das ligações entre margens tem como principal objetivo integrar os bairros e recuperar áreas sem vitalidade, de forma a povoar novos espaços com atividades constantes, valorizando o espaço público e as áreas próximas à intervenção, bem como oferecendo acesso, segurança e lazer na travessia dos pedestres”. (HAZAN, 2009, n/p)

Exemplos podem ser observados em São Paulo, nos usos recreativos do Minhocão; em Nova Iorque com sua High Line, antiga linha ferroviária revitalizada; em Portugal com Pontes Leiria, com as passarelas de Tarragona e Peatonal na Espanha, entre outros. Estes casos não nos interessam diretamente, mas, ao lançar um olhar transversal, evidenciam as mudanças funcionais pelas quais o objeto ponte vem passando. Hazan (2009) traça considerações sobre as transformações nas relações com o objeto, mostrando um pensamento anterior relacionado puramente a função das pontes como conexões entre os caminhos, até que se transformam em elementos pensados dentro do contexto da paisagem:

Até recentemente, a maior parte das pontes tinha um perfil funcional. Sua importância era atribuída às conexões proporcionadas por seus traçados, geralmente retilíneos, diretos, objetivos. Algumas recebiam adornos e ornamentos, como a Ponte Charles em Praga, outras eram ocupadas pelo comércio e habitações, como a Ponte Vecchio em Florença, a Rialto em Veneza, entre outras tantas encontradas na Europa e no Oriente (HAZAN, 2009, p.22)

Em outros momentos da história, elas seriam projetadas como a continuidade do percurso, havendo uma maior preocupação com a técnica e o custo dessa intervenção. Atualmente, elas são projetadas com um lugar de destaque nessa paisagem, fazendo parte do projeto urbano [...] (HAZAN, 2009, p. 152)



Acima: Minhocão utilizado como zona recreativa em São Paulo. Foto: Marcelo D. Sants. Fonte: Folha Online. Abaixo: High Lane em Nova Iorque. Foto: Iwan Baan. Fone: ArchDaily

O trabalho de Mendonça, tal como o de Muller, pensam a estrutura da ponte aproximada da qualidade de lugar como estipulado por Marc Augé<sup>30</sup> e, nesse contexto, analisam o objeto destacando seus usos potenciais como infraestrutura disponível ao uso público, levando em consideração questões de urbanismo paisagístico e do aproveitamento dos equipamentos públicos. Hazan, por sua vez, ao tratar de um objeto próximo a ponte, as passarelas como vazios úteis, caminha pelos mesmos contornos, propondo usos de ocupação pública para o objeto.

Todos estes trabalhos transcendem a ideia da Ponte enquanto objeto puramente de infraestrutura; apesar disso, se limitam a pensar apenas nas possibilidades que a Ponte nos oferece no mundo real, concreto tangível. Nosso trabalho dá um passo além e enxerga as possibilidades deste mesmo objeto no plano do imaginário, onde revela seu potencial simbólico e sua vinculação à paisagem e monumentalidade. Esse passo além é, na verdade, um olhar para trás, uma vez que recuperamos um sentido simbólico das pontes, vinculado desde suas gêneses, que aos poucos foi se desprendendo do objeto.

Entender brevemente este contexto de transformação nos possibilita começar uma análise ampliada do objeto além de sua funcionalidade imediata, trabalhando também suas relações com a paisagem e por conseguinte, sua dimensão simbólica e atuação na construção de sentidos. Como vimos anteriormente, as Pontes são elementos da transposição de dificuldades, continuações da malha urbana, prolongações do espaço que atuam na união de margens e corroboram com os processos de urbanização das cidades (Simone, 2008; Hazan, 2009; Mendonça, 2012). Mendonça apresenta como a construção de pontes colaborou para a ocupação do espaço, trazendo os casos dos bairros Brás, da Mooca, Santa Efigênia, República, entre outros em São Paulo. No caso brasileiro, de certo que a construção das pontes corrobora com a ocupação do lado sul da cidade, em localidades como Lago Sul, Jardim Botânico, Jardim Mangueiral. As pontes facilitam esta ocupação ao mesmo tempo em que são uma demanda da urbanização. A esse pensamento associamos o

<sup>30</sup> Aqui nos referimos ao trabalho “Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade”, publicado inicialmente em 1992.

ponto de que a ocupação do espaço passa a carregá-lo afetivamente e de forma simbólica, ao se tornarem caminhos se alinham a novos sentidos, agregados ao espaço por meio de seus usos.

No sentido projetual e do urbanismo, fica delimitada a função das pontes de trabalharem na re-costura das malhas urbanas, vencendo dificuldades impostas pela geografia e pelos processos de urbanização e metropolização. A questão que se coloca a respeito das pontes, enfim, trata da articulação e rearticulação dos tecidos urbanos em relação às margens, transpondo assim as dificuldades impostas pela cidade. Essa afirmação contém em si um sentido que extravasa a questão física do espaço.

Vale ainda ressaltar que estas considerações se desdobram no contexto específico de uma cidade que valoriza a locomoção por automóveis, onde pontes possuem a característica de transpor distâncias, enquanto um elemento do sistema de infraestruturas urbanas. No caso de cidades construídas sobre as águas, ou com outras relações com o espaço natural, as reflexões que se circunscrevem sobre as pontes são outras, uma vez que o contexto da vida urbana perpassa estes objetos de formas que não se igualam às nossas.



Visão lateral da Ponte, vista do parque ecológico onde fica localizada a "praia do cerrado". Foto do autor.

## Sobre os caminhos: questões simbólicas

Ao nos deparar com estes trabalhos que tratam da questão projetual, dos usos ampliados do espaço, encontramos em breves momentos uma preocupação com o teor simbólico, logo significativo, da construção de pontes.

A arquitetura, o projeto e sua inserção na paisagem são apreendidas de forma conectada, carregadas de um teor sensível. Como apontam Hazan (2009) e Araújo (2015), esses objetos, pelo viés da repetição e referência, se tornam monumentos, símbolos do cotidiano, do devir, do flunar a medida em que são habitados, que se tornam utilizados, diários:

Uma passarela pode se tornar um símbolo ou simplesmente ser uma passagem trivial para aqueles que a utilizam diariamente. Habitar a passarela faz a diferença e torna um equipamento mais ou menos essencial para a vivência na cidade, já que a vitalidade de um espaço está diretamente ligada ao seu uso. (HAZAN, 2009, n/p)

Trazemos então um caso aprofundado por Sérgio Antônio de Simone (2008), a história da Ponte Grande, atualmente Ponte das Bandeiras, construída em São Paulo sobre o Rio Tietê. Este caso foi brevemente mencionado por Mendonça no contexto da história das pontes de São Paulo, ao passo que no trabalho de Simone ela é analisada pela perspectiva da história do urbanismo.

Em suas reflexões, o autor destaca alguns debates que associam a construção a um projeto de narrativa, já que a edificação desta ponte se configurava como "um dos elementos mais significativos de um plano maior, ambicioso e que procurava refletir a imagem de uma cidade cosmopolita" (SIMONE, 2008, n/p). Simone traz uma personalidade construtora para este projeto, o prefeito nomeado da cidade de São Paulo, Prestes Maia, que além de ter dado continuidade a obras públicas de gestões anteriores, tinha como projeto a implantação do "sistema Y", que acabou por se tornar "a espinha dorsal da cidade de São Paulo" (TOLEDO, 1996, p.168 *apud* SIMONE, 2008, n/p) e envolvia a transposição do Rio Tietê e a construção da Ponte Grande (Ponte das Bandeiras). Sobre a visão do então gestor, Simone

destaca a preocupação com uma estética monumental como elemento cenográfico, e por que não, narrativo, evidenciando uma consideração com o desenho da paisagem:

A estética urbana preconizada por Prestes Maia enfatizava a monumentalidade das perspectivas visuais; como é possível verificar na sua produção de aquarelas ilustrativas. Mais do que isso, seus desenhos exprimiam de maneira dramática a cidade como espetáculo cenográfico. Segundo Diêgoli, para ele “montar uma paisagem urbana espetacular, eram cuidadosamente projetados ruas, edifícios, praças, pontes, viadutos” (Diêgoli, 2000, p.39) [...] nessa situação, a *Nova Ponte Grande* determinaria o pórtico de ingresso a uma cidade que ele desejava monumental e moderna; a segunda questão vinculava-se à carga eminentemente metafórica que o ornamento deveria encetar no novo arranjo da Metrópole que tomava concretude em função da implementação de seu plano remodelador. (SIMONE, 2008, n/p)

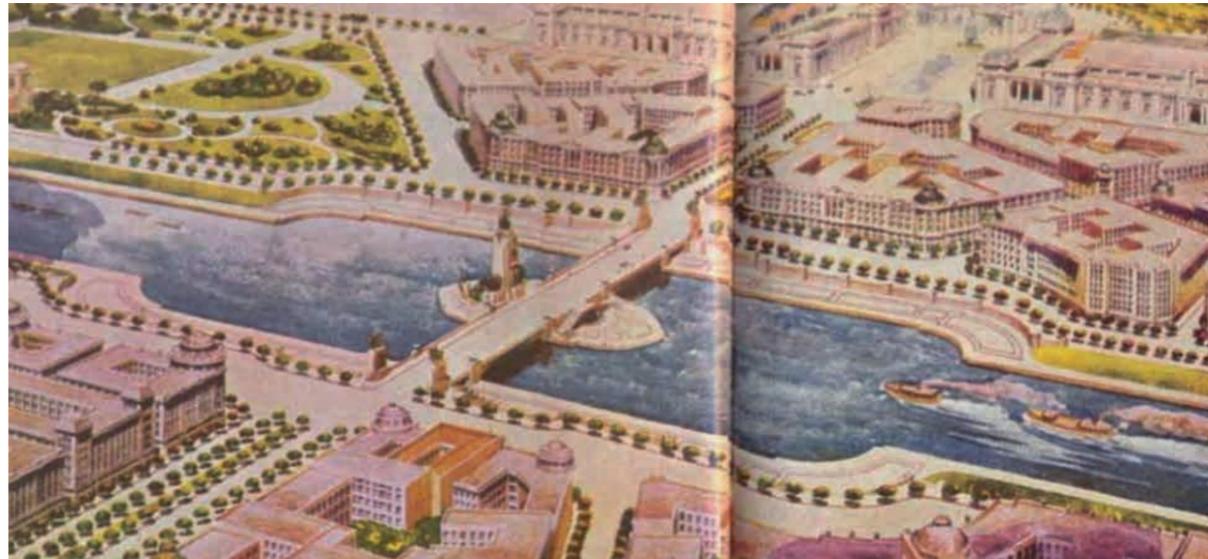
Essa carga metafórica da qual Simone trata tem origem no pensamento do prefeito, que entendia que a ponte, devido à sua localização e intenção integradora, deveria atender as certas dimensões, configurando-se como um objeto monumental, intenção que viria a ser traduzida esteticamente na configuração do projeto que trazia em si conteúdos cívicos e históricos materializados em um grande grupo escultórico projetado junto à ponte:

Desse modo Prestes Maia concebeu a ponte em formato de monumento. Empregou nessa composição uma linguagem tradicional, “historicista”, que, segundo suas próprias palavras “uma grande ponte deveria ser algo além de um mero meio de trânsito de um lado a outro do rio. Tem um significado imaginativo que não foi perdido de vista pelos grandes construtores de pontes do passado e que ainda está à espera de ser resgatado.” Nessa primeira versão a ponte desenvolve-se em dois arcos completos que se apóiam num pilar central, sobre uma pequena ilha em meio ao canal do rio, que se alargaria nesse ponto. Nessa conjunção, o sustentáculo da cabeceira dos dois vãos da ponte surgiria sob a forma de grande grupo escultórico: o Monumento às Bandeiras. Segundo ele próprio, o esquema foi assim concebido no “centro mesmo do rio, como uma grande proa a emergir das águas, voltada para jusante, justamente na direção do sertão, que o paulista devassou e que é ainda, dentro do Estado, a *terra prometida*”. (27) (SIMONE, 2008, n/p)

Percebemos que, ao entender a ponte como monumento, a estrutura vem carregada de um teor simbólico que a afasta da mera funcionalidade. Ao perceber que a ponte “tem um significado imaginativo” recuperamos que o objeto ponte sempre foi, de fato, metafórico e simbólico, tal ponto se confirma ao pensarmos nos próprios usos da palavra “ponte”. Fato é que a condição simbólica das pontes foi, ao longo do tempo, enfraquecida graças ao racionalismo funcionalista que toma espaço na arquitetura.

De volta a Simone, este retoma essa dimensão simbólica, apresenta que a ideia da ponte também significava, para Prestes Maia e para a imagem da cidade, um marco da presença do Estado Novo em São Paulo. Assim, a construção de uma paisagem com uma estética planejada, referente a uma “retórica monumentalidade”, reforçava o apelo cívico, ao passo que transmitia grandiosidade e solidez. Bem como, percebemos no

Acima: Aquarela de autoria de Prestes Maia ilustrando os planos para a Ponte Grande (Ponte das Bandeiras). Fonte: Mendonça, 2012. Abaixo: Ponte das Bandeiras em São Paulo. Fonte: Mendonça, 2012.



caso desta construção uma vinculação a um projeto de narrativa, tendo na criação da paisagem como cenário de elementos ordenados a intenção da comunicação de ideais específicos, caso que aponta certos caminhos a serem por nós desbravados. Ainda sobre as intenções do prefeito, Simone ressalta a vontade de criar uma cidade que fosse cenário para seus ideais, uma paisagem, utilizando da arquitetura em sua forma mais suntuosa para a afirmação de um poder.

Elementos de passagem como pontes e viadutos recebiam o mesmo tratamento monumental que os edifícios. Assim poderiam ser chamados de verdadeiras obras de arte. Segundo Prestes Maia, as pontes e os viadutos constituiriam pontos de atração e valorização da cidade e, portanto, deveriam ser mais que "pontes ordinárias", deveriam ser 'viaductos lateralmente edificados'. Neste sentido, citava o exemplo da Ponte Vecchia, de Florença" (DIÉGOLI, 2000, p.40 *apud* SIMONE, 2008, n/p)

Aqui destaca-se a consciência do gestor de que pontes e viadutos possuem um outro valor além do funcional dentro da construção da paisagem. Defendemos que Prestes Maia deixa evidente certa preocupação estética e simbólica dos elementos da cidade, se aproximando conceitualmente da nossa proposta de análise.

Tal como o caso da Ponte das Bandeiras em São Paulo, é interessante ainda abordar o caso da ponte Hercílio Luz, uma das duas únicas peças do tipo a serem reconhecidas como patrimônio nacional. Localizada em Florianópolis, a ponte foi trabalhada por Hayashi e Barth (2015) que se propõem a analisar a obra sob a perspectiva do patrimônio tecnológico.



A esquerda: Ponte Hercílio Luz. Foto: Ricardo Wolffebuttel, Governo de Santa Catarina. A direita: ponte Hercílio Luz visão superior. Foto: Ricardo Wolffebuttel, G1.

A ponte, construída em 1926, aparece mais uma vez relacionada à transposição de barreiras físicas, sendo considerada um ícone arquitetônico que contribuiu para o desenvolvimento da cidade por ser a primeira a conectar a ilha de Florianópolis ao continente. Os autores apontam que a ponte foi também responsável pela criação de uma cidade disciplinada seguindo princípios de referências europeias, chamando a atenção e atraindo novos habitantes:

foi um elemento que provocou diversas mutações, propiciando a criação de uma cidade disciplinada que utilizava os princípios das cidades europeias. Esta modernização atraiu o interesse de novas populações e de diversos profissionais que se instalaram na ilha, entre eles arquitetos e engenheiros que ao utilizar as principais técnicas construtivas daquela época modificaram a paisagem do ambiente construído da cidade (HAYASHI e BARTH, 2015, n/p).



Uma vez que a cidade se encontra em constante fluxo de mudança, a ponte Hercílio Luz passou a ser acompanhada por outras duas, e desde então “recebe intervenções e restauros no sentido de preservar sua estrutura física e de modo a garantir este referencial espacial, mantendo suas conotações simbólicas” (HAYASHI e BARTH, 2015, n/p). Sobre estas conotações simbólicas, os autores identificam a vinculação da ponte à criação de um imaginário socialmente partilhado, uma vez que o objeto é entendido como ícone presente na paisagem de Florianópolis, reproduzida exaustivamente nos meios de comunicação, por vezes representando toda a cidade.

A ponte passou a ser considerada um dos principais ícones da cidade de Florianópolis. Sua imagem é reproduzida nos diversos meios de comunicação, muitas vezes representando a própria cidade. Seixas (2004) a coloca como principal ícone urbano de Santa Catarina, em função de seu significado atingir relevância nacional e até mesmo internacional ao ser utilizada como vetor do desenvolvimento turístico da região. Segundo pesquisa apresentada por Silva (2010), a imagem da ponte Hercílio Luz tem sido o elemento mais divulgado no setor turístico local. As imagens pesquisadas da ponte são representadas em diferentes ângulos com vistas totais ou parciais, pinturas ou imagens panorâmicas. Assim, ela é adotada como o elemento mais significativo de representação da cidade. Sua presença como elemento único e recorrente a torna um símbolo de referência para a comunicação da marca de lugar tão importante no setor turístico. Desde a interdição da ponte em 1991, ela permanece como um ponto de referência na paisagem, servindo como um marco referencial da cidade para os turistas e também para a identidade da população local. Ainda que desativada, esta ponte funciona como alegoria da cidade contemporânea, sendo utilizada como ícone em mais uma invenção da modernidade: o turismo. (HAYASHI e BARTH, 2015, n/p).

O trabalho de Hayashi e Barth pontua brevemente a importância do teor simbólico da ponte, associando-o majoritariamente ao turismo e, em seguida, ao patrimônio, uma vez que a ponte é objeto tombado como patrimônio histórico, artístico e arquitetônico a nível municipal, estadual e federal. Ao afirmarem que a ponte se torna um elemento mais significativo de representação da cidade, evidenciam a importância da vinculação do objeto com a paisagem e com as ideias de representação, o que pode ser ampliado para pensarmos em outras estruturas de mesma natureza, como

o caso da Ponte JK em Brasília e também nosso objeto específico. Ao retomar a questão do marco referencial, mostram como objetos e paisagens são capazes de sintetizar identidades e organizar dinâmicas ao redor de si mesmos, passando a fazer parte de novos outros sistemas que se afastam da simples objetividade funcional:

Esta ponte com excepcional forma plástica tornou-se um marco na paisagem da cidade, no local onde a ilha de Santa Catarina se aproxima ao continente. Ela também está associada ao lazer e desenvolvimento turístico da cidade, pois muitos eventos culturais e festivos utilizam a ponte como cenário de seus espetáculos.

Esta ponte, que hoje é objeto protegido pelo instrumento do tombamento, se associa a potenciais simbólicos, imaginários e identidades. Os autores apresentam ainda a discussão sobre o projeto e os métodos construtivos da ponte, mas, mais uma vez, não encontramos um desenvolvimento significativo dos potenciais simbólicos e subjetivos do objeto associado à paisagem.

Em nosso caso específico pretendemos preencher esta lacuna, nos interessa então analisar o objeto munidos destas duas lentes, questionar quais os conteúdos narrativos, subjetivos e simbólicos que se desprendem do objeto de infraestrutura, uma vez que este contém em si mesmo vinculações indissociáveis da paisagem, da narrativa e do simbólico. Por meio do nome, identifica-se que o objeto possui camadas associadas a questões históricas e sociais, que se desdobram em suas realizações no imaginário.

Retomando o que é semeado despretensiosamente por Simone, sobre os potenciais simbólicos construídos pelo projeto no imaginário, nos aproximamos ainda, junto a Mendonça, de uma forma de pensar a ponte como um elemento que corrobora com uma construção de modos de ver. Entendemos que esse caminho é tomado a partir de Heidegger (1954), quando este coloca que as margens surgem como margens, enquanto obstáculo, “na medida em que a ponte as coloca em relação: é na marcação dessa separação, pelo objeto construído, que os elementos da paisagem podem ser reconhecidos isoladamente e, só então, viabiliza-se sua articulação” (MENDONÇA, 2012, p.56). Neste sentido, pensando previamente na questão da paisagem, a ponte se torna um elemento

fundador de um modo de ver: ela separa o lá, ou cá, o céu acima e a água abaixo, abre quatro horizontes, a partir da possibilidade utópica de ver de seu meio as quatro direções. Ela separa e organiza os grãos da paisagem. Existe então o antes da ponte e o depois da ponte, assim como o sobre a ponte e o abaixo da ponte. Ela cria três margens, duas que une fisicamente e a terceira que se dá em seu percurso próprio.

A ponte, como coisa construída, cria o lugar e, assim, também o espaço. Dessa ideia, depreende-se a dimensão da tarefa assumida pelo projetista no desenho de uma ponte: ao situá-la em um dado ponto, constitui um lugar tanto na margem do rio, onde antes não estava marcada essa condição, como em sobrevoo, no desenho do chão onde não havia, que ao mesmo tempo permite a passagem do homem e a manutenção do fluxo das águas do rio (MENDONÇA, 2012, p.56).

Ao tratar do objeto específico deste trabalho, a Ponte Costa e Silva, localizada sobre o Lago Paranoá em Brasília, nos deparamos com o já mencionado trabalho de Roger Pamponet da Fonseca (2007), que analisa o objeto em sua forma e função estrutural, destacando suas qualidades de engenharia e arquitetura, tal como a maestria de seu projeto, assinado pelo arquiteto Oscar Niemeyer.

O trabalho de Fonseca se insere na área de conhecimento denominada Concepção Estrutural, desenvolve um esforço em recuperar a história do projeto e alinhar certas questões referentes às suas qualidades estéticas. Seu trabalho expressa um esforço em aproximar a concepção de estruturas de uma questão plástica, que insere no contexto da arte estrutural, um modo de ver as estruturas urbanas, pontes, arranha céus, com qualidades artísticas, seguindo princípios determinados como elegância, economia e eficiência (FONSECA, 2007, p.6). Trabalhando a defesa do design estrutural como obra de arte passa a recuperar um histórico dos principais engenheiros responsáveis pelos avanços técnicos e estéticos da construção de pontes afirmando que

os engenheiros que buscaram expressar seu estilo pessoal baseado nos princípios da arte estrutural conseguiram novas formas que correspondiam diretamente ao novo tipo de material que estavam trabalhando, criando novas estruturas que pudessem ser consideradas verdadeiras obras de arte (FONSECA, 2007, p.6)

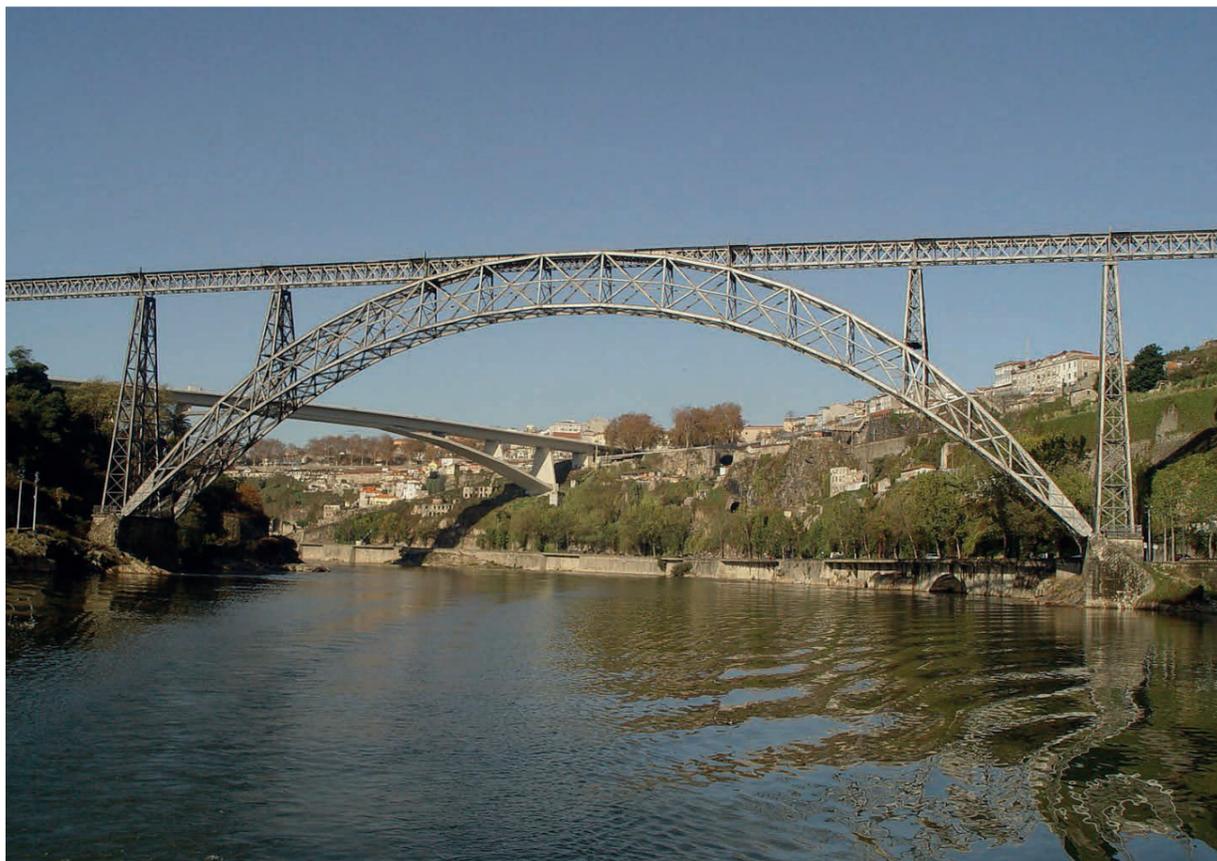
Quanto ao design das estruturas, Fonseca afirma que é determinado inicialmente pelo meio em que se pretende vencer o vão, podendo ser pela força ou pela forma. Primitivamente, esses vãos eram vencidos pela força, com a simples disposição de madeiras para atravessar determinado obstáculo. As soluções estruturais se desenvolvem com o passar do tempo, e atualmente, a maneira mais simples de se vencer um determinado obstáculo é por meio de vigamentos retos, em diversos materiais: madeira, aço, concreto armado ou protendido. (FONSECA, 2007, pp 2-3).

No esforço de se vencer o vão pela forma, Fonseca aponta que o resultado mais natural e intuitivo é o das formas parabólicas, configurando as pontes em arco como o início de uma preocupação estilística, uma vez que possuem elementos mais interessantes e originais, além da capacidade de vencer vãos maiores. O interesse em vencer os obstáculos pela forma nos levam a pensar o design de pontes suspensas por cabos, nos casos estaiadas (ou pênsil).



Exemplos de pontes estaiadas. Acima: Golden Gate Bridge, abaixo Ponte Jornalista Phelippe Daou. Licença Creative Commons.

Por meio de Fonseca, aferimos que a questão da forma, no decorrer da história, estava associada à disponibilidade e utilização dos materiais assim como a uma função técnica do objeto, apresentando um histórico das utilizações por meio de hábeis construtores capazes de ampliar a variedade dos desenhos das pontes. Destacamos aqui as pontes dos engenheiros Gustave Eiffel (1832 -1923) que se preocupava em propor um casamento entre as formas, a utilidade, a eficácia e a beleza das construções, e de Robert Maillart (1872 - 1940) que “conquistou grande prestígio ao elaborar pontes em arcos articulados, eliminando tudo o que não era funcional” (FONSECA, 2007, pp. 4-5) em seu trabalho Maillart se preocupava também com valores estéticos, despindo a estrutura de qualquer disfarce, valorizava a transparência e a leveza das construções (idem, p.5).



Ponte D. Maria Pia, obra de Gustave Eiffel em Portugal. Domínio Público.

Ao entender arte como processo em que o conhecimento aplicado resulta em determinadas habilidades que por sua vez dão origem a um produto a partir de uma matéria-prima qualquer Fonseca afirma que ao aplicarmos este pensamento para o desenho das estruturas

constataremos que para ser encarada como obra de arte, a estrutura deve apresentar signos mais representativos do que somente dimensões e formas que garantam as exigências de equilíbrio, resistência e estabilidade (FONSECA, 2007, p.5)

Neste contexto, passa a defender o caráter artístico de determinadas estruturas urbanas embasado pelo conceito de arte estrutural desenvolvido por David P. Billington em diversos trabalhos, e conseqüentemente, ao falar de arte entendemos que estão presentes também questões do simbólico e de narrativas.

Fonseca trata do mesmo objeto que aqui tomamos como plataforma de observação, no entanto, seu foco é nas questões estruturais e formais da Ponte, e assim, outras dimensões do objeto se mostram pouco exploradas, uma vez a dificuldade de recuperar trabalhos que tomem esta ponte como ponto de tensão, suas relações com a paisagem, o social, monumental e simbólico.

Pilar Pinheiro Sanches (2018), ao trabalhar os intrincamentos das relações entre arte pública e a política, também se aventura em cruzar a ponte. A autora se debruça sobre uma obra específica que aqui também abordaremos adiante, o rebatismo da Ponte Costa e Silva, realizada pelo Coletivo Transverso em 2012, e trata dos potenciais artísticos e políticos da ação. Nesse contexto, sua discussão se desdobra no campo das artes, caminho que poderíamos também ter explorado, evidenciadas também as relações entre a construção de pontes e as áreas da arte estrutural, no entanto, nos afunilamos na questão do simbólico por meio da paisagem, e principalmente tendo em vista as dinâmicas de disputa.

A escassez de trabalhos sobre o simbolismo das pontes aparece de forma até irônica, uma vez que tais objetos foram constantemente associados ao místico, ao sagrado e ao simbólico durante as eras (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012; BADESCU 2007; HETZEL, 2007). Mas parece que, para a arquitetura, em algum momento essas outras dimensões foram se perdendo e o objeto ponte foi se tornando puramente funcional.

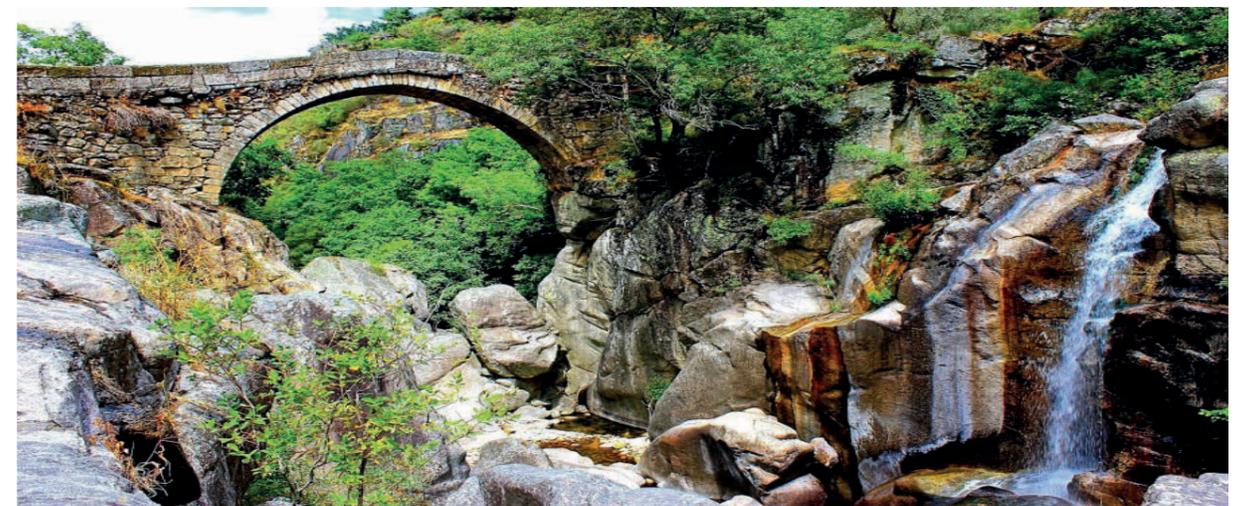
Ao tratar destas outras dimensões nos encontramos com Badescu (2007) que dentro de um contexto literário, faz uma revisão simbólica dos significados da ponte, desenhando como o objeto pode ser metaforicamente entendido por meio de diferentes alegorias e abordagens. Recuperando lendas medievais, como contos de Lancelot, cavaleiro da tábua redonda, a ponte aparece como dificuldade intransponível ali colocada para iniciar o herói em sua jornada, testando seu merecimento e glória. Enquanto uma alegoria de conexão entre culturas, Badescu aponta questões do caminho, no caso do processo de colonização do mundo ameríndio, traça a ponte como uma via de mão única, acessível apenas para o europeu colonizador, que conecta o “mundo antigo” ao “novo mundo” sem permitir um real cruzamento daqueles que se encontram *lá*. Nos sentidos das migrações o objeto aparece como caminho a ser cruzado, um desafio de adaptação, onde a escolha de qualquer uma das margens implica um contexto de não pertencimento, assim, a ponte, o caminho, se eleva para uma eterna suspensão, onde aqueles que a cruzam não se fixam de fato em uma das margens. No campo da linguagem, esta aparece como uma metáfora para a conexão, possibilitando comunicação, criação de comunidades e entendimento (BADESCU, 2007, p.4).

Badescu indica as possibilidades de interpretação do objeto, que além do aspecto físico, além de ser “a primary attempt to join what is separated, to connect A and B, binaries which otherwise remain irreconcilable” (BADESCU, 2007, p.1), se amplia enquanto objeto do imaginário, uma “entidade simbólica” que possui um significado filosófico próprio, interpretado e reinterpretado em diferentes culturas de diferentes formas:

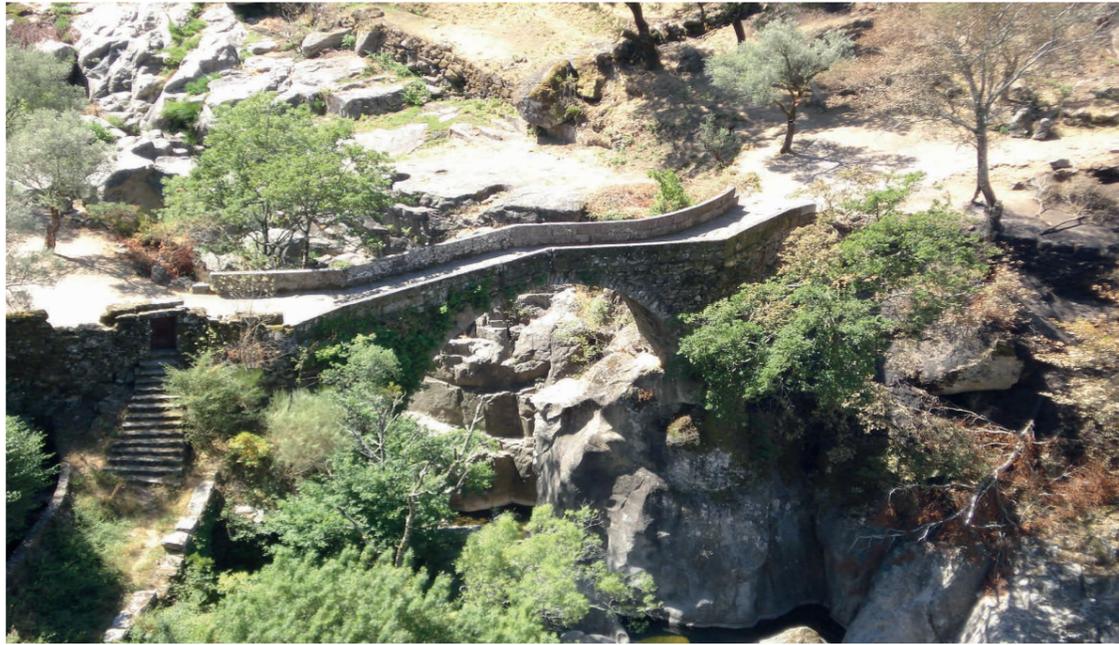
The history of bridges is so old that it is difficult to trace it back in time. Each bridge has its own stories: stories of building or of demolishing, stories of considerable effort or of subsequent uncommon events. The bridge can be actual or abstract; it can be a voyage between two worlds, a sentimental link between two communities, a passage between life and death. The bridge as a symbol may signify a passage from earth to sky, from human to super-human, from terrestrial life to paradise. It can also be a boundary space where the soul of the deceased engages in order to arrive at its final destination. (BADESCU, 2007, pp.1-2)

A dimensão simbólica das pontes se apresenta então cada vez mais palpável. No caso da presença das pontes na construção dos imaginários e de seus desdobramentos nos deparamos com o trabalho de Marques (2014), o qual visitaremos brevemente.

O autor analisa duas lendas europeias associadas a pontes em toda a Europa, tomando como ponto de partida as narrativas desprendidas da Ponte da Misarela em Portugal, sendo estas os batismos noturnos, realizados no meio da ponte, e as lendas das Pontes do Diabo, comum em vários lugares da Europa. A partir destas lendas o autor analisa a participação da ponte na construção de práticas entendidas como patrimônio imaterial. Nos casos abordados por Marques as lendas se apresentam intimamente associadas ao lugar, e assim, à paisagem, tanto real quanto imaginária.



Ponte da Misarela, visão inferior. Fonte: NCultura



Ponte da Misarela, vista de cima. Foto: Igiul

Ao tratar do caso dos batismos noturnos, uma série de elementos se apresentam como atores na cena: a água, fonte da vida e fertilidade, a noite e a lua, que como “madrinha no céu” olha por todos iluminando o escuro e a ponte, travessia entre os mundos. Neste contexto, a prática dos batismos noturnos tinha uma relação indissociável e simbólica tanto com o tempo quanto com o espaço e era comum em diferentes lugares de Portugal: Ponte de Barcelos, Ponte da Barca, Ponte de Lima, entre outras. (MARQUES, 2014). Neste contexto, a ponte se apresenta como um símbolo sagrado, passagem de um mundo para o outro. Este simbolismo é encontrado, partindo de um lugar comum, em diversas culturas, e marcado por Marques como presente na cultura Galesa, Irlandesa e Romana, destacando por exemplo que o título “Pontifex”, reservado anteriormente aos imperadores romanos e agora dado à figura do Papa dentro do catolicismo, significa “construtor de pontes” (MARQUES, 2014, p.53). Marques faz então uma análise deste teor sagrado, resgatando na história da construção das pontes uma dimensão religiosa, traduzida na prática eclesiástica de garantir indulgências a quem contribuiu na construção de pontes (Idem, p.54).

A essa dimensão sagrada cristã da ponte associa-se também o lugar do demoníaco, narrado por Marques por meio das lendas das Pontes do Diabo, sendo uma delas a própria Ponte de Misarela, que serve de plataforma de observação ao autor. Estas pontes eram assim chamadas normalmente pela dificuldade técnica enfrentada em sua construção, o que levava a população a acreditar que tais feitos foram obtidos apenas com

a vontade do Diabo. O termo também era aplicado às pontes de extrema beleza e qualidades artísticas, que, também na crença popular, não podia ser feito do homem, e que a ajuda de Lúcifer teria sido solicitada para sua construção. Dessa forma as pontes creditadas ao demônio passaram a ter um teor negativo, e observamos um movimento de retroalimentação no que tange o simbólico: o espaço constrói um imaginário, ao mesmo tempo em que o imaginário altera os usos e percepções do espaço, o que, segundo Marques, é atualmente utilizado como um elemento promotor do turismo nesses lugares.

Por meio das lendas coletadas, o autor defende que as pontes e as paisagens às quais pertencem colaboram na construção de todo um conjunto de práticas e costumes referentes ao patrimônio imaterial de diferentes povos, evidenciando assim a dimensão simbólica que estes objetos podem ter.



Exemplo de uma Ponte do Diabo. Na imagem Rakotzbrücke, também conhecida como Teufelsbrücke (Ponte do Diabo), na Alemanha. Fonte: Magnusmundi.



Exemplo de uma Ponte do Diabo. Na imagem Teufelsbrücke (Ponte do Diabo) na Suíça. Fonte: Magnusmundi.



Ponte do Diabo na Itália. Foto: Emiliana Borruto. Licença Creative Commons



Ponte do Diabo em Ardino, Bulgária. Foto: Vassia Atanasova. Domínio Público.



Pintura de William Turner Die Teufelsbrücke St. Gotthard. Fonte: Directmidia.

Aurélia Hetzel por sua vez traça análises sobre as representações das pontes na cultura e na imaginação sob a ótica de diferentes lentes, visitando a presença do elemento ponte em lendas e mitos, em representações artísticas, no campo da linguagem, psicanálise e religião. Nesse contexto, traça considerações sobre o simbolismo do objeto em diferentes momentos da história e universos de percepção. Trabalhando desde a recorrência da ponte nas representações artísticas vinculadas ao movimento impressionista, até uma análise mais sociológica da ponte como local melancólico escolhido para o suicídio.

A autora entende as pontes como elementos do mesmo universo dos túneis e canais, que possuem a capacidade de mudar dramaticamente as paisagens naturais, tornando espaços em lugares (HETZEL, 2007, p.192), nesse contexto, as imagens conectadas às pontes fazem com que estas estruturas se tornem símbolos: de união ou exclusão, objetos poéticos associados às metáforas das travessias, objetos indissociáveis da história das comunicações, alegorias da modernidade, imagens românticas nos imaginários, sendo o palco da cena do beijo entre os apaixonados, o lugar de tensão e desespero do salto dos suicidas (HETZEL, 2007).



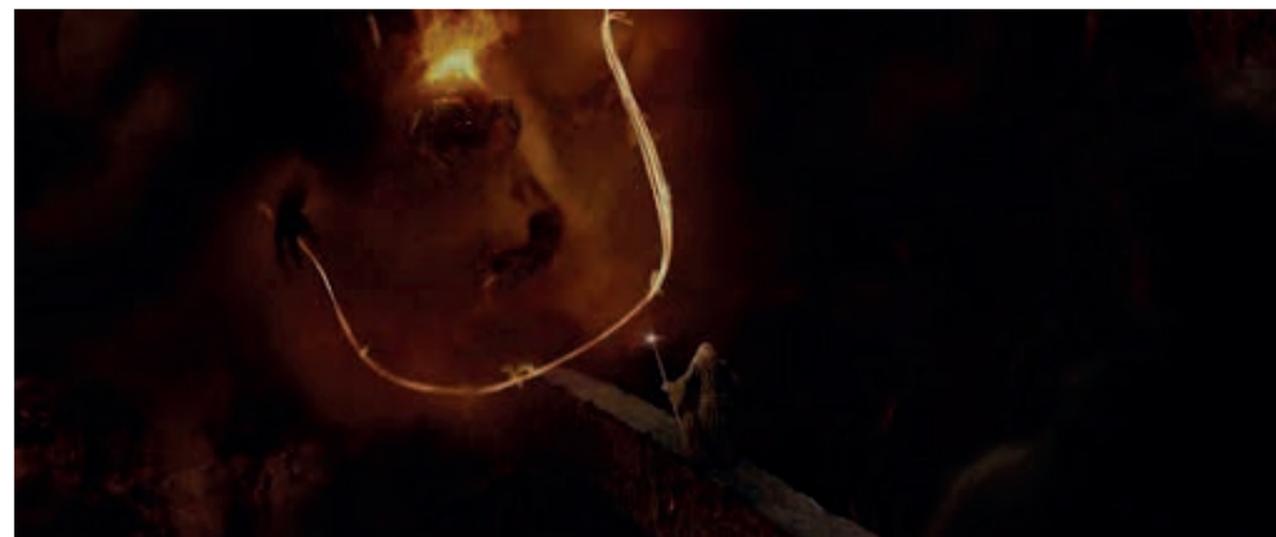
Cena do beijo entre Aragorn e Arwen, personagens de O Senhor dos Aneis .  
Fonte: WingNut Films.

Hetzel retoma também a dimensão sagrada da ponte, sua faceta mitológica e misteriosa, afirmando que diversos mitos se constroem ao redor das pontes, ao redor de suas construções, que as tornam sedutoras e amedrontadoras, “[there is] a certain sacredness linked to the building of bridges

and to the mystery of their balance, a mystery know only to initiates, architects and workers” (HETZEL, 2007, p.193). Construir pontes é uma ação misteriosa.

Esse mistério aparece como um dos elementos subjetivos que configuram a paisagem própria das pontes, tornando-as também lugares simbólicos do campo da imaginário, principalmente ao tratarmos de construções antigas, tal como as pirâmides, a acrópole, e outras realizações arquitetônicas, as pontes aparecem como elementos que “desafiam a lógica”, imersas em uma dimensão de deslumbre.

Recuperando lendas antigas da cultura celta, Hetzal também aponta como a ponte é também um símbolo de força e manutenção de status, ponto que defende citando a lenda de Branwen, filha de Llyr (Branwen, daughter of Llyr), onde o herói torna-se uma ponte para a realização da tarefa de cruzar o rio Llinon depois que a ponte física é destruída. História similar é encontrada na tradição cristã, onde São Cristóvão carrega o menino Jesus de um ponto a outro de um perigoso rio, tornando-se assim uma ponte, atravessando sua vida pagã para a vida com Cristo, rebatizado como “aquele que carrega Cristo”. Nesse sentido, pontes aparecem, como afirma Hetzel, como conjuradoras de ideias de poder e estabilidade, associadas a uma ideia de masculino.



Cena do filme O Senhor dos Aneis. Batalha entre o mago Gandalf e Balin sobre uma ponte representando os obstáculos das travessias. Fonte: WingNut Films.

Após essa breve discussão sobre o simbolismo da ponte, seus significados e alguns de seus sentidos, defendemos que pensar a ponte não é pensar apenas infraestrutura. O objeto abriga em seu cerne questões muito próprias, a ponte é conexão e esse sentido não pode ser entendido levemente, pois dualmente, a ponte é também distância: entre lá e cá, o espaço entre, limite de ninguém pertencente aos dois. Se existe, conecta, se destruída, isola. É caminho, abrigo, portal.

Nesse contexto, nos interessa pensar a ponte de forma tripartida: uma ponte para a paisagem, uma ponte para a memória, uma ponte para as narrativas. Ela se configura então como um elemento dual, sendo tanto o meio quanto o discurso, a mensagem, mas precisamos ainda entender o que se comunica.

## Dos percursos: construir narrativas

Tratamos então das reflexões desenhadas por Heidegger em “Construir, Habitar, Pensar” (1954), indo além do que foi pontuado anteriormente por meio de Mendonça. O texto de Heidegger é, nas palavras do autor, uma tentativa de pensar o que significa habitar e construir, partindo da premissa de que só é possível habitar o que se constrói. No entanto, existem construções que não se qualificam, inicialmente, enquanto habitações, caso das represas, hangares, mercados e pontes. Fernando Fuão, ao visitar o texto clássico, aponta que Heidegger parte de uma questão da linguagem para pensar o morar, por meio dos verbos em alemão *bauen*, *wohnen* e *denken* e que assim a linguagem se apresenta como lugar do poético que guarda a essência desse morar (FUÃO, 2016, p.2) e nesse contexto aponta que o cerne do texto de Heidegger é sugerir que os lugares se comunicam e nos influenciam, construindo um tipo de pensamento distinto:

Creio que o caráter desconstrutor do texto de Heidegger reside exatamente em sugerir que os lugares nos falam, são algo vivo, o mundo nos fala; não são incipientes, inócuos, inanimados, não são uma superfície em que inserimos uma construção, mas sim algo vivo que se comunica conosco. Cada lugar nos diz, nos constrói um tipo de pensamento distinto. (FUÃO, 2016, p.3)

Estas construções que teoricamente não habitamos, mesmo não servindo propriamente ao habitar em seu sentido estrito, ainda são determinadas e concentram em si o motivo da habitação, seu sentido final, assim entendemos que “construir já é em si mesmo morar, viver (habitar)” (FUÃO, 2016, p.8). Heidegger continua desenvolvendo as questões “o que é habitar?” e “em que medida pertence ao habitar um construir?”. Em um segundo momento de seu texto, tomando como orientação a questão do construir pertencer ao habitar, Heidegger toma como exemplo de sua reflexão a figura da ponte.

Em uma incursão filosófica, dissecando outras camadas do objeto, destacando sua possibilidade de criar margens, espaços, posições e paisagens. “Pela ponte um lado se separa do outro” (1954, n/p) mas também é pela ponte que se criam as conexões entre os lados separados, agora entendido enquanto separados e por conseguinte, conectados.

A ponte sobre o rio, surgindo da paisagem, dá passagem aos carros e aos meios de transporte para as aldeias dos arredores. Sobre o curso quase inaparente do rio, a antiga ponte de pedra leva, dos campos para a aldeia, o carro com a colheita, transporta o carregamento de madeira da estrada de terra para a rodovia. A ponte da auto-estrada se estende em meio às linhas de tráfego calculadas para serem as mais velozes possíveis. Sempre e de maneira cada vez diferente, a ponte conduz os caminhos hesitantes e apressados dos homens de forma que eles cheguem em outras margens, de forma que cheguem ao outro lado, como mortais. (HEIDEGGER, 1954, n/p)

A ponte conduz, ao mesmo tempo em que é um caminho conduzido, uma vez que é artificialmente construído, a ponte sobre o rio que dá passagem aos carros e aos meios de transporte para as aldeias dá também condições ao habitar. Como um objeto nos espaços simbólicos, é a transição entre os mundos, os tempos, mas sempre conduz a algum lugar. Mesmo na literatura, recuperada por Badescu, as pontes sem saída, sem destino, encaminham a uma trajetória pessoal, a uma destinação filosófica ou espiritual. Este ponto espiritual é também abordado por Heidegger:

[a ponte] quer que os mortais prestem atenção, quer que se esqueçam, a ponte se eleva sobre o caminho para que eles, os mortais, sempre a caminho da última ponte, tentem ultrapassar o que lhes é habitual e desafortunado e

assim acolherem a bem-aventurança do divino. Enquanto passagem transbordante para o divino, a ponte cumpre uma reunião integradora. [...] A seu modo, a ponte reúne integrando a terra, o céu, os divinos e os mortais juntos a si. (HEIDEGGER, 1954, n/p)

Heidegger traça ainda considerações sobre esta “transformação” da ponte enquanto um objeto inicialmente funcional:

Supõe-se, certamente, que em sentido próprio a ponte é apenas uma ponte. Posterior e circunstancialmente, ela pode também exprimir outras coisas. Enquanto expressão, a ponte pode tornar-se, por exemplo, símbolo para tudo aquilo que mencionamos anteriormente. Se for autêntica, a ponte nunca é primeiro apenas ponte e depois um símbolo. A ponte tampouco é, de antemão, um símbolo, no sentido de exprimir algo que, em sentido rigoroso, a ela não pertence. Tomada em sentido rigoroso, a ponte nunca se mostra como expressão. A ponte é uma coisa e somente isso. Somente? Como essa coisa, ela reúne integrando a quadratura. De há muito, nosso pensamento habituou-se a fixar a essência das coisas de forma extremamente indigente. No decurso do pensamento ocidental, a consequência desse hábito foi se representar a coisa como um X, dotado de propriedades sensíveis. Desse ponto de vista, tudo aquilo que já pertence à essência reunidora e integradora dessa coisa aparece, para nós, como algo acrescentado posteriormente mediante uma interpretação. Contudo, se a ponte não fosse apenas ponte, ela não seria uma coisa. (HEIDEGGER, 1954, n/p)

A Ponte, como bem destaca o autor, em concordância com o que apresentamos anteriormente, pode ser um símbolo, uma alegoria, uma metáfora, mas é, antes disso, um objeto, uma coisa e sendo assim, é muito mais que um simples objeto. A ponte enquanto lugar, que reúne em si os divinos, os mortais, a terra e o céu, é uma coisa capaz de reunir e recolher as diversidades. Ao unir as margens e assim então possibilitar à margem a condição de margem a ponte reúne em si o caminho, a travessia. No sentido então da travessia enquanto jornada, do que se reúne entre o nascimento e o desenlace da matéria, a ponte reúne o todo, do lá até o cá e o além. Tornando-se um objeto integrador, uma coisa que existe, a ponte cria lugares no mundo. É da ponte que surgem os lugares.

Nossa ponte constrói a Praça dos Orixás, o Pontão do Lago Sul, as margens, a orla, a moradia embaixo de si mesma nos buracos escuros, a vista do céu, o olhar do bater das águas. Ela constrói a distância entre a um bairro e outro ao mesmo tempo em que une o trânsito. Marca fisicamente questões simbólicas dos universos do capital, da memória, do labor, dos privilégios e das misérias. A ponte é o caminho para a casa dos ricos e é também o teto da casa dos pobres. Mas ainda é uma ponte. E aqui entendemos que sendo isso que é, não pode ser resumida, reduzida a simples funcionalidade infraestrutural.

“Supõe-se certamente que em sentido próprio a ponte é apenas a ponte” (HEIDEGGER, 1954, n/p), sabemos que essa dimensão se amplia, o objeto em si vai além do objeto em si, pois existe em outras dimensões, em múltiplas triangulações: entre o real, o visível e o sensível; o físico, o visual e o simbólico; o concreto, o imaginado e o absorvido e assim por diante. Como se dá então a construção dessas triangulações simbólicas?

Enquanto objeto construído, a ponte faz parte de um morar, de um viver no mundo, o que marca posicionamentos a respeito dela. Seu aspecto funcional pode dificultar a sua percepção no campo do simbólico, mas como aponta Fuão (2016) a ponte é um símbolo, um objeto integrador, elemento de conexão:

é uma coisa, reúne, íntegra. A função da ponte, assim como da cola na collage, é mesmo conectar: unir. Permitir a passagem de objetos, seres de um lugar para outro. Transitar. Transportar. Trans-ortar. A ponte é uma espécie de pré-dicionário que possibilita passar de uma linguagem a outra, de uma cultura a outra, de um sentido a outro. Sua função, antes de tudo, é transportar, reduzir a distância. Atalhar. Abrir e dar passagem [...] A ponte similarmente a cola na *collage* tem por finalidade conectar fragmentos de mundos, realidades distintas ou similares e, em geral se configura como uma “solução” ao problema do transporte sobre o abismo do recorte. É ela que permite a comunicação entre os povos, as línguas e as culturas separadas pelas gargantas dos abismos geográficos. Ponte é qualquer elemento que estabelece a ligação, contato, comunicação ou trânsito entre pessoas e coisas. (FUÃO, 2016, p.19)

Nesse sentido, a ponte é entendida enquanto objeto simbólico que conecta, que liga, atua na união de margens temporais, narrativas, culturais, que existe no mundo. Enquanto objeto arquitetônico monumental age como um suporte de sentidos, construtor de narrativas e testemunha de sistemas simbólicos, um corpo efabulador que mistura tempos, memórias, transcendendo o tempo-espaço de uma edificação física, nesse contexto, a arquitetura seria para o espaço o que a narrativa é para o tempo (RICOEUR, 1998)<sup>31</sup>.

Nesse contexto estabelece estágios para a narrativa, uma vez que esta é uma trama que se apresenta a partir de uma situação inicial que se transforma em uma situação final por meio dos episódios. Assim, o autor desenvolve os estágios da prefiguração, configuração e refiguração em paralelo com as questões do habitar e do construir. A arquitetura, o objeto construído, põem em narrativa as questões do morar, do ser no mundo, e então, concordamos com Fuão no momento em que este afirma que as “palavras moldam e direcionam nosso pensar, a casa doméstica e conforma também nosso pensar” (2016, p.2), em um processo de influências mútuas, narrativa e construção se afetam.

Este objeto construído e habitado nasce de uma prefiguração, é configurado e continua a ser reconfigurado, o que para o Ricoeur significa falar de uma narrativa engajada na vida cotidiana, que não se separa dela para construir formas literárias, uma narrativa de um tempo efetivamente construído, já configurado, e as narrativas posteriores, as releituras, reconfiguração.

---

31 Ricoeur em “Arquitetura e narratividade” inicia abordando alguns pontos sobre a memória, que entende por meio de Aristóteles como “tornar presente a ausência”, no sentido de tornar presente algo que foi, em oposição ao que não foi, do que se ocupa o imaginário, e nesse contexto Ricoeur elogia a arquitetura, afirmando que sua glória é justamente tornar presente não aquilo que não é mais, mas aquilo que foi através do que não é mais. Nos intrincamentos das relações entre o que foi e o que não o é mais, Ricoeur dissecou a questão da narrativa, uma vez que é o pôr-em-narrativa que permite o acesso à memória, o tempo só se torna o tempo para o homem quando é narrado.

Ou seja, ao falar destes três estados e suas relações com a coisa construída que existe, nos referimos a um processo de prefiguração que retoma as articulações humanas, os agentes, as redes de significado, às interações de uma vida cotidiana, os contextos, circunstâncias e resultados que levam o objeto coisa a existir, e que passa a existir narrado, configurado por meio das tramas que compõem a narração dos eventos, a organização dos acontecimentos postos ordenadamente em ação inteligível no mundo, até que passa a ser refigurado, processo que se dá na leitura, no encontro, no desenrolar da cena, pois o objeto existe e assim está em contato com os vetores do tempo, o espaço, a linguagem, os sujeitos. A refiguração acontece ao *se ler* o objeto, impregnada esta leitura pelos imaginários e significados carregados por quem lê. Como em Heidegger a palavra, a linguagem configuram um habitar, um existir, o narrar em Ricoeur desenvolve função similar.

Heidegger e Ricoeur ambos desenvolvem seus pensamentos a partir do desvelamento da linguagem e aproximam-se ao tratar do construir, habitar, pensar e do narrar, nesse sentido a palavra aparece como um elemento fundador. Assim como a casa e o espaço configuram modos de agir e pensar, a linguagem nos molda, o que nos leva a questionar a linguagem aplicada à narrativa: são essas que configuram o que vemos, o que nos olha, o que vivemos. Um objeto não se separa do que se diz sobre ele, do que ele diz sobre si próprio.

Ao falar das Pontes do Diabo e da ponte Misarela, Marques associa a dimensão simbólica às narrativas lendárias e míticas. Ao olharmos superficialmente estruturas como a London Bridge (ponte em Londres, Inglaterra), Golden Gate Bridge (ponte na Califórnia, EUA) ou as pontes sobre o Sena em Paris, identificamos uma dimensão simbólica associada a narrativas cinematográficas e audiovisuais, além de turísticas.

Quais são então as narrativas que fluem pela ponte que aqui é objeto de observação, a Costa e Silva? Identificamos inicialmente sua vinculação à narrativa da cidade de Brasília, juntamente com a relação indissociável da paisagem, e por fim, narrativas de teor social, que se desdobram no imaginário e no real por meio do próprio simbólico, condensado em seu nome.

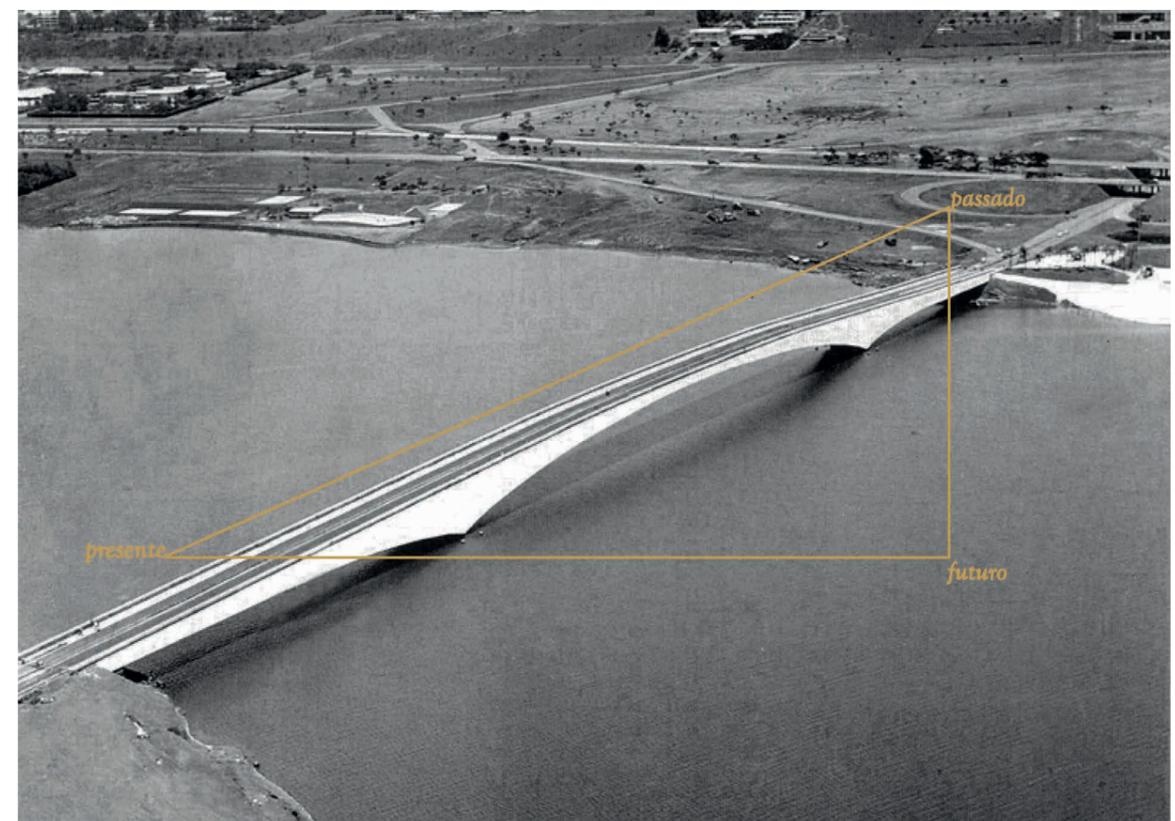
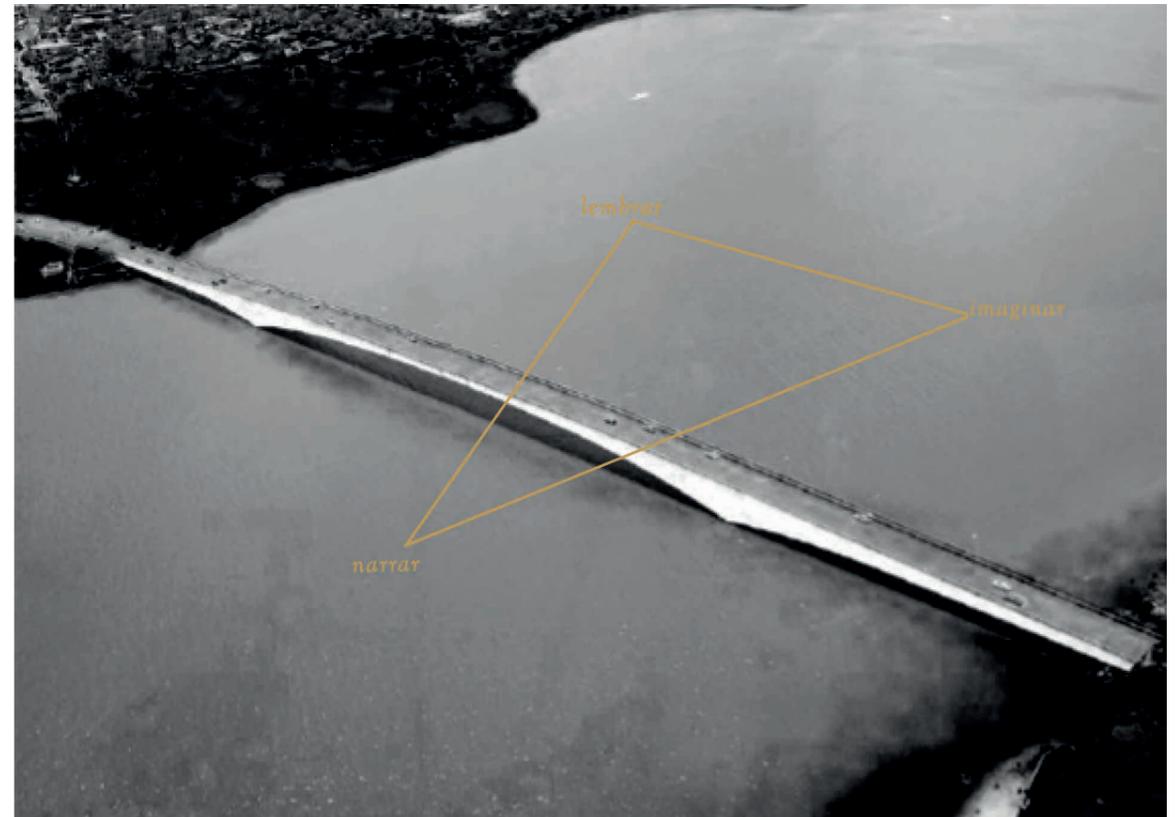
*Ponte - Aquilo que permite passar de uma margem à outra. Passagem da terra ao céu, do estado humano aos suprahumanos, da contingência à imortalidade. Cruzar. Atravessamento. Divisor. larga para os justos, estreita como uma lâmina para os ímpios. Passagem. Viagem Iniciatória. Arco-Íris. Mediação. Intermediário.*

*A ponte coloca o homem sobre uma via estreita, onde ele encontra inexoravelmente a obrigação de escolher. E sua escolha ou o dana, ou o salva.*

*Um Perigo a superar, mas ao mesmo modo, a necessidade de se dá um passo.*

*(Passagens reorganizadas de Chevalier e Gheerbrant)*

Triangulações I e II da série "triangulações". Fotomontagem, Arthur Gomes, 2021



# 2

## Da paisagem e seus elementos: memória, narrativa, monumentos e ressignificação

Levando em consideração as narrativas que permeiam a cidade de Brasília, destacadas inicialmente na seção Considerações Narrativas, temos em mente que o que se diz sobre algo, o que se diz sobre o espaço, edifica imagens daquilo que é visto e vivido. Nesse contexto, criam-se paisagens. As narrativas de Brasília são vivenciadas, percebidas no cotidiano dos seus caminhos, nos frames que se imprimem nos olhos.

Nesse sentido, para entender e discorrer de forma mais precisa sobre as relações entre paisagem e narrativa que permeiam esse nosso universo aqui delimitado, precisamos subir os montes e observar a vista. Observar as conexões entre o céu, o lago, as casas, os arredores, o verde e as nuvens. No conjunto dos elementos, a paisagem.

Assim, esta seção se ocupa do entendimento da paisagem da cidade, identificando e desenvolvendo narrativas construtoras desta paisagem edificada, tentando assim enquadrar um discurso comum à paisagem da cidade: moderna, monumental, democrática. Intercruzando o entendimento teórico sobre o tema, o entendimento de seus elementos, com o objeto específico, desdobramos as relações entre um e outro.

Ao desenhar o quadro da paisagem, começamos a apresentar suas retomadas e ressignificações, entendendo a paisagem simbólica como um espaço de disputas. A questão que nos serve de bússola passa a ser “o que narra a paisagem?”. Para isso revisaremos a noção de paisagem, tentando entender como esta é construída e as operações que se desdobram a partir dela: memórias e narrativas ativadas e acessadas por meio de seus elementos. Por meio da revisão de literatura e do referencial teórico específico, entendemos que os elementos da paisagem estão associados a discursos e narrativas construídas que edificam física e metaforicamente memórias disponíveis no espaço. A paisagem, enquanto ordenação dos elementos, se configura então como um espaço de narrativa.



"Paisagens articuláveis", Nina Maia, 2018. Pintura sobre fita crepe e suporte de madeira. Fonte: Nina Maia.

*a paisagem está acesa, ela relampejou. Iansã do Caimbé  
o meu corpo levou. A paisagem está acesa e me alumiô  
(Luiza Lian)*

## O que vejo se apresenta a mim: a cena da paisagem

Peço licença para iniciar esta seção com afirmações poéticas que residem em mim. Desafiado a pensar a paisagem, antes da apresentação de qualquer referencial teórico, reúno o que e como entendo a paisagem, motivado pelo trabalho visual e pelo poema da artista Nina Maia<sup>32</sup>, "as paisagens são tentativas de perdoar as distâncias. As distâncias são as palavras. Mas há alguém aqui (há trinta mil anos)" (2020, p.50). Assim, utilizo das palavras distantes para diminuir os espaços entre mim e a paisagem.

A paisagem está em todos os lugares. Ela nos cerca, nos abraça, a vemos enquanto estamos e somos parte dela. Não é possível fugir do seu contorno, pois a todo "frame", a todo quadro que tocamos com o olhar, reconhecemos uma face dela.

A paisagem é uma construção. Fruto de um modo de ver e de uma série de ordenações simbólicas transmitidas ao longo das eras, sua percepção se dá por meio da absorção das relações entre objetos ordenados em um espaço desenhado, quase que pictoriamente segundo as leis da perspectiva.

A paisagem nos educa, ela nos ensina a ver, e paradoxalmente, foi a nossa visão que a criou. Ela é uma ama, que nos aninha a noite e nos desperta pela manhã. Nos conta histórias, molda nosso pensamento, nossas percepções de mundo, nossos afetos.

A paisagem é uma ideia introjetada em nossos imaginários, cria e criadora dessas imagens sensíveis e partilhadas, não só visuais. É uma poetisa que declama para uma plateia que a vê de olhos fechados. Ela é a morada dos signos, dos símbolos, da memória, das narrativas.

<sup>32</sup> FIGUEIREDO, Marina Maia Nobre de. Paisagens moram secretamente nos materiais. Trabalho de conclusão de curso - Artes Visuais - Instituto de Artes, UnB. Orientação: Profa. Dra. Karina Dias. 2020

A paisagem apreendida torna-se então um símbolo. Figura nas memórias do que fazem o percurso diariamente, dos que se banham aos finais de semana, nas margens abertas pela construção, nos que cultuam e pedem. A ponte é um símbolo da cidade, da obra de seu autor, e das margens e distâncias que ela cria.

*A paisagem nos mostra que não estamos sós (Karina Dias)*

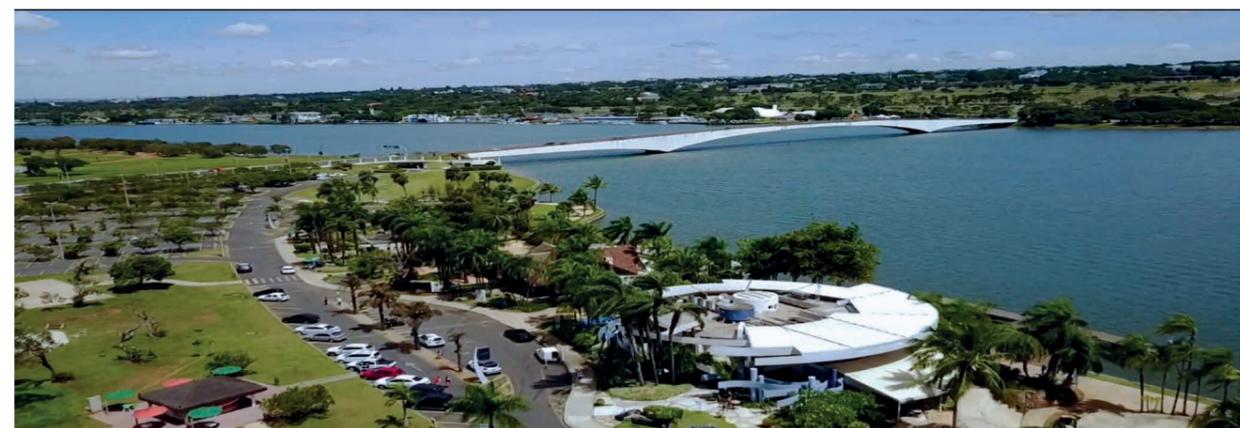
*Uma paisagem, duas paisagens, ela nunca é igual aos olhos de quem vê.*

*Unificar a paisagem é uma ação da narrativa.*

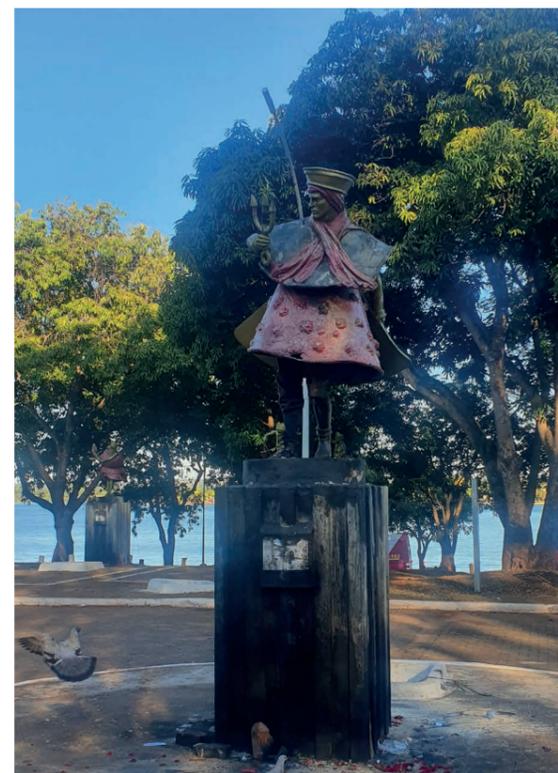
*A paisagem é uma janela: para onde olhar?*



Banhistas utilizando a margem da ponte para recreação. Foto do autor.



Vista aérea do Pontão do Lago Sul. Fonte: Blog Conhecendo Brasília.



Estátuas de Exu e Ogum na Praça dos Orixás à margem do lago, ao lado da ponte. Fotos do autor.

Feitas as considerações poéticas passamos a adentrar ao campo teórico que tangencia a questão da paisagem, iniciando sobre a percepção da paisagem por meio de Georg Simmel (1913) que entende que o perceber a paisagem se dá por seu reconhecimento em totalidade, como fruto composto na visão, a paisagem se configura na demarcação de um horizonte, na cativação espiritual. São decomposições particulares da natureza remanejadas pelo olhar humano. Este olhar está vinculado a um modo de ver que se instaura a partir da pintura, que além de delimitar uma certa definição inicial para o conceito, instrumentaliza a disseminação do modo de ver a paisagem, que um dia nem mesmo existiu como a conhecemos:

Não é de espantar que a Antiguidade ou a Idade Média ignorassem o sentimento da paisagem, o próprio objeto não conhecia ainda esta determinação psíquica nem essa transformação autônoma cujo ganho final fosse confirmado com o surgimento da paisagem na pintura, e de certo modo capitalizado por ela (SIMMEL, 1996, p.17)



“L'air de montagne”, frame. Karina Dias, 2016. Vídeo 5'30. Fonte: Karina Dias.

Não havia antes a paisagem como há hoje, e se hoje existe, foi criada pelo ver que se instala a partir da pintura, é assim que entendendo a variedade dos materiais disponíveis na natureza, e a multiplicidade dos pontos de vista que podem compor uma impressão da paisagem, Simmel percebe que o caminho para uma possível delimitação da paisagem se encontra ao passar pela noção como obra de arte pictórica, pois

A paisagem no sentido artístico nasce quando se prolonga e se purifica cada vez mais o processo pelo qual a paisagem no senso comum se desprende para todos, da impressão crua que se tem das coisas da natureza tomadas em detalhe. O que o artista faz - subtrair ao fluxo caótico e infinito do mundo, como imediatamente dado, um pedaço delimitado, o alcançar e o formar como unidade aquilo que até então encontra em si seu próprio sentido e cortar os fios que a ligam ao universo - é precisamente o que nós também fazemos, em dimensões menores, sem tantos princípios e de modo fragmentado, pouco seguro de suas fronteiras, quando temos a visão de uma “paisagem” no lugar de prado e de uma casa. (SIMMEL, 1996, p.18)

A pintura seria então responsável por definir uma tendência para os modos de ver, ensinando o olhar a partir das delimitações e recortes feitos pelo artista, que passa a selecionar e divulgar o que seria então a paisagem, dentro de suas organizações, visões e impressões, definindo um vocabulário para o ver.

Dessa forma, a mídia aparece então como um divisor de águas. Este ponto é também trabalhado por Anne Cauquelin em “A invenção da paisagem” (2007), onde além da questão pictórica proposta por Simmel, a autora entende que a paisagem não é, enquanto existência, um dado natural, pré-existente à cultura: “há algo como uma crença comum em uma naturalidade da paisagem” (2007, p.8). Cauquelin então analisa a construção da noção de paisagem, entendendo que ela, de fato, não é natural.

Por meio de Cauquelin passamos então a começar a enxergar que a paisagem é uma percepção do espaço e natureza. Como percepção, um modo de ver, depende de construções e sensibilidades estéticas, que a própria paisagem, ajuda a construir pois “é sempre a ideia de paisagem e a sua construção que dão uma forma, um enquadramento, medidas a nossas

percepções” (2007, p.11). Cauquelin defende este ponto delimitando como base e elemento de argumentação a formação da noção por meio das artes visuais, destacando o papel da perspectiva na construção do ver a paisagem. Afirma que a “paisagem natural” é, na realidade, um produto de um ofício laborioso, uma criação continuada (CAUQUELIN, 2007, p.11) e ao analisar os processos que levam a formação deste produto traça considerações pertinentes que associam a paisagem a variados conceitos que sustentam e permeiam sua existência. Assim, essa invenção tem uma “função própria de reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço” (idem, p.12).

Nesse contexto, a paisagem constrói em seu observador um modo de ver e perceber o mundo ao seu redor, a ordenação dos objetos, suas dimensões, sentidos simbólicos, atua na construção de imagens reais e mentais. A paisagem é, de certa forma, um espelho simbólico, pois enxergá-la é deixar fluir as percepções, invocar imagens e sentidos. Isto porque o mundo visível em si não possui significado intrínseco, mas o ato de percebê-lo ativa registros, memórias, sentidos.

A paisagem atua então colaborando na criação de espaços simbólicos e de imaginários compartilhados. Essas ações se desdobram tendo como matéria as próprias percepções subjetivas daquele que se coloca frente a ela, e assim entendemos que não vemos o que está dado no mundo vivível, mas sim projeções de nós:

Inocentemente presos à armadilha, contemplamos não uma exterioridade, como acreditávamos, mas nossas próprias construções intelectuais. Acreditando sair de nós mesmos mediante um êxtase providencial, estávamos muito simplesmente admirados com nossos próprios modos de ver (CAUQUELIN, 2007, p.27)

A paisagem é simbólica, o que para Cauquelin é, em certa instância, “aquilo que liga num mesmo dispositivo todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos” (2007, p.31). Na construção do simbólico, a imagem se confunde tanto com aquilo que imprime, que se torna a própria verdade real. Neste sentido, as linhas simbólicas que permeiam a construção do mundo visível, acessado por meio da paisagem, se confundem intimamente com a realidade, sendo apreendidas como aspectos do real. Assim, os signos que constituem a paisagem atuam na

construção das imagens e percepções do mundo, reais e virtuais, criando imaginários. Não seria possível dissociar um espaço dos seus conteúdos simbólicos, de suas imagens, uma vez que imprimem, de uma forma ou de outra, percepções no sujeito, moldando seus modos de ver.



Pintura impressionista de Claude Monet “Water lilies and Japanese bridge”. Fonte: Princeton Art Museum.

Seguindo por este caminho desenhado por e na paisagem, entendemos que ela é também uma narrativa, um texto que ordena conteúdos a serem apreendidos. Preenchida pelos corpos que contém, como narrativa é produto da ação e interpretação dos agentes, seguindo as ordens da composição que organiza dadas as regras da perspectiva. Essa composição pesa na construção da paisagem, juntamente com os conteúdos narrativos que dela se desprendem,

é o fio da narrativa, as etapas de um périplo que fazem existir os lugares sucessivos. Desse modo, os “diz-se que” e os “diz que se diz” se acumulam, traçando círculos cada vez mais longínquos através de um mapa fantasioso (CAUQUELIN, 2007, p.50)

A paisagem configura espaços e percepções. Os “diz-se que” são as construções sociais do sujeito observador interagindo com os símbolos, e carregando-o cada vez mais de história. Um Símbolo é uma Narrativa, portanto, porque uma sucessão de eventos levou-o a ser lido como ele é lido por alguém, seus significados estarão sempre disponíveis a serem reconfigurados, reinterpretados, senão, deixará de ser um símbolo. A Paisagem é, então, um conjunto de Narrativas, já que é um conjunto de Símbolos.

Este ponto da paisagem enquanto narrativa é abordado por Cauquelin quando a autora trata da construção da paisagem na cultura grega, que inicialmente “não a percebe”. No entanto, no contexto das encenações teatrais a paisagem aparece, vinculada à fábula e a narrativa, que são pilares da ação humana:

A fábula (*mythos*) e a narrativa são, primordialmente, o que reúne num todo a ação humana. É a fala, a *lexis*, que é “ouvida” como entendimento, como persuasão, e não o ver cênico. Um lugar é sempre um lugar “dito”. Ele é sempre o tomado na unidade reinante de uma relação que chamamos um ‘mundo’... É só assim que o rochedo [...] manifesta a obscuridade de seu surdo portamento” (CAUQUELIN, 2007, p.52)

Fica então vinculada à paisagem uma ideia de narrativa dela, o que se diz sobre ela, que engrossa as camadas de sentido e conteúdo que ela contém, como ela é organizada pela língua. A narrativa é também o

elemento que irá desemaranhar estes conteúdos, transmitindo-os para o observador, nesse sentido, o texto se torna um outro elemento da paisagem. As palavras que se ligam à paisagem falam sobre ela e com ela, configurando-a. Entendo-a como construção pictórica, uma construção visual, nos valem da fala de Anne Cauquelin: “o nome é o intermediário obrigatório de toda construção pictórica” (2007, p.74).

Ao entender a paisagem como construção pictórica, estamos retomando a origem de sua percepção por meio das artes visuais, e ainda, entendendo a paisagem como a ordenação de elementos no espaço e o resultado desta organização, porque assim como a pintura, a paisagem dá a ver “não aos objetos, mas o elo entre eles, como se tentasse também tecer um vínculo incorruptível entre o que se sabe e o que se vê” (CAUQUELIN, 2007, p.83), nesse sentido, a evidência dos elos se apresenta, “compreendo porque vejo, e à medida que vejo, mas só vejo por meio e com o auxílio do que compreendo que é preciso ver naquilo que vejo” e de fato, não vemos só o que vemos, “o que se vê não são as coisas isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem. Os objetos que a razão reconhece separadamente, valem apenas pelo conjunto proposto à visão” (CAUQUELIN, 2007, p.85), e assim, entende-se também que “os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas, ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem” (BRISSAC, 2004, p.26).

Portanto, quando se vê a paisagem estamos também vendo sentidos, textos, ideias, palavras, memórias, aquilo que conhecemos ou julgamos conhecer e então, podemos dizer que tanto imagens, objetos e palavras só possuem valor quando interligadas, quando se compõem entre si, “se refulgem com algum brilho, é por que estão dispostas com arte em algum ponto do discurso que os circunda” (CAUQUELIN, 2007, p.86).

Fica cada vez mais acerada a relação indissociável da paisagem com as narrativas que a circundam, tendo estas uma vinculação que cria um espaço de interpretação e impressão de ambas, concomitantemente, nas imagens que são projetadas pela percepção da paisagem. E esse espaço se relaciona intrinsecamente com a realidade, sendo sua única referência possível, uma vez que o discurso apresenta o que se diz sobre o que se é, sendo assim, o que configura as camadas do ver, nesse sentido



The Monuments of Passaic, 1967, imagens extraídas da série de 24 fotografias em preto e branco a partir de negativos originais de 7,6 x 7,6cm. Fonte das imagens: Robert Smithson, Le paysage entropique 1960/1973. Marseille: MAC, 1994

*Ao escolher o que vejo, ao significar os elementos, defino  
minhas próprias paisagens, encontro meus próprios símbolos*

funciona como a única referência possível para a realidade da imagem. Com efeito, o que o discurso apresenta não tem mais ligação com um objeto do mundo natural, mas como "dito" que o antecede. Seu valor de verdade se instala no tecido das citações invocadas com auxílio, e sua coerência advém não de sua relação com as coisas, mas de sua relação com os outros textos que o uso comum dá como referência" (CAUQUELIN, 2007, p.112)

Assim, a narrativa, o texto, o dito, passa a ter um lugar de destaque nas percepções da paisagem e o que se constrói dela. Entendendo a paisagem como espaço das coisas ordenadas, encontramos elementos, itens, contidos em seu seio, estes itens emprestam seus sentidos à paisagem, ao mesmo tempo em que dependem do elo que com ela estabelecem para serem lidos enquanto objetos individuais, discussão que está por vir.

"A paisagem é uma ressonância interna do afeto e da cultura, iniciada pelo olhar intencional quando lançado sobre um lugar (...) destaca do conjunto vivo, os elementos significativos que devem compor a cena, a imagem ou o quadro" diz Jean Marc Besse (2006, p.47), e por meio desta fala que caminha alinhada a Anne Cauquelin, entendemos sobre a escolha do que vemos, os elementos significativos da cena.

Em "Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia" o filósofo francês supracitado aborda a questão da paisagem por diferentes frentes: artística, espiritual e científica. Nesse exercício, retoma o caráter múltiplo da paisagem, que não tem uma única definição. Esse entendimento multifacetado da paisagem, também depender da frente que se é tomada para sua análise, fica evidente na obra de Besse, a medida em que ele apresenta diferentes definições e conceitos para o termo: a paisagem é conceituada enquanto construção, expressão, impressão, testemunho, artefato.

No pensamento de Besse, essas diferentes definições parecem se configurar por meio de conexões, como em sistemas policêntricos que orbitam em torno de si mesmos, ou seja, apesar das diferenças referentes a cada área, as definições parecem orbitar em torno de uma ideia partilhada como comum. Besse retoma a ideia de Cauquelin ao apontar que a paisagem, inicialmente, se apresenta intimamente conectada à pintura. Destaca que mesmo em terminologia, o vocabulário utilizado para

tratar da paisagem enquanto geografia era idêntico àquele utilizado para tratar da pintura de paisagem (2006, p.17) e que nesse contexto, pintores e geógrafos "desenvolveram uma arte de leitura visual dos signos que constituem a qualidade própria de uma paisagem" (2006, p.19), a partir da delimitação de modos de ver e organizar o visível, a paisagem começa a tomar uma forma enquanto um conceito partilhado, que nasce de um olhar intencional sobre o espaço, um olhar que destaque seus elementos e organize sua cena, nas palavras de Besse:

A paisagem nasce aqui, nessa postura: um olhar intencionalmente lançado sobre um lugar e destaca do conjunto vivo os elementos significativos que devem compor a cena, a imagem ou o quadro. A paisagem é representação, no intercâmbio incessante entre a pintura e a natureza, ou antes, na transposição pictórica da percepção da natureza (BESSE, 2006, p.46)

Mais uma vez, a paisagem como conhecemos nasce de sua captura no quadro. No entanto, Besse apresenta ainda outras percepções do conceito, em momentos o afastando de sua dimensão estética e em outro o aproximando. Ao recuperar em inglês e alemão (*landschap* e *Landschaft*) a origem etimológica da palavra paisagem (*landscape* no inglês contemporâneo), retoma uma outra dimensão:

Antes de adquirir uma significação principalmente estética, ligada ao desenvolvimento específico de um gênero de pintura a partir dos séculos XVII e XVIII, a palavra *landschap* possui um significado que se pode dizer territorial e geográfica. Tomada de um sentido sobretudo jurídico-político e topográfico (BESSE, 2006, p.20)

O entendimento de paisagem se desenvolve e extravasa essa noção inicial, no entanto, ao retomar a etimologia da palavra ancestral que dá origem a paisagem (*landscape*), Besse recupera também uma dimensão política da paisagem, associada ao território, delimitação de fronteiras e espaços, encontramos nesse termo uma camada de pertencimento e propriedade, no sentido de patrimônio de uma nação, o que delimita um escopo: a paisagem *pertence* a determinados grupos.

Já em um outro momento, ao tratar da paisagem sob a perspectiva da geografia, Besse afirma que dentro desta área, a paisagem não era definida inicialmente como uma extensão territorial, mas sim um espaço da existência:

A paisagem não é definida de início como a extensão de um território que se descortina num só olhar desde um ponto de vista elevado, segundo a fórmula tornada clássica a partir do séc XVII na história da pintura. Ela é entendida como espaço objetivo da existência, mais do que como vista abarcada por um sujeito (2006, p.21)

A paisagem extravasa então, os limites da região particular e coloca a questão da abertura do espaço terrestre e da relação entre o que está aquém e além do horizonte (2006, p.23)

Neste contexto, entende-se que a paisagem reúne em si todas estas definições, sendo um espaço da existência que extrapola a questão da visão, aquém e além do horizonte, a paisagem se amplia como um espaço, além de real, visual e físico, mas também simbólico. Ela, pela reunião dos objetos e sentidos atribuídos disponíveis no mundo sob o olhar, se faz a imagem do mundo, a experiência visual do mundo (BESSE, 2006, p.31). Assim, é perceptível e intelectualmente apreensível como um todo unicamente na virtualidade de uma experiência imaginária da qual é suporte (idem, p.35), ela reconcilia as faculdades humanas, tornando-se simbólica no sentido que Cauquelin aponta (2007, p.31), unindo razão e sensibilidade e aqui retomamos sua dimensão estética. Aproximação esta, da paisagem e da estética, que Besse passa a tratar, retomando que a noção de paisagem aparece encadeada à ideia de representação pictórica do mundo visível ordenada pela estética, culminando então no entendimento de que a paisagem não é necessariamente o ambiente natural, um território ou o país, mas sim uma produção:

Um dos postulados teóricos e historiográficos mais disseminados atualmente [...] referentes à noção de paisagem na modernidade faz dela essencialmente uma representação de ordem estética, cuja origem seria, antes de tudo, pictórica. De fato, três termos são encadeados (representação, estética, pintura) para afirmar que a paisagem é, de maneira geral uma construção cultural, que ela não é um objeto físico, que ela não deve ser confundida com o ambiente natural, nem com o território ou o país (2006, p.61)

O mesmo ponto foi tratado anteriormente por Anne Cauquelin, e parece um postulado apaziguado: a paisagem é produzida, mas a partir de quê? Besse responde à questão evidenciando as interações entre os conjuntos de condições e construções naturais e humanas que permitem uma percepção ampliada do que é visto enquanto matéria para a paisagem, respondendo que a noção de paisagem é um efeito evolutivo de uma série de sistemas:

Tradicionalmente a resposta seria: a paisagem é o produto das interações, das combinações entre um conjunto de condições e de construções naturais (geológicas, morfológicas, botânicas etc.) e um conjunto de realidades humanas, econômicas, sociais e culturais. São essas interações que, no tempo e no espaço, respondem pelas mutações percebidas nas paisagens visíveis. É o efeito e a expressão evolutiva de um sistema de causas também evolutivas [...] (BESSE, 2006, p.66)

Vários são os elementos que atuam na construção da paisagem, o que demonstra que sua percepção não pode ser tomada de forma inocente, simplificada. De fato, a paisagem é um campo de tensionamentos complexos disponíveis ao mesmo tempo que ocultos sob a ilusória ideia de que é apenas o que é visto. Ela, como Aracne<sup>33</sup>, tece em seu desenho uma complexa estrutura de símbolos, histórias, narrativas, conteúdos, tempos, processos. Sobre as possibilidades da abordagem estética da paisagem Besse retoma o ponto das histórias, afirmando que “a paisagem conta, sob a fruição estética, uma outra história, ela desenvolve outro sentido”, nesse conto, o visível se torna a própria história narrada, pois “ele é a manifestação de uma realidade a qual ele é, por assim dizer, superfície” (2006, pp.63-64). Assim, defende-se por meio do autor que a paisagem é um signo, formado por um conjunto de signos os quais temos o exercício de aprender a decifrar, a ler:

O visível conta algo, uma história, ele é a manifestação de uma realidade a qual ele é, por assim dizer, superfície. A paisagem é um signo, ou um conjunto de signos, que se trata então de aprender a decifrar, a decifrar, nu esforço de interpretação que é um esforço do conhecimento, e que vai, portanto, além da fruição e da emoção. A ideia é então que há de se ler a paisagem” (idem, ibidem)

33 Figura da mitologia grega transformada em aranha pela deusa Atena.

Assim, por meio de Besse somos capazes de dissecar certos aspectos da paisagem. Sendo manifestação da realidade, conjunto de signos, é também produto da cultura, o qual deve ser destrinchado para ser entendido, e nesse contexto, sendo a paisagem uma produção cultural suas significações não podem ser reduzidas a uma percepção puramente estética, é necessário ir além em sua profundidade, observando a paisagem pelas lentes da cultura, história, memória, adentrando a outros universos de significado, outros conceitos e práticas investidos no território (BESSE, 2006, p.62).

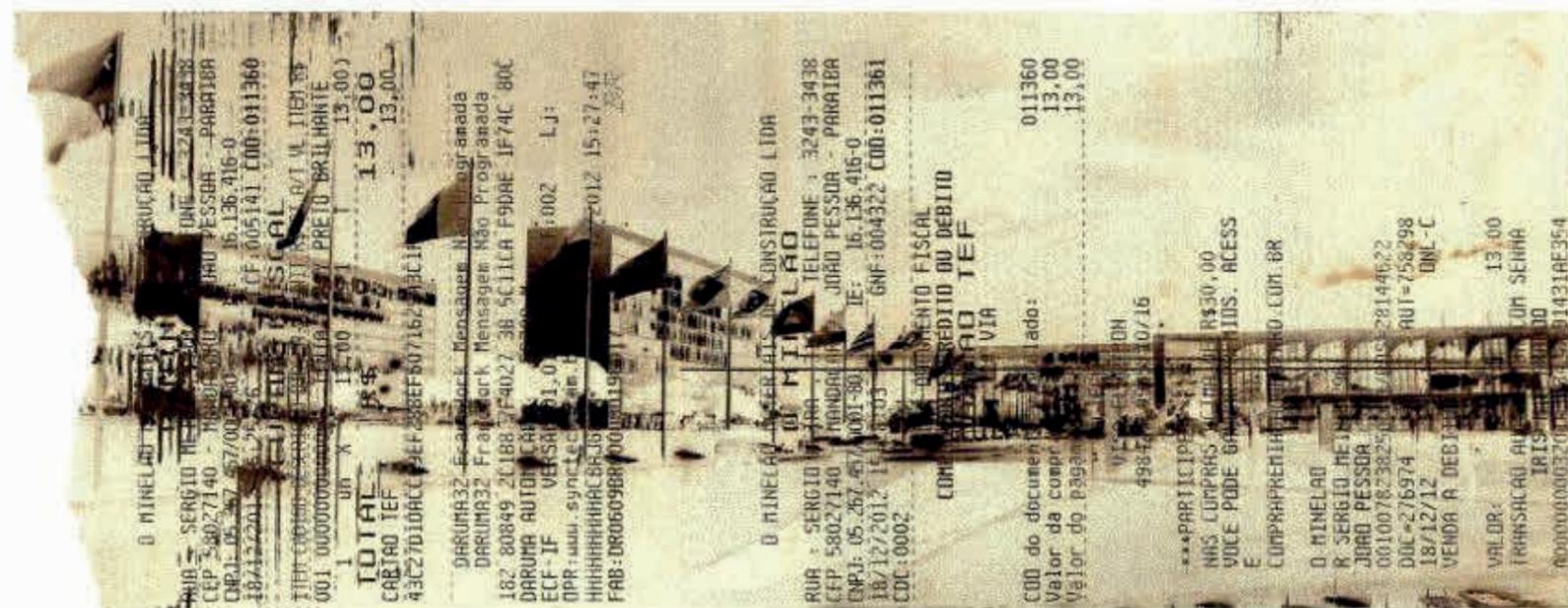
Como já mencionado, é preciso ler a paisagem, e “ler a paisagem é extrair formas de organização do espaço, extrair estruturas, formas, fluxos, tensões, direções e limites, centralidades e periferias” (BESSE, 2006, p.64). É necessário entender o vocabulário da paisagem, que é também múltiplo, uma vez que ela fala todas as línguas do mundo simultaneamente.

Retomamos então a paisagem enquanto cena, uma analogia feita tanto por Cauquelin quanto por Besse. Ela é teatral, e está nos contando uma história, marcada por falas, pausas, tempos e cenários. Em determinado momento, Besse comenta a questão do tempo e da história na percepção da paisagem. Ele afirma que estes dois universos se tornaram espetáculos (2006, p.26), que observamos por meio da percepção visual da paisagem, onde seus elementos, objetos que compõem a cena, são cenário e atores no desenrolar das narrativas. A paisagem é um campo simbólico, por meio dela acessamos ideais, modos de ver e perceber a realidade. Como produto fruto da força de agentes específicos, ela não é imparcial, promulgando assim narrativas sancionadas, hegemônicas.

Dos elementos: paisagens, monumentos, imaginários.

Passamos então a tratar de um destes elementos disponíveis no espaço da paisagem, esses signos que condensam e expressam diversas destas qualidades já abordadas. São apreendidos por meio da visualidade da paisagem, figuram nos imaginários sendo acessados e entendidos por meio das narrativas que sustentam, recortamos para análise este objeto que existe na e pela paisagem, que se configura em relação com ela, sendo um dos atores de sua cena, os monumentos.

Para depois adentrar a este universo, passamos a tratar da paisagem segundo a artista visual Iris Helena. Em seu trabalho “Práticas de Arquivo Morto” de 2015, que reúne o processo e o embasamento teórico por trás da série de trabalhos “Arquivo Morto” (2013-2015) a artista trata das memórias e imagens da cidade, que no ritmo acelerado da contemporaneidade se imprimem sobre suportes precários.



Panoramas I (série Arquivo-Morto) Iris Helena. Jato de tinta sobre papel algodão.2014. Fonte: Iris Helena 2015

Ao tratar destas imagens, acaba por perpassar a paisagem que desenha retomando Besse e a qual relaciona com o olhar, a vista. Para Iris Helena a paisagem é dada pelo ver, em dimensão e significado, se configurando a partir da subjetividade do ver, permeada pelo afeto e pela cultura. Cada olhar desenha uma paisagem, sendo, nas palavras da artista um acontecimento que se dá no espaço preciso da visão:

a justa medida do meu olhar, onde ele se demora. Uma vista produz um quadro de laterais desfocadas, numa janela real ou fictícia, pelo enquadramento natural do olho ou através da abertura de uma câmera. A vista é fluxo enquanto a paisagem, suspensão. Ela, a paisagem, é uma ressonância interna do afeto e da cultura, iniciada pelo olhar intencional quando lançado sobre um lugar (...) destaca do conjunto vivo, os elementos significativos que devem compor a cena, a imagem ou o quadro (ARAÚJO, 2015, p.24)

Cada paisagem existe apenas no brilho dos olhos, sozinha e conectada com todas as outras que já existiram e vão existir. A partir desta definição poética, a artista passa a tratar de como selecionamos, colecionamos e damos continuidade a paisagem, por meio de recortes do olhar, apreensões gravadas na memória como pequenas notas e relíquias:

Podemos ser colecionadores de paisagens, podemos guardá-las como objetos. Fotos de viagens, álbuns, cartões postais, por exemplo, são horizontes pessoais redimensionados em paisagens de bolso. A paisagem pode ser também a extensão da lembrança de um lugar e a própria materialização do medo do esquecimento (ARAÚJO, 2015, p.24)

Vinculamos também uma outra possibilidade à paisagem, a de ao mesmo tempo em que opera na memória, permitir modificá-la a partir das faculdades do esquecimento e do apagamento. A paisagem enquanto obra visual, percepção do mundo visível, pode esconder elementos, e nós, enquanto sujeitos que observam, podemos apagá-los ou esquecê-los. Sobre estas duas ações, Iris Helena diz:

O esquecimento é um apagamento interno, um movimento invisível do ser que lembra. O apagamento é um esquecimento do lado de fora, a ação de desprender algo da superfície do mundo. Duas palavras ligadas ao desvanecimento das coisas vistas. (ARAÚJO, 2015, p.36)

Arquivos (série Arquivo-Morto), Iris Helena  
2013. Fonte: Iris Helena, 2015.



O elo estabelecido pela autora entre Monumento e Esquecimento é fundamental neste trabalho, pois se aproxima da noção memorial do monumento. Cauquelin parece contribuir com esta via de entendimento, a paisagem guarda em si um *ver a*, enquanto por nossa vez, guardamos em nossos olhos um *ser visto*, assim, olhamos o que nos olha, recolhemos o que nos é afetivo, construímos e decodificamos o sentido despreendido da paisagem. “O monumento passa a ser um detalhe dissolvido na paisagem” (ARAÚJO, 2015, p.59). Ele, o monumento, está intimamente relacionado à paisagem, sendo um dos atores que declamam em sua cena, sendo a paisagem um dos pilares da monumentalidade. A artista relaciona monumento e paisagem, como uma demarcação visual da memória coletiva, as duas noções dançam e brincam como irmãos próximos. Mesmo quando os passantes do local pouco ou nada sabem sobre as “homenagens” que se edificam nos monumentos, se relacionam com a paisagem que o sustenta e nutre.

Monumentos corroboram na construção da paisagem, e simultaneamente, a paisagem constrói monumentos e monumentalidades. Retomando o que foi posto anteriormente, passa-se então a pensar nestas estruturas enquanto elementos do espaço simbólico da paisagem, contadores de histórias, condensadores de algumas das narrativas disponíveis.

Para darmos continuidade ao nosso caminhar, antes de seguirmos rumo aos monumentos, necessitamos observar um último elemento que se conecta à esta seção. Seguindo as reflexões já desenhadas nesta nebulosa, nos parece plausível afirmar por fim que a paisagem está relacionada ao simbólico e à narrativa, mas precisamos tratar ainda de mais um elemento já comentado que se apresenta por meio dela, o imaginário.

Afirmamos que a paisagem tem uma função narrativa, que é um produto resultante de modos de ver e do ensino de certas percepções, que suscita memórias e conteúdos simbólicos subjetivos, que pertence a determinados grupos.

Retomamos então algumas paisagens que se organizam ao redor destas temáticas: a paisagem enquanto invenção tem uma “função própria de reassegurar permanentemente os quadros da percepção do tempo e do espaço” (CAUQUELIN, 2007 p.12), conjunto ordenado de símbolos e narrativas, é uma projeção do imaginário sobre o espaço, uma vez que vemos o que podemos ver de acordo com nossas percepções.

Falamos aqui que a paisagem atua na construção de imaginários e que é moldada por esses, que aqui entendemos por meio de Baczko como uma rede de sistemas simbólicos partilhados socialmente que se constroem pela experiência dos agentes, suas aspirações, desejos e interesses, vinculado a memórias, crenças e esperanças que asseguram a um grupo social um esquema de interpretações das experiências partilhadas (BACZKO, 1985). Esse sistema tem por função “construir uma matriz de tempo coletivo no plano simbólico, intervindo diretamente na memória coletiva onde os acontecimentos contam menos que suas representações imaginárias” (FREIRE, 1997, p.114), assim como a paisagem que

reassegura os frames do tempo e espaço, o imaginário assegura o acesso à representações do tempo e do espaço, é onde a narrativa está em ação.

Paisagem e imaginário se influenciam mutuamente. Se associam a construção de percepções, a conteúdos simbólicos partilhados, a modos de ver e interpretar coletivamente, retomando memórias e narrativas.

Como uma forma de acessar conteúdos, o imaginário coletivamente compartilhado garante a manutenção de modos de agir e pensar, de narrativas. Ao mesmo tempo em que alterações em sua matiz podem gerar repercussões nas ordens vigentes, nesse sentido, criam-se relações entre o imaginário e a realidade mediadas pelas configurações e reconfigurações das narrativas, aqui temos uma associação do imaginário e dinâmicas de poder<sup>34</sup>.

Percebemos então o seguinte caminho: a paisagem enquanto imagem e construção atua na formulação de imaginários socialmente partilhados, esses dois compartilham seus signos e símbolos que são mediados pelas narrativas, podemos então pensar que o imaginário formulado a partir dos modos de ver, no momento em que é produto da ação dos agentes, coloca as narrativas em ação.

Pensemos um pouco mais sobre a questão do imaginário segundo Baczko: para o autor o imaginário é um conjunto de representações que são organizados pelas características sociais partilhadas por um grupo que passa a produzir significados que são também partilhados por esses grupos. Dessa forma, o imaginário possui uma certa “identidade” e atua na percepção do real ao mesmo tempo em que é moldado por ela, não podendo assim ser separado do mundo visível como antagonico uma vez que ele mesmo atua na construção deste mundo, sendo as relações entre imaginário e real contínuas.

Um dos elementos que se tornam matéria para a construção dos imaginários são os bens simbólicos, que por sua vez estão disponíveis no espaço da paisagem, esses bens simbólicos também estão associados a narrativas e é o imaginário que garante a manutenção

---

34 Bronilaw Baczko não nega a dimensão política do imaginário, pelo contrário. O autor aponta que este conceito está intimamente ligado a dinâmicas de poder, onde a natureza política do imaginário social está marcada por disputas pela apropriação e utilização de representações coletivas (MAGALHÃES, 2016).

destas, sendo então perpassado por um exercício do poder, tendo a capacidade de atuar na criação de uma certa “ordem social” (BACZKO, 1991, p.28), relacionando então o que é formulado por Baczko com o que trabalhamos anteriormente por meio de Ricoeur, entendemos que o imaginário se configura também como um elemento do *pôr-em narrativa*.

Por meio destas afirmações, entendemos que existem relações entre paisagem, imaginário e narrativa, sendo este o caminho: a paisagem cria imaginários que são acessados por meio da percepção da paisagem, dessa forma, enquanto cena ordenada dos objetos, a paisagem contém em si narrativas próprias vinculadas aos objetos que comporta, essas narrativas por sua vez são acessadas, mantidas e transformadas por meio do imaginário partilhado. Ou seja, os signos disponíveis na paisagem são apropriados pelo imaginário, como visualidades dos acontecimentos e assim passam a se associar à narrativas, que são mantidas pela continuidade do signo na paisagem e no imaginário.

Os monumentos e os objetos monumentais enquanto signos disponíveis na paisagem atual como agentes no imaginário comunicando narrativas, como identificamos no caso específico aqui trabalhado, onde um elemento isolado, porém vinculado a uma série de conteúdos narrativos e simbólicos, se configura como um objeto de disputa graças a sua vinculação com o imaginário construído pela paisagem. Envolto em dinâmicas próprias de poder, este elemento garante a manutenção de uma narrativa hegemônica aqui considerada obsoleta que enfrenta embates em seu processo de refiguração.

A paisagem de Brasília, assim como todas as outras, está associada a uma construção simbólica, e nesse contexto, não pode ser dissociada das linhas simbólico-narrativas que orientam sua construção. Retomando a ideia semeada anteriormente sobre as narrativas de Brasília, identificamos em seu desenho uma intenção monumental reafirmada em sua escala, na sua construção, na criação de uma identidade visual e até mesmo em seu reconhecimento como patrimônio.

Nesse sentido, entende-se que as construções monumentais em Brasília estão associadas a conteúdos simbólicos específicos, e assim, não podemos esquecer que estes conteúdos não são imparciais.

A monumentalidade vem associada ao poder, a hegemonia, estratégias de dominação e colonização de imaginários, narrativas e práticas. Então, a monumentalidade enquanto construção de paisagem reflete todas essas questões. É essencial ainda termos em vista que em nosso caso específico tratamos não só de uma paisagem monumental, mas de um elemento lido enquanto tal. A Ponte pode não ser, legalmente, um monumento, mas é socialmente entendida como tal, assim é necessário adensarmos, nos debruçamos então sobre a questão do monumento. Para continuar no caminho das relações entre paisagem, monumento e narrativa é necessário entender o que é o monumento e como este opera socialmente.

A noção de monumento e as ressignificações dos objetos monumentais.

Nos propondo a entender os elementos da paisagem nos deparamos com o objeto monumental, com o monumento em si. Façamos então uma breve recapitulação e contextualização para seguirmos alinhados na ordenação dos conteúdos que nos interessam. Aproximando as noções de paisagem e monumento, levando em consideração o papel do objeto específico, a Ponte Costa e Silva, na manutenção das narrativas que permeiam a paisagem, lida como monumental, defendemos a infraestrutura como um objeto monumental elemento de uma paisagem simbólica.

A ponte, objeto de infraestrutura, pode até não ser considerada em termos formais como um monumento, elemento constitutivo do patrimônio nacional, isso porque não figura em listas de proteção e salvaguarda. No entanto, ao ampliarmos o entendimento e adotarmos um viés um pouco mais contemporâneo quanto ao que configura como monumento, as questões de memória, narrativa, usos e identidades, além da esfera legal, entendemos e intencionamos comprovar que o objeto se aproxima sim em termos de uso e vivência da noção.



Dessa forma, este objeto se configura num campo próprio que o afasta de uma dimensão simplesmente funcional. A partir deste entendimento, munidos das narrativas identificadas, analisamos as disputas simbólicas que permeiam o espaço, evidenciadas em suas margens físicas e simbólicas, em especial por meio de sua nomenclatura.

O nome caracteriza o objeto, o espaço, proporcionando um entendimento e reconhecimento do mesmo, dessa forma, a disputa pelo nome aparece como um campo de tensão que escancara as margens criadas pelas narrativas do objeto, evidenciando as distâncias, as memórias e as percepções que permeiam a existência simbólica do objeto ponte. Aqui, pretendemos desenhar a triangulação da paisagem, memória e narrativa em disputa, tendo em vista o papel que o espaço desempenha no desenvolvimento destas três noções.

Façamos mais uma incursão exploratória, dessa vez procurando aproximações entre o objeto que aqui analisamos e as noções de monumento e monumental, para isso, precisamos entender de forma mais aprofundada essas duas noções e suas intersecções com nosso objeto, partindo do lugar que este ocupa um local diferenciado na paisagem cotidiana.

Ao se tornar parte do imaginário coletivo, inicialmente, por seu projeto, a ponte, enquanto trajeto cotidiano, recebe camadas de sentidos e valores anteriormente adormecidos. Sua vinculação à paisagem, suas dimensões e desenho único passam a aproximá-la da noção de um monumento: um objeto de valor compartilhado coletivamente por habitantes de um mesmo espaço. A partir desta aproximação, começamos a identificar narrativas e tensões que se desdobram sobre o objeto, associadas aos conceitos de memória coletiva e espaço simbólico.

Entendemos o que é o monumento a partir de dois autores clássicos, que futuramente iremos interrogar e questionar. São eles Alois Riegl e Françoise Choay, que delimitam de maneira precisa o que seriam os monumentos, dissecando suas classes e contextos específicos.

Riegl, autor austríaco convidado em 1903 pela Comissão Central de Arte e de Monumentos Históricos da Áustria para escrever “O Culto Moderno aos Monumentos”, identifica na arquitetura, além da técnica, uma dimensão sensorial, que será entendida como *Kunstwollen*, a “vontade artística”. Este princípio não é estático, assume outros contornos a depender do período, das sociedades e dos lugares, e é nesse contexto que Riegl passa a estudar e atribuir certos valores ao monumento<sup>35</sup>.

A primeira noção que serve de pilar para a definição de Riegl se relaciona com essa transformação do querer artístico, que é a ideia de evolução. Entendendo que “aquilo que foi não poderá voltar a ser nunca mais e tudo que foi forma o elo insubstituível e irremovível de uma sequência” (RIEGL, 2014, p.32) o autor localiza o valor histórico do monumento, que por sua vez é definido então como “obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre presente na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos” (RIEGL, 2014, p.31). O valor histórico torna-se então um dos principais elementos a serem observados por Riegl, e aqui se apresenta como um fator de interesse, já que, caminhando com o autor, concluímos que todo monumento possui uma dimensão histórica, o que retoma a ideia de evolução, já que “toda atividade humana e todo destino humano dos quais nos ficamos testemunhos ou conhecimento, podem aspirar, sem exceção, a ter um valor histórico” (RIEGL, 2014, p.32).

Riegl continuará a trabalhar os valores dos monumentos, estabelecendo diferentes classes de valoração, associadas ao indivíduo e a subjetividade que lhe é característica, sendo elas: valor de Antiguidade, o interesse ancorado nos valores de memória, evocados por uma percepção física que se exterioriza de forma compartilhada entre os homens, sem distinção intelectual; Valor de Arte, presente em toda obra que atenda aos critérios do querer da arte vigente na época de sua produção; Valor de Atualidade, o valor presentificado; Valor de Memória, típico dos monumentos, revelado pelos traços de antiguidade, é transmitido pelo autor e pela obra, por nós atribuído e que transcende o valor histórico;

35 FABRIS, Annateresa. Os Valores dos Monumentos. In: RIEGL, Alois. O culto Moderno dos Monumentos: a sua essência e a sua origem. Trad. Werner Rothschild Davidsohn, Anat Falbel - 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Valor de Novidade, que é o valor que uma obra possui por ser nova; Valor de Uso: valor que um monumento preserva mantendo-se apto para o uso. O monumento então se configura como obra criada pela mão do homem, com uma intenção de sobrevivência, vinculado a conteúdos a serem transmitidos e a valores específicos que o qualificam e diferenciam.

Passamos então para o entendimento de Françoise Choay. A autora de “A Alegoria do Patrimônio” faz uma detalhada revisão do conceito de monumento e traz novas proposições e desdobramentos para o trabalho seminal do autor austríaco, começando por uma distinção detalhada entre monumento e monumento histórico, pois este último não mais dava conta de abarcar todas as variações de monumentos e patrimônios que passaram a existir:

A partir da década de 1960, os monumentos históricos já não representam senão parte de uma herança que não para de crescer com a inclusão de novos tipos de bens e com o alargamento do quadro cronológico e das áreas geográficas no interior das quais esses bens se inscrevem (CHOAY, 2006, p.12)

A partir deste entendimento, Choay define o que seria inicialmente monumento e as transformações do termo para então diferenciá-lo de monumento histórico. Assim, estabelece que o conceito inicial de monumento é de um objeto edificado vinculado a memória, aos feitos e a comunicação, que tem a qualidade de afetar simbolicamente aquele com quem entra em contato ecoando no presente narrativas do passado:

O sentido original do termo é o do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* (advertir, lembrar) aquilo que traz à lembrança alguma coisa. A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. Nesse sentido primeiro, chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer com que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. (CHOAY, 2006, p.18)

No entanto, essa definição inicial vai, com o tempo, se transformando. Choay aponta que “o papel do monumento, em seu sentido original, foi perdendo progressivamente sua importância nas sociedades ocidentais, tendendo a se empanar, enquanto o próprio termo adquire outros significados”, em sua empreitada em entender as dimensões do conceito, a autora visita uma gama variada de definições em diferentes temporalidades, constatando que com o tempo é ressaltado um valor arqueológico do objeto, que se transmuta no reconhecimento e valoração dos valores estéticos, o que se confirma com Quatremère de Quincy<sup>36</sup>, que observa que “aplicada às obras de arquitetura, a palavra designa um edifício construído para eternizar a lembrança de coisas memoráveis, ou, concebido, erguido ou disposto de modo que se torne um fator de embelezamento e de magnificência nas cidades” (CHOAY, 2006, p.19). E em último caso, a ideia de monumento está mais ligada ao efeito produzido pelo edifício que ao seu fim ou destinação (idem).

O conceito então se desprende de uma materialidade delimitada e se associa a uma relação subjetiva, estética, com o espaço e principalmente com o sujeito, “monumento denota, a partir daí, o poder, a grandeza e a beleza: cabe-lhe, explicitamente, afirmar os grandes desígnios públicos, promover estilos, falar à sensibilidade estética” e em continuidade, o sentido de monumento evoluiu um pouco mais, e “ao prazer suscitado pela beleza do edifício sucedeu-se o encantamento ou o espanto provocado pela proeza técnica e por uma versão moderna do colossal” (CHOAY, 2006, p.19).

Por meio das transformações sofridas pelo conceito, Choay entende que o valor de memória presente no monumento e em especial no momento histórico, foi perdendo espaço, dessa forma, conclui que a função memorial do monumento está em progressiva extinção, uma vez que a história passa, a partir do século XVIII, a ser uma “disciplina cujo saber, acumulado e conservado, empresta as aparências da memória viva” (CHOAY, 2006, p.21), inutilizando assim a função memorial do monumento,

<sup>36</sup> Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy foi um arqueólogo, filósofo, crítico de arte e político francês. Choay então cita o trabalho “Dictionnaire de l’architecture, onde Quatremère de Quincy define monumento (QUATREMÈRE DE QUINCY apud CHOAY, 2014, p.19)

que, ao contrário da história que “se constitui quando é olhada, e para olhá-la, é preciso colocar-se fora dela”, o monumento é “encarregado por sua presença metafórica a ressuscitar um passado, mergulhando nele aqueles que o olham” (idem).

O monumento histórico é uma criação datada do Ocidente que se expande pela Europa e em seguida por outros pontos do globo a partir da segunda metade do século XIX. A noção não pode ser dissociada de um contexto mental e de uma visão de mundo, dispõe de um referencial histórico, com um preciso valor dado a um determinado tempo, e a produção daquele tempo. O monumento histórico possui valores carregados *a posteriori* “pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte” (CHOAY, 2006, p.25), o monumento, por sua vez, é uma construção proposital, pensada *a priori* (RIEGL, 1903; CHOAY, 2006). Continuando com as diferenciações, Choay propõe que

O monumento tem por finalidade fazer reviver um passado mergulhado no tempo. O monumento histórico relaciona-se de forma diferente com a memória viva e com a duração. Ou ele é simplesmente constituído em um objeto de saber e integrado numa concepção linear de tempo [...] ou então ele pode, além disso, como obra de arte, dirigir-se à nossa sensibilidade artística [...] neste caso, ele se torna parte constitutiva do presente vivido, sem a mediação da memória ou da história (CHOAY, 2006, p.26)

Choay diferencia os objetos, e percebe-se que esta diferença se assenta em um lugar de intenção e carregamento simbólico dos monumentos, se são *a priori* ou *a posteriori*, ideia que vemos já em Riegl. No entanto, ambos se aproximam no que tange seus usos, assim como estão sujeitos à ação dos mesmos vetores, dos mesmos agentes, sejam apenas monumentos ou monumentos históricos, reconhecidos por seu valor arqueológico ou estético, o fato é que se configuram como cristalizações temporais, comunicadores edificados de narrativas. Existem e atuam no campo da memória, e por conseguinte, do esquecimento, criando e recriando imaginários.

Entende-se então, em um contexto contemporâneo, que a noção de monumento ainda se sustenta no que foi delimitado por Riegl e Choay, no entanto, sua percepção é alargada, estando comumente associada a dimensão estética apresentada por Choay, onde o monumento se qualifica e deslumbra por suas dimensões físicas e técnicas, mas também às narrativas que comporta. Dessa forma é importante ainda situar onde se dá a aproximação do objeto do termo monumento, já que este conceito está associado intimamente ao campo do patrimônio e desde a década de 1960 se configura associado a uma intenção do culto à memória, o que não condiz com a realidade do nosso objeto. No entanto, não intencionamos contradições, a ponte aqui trabalhada está sendo entendida como monumento tendo em vista a dimensão estética que se desprende do conceito, tal qual a dimensão política associada ao objeto.

Tratamos a ponte como um monumento *a posteriori*, sustentados nos pilares: estética, o reconhecimento do objeto como de interesse por seu desenho arquitetônico e suas dimensões, associadas a narrativa da construção monumental de Brasília; política, no sentido que a discussão sobre a nomenclatura e por conseguinte as ideias de representação associada ao monumento se abrem; e social, uma vez que o objeto é cotidianamente reconhecido como monumento. Tendo em vista ainda que os processo de reconhecimento do objeto monumento se dá também no reconhecimento público (Decreto Lei 025/1937 e Art.216 da Constituição) nos parece apaziguada a questão do tratamento da ponte monumental enquanto monumento.

Estas estruturas estão ainda associadas à ideia de monumentalidade, como expressa a passagem trazida por Choay (2006, p.19): cabe ao monumento, “explicitamente afirmar os grandes desígnios públicos, promover estilos, falar à sensibilidade estética”, questão que permeia a paisagem brasiliense. São criados, ou se tornam, símbolos fixados em meio urbano, em temporalidades e narrativas. Resquícios dos motivos das gerações passadas projetados para a perenidade, ativando por meio do afeto as emoções do presente, mobilizando em torno de si um mergulho simbólico.

Tal pensamento é organizado por Pedro Célio Alves Borges, que analisa as relações entre espaço público e as políticas da memória, sob a ótica da destruição do Monumento aos Trabalhadores em Goiânia, nesse contexto tratando da vinculação do objeto ao espaço e a à paisagem circundante retoma o potencial do monumento de se tornarem símbolos que grifam as páginas das cidades, com a intenção de marcar o presente por meio das emoções, em suas palavras:

Os monumentos são criados para gravar e fixar - como símbolos - os motivos dos homens do passado. Importa torná-los permanentes para tocar as emoções dos homens do presente e mobilizá-los (Arrais, 2010). Nesse sentido, é típico que os monumentos projetem uma grandiosidade pretendida, fixada no espaço e arremessada no tempo sob formas, dizeres, emblemas, figurações totêmicas e icônicas, que buscam homogeneizar as percepções futuras, propiciar-lhes conteúdos unificadores e universalistas relacionados a eventos, personalidades ou verdades construídas num tempo socialmente determinado (BORGES, 2017, p.352)



Monumento aos Trabalhadores, Goiânia, 1962. Destruído.  
Fonte: Borges, 2017.

Por meio desta, podemos começar a especular sobre o papel dos monumentos na criação, manutenção e exclusão de narrativas, tal como sua atuação na dimensão do imaginário compartilhado socialmente. Os monumentos possuem a faculdade e missão de incrustar nos domínios simbólicos daqueles que os observam as mensagens, memórias e ideias referentes a sua construção, em um exercício colonizante de homogeneizar as percepções e entendimentos construídos neste tempo socialmente determinado, assim continua Borges retomando a dimensão da memória no espaço, uma vez que esse é palco para o desenrolar de sua cena, o espaço serve para a inscrição dos passados:

Uma das maneiras de um povo se valer do passado na construção do presente é inscrevendo-o nos lugares, nos textos e nas mensagens caracterizadores de uma época. Os monumentos públicos de uma cidade também refletem as lógicas das tônicas vencedoras e dos esquecimentos induzidos. Trata-se de mecanismos em que os objetos, as imagens e os ambientes que enfatizam e reforçam crenças determinadas ou que meramente fazem dissipar os signos a elas opostas, seguem a sucessão das situações de poder que vão se sobrepondo nos tempos futuros (BORGES, 2017, p.348)

Aqui evidencia o compromisso do monumento e da monumentalidade com a ideia de narrativa, geralmente, a narrativa dominante, que se configura numa tentativa de hegemonização das memórias. Segundo Borges, esta tentativa de hegemonização se dá pela relação da política e da memória, uma relação intrincada que dá validade a construção da história, pois “os relatos de tempos precedentes adquirem ordenamento e validação pública de acordo com a legitimidade alcançada pelos que os pronunciam nos períodos posteriores ao de sua ocorrência” (BORGES, 2017, p.348), e a história narrada, que alcança legitimidade e validação pública é, geralmente, a do vencedor.

No entanto, retomamos um entendimento de Riegl, no momento em que este destaca que a atribuição de valores, logo, a percepção e a relação estética dos monumentos atuantes nos sujeitos se dá junto à subjetividade do observador. Neste contexto, as tentativas de construção de narrativas hegemônicas encontram obstáculos, uma vez que os processos de

memória, mesmo coletivas, são, em algum ponto, individuais. Logo, as narrativas podem ser acessadas pela tangente, questionadas de forma transversal a reta que foi inicialmente traçada.

Arrais (2019) ao estudar as representações do tempo nas construções das capitais Belo Horizonte, Goiânia e Brasília traz a ressalva quanto a hegemonia das narrativas, apontando que o potencial comunicacional, evocativo dos monumentos só é “transformado em força ativa quando ocorre um deslocamento que garante, ao mesmo tempo, sua participação significativa no presente”, e o presente transforma aquilo que foi pensado no passado, dessa forma, é necessário pensar a tendência de múltiplos significados e funcionalidades atribuídas aos monumentos, como *consequências imprevistas* (BORGES, 2017, p.353), pois os vetores tempo e espaço transcendem a temporalidade da edificação, da construção inicial, transformando-se a cada segundo. Borges se debruça sobre a inserção do monumento no espaço, questionando suas intenções ao passo que evidencia o que sabemos, que os signos se transformam dentro das dinâmicas urbanas, a transformação dos fluxos urbanos, os processos de metropolização, ao ser parte de um espaço o objeto está em constante interação com seu meio e com os vetores que o tensionam, são aprendidos e reaprendidos de formas diferentes das inicialmente projetadas:

Ao ser instalado num espaço da cidade, o monumento passa a integrar a paisagem urbana do lugar, interage com os movimentos e as percepções dos sujeitos que ali passam e o observam, tocam suas superfícies de pedra, ferragem ou madeira, sentam-se à sua sombra, imputam-lhe apelidos e recriam, além dos nomes, as suas finalidades, ou simplesmente apreciam-no sem preocupação com o seu significado original. Ele pode ser absorvido pelo imaginário dos sujeitos da cidade, até mesmo como ponto de referência do urbano, seja para qualificar visualmente o espaço imediato, seja para facilitar uma mera explicação de endereços e percursos na cidade (BORGES, 2017, p.353)

Uma vez no espaço, na paisagem, o objeto está sujeito a outras interpretações que não aquelas inicialmente projetadas. Assim, as relações estabelecidas entre os objetos monumentais e os sujeitos trazem sempre uma marca de atualidade (FREIRE, 1997). Essa relação atual transforma ainda as dinâmicas de relação com o monumento, uma vez

que a atualidade tem suas próprias dinâmicas, seu próprio ritmo quanto à observação, que segundo Freire dificultam os mecanismos da memória

implica certo ritmo que se estende do andar à observação, dificulta os mecanismos da memória e se reflete nas relações possíveis com seus suportes materiais e também entre as pessoas. A aceleração do passo sugere não apenas a impossibilidade do olhar, de contemplar, mas supõe dificuldade de evocação, comprometendo as dinâmicas da memória que necessitam, invariavelmente, de tempo para se desprender desse cotidiano apressado. (FREIRE, 1997, p.24)

Essa atualidade, impossibilidade do olhar demorado, retoma um dos pilares das relações que se estabelecem a partir dos monumentos e da seleção das narrativas, o esquecimento. Esse elemento paradoxal da memória é uma de suas condições de existência. Sua necessidade é tratada poeticamente por meio da literatura em “Funes, o memorioso”, conto de Jorge Luis Borges<sup>37</sup> que expressa a agonia de um homem que não esquece. Esquecer é uma ação natural e paradoxalmente, necessária para o lembrar.

## Entre memórias, esquecimentos e retomadas.

Andreas Huyssen<sup>38</sup> (2014) destaca então a necessidade de uma fenomenologia do esquecimento<sup>39</sup>, tarefa que reconhece ter sido enfrentada, de maneira ainda embrionária, por Ricoeur<sup>40</sup>, já que este elemento é

37 Conto publicado originalmente em 1944 no livro *Ficciones*, narra a história de um rapaz, Funes, que possuía uma memória tão precisa que o tornava incapaz de esquecer, o que causava dor ao rapaz.

38 Professor da Universidade de Columbia nos Estados Unidos, Huyssen é um dos principais teóricos no que diz respeito ao universo da memória, do trauma, modernismo e pós-modernismo. Entre suas principais obras traduzidas estão “*Memórias do Modernismo*”, “*Seduzidos pela Memória*” e “*Culturas do passado-presente*”.

39 Ainda sobre a importância dos estudos sobre o esquecimento Huyssen destaca os trabalhos de Harald Weinrich, do historiador Charles Maier e dos filósofos Nietzsche e Heidegger, destacando que os que mais se aproximam de uma teorização eficaz do tema são Ricoeur e Weinrich, e ainda assim seus estudos são pequenos capítulos de uma história maior. (HUYSEN, 2014, pp.155-158)

40 Huyssen se refere especificamente ao trabalho “*A memória, a história, o esquecimento*”, publicado no Brasil em 2017.

indispensável para os estudos da memória e de suas cristalizações. Huyssen aponta que no campo da memória o esquecimento é comumente tratado de forma negativa, como um espírito agourento que assombra as lembranças, na perspectiva de destruí-las:

Na cultura contemporânea, obcecada como é pela memória e o trauma, o esquecimento é sistematicamente malvisto. É descrito como uma falha de memória: clinicamente, como disfunção; socialmente, como distorção; academicamente, como uma forma de pecado original; em termos de vivência, como um subproduto lamentável do envelhecimento. Essa visão negativa do esquecimento, é claro, não é surpreendente nem particularmente nova (HUYSSSEN, 2014, p.155)

No entanto, “toda lembrança baseia-se na mobilização e no apagamento, tanto a memória quanto o esquecimento são passíveis de múltiplas formas de abuso, assim como ambos podem surtir efeitos benéficos na busca da verdade e na reconciliação” (HUYSSSEN, 2014, p. 15). A relação paradoxal entre memória e esquecimento fica cada vez mais evidente quando observamos objetos de cristalização da memória, como os monumentos, uma vez que estes operam sob lógicas próprias e manutenção e exclusão de narrativas, como aponta Huyssen “esse paradoxo da memória e do esquecimento sempre teve sua melhor encarnação no meio constituído por monumentos e memoriais”, Huyssen traz então uma fala do escritor austríaco Robert Musil, que afirma que “nada é tão invisível no meio urbano quanto um monumento”<sup>41</sup> (MUSIL, 1996 *apud* HUYSSSEN, 2014, p.140).

De fato, se nos prendermos a ideia inicial de comunicação de uma memória/narrativa sancionada, percebemos que, com o alargamento das noções de monumento e a aceleração das dinâmicas de observação, a afirmação de Musil tem um certo sentido, no entanto, é inocente pensar que no contexto atual os monumentos continuam transparentes aos olhos da sociedade, fato é que estes objetos ainda guardam uma característica do que é translúcido, porém, tornam-se cada vez mais opacos e concretos em termos de discurso e ativação. Borges, assim como Huyssen, visita o texto de Robert Musil, o qual problematiza e revisa, afirmando a função do monumento na reinvenção do urbano, que continua sendo objeto partilhado:

<sup>41</sup> Publicado originalmente no livro “O Melro e Outros Escritos de Obra Póstuma Publicada em Vida”

Numa função ou noutra [...] os monumentos permanecem peça-chave nas constantes reinvenções do urbano e em suas correspondentes textuais [...] Ao nosso ver, sobram casos em que vigoram efetivas modalidades de interação entre moradores e visitantes de diferentes idades com os seus monumentos, gerando não apenas registros na percepção espontânea, mas também permitindo a decodificação, no plano da ciência, dos modos como os significados embutidos compartilham as rotinas urbanas (BORGES, 2017, p.355)

*“Não há no mundo inteiro nada tão invisível quanto os monumentos. E, no entanto, foram erguidos, sem dúvida, para ser vistos, ou mais categoricamente, para despertar a atenção; revestem-se dsimultaneamente de algo que vai de encontro à atenção, a qual, obediente, escorre por eles como gotas de água sobre uma camada de azeite, sem se deter por um instante.”*

*“[homens] desviam-se deles ou utilizam seus pedestais como uma ilha de proteção, como uma bússola ou ponto de referência quando se dirigem à conhecidíssima praça em que estão erguidos [...] como parte do grande ceário de uma rua”*

*“Afugentam precisamente aquilo que devriam atrair. Impossível dizer que não os percebemos; deveríamos dizer que nos passam despercebidos [...] Tudo que é duradouro perde seu poder de impressionar.” Será mesmo?*

*“Os monumentos, assim como nós, deveriam esforçar-se hoje um pouco mais!”*

Passagens retiradas de “O melro e outros escritos”, Robert Musil, 1996, pp48 -50

Estes objetos estão sendo colocados cada vez mais em um local de um constante processo de revisão, reavaliação, ressignificação, uma vez que, como afirma Freire (1997, p.40) “estão em interação com o seu meio, no espaço e no tempo, e esses vetores definem a relação possível entre as pessoas e esses objetos”, nesse contexto “os monumentos oferecem a possibilidade da referência espacial através da percepção, e temporal pela via da memória” (idem, p.41), assim, retomando as questões de narrativa contidas no monumento e na monumentalidade, entende-se um pouco mais sobre os processos de revisão desses objetos, pois “pensar a relação dos habitantes de uma cidade com seus monumentos é ver a cidade além de sua funcionalidade imediata, é privilegiar seus componentes histórico e estético” (FREIRE, 1997,p.55). Os monumentos na cidade vão além de se referirem a um traçado urbano abstrato, são uns dos objetos que carregam simbolicamente, tornando-se não só testemunhas de sistemas mentais das épocas em que foram criados como contadores de histórias destas e de outras épocas. “Solicitam, não raro, uma relação não apenas perceptiva, mas também efabuladoras, que mistura os tempos presente e passado, as histórias individuais às coletivas” (idem).

Assim, pensar os monumentos e a monumentalidade, observá-los além de uma função estética e embelezadora das cidades, é abrir um debate sobre as narrativas e sentidos simbólicos dispostos no meio urbano, práticas hegemônicas e de poder, de construção de visualidades, imaginários e por consequência, paisagens. Esse debate acerca da monumentalidade e de seus potenciais simbólicos não é inédito ou recente, mas vem tomando proporções alargadas no contexto contemporâneo.

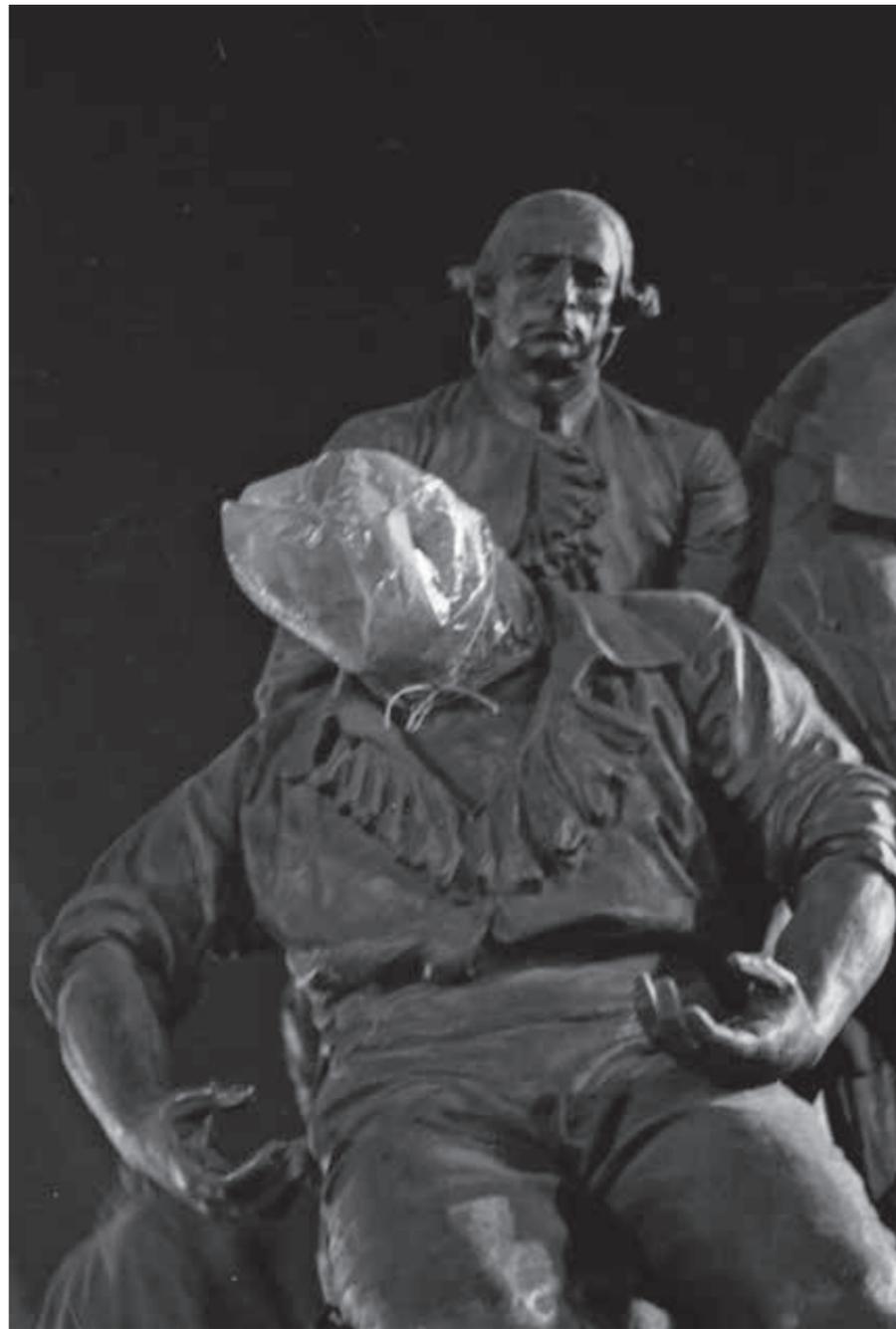
Desde a década de 1970 o patrimônio, e por conseguinte os monumentos, vêm se tornando uma área cada vez mais trabalhada (CYMBALISTA, FELDMAN, KUHL, 2017; BEIGUELMAN, 2019; ZUKIN, 2017). As duas noções se apresentam interligadas uma vez que em diferentes contextos o monumento se apresenta como elemento constitutivo do patrimônio.

A ideia de patrimônio passa a se expandir, configurando-se também a noção de patrimônio cultural, como aponta a autora Sharon Zukin, “passando de uma aparição existencial de artefatos para um complexo processo multidimensional de produção de valor a partir tanto de edifícios tangíveis como de formas culturais intangíveis” (ZUKIN, 2017, p.25), associado a expansão das noções de patrimônio está a redescoberta da teoria de Halbwachs, que se deu entre as décadas de 1970 e 1980, com a expansão dos estudos de memória coletiva, o que por sua vez, modificou o papel da memória coletiva e do compromisso dos cidadãos com os lugares e patrimônios (HATUKA, 2017, p.49; HUYSSSEN, 2014, p.13). No Brasil, a ideia de patrimônio começa a se expandir e democratizar a partir da década de 1980, com a volta de um regime democrático e a Constituição de 1988. A partir de uma certa naturalização desses processos, o campo passa a ser interrogado em questões de memória, narrativa e potencial simbólico, assim, desde a década de 1990 os discursos sobre a memória e a análise de histórias traumáticas associados ao campo se tornaram transnacionais, discutidos mundialmente (HUYSSSEN, 2014)

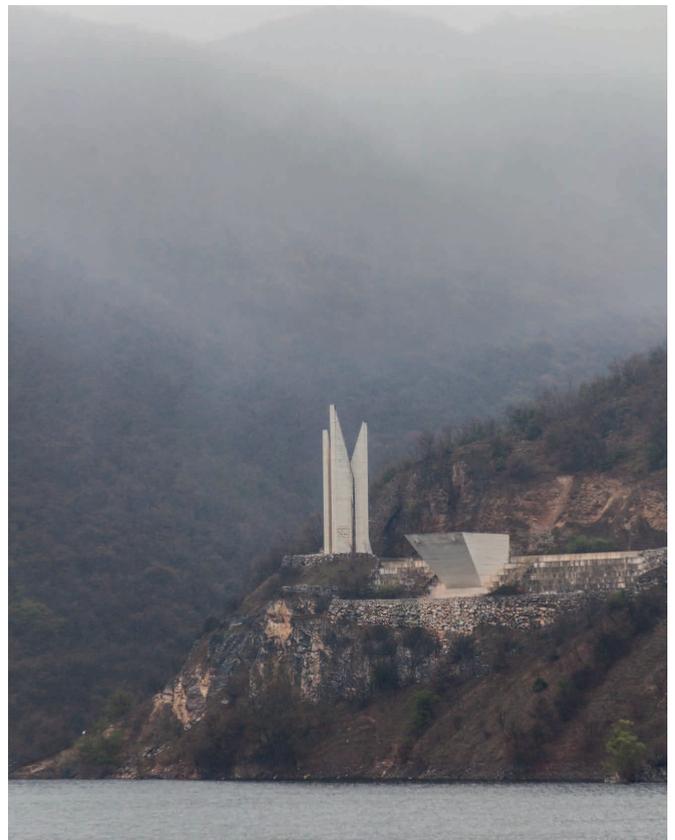
Ao investigar os usos dos monumentos na construção de narrativas, como suportes artísticos e comunicacionais, nos deparamos com ações extremamente interessantes sendo esmiuçadas ao redor do globo. Em 1979 o coletivo artístico brasileiro 3NÓS3, composto por Hudinilson Jr, Rafael França e Mário Ramiro, ensacava a cabeça de monumentos da cidade de São Paulo ainda sob o regime ditatorial brasileiro. Desde 1980 o artista polonês Krzysztof Wodiczko vem utilizando monumentos e outros objetos arquitetônicos como suporte para seu trabalho, projeções públicas carregadas de teor político. Já em 2011 é fundado o grupo artístico Nonuments, vinculado ao Museum of Transitory Art da Liubliana, na Eslovênia, que se dedica a mapear e pesquisar monumentos e arquitetura do século XX que estão escondidos, abandonados ou que são indesejados, gerando um arquivo destes objetos tal como um mapa dos tensionamentos costurados por eles. O grupo afirma que sua pesquisa e produção artística tratam de questões de “memória, representação, semântica e outros aspectos do monumentalismo, bem como tentativas de abordar publicamente a percepção do espaço público e seu papel na vida urbana cotidiana” (NONUMENTS, s/d, n/p, tradução livre)



Nas imagens artista do coletivo 3nós3 ensaca a cabeça de uma estátua pública em São Paulo. Fonte: Galeria Jaqueline Martins



Obras de projeção do artista Krzysztof Wodiczko. A partir da esquerda superior: Homeless II, projeção no Soldiers and Sailors Civil War Memorial, Boston, Massachusetts 1986/87. Fonte: Krzysztof Wodiczko. A direita: A House Divided, Instalação, 2019. Fonte: ArtForum. Abaixo: Projeção no Hirshhorn Museum, 1980. Fonte: Hirshhorn Museum.



Nas imagens monumentos diversos abandonados em países do leste europeu. Fonte: Nonuments Website

Em 2012 o coletivo artístico brasileiro TRANSverso desenvolve uma ação estético-política tendo como suporte o nome da nossa ponte, chamada Costa e Silva, antigo ditador brasileiro, a qual rebatizam por meio de uma adesivagem de “Ponte Bezerra da Silva”, importante sambista brasileiro.



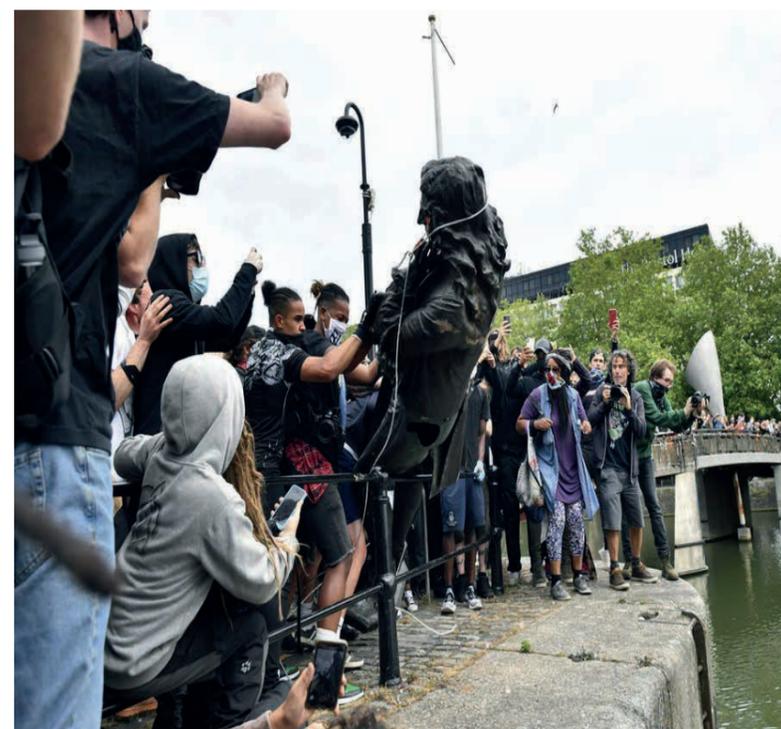
Placa com o nome da Ponte antes e depois da ação Rebatismo Ponte Bezerra da Silva, Coletivo Transverso, 2012

Em 2015 tivemos um dos primeiros casos de revisão e contestação da monumentalidade amplamente divulgado, que vieram a se tornar recorrentes em 2020, na África do Sul, mais precisamente na Universidade da Cidade do Cabo, onde existia uma estátua homenageando Cecil Rhodes, magnata ligado ao colonialismo e ao racismo que foi o primeiro-ministro da então Colônia do Cabo. Estudantes da universidade se manifestaram contra a presença opressora da estátua no campus, que foi retirada depois de protestos.



Remoção da estátua de Cecil Rhodes na África do Sul, 2020. Fonte: Carta Capital.

Ainda em 2020, com a onda de protestos associados ao movimento *Black Lives Matter* que tomou proporções mundiais após o assassinato de George Floyd nos Estados Unidos, vimos outras estátuas que ativam memórias complexas sendo derrubadas, em especial o caso da estátua de Edward Colston no Reino Unido. A figura do traficante de escravizados foi derrubada em uma das manifestações e jogada no rio Avon na cidade de Bristol, em seguida foi substituída de forma efêmera por uma escultura da manifestante e ativista Jen Reid de autoria do artista Marc Quinn, removida pelo poder local menos de 24 horas depois da instalação<sup>42</sup>.



A esquerda: manifestantes do Black Lives Matter jogam estátua de Edward Colston no rio. Fonte: G1. A direita: estátua da ativista Jen Reid instalada no antigo pedestal da estátua derrubada, Bristol, Inglaterra. Fonte O Globo.

42 Informações retiradas de <<https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2020/06/07/manifestantes-derrubam-estatua-de-trafficante-de-escravos-na-inglesa.htm>> acesso 15/09/2020; <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/07/15/estatua-de-escravocrata-e-substituida-por-uma-de-manifestante-negra-no-reino-unido.ghtml>> acesso 15/09/2020.

Giselle Beiguelman, artista e pesquisadora, ao pensar nestas ações afirma que o ativismo e a arte contemporânea estão somando novos termos ao campo do patrimônio e da monumentalidade. Além da noção de contra-monumentos, que começa a aparecer e se expandir na década de 1990 e tem sua origem nas estéticas da memória relacionada ao Holocausto, que diz respeito “tanto a estratégias contrárias aos princípios tradicionais de monumento, quanto a projetos criados para combater um monumento e o que ele representa” (BIEGUELMAN, 2020, n/p), estão circulando pelo campo naononumentos e derrubacionismo. Tais termos, mesmo que não utilizados diretamente ao que nos concerne, nos ajudam a pensar certas necessidades das memórias, narrativas e representações no espaço, uma vez que os diferentes conceitos retomam conflitos, conexões e contestações da memória narrada no meio urbano, nesse contexto Beiguelman chama atenção para esta multiplicação de conceitos e práticas, pois a proliferação destes ilumina confrontos entre as narrativas oficiais condensadas nos monumentos e a presença de forças sociais em oposição:

A multiplicação de conceitos e práticas acompanha a proliferação de confrontos com a história oficial encarnada em monumentos que enunciam, entre dedos em riste, espadas, cavalos e homens brancos fardados, a presença das forças sociais que os ergueram. Essas ações ativistas não incidem só contra os monumentos, mas também contra edifícios, nomes de ruas e datas históricas. Nesse sentido, evidenciam a conexão entre a pluralidade de formas de contestação da memória e as reivindicações dos grupos, cujas histórias foram (e são) invisibilizadas, e a continuidade desses procedimentos no espectro político atual. (BEIGUELMAN, 2020, n/p)



Obras da série “Desmonumento” de Evandro Padro, 2020. Aquarela sobre papel. Fonte: Evandro Padro website.

Em “Memórias da Amnésia: políticas do esquecimento” Bieguelman se propõe a pensar os monumentos no espaço urbano orientada pela sua invisibilização, seus desaparecimentos e ressignificações dentro do esquecimento. Nesta empreitada identifica três possíveis motivações para a alteração de monumentos, em seu caso específico, a alteração de seus endereços (2019, p.79). A autora define três direções: obras urbanas, questões orçamentárias e questões de cunho ideológico ou moral. Sobre a terceira, afirma que esta ocorre quando a população protesta pela presença de um monumento ou quando grupos políticos forçam a remoção de determinada obra, situação que, ao caminhar por seu estudo, se mostra comum no caso dos monumentos paulistanos. Por meio de sua pesquisa observamos que a monumentalidade raramente é um campo pacífico. Estes objetos, não raro, estão no centro de disputas políticas e ideológicas.

Retomamos então a afirmação de Borges os monumentos “permanecem peça-chave nas constantes reinvenções do urbano e em suas correspondentes traduções textuais” (2017, p.354), associados a narrativas históricas e hegemônicas retratos de um tempo-espaço específico, estes objetos se encontram em meio a tramas de significados que devem e estão sendo revistos por práticas ativistas e organizações sociais, principalmente quando se associam a memórias complexas datadas do colonialismo e de sistemas políticos autoritários:

É no contexto, portanto, das lutas contra as desigualdades que atualizam o colonialismo e contra o apagamento das vítimas dos autoritarismos que essas modalidades de ativismo voltadas ao patrimônio se constituem e se organizam (BEIGUELMAN, 2020, n/p)

Apesar da historiografia contemporânea ser rica em estudos críticos que esmiúçam as questões complexas de associação de certos objetos à práticas e personalidades próximas a memórias traumáticas, estes continuam presentes e vibrando, não só na figura dos monumentos, mas em complexos de ruas, estradas, nomes de prédios, pontes, e outras infra-estruturas e objetos públicos e urbanos e

É essa rede imaginária que faz dos monumentos uma espécie de arquivo distribuído da narrativa histórica do establishment, consagrando no espaço urbano aquilo que foi considerado memorável e promovendo uma determinada imagem pública da cidade (BEIGUELMAN, 2020, n/p)

Dessa forma, enquanto arquivo de narrativas, os objetos monumentais continuam a comunicar ideias no espaço, ideias essas que hoje são alvo de revisões e contestações, observar estas dinâmicas é, como afirma Beiguelman (2020, n/p), adentrar a um campo de reivindicações do direito à memória no espaço público e disputar o direito de ocupar o território e a paisagem.

É nesse sentido que se evidenciam as relações triangulares entre monumento, paisagem e narrativa. Ao retomarmos que as imagens que nos servem de referência estão, primordialmente, disponíveis no espaço da cidade, falamos de imagens das paisagens. Assim, seus elementos de composição são narradores, enquanto objetos comunicantes disponíveis na paisagem, os monumentos são agentes das narrativas, por fim, como objetos selecionados, frutos de uma construção de narrativa pautada no discurso hegemônico, lembram que as narrativas disponíveis no espaço são, a priori, as dominantes. O que passa a ser revisto e ondulado com a ideia de resignificação.

Assim, em um contexto contemporâneo onde as vivências e expressões urbanas não são mais completamente dominadas por parcelas específicas da sociedade, onde grupos marginalizados entendidos anteriormente como “subalternos” ecoam a voz que possuem, todo o espaço da cidade, da paisagem e os monumentos se tornam o campo de disputas. Neste campo de guerra, monumentos são pontes, nem lá nem cá, estruturas marginais e limítrofes que se encontram nas bordas dos pertencimentos.

A questão das narrativas presentes nos monumentos é de extrema relevância, principalmente ao refletirmos sobre as definições legais desta estrutura, que fazem referência às diferentes memórias coletivas. O Artigo 216 da Constituição Brasileira de 1988 traz esta característica, ao definir o patrimônio, e por sequencia o monumento, elemento constituinte desta

categoria maior, como “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...]” (BRASIL, 1988, n/p).

No entanto, devemos levar em conta, lembrando Andreas Huyssen, que diferentes grupos possuem diferentes formas de lembrar e de fazer as suas próprias manutenções da memória, que continuam como um dos principais elementos de fixação e comunicação das narrativas. Devemos levar em conta também que diferentes grupos transitam hoje em uma cidade aberta, livre de muralhas. Nos vemos então, em uma encruzilhada de sentidos, em uma outra margem fronteira, uma vez que os grupos discordantes ocupam o mesmo espaço, disputando simbolicamente os objetos.

Este objeto monumento é entendido como uma estrutura limítrofe, que se encontra exatamente nas fronteiras do pertencimento dos diferentes grupos, um livro palimpsesto que em suas camadas mostra diferentes histórias sobre o mesmo assunto. Uma vez que devem ser estruturas representantes de uma coletividade observa-se que, por vezes, essa coletividade é esfacelada.

Como evidenciado nos exemplos supracitados, o que retoma “positivamente” a memória de um grupo, pode ser explicitamente agressivo e desrespeitoso para a memória de um outro, o caso da Ponte nos permite entender mais sobre essa afirmação.

Seguimos então, levando no bolso das inquietações, algumas reflexões que foram nos apresentadas por Huyssen, entendendo a disputa que se apresenta, como um processo de refiguração da narrativa, nos vemos diante de uma batalha entre memória e esquecimento. Existe uma relação entre o paradoxo da memória e do esquecimento, o apagamento e as narrativas, esses intrincamentos são políticos.



1: Estátua do supremacista John A MaDonalds, Montreal, Canadá. Fonte: Change.org;

2: Estátua do General Albert Pike derrubada em Washington, Estados Unidos.

3: Pedestal da estátua de Albert Pike após protestos. Fonte: Franceinfo.

4: Estátua do Rei Leopoldo II da Bélgica pichada após protestos. Fonte: RadioCanada.

5: Estátua intervencionada no Chile. Fonte: Noticias Anarquistas.

6: Projeções do artista Dustin Klein no monumento a Robert E. Lee vinculado ao Black Lives Matter. Fonte: My Modern Met.

7: Manifestações indígenas no Monumento às Bandeiras em São Paulo. Fonte: Ecodebate.

8 Estátua de Cristovão Colombo derrubada nos Estados Unidos. Fonte: CNN.

9: Estátua de policial intervencionada sendo removida em Virginia, Estados Unidos. Fonte: Correio do Povo.

10: Estátua de Confederado derrubada em Durham, Estados Unidos.





Estátua do bandeirante Borba Gato incendiada durante protestos em São Paulo. Foto: Lucas Porto, Jornalistas Livres.

## Ponte monumental, uma breve defesa

Tendo sido apresentadas as noções conceituais acerca do objeto monumento, suas relações com a memória, narrativa e imaginário, devemos ainda discorrer sobre nosso objeto específico, uma vez que este, apesar das aproximações aqui feitas, não é entendido legalmente como um monumento.

Apesar dessa questão legislativa, parece plausível e crível que este objeto seja sim alocado em tal categoria, e irei compartilhar o porquê desta defesa, indo além das questões teóricas apresentadas anteriormente, trazemos aqui possíveis argumentos para um, talvez, pedido de tombamento do objeto.

Para tal, precisamos entender o que constitui o patrimônio nacional e o que qualifica um monumento. Dessa forma, passamos brevemente pelas legislações referentes ao tema. Para começar a traçar um esboço do que é entendido por patrimônio nacional é necessário acessar a legislação: o Decreto-Lei nº25 de 1937 e a Constituição Federal de 1988, por meio de seu Art. 216, que dizem respectivamente que

Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. (BRASIL, 1937, n/p)

Já em 1988, a constituição altera a definição de patrimônio, ampliando o conceito, que passa a ser entendido da seguinte forma:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988, n/p)

Assim, entendemos que o patrimônio cultural é constituído tanto de bens materiais quanto imateriais que estejam associados à memória, à história e a uma ideia de coletividade. Representativo de um ou mais povos, passível de reconhecimento e da construção de um sentimento de identidade e pertencimento, de fundamental importância para a memória, a identidade e a criatividade dos povos e a riqueza das culturas (UNESCO, 1972).

Para que algo se torne monumento ou parte do patrimônio, no entanto é necessário o seu reconhecimento legal. Isso porque as duas noções (patrimônio nacional e monumento) se apresentam de maneira indissociável e a nossa Ponte não preenche os requisitos da constituição do patrimônio histórico e artístico nacional, organizado pelo decreto de lei nº 025 de 1937 que no primeiro parágrafo do art.1 diz que

§ 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei (BRASIL, 1937 n/p)

Sendo os citados Livros do Tombo as quatro divisões que orientam a inscrição de um bem como patrimônio, sendo eles o Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico; o Livro do Tombo Histórico; o Livro de Belas Artes e o Livro das Artes Aplicadas. Como não é tombada, não figura em nenhuma dessas classificações. E não é tombada pelo fato de que ninguém protocolou seu pedido de tombamento. O que não é feito, muitas vezes, por falta de conhecimento.

Assim, para elucidar algumas questões sobre este ato, seguimos falando do tombamento, que é uma forma de cautela que garante ao bem proteção integral, não podendo este ser destruído, demolido ou mutilado, e não poderão ser reparados, pintados ou restaurados sem a prévia autorização do órgão responsável (BRASIL, 1937), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Iphan. O tombamento assegura a preservação do bem, e “o reconhecimento oficial do seu valor e do seu significado para a compreensão da história e da identidade de uma comunidade, de uma

região, de um povo, de uma nação” (IPHAN)<sup>43</sup>. Pode ser solicitado por qualquer pessoa física ou jurídica, o que dará início a um processo de análise do pedido, que uma vez aceito, concederá ao bem a qualidade de “tombado”<sup>44</sup>, além disso um bem pode ser ainda registrado, tombado ou salvaguardado em escala estadual ou municipal, distrital no caso de Brasília.

A partir destas considerações, tendo em vista ainda o que foi apresentado anteriormente acerca das ideias de monumento e monumentalidade no âmbito teórico por meio de Riegl e Choay, assim como da história do projeto da Ponte, levantamos alguns pontos que corroboram com a defesa de que o objeto pode ser entendido enquanto monumento.

Com base na legislação supracitada entendemos que muitas vezes os bens materiais tombados possuem valiosas qualidades arquitetônicas e estéticas, sendo considerados aptos a receberem a salvaguarda e o título de patrimônio os bens de valor artístico, cultural e estético que façam referência à história, memória e identidade dos povos, sendo os objetos de arquitetura um dos bens, das edificações que se enquadram neste escopo.

Pois bem, narramos anteriormente que a ponte em questão possui um desenho único, demandou de soluções estruturais até então inéditas e em termos de arte estrutural possui qualidades estéticas diferenciadas, associadas a nota conceitual que a acompanha sobre o pouso da andorinha. A ponte é, além de uma infraestrutura, uma obra de arte.

Além disso, é a única estrutura do tipo projetada por seu autor, o arquiteto Oscar Niemeyer que, por sua vez, possui uma boa parte de sua obra salvaguardada em listas de proteção. O próprio arquiteto chegou a

---

<sup>43</sup> As informações foram retiradas da seção “Perguntas Frequentes” da página do IPHAN, disponível em < <http://portal.iphan.gov.br/perguntas-frequentes/abcp/141> > acesso em 13/07/2021

<sup>44</sup> Ao falarmos de patrimônio nacional nos referimos imediatamente ao IPHAN, no entanto, o tombamento pode ser executado tanto no âmbito federal quanto estadual e municipal. No âmbito federal é organizado pelo Decreto-Lei 025 de 1937, que dá ao IPHAN o poder de tomar algo. No caso das esferas estaduais e municipais, cada uma detém uma legislação própria para a proteção dos bens. Tratando-se de Brasília, no escopo de um bem cultural material, a legislação que dispõe sobre o tema é a Portaria 79 de 30/09/2015 que resolve em seu Art. 1º “Determinar os procedimentos a serem observados na instauração e instrução de processo administrativo de Tombo de Bens Culturais de Natureza Material no âmbito do Distrito Federal”.

protocolar em 2007 um pedido de tombamento de 27 de suas obras<sup>45</sup>, sendo 23 delas em Brasília, no entanto, sua única ponte não é legalmente monumento. Ponte essa que conta também a história da urbanização brasiliense, que narra questões de metropolização, que condiciona a existência da Ponte das Garças e que catalisa avanços na história da engenharia e arquitetura nacional.

A ponte narra também uma história política: seu nome e as disputas que se incidem sobre ele evidenciam questões de memória, pertencimento e identidade, assim como outros monumentos. Assim, tendo em vista que a ponte possui e atende às qualidades de um monumento, sendo a única coisa que a separa desta categoria uma questão formal de legislação, nos parece adequado tratá-la aqui, sim, enquanto monumento, além de monumental.

---

<sup>45</sup> Para mais informações, ver: <https://www.caurj.gov.br/iphan-tomba-obras-de-oscar-niemeyer/>

# 3

## A Ponte: o que narra o monumento?

Nos propondo a entender os elementos da paisagem nos deparamos com o objeto monumental, com o monumento em si, assim, aproximando as noções de paisagem e monumentalidade, levando em consideração o papel do objeto específico, a Ponte Costa e Silva, na manutenção das narrativas que permeiam a paisagem, lida como monumental, defendemos a infraestrutura como um objeto monumental elemento de uma paisagem simbólica.

Em síntese a defesa é feita a partir da compreensão de que a ponte, objeto de infraestrutura que não figura em listas de proteção ao patrimônio, o que a configura como monumento diante da esfera legal, se aproxima em termos de uso e vivência da noção, se aproximando de um objeto intimamente relacionado à memória, a narrativa e ao simbólico, configurado também por suas dimensões e estética. Dessa forma, este objeto se configura num campo próprio que o afasta de uma dimensão simplesmente funcional. A partir deste entendimento, munidos das narrativas identificadas, analisamos as disputas simbólicas que permeiam o espaço, evidenciadas em suas margens físicas e simbólicas, em especial por meio de sua nomenclatura.

O nome caracteriza o objeto, o espaço, proporcionando um entendimento e reconhecimento do mesmo; dessa forma, a disputa pelo nome aparece como um campo de tensão que escancara as margens criadas pelas narrativas do objeto, evidenciando as distâncias, as memórias e as percepções que permeiam a existência simbólica do objeto ponte. Aqui, pretendemos desenhar a triangulação da paisagem, memória e narrativa em disputa, tendo em vista o papel que o espaço desempenha no desenvolvimento destas três noções.

Tracemos então uma linha, como se convencionou a entender o tempo cronológico, onde pousam os conflitos: em 1967 a ponte foi projetada por Oscar Niemeyer sendo chamada de “Ponte Monumental”; em 1976 foi inaugurada homenageando Artur da Costa e Silva; já em 1999 e 2003 foram elaborados projetos de lei de pouca força que intencionavam a alteração do nome da Ponte. Em 2012 o Coletivo Transverso rebate a ponte que se apresenta por poucas horas como “Bezerra da Silva”, em dezembro do

mesmo ano, após a intervenção que destacou e fez vibrar a questão do nome, o Projeto de Lei nº 1.076/2012 da deputada Eliana Pedrosa passa a tratar do tema, propondo que o novo nome fosse escolhido por meio de audiência pública.

Seguimos então percorrendo o tempo e tentando entender que o objeto está constantemente em um contexto de disputa, seja pela realização da obra como vimos na história da ponte, seja na disputa entre simbolismo e funcionalismo, ou nas questões narrativas que se evidenciam a partir da disputa de seu nome.

O projeto apresentava 14 opções de personalidades consideradas pela deputada como mais apropriadas a emprestarem seu nome a Ponte, eram elas: Tancredo Neves, Ernesto Silva, José Aparecido, Itamar Franco, Bernardo Sayão, Israel Pinheiro, Elmo Serejo, Maurício Correia, Darcy Ribeiro, Renato Russo, Desembargador Lúcio Arantes, Frei Matheus, Anísio Teixeira e Marechal José Pessoa. As personalidades foram escolhidas, em sua maioria, por “por espelharem a luta pela democracia no país e a conquista das eleições diretas no DF” (TJDF, 2012, n/p). Essa intenção marca, de forma bastante delimitada, uma consciência e posicionamento contrário à manutenção do nome Costa e Silva, evidenciando então narrativas em disputa, processo que fica ainda mais evidente com os acontecimentos seguintes.

Aprovado na Câmara Legislativa do DF o projeto aguardou a sanção do então governador do DF Agnelo Queiroz; a consulta pública que definiria o nome deveria acontecer 120 dias após a publicação da lei. Na data deste escrito, após revisar uma série de fontes e diferentes referências, não foi possível aferir o que e o porquê, mas naquele momento, 120 dias depois de dezembro de 2012 o nome da ponte não mudou.



“Do pouso da andorinha” ou “homenagear homens brancos”. Intervenção digital em fotografia, dimensões variáveis. Arthur Gomes, 2021.

Já em 2015 o deputado Ricardo Vale do Partido dos Trabalhadores conseguiu aprovar na Câmara Legislativa do Distrito Federal o Projeto de Lei 130, que propunha a troca do nome “Costa e Silva” para “Honestino Guimarães”, um jovem estudante fortemente vinculado ao movimento estudantil que foi oposição ao regime antidemocrático e que desapareceu (leia: foi morto) durante o regime ditatorial sob o comando de Costa e Silva, sendo assim uma figura oposta que condensa uma narrativa oposta à do ditador. Aqui evidencia-se uma relação entre as figuras do opressor e do oprimido, ponto relevante ao pensarmos a manutenção e reconfiguração das narrativas.

A troca de nome não durou muito, pois já em 2015 as então procuradoras Bia Kicis e Claudia Castro<sup>46</sup>, movimentaram uma ação popular contra o Projeto de Lei que em 2016 foi analisado pelo juiz da Vara de Meio Ambiente Desenvolvimento Urbano e Fundiário do Distrito Federal. Ele julgou procedente a ação popular, concordando com os argumentos, de que não houve participação popular na escolha do nome e que era problemática a nomeação repetida, uma vez que já existe em Brasília um objeto chamado Honestino Guimarães, o Museu Nacional da República:

o juiz julgou parcialmente procedente o pedido dos autores e declarou a nulidade da alteração do nome da ponte, sob o argumento de que o ato administrativo padecia de dupla ilegalidade: “i) à ausência da participação democrática do procedimento legislativo que o formou; ii) à repetição de nome já atribuído a outro monumento situado na capital (no caso, o Museu Nacional Honestino Guimarães já ostenta o nome do mesmo herói da resistência) (TJDFT, 2018, n/p)

Em continuidade a essas disputas legais, apenas três anos depois da alteração, a medida foi por fim considerada de forma unânime como inconstitucional pelo Conselho Especial do TJDFT, que julgou que a decisão fugia do escopo das atividades do legislativo além de se configurar como uma ação antidemocrática, reafirmando a problemática de que não houve participação popular na escolha do nome:

<sup>46</sup> Informação retirada de: <<https://blogs.correiobraziliense.com.br/denise/ponte-honestino-guimaraes-volta-a-se-chamar-costa-e-silva/>>

Os autores ajuizaram ação popular contra o Distrito Federal e o governador Rodrigo Rollemberg, na qual alegaram, em resumo, que o Projeto de Lei nº 130/2015 [...] padecia de defeito de iniciativa, pois foi elaborado por parlamentares, sendo o assunto competência privativa do Governador do DF, uma vez que dispõe sobre o plano diretor de ordenamento territorial, lei de uso e ocupação do solo, plano de preservação do conjunto urbanístico de Brasília e planos de desenvolvimento local, conforme art.71, § 1º, inc. VI, da Lei Orgânica do Distrito Federal - LODF. Além disso, afirmaram que não houve audiência pública para discussão do assunto, conforme dispõe o art.362, inciso II da LODF, nem divulgação da matéria, tendo o referido Projeto sido aprovado em dois turnos e em apenas um dia, sem possibilitar qualquer discussão acerca do assunto. (TJDFT, 2018, n/p)

A agilidade na aprovação do projeto, em um único dia, chama atenção. De fato, concordamos e defendemos que a nomeação de um objeto público tão simbólico deve passar pela aprovação popular, esse ponto é reforçado também pelo colegiado responsável pela nulidade do projeto, que reforça um princípio democrático na participação pública que legitima as atividades legislativas:

Ao declarar a inconstitucionalidade da referida Lei, o relator entendeu que “é necessária a realização de audiência pública, com a ampla participação da população para a alteração da denominação de logradouros públicos, de modo a conferir maior proteção ao patrimônio cultural, proporcionar maior realização do princípio democrático, por meio da participação popular, assim como assegurar maior legitimidade à atividade legislativa (art. 362, inciso II, da LODF”. (TJDFT, 2018, n/p)

Quanto a este princípio democrático e a questão da participação popular, devemos entender que, por vias extrínsecas ao do poder legislativo, existia e ainda existe uma disputa que marca não só as demandas populares em ação quanto as margens que se criam neste processo. Esta questão é parcialmente explorada por Pilar Pinheiro Sanches (2018) que em seu trabalho analisa, no contexto da arte pública e arte democrática, a já comentada obra do Coletivo Transverso “Rebatismo da Ponte Costa e Silva”, perpassando pela questão do nome e das disputas que se tensionam desde 1976 nos munindo de evidências desta participação popular.

A obra, realizada em 2012 e que toma dimensões maiores principalmente por meio das redes sociais<sup>47</sup> durou poucas horas mas causou impacto, tanto que meses depois surge uma proposta oficial de alteração do nome. Sanches chama atenção ainda para as ações que aconteceram após a medida de 2015 que trocou de fato o nome da ponte, afirmando que desde a instalação da placa com o novo nome o processo de disputa se intensificou, tendo em vista ainda o contexto político do Brasil:

A partir da colocação da nova placa no local e em meio ao grande embate político presenciado durante as últimas eleições presidenciais realizadas em outubro de 2014, diversas manifestações ocorreram, demonstrando repúdio ao novo nome escolhido em sessão plenária. Tal situação teve como contexto o acalorado debate que se manteve, principalmente nas redes sociais, desde a época da campanha política para a presidência até o impeachment da então presidente Dilma Roussef, em 31 de agosto de 2016. Foi no mesmo período que se iniciou o crescimento e a visibilidade de posturas políticas conservadoras e manifestações de apoio ao Regime Militar (1964-1985). A rejeição ao novo nome dado à ponte foi notada, principalmente, a partir de diversas intervenções realizadas sobre a sua placa de sinalização. (SANCHES, 2018, pp. 103-106 )

A autora sublinha que as ações que poderiam ser caracterizadas como “vandalismo” são entendidas como ativismo político e terrorismo poético<sup>48</sup>, e nesse sentido, são evidências de uma ação em percurso. É por meio destas ações que entendemos que o objeto está sim imerso em um processo de disputa simbólica ainda não apaziguado. A questão da nomenclatura vai além de um simples localizar-se no mundo, pois retoma narrativas que atuam na configuração de um mundo, imaginário e real, sensível e concreto, social.

47 Para mais informações ver o trabalho “Rastro digital como potência estético-política no rebatismo da ponte Costa e Silva”, Garrossini et al, Revista Eco Pós, 2016.

48 Para mais informações sobre o termo veja Hakim Bey.



Intervenção do grupo Levante Popular da Juventude sobre a placa, 2012. Fonte: G1. Direita superior: Placa ponte nomeada Honestino Guimarães. Fonte: Correio Braziliense. Ao centro: Intervenção Bezerra da Silva, Coletivo Transverso. Fonte: Correio Braziliense. Abaixo a esquerda: Placa nomeada Ponte Costa e Silva intervencionada. Fonte: Correio Braziliense. Abaixo a direita: ponte Honestino Guimarães pichada. Fonte G1

Vale lembrar que antes mesmo do Coletivo Transverso, em junho de 2012, o grupo de ativistas Levante Popular da Juventude também se manifestava contra o nome. Com poucos recursos, papelão, caneta e fita, os integrantes do grupo de estudantes instalaram uma nova placa com o nome “Honestino Guimarães”, e com essa deixa, no contexto das disputas e intencionalmente distante daquele que foi, de certa forma, seu algoz, que apresentamos Honestino.

Este que empresta seu nome ao Museu Nacional da República e ao espaço físico do Diretório Estudantil da Universidade de Brasília, que é relembrado e apagado no cabo de guerra da ponte, foi um líder estudantil considerado herói da resistência, e que de uma forma ou de outra foi (e continua sendo) morto por Artur da Costa e Silva<sup>49</sup>.

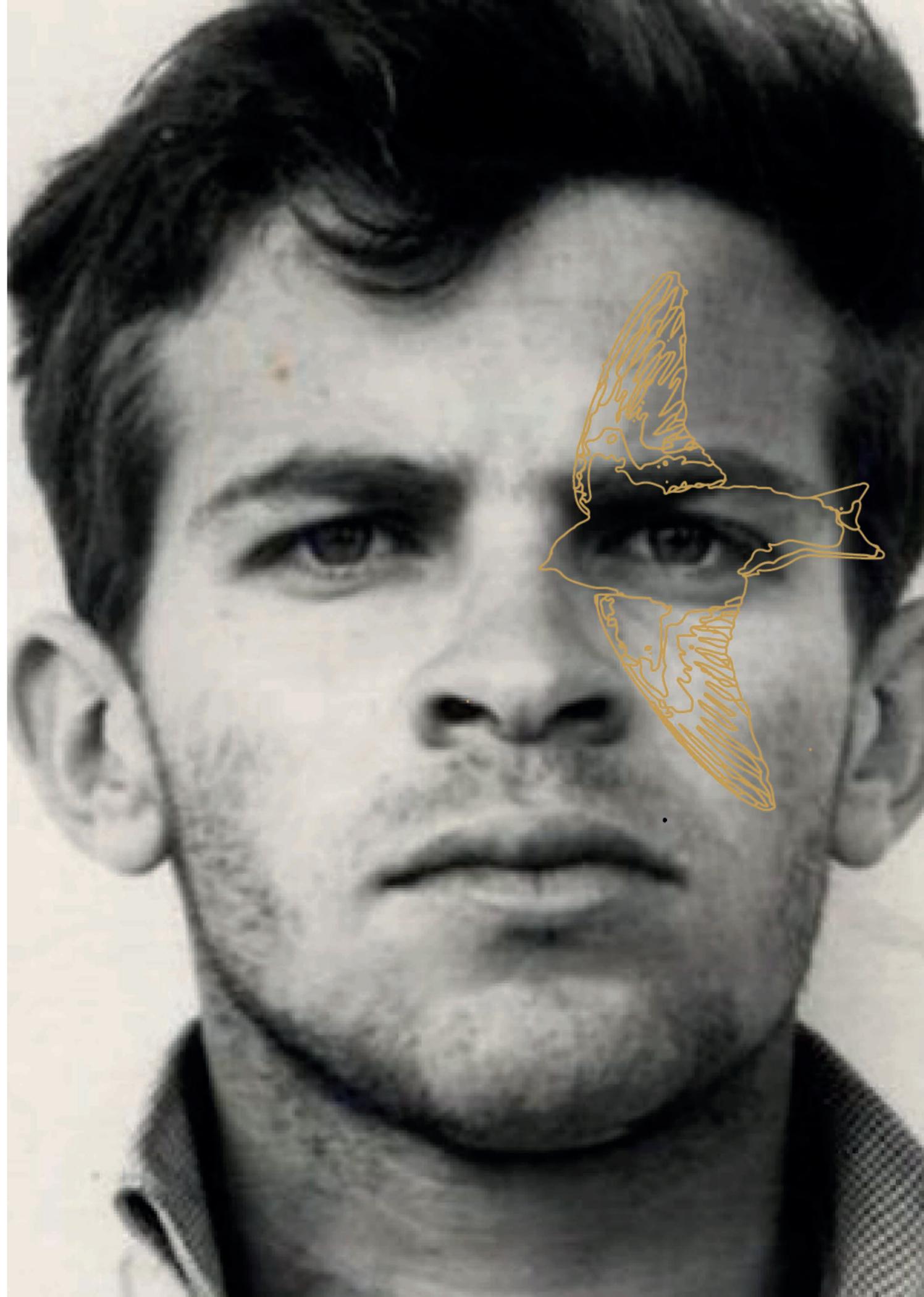
Honestino cursou Geologia na Universidade de Brasília, iniciou sua vida junto a militância no movimento secundarista, vinculando-se à Ação Popular. Na Universidade atuou junto ao Diretório Acadêmico e a Federação dos Estudantes Universitários de Brasília. Como liderança estudantil foi preso seis vezes, sendo a última em 1973 no Rio de Janeiro onde viveu clandestino durante 5 anos. Em 1973 Honestino desapareceu. Em 1973 Honestino foi morto<sup>50</sup>. Em 1996 o Estado finalmente “reconhece” a responsabilidade por seu desaparecimento, emitindo um certificado de óbito que omitia convenientemente a causa da morte. Em 2014 foi oficialmente anistiado *post mortem* pelo Governo Federal, onde o Ministério da Justiça determinou a retificação de seu atestado de óbito, que passa a reconhecer como causa da morte “atos de violência praticados pelo Estado”<sup>51</sup>. Em 2018, ao ter seu nome e sua memória subjugados pelo retorno de Costa e Silva, foi morto novamente.

49 Entende-se que Honestino não foi de fato assassinado pelas mãos do ditador Costa e Silva, mas graças às ações do militar, sendo este responsável por sua morte. Além disso, aqui defende-se que a manutenção do nome do ditador mata simbolicamente a memória do estudante.

50 Tal informação é trazida pelos relatórios da Comissão Nacional da Verdade, criada em 2012 no governo Dilma com a intenção de investigar, apurar, solucionar e responsabilizar crimes e criminosos cometidos durante a ditadura brasileira.

51 Informações retiradas da página Memórias da Ditadura, disponível em <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/honestino-monteiro-guimaraes/>

“Sobre o voo da andorinha” - Honestino. Intervenção digital em fotografia. Arthur Gomes, 2021.



## Um passeio pelas bordas: a construção das margens

A questão da nomenclatura e da narrativa, juntamente com as ações que são catalisadas a partir deste ponto e perpassadas pelo físico e pelo simbólico da ponte, nos leva a pensar nas margens. Ao construir uma ponte abrem-se novos espaços, novas bordas à medida em que são vencidas as distâncias físicas. A Costa e Silva une fisicamente duas regiões administrativas de caráter socioeconômico similar, mas não podemos esquecer que a região do Lago Sul concentra a maior renda per capita da capital<sup>52</sup>.

Ao visitar a Ponte em um final de semana qualquer vemos em sua margem direita cidadãos que usufruem do espaço público criado pela ponte, que se banham no lago, usando da margem como ponto de encontro, carros de som, ambulantes vendendo bebidas, comemorações informais e populares. Já em sua esquerda encontra-se o Pontão do Lago Sul, espaço que se define como um centro de lazer e entretenimento que promove eventos específicos (em 2018 por exemplo, o espaço realizou o Brasília Ice Park, uma pista de patinação no gelo instalada no centro do cerrado), que contêm restaurantes de alto padrão e um público-alvo bem determinado. Ao estar fisicamente presente nessas margens nos deparamos com paisagens extremamente diferentes, que constroem de maneira precisa um retrato das realidades pela ponte divididas. A paisagem assim evidencia distâncias, uma das distâncias é a palavra.

A esquerda: Populares usufruindo do espaço da margem, lado direito da ponte. A direita: Pessoas passeando de lancha pelo lago, visão a partir do Pontão, esquerda da ponte. Fotos do autor



<sup>52</sup> De acordo com o último censo da Companhia de Planejamento do Distrito Federal, Codeplan, de 2018.

O objeto ponte conecta em si duas extremidades, é símbolo da passagem, do cruzamento e da transcendência de um estado a outro, criado para romper as distâncias e acidentes da geografia, conectando margens, anulando-as e marcando-as. Em termos de construção pictórica e cenográfica, ou seja, no vislumbre da paisagem, a ponte surge, assim como os viadutos, aquedutos, passarelas e demais elementos de conexão por ser um elemento de conexão, por se levantar sobre algo, por unir as margens, do contrário, é apenas uma estrada, um caminho, uma trilha.



Visão lateral da ponte a partir do Pier21. Foto do autor.

Nesse caminho de entendimento, a ponte só existe devido às margens. Da mesma forma, a disputa só se dá pelas marcações distintas entre os opostos. Costa e Silva só é um problema porque Honestino existe. E assim sendo, precisamos caminhar pelas margens, entender as bordas e o contorno, não só o físico, mas principalmente as dimensões simbólicas ali alocadas.

Precisamos então entender o esquerdo e o direito, do físico ao político, o lado de cá e o de lá. Como comentamos, a Ponte conecta as espacialidades da região da Asa Sul à espacialidade da região do Lago Sul, ambos são espaços das classes com alto poder aquisitivo que habitam e transitam por Brasília, mas se configuram de maneiras distintas ao pensarmos nas margens físicas.

Do *lado de cá* da Ponte (a extremidade que se projeta da asa sul, no caminho da via L4, em direção ao Lago Sul) temos na margem três pontos que nos servem de interesse: o Shopping Pier 21, a Praça dos Orixás e a Prainha. Já do *lado de lá* observamos o Pontão do Lago Sul e o projeto Praia do Cerrado. Novamente, as margens evidenciam os opostos: enquanto o Pontão do Lago Sul reúne restaurantes de alto padrão e eventos sazonais específicos, o shopping Pier 21 se apresenta de uma forma um pouco mais popular, com redes de fast food em sua praça de alimentação e tendo um cinema como principal atrativo. No entanto, os espaços ainda são elitistas e com públicos delimitados, o que se observa em uma simples visita a um dos lugares, caso disponha de um carro ou possibilidade de arcar com algum aplicativo de transporte, já que os serviços de transporte público são relativamente limitados.

Na mesma margem *de cá* temos um espaço de culto e também de disputa, uma vez que é alvo constante de ataques<sup>53</sup>, a Praça dos Orixás, que reúne 16 estátuas das deidades cultuadas pelas religiões de matriz africana, essa praça abre espaço para uma margem aberta, pública, a Prainha da praça dos Orixás, a qual visitei para as atividades desta pesquisa em 3 ocasiões distintas, constatando o mesmo fato: o uso do espaço por pessoas comuns, que se apropriam da orla na expectativa do lazer gratuito. A relação com o espaço, as dinâmicas sociais, as músicas que se escuta, a alimentação improvisada, se constroem como signos de um determinado grupo social, já não tão abastecido quanto os que frequentam o shopping logo ao lago ou os espaços da outra margem *de lá*.

Pede-se então licença para abrir o espaço para acrescentar um relato associado às discussões apresentadas, uma narração das visitas ao campo, que apresentam dentro do seu contexto específico pontos pertinentes ao debate, evidências sensíveis do que foi e será colocado em discussão.

<sup>53</sup> A praça, enquanto espaço de culto de religiões de matriz africana, sofre constantemente com ataques de intolerância religiosa que visam a destruição das imagens das deidades ali representadas. Em 2016, por exemplo, uma das estátuas foi incendiada. <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2016/04/incendio-destroi-imagem-de-oxala-na-praca-dos-orixas-em-brasilia.html>>

Minha primeira visita foi despreziosa, em um domingo qualquer, já enquanto desenvolvia esse trabalho, decidi ir até a Ponte em uma de minhas empreitadas dominicais onde saio de bicicleta pela cidade. Nesse processo, fui despreparado, sem câmeras ou celular, o que culminou na falta de registros além dos mnemônicos que compartilho agora pelas vias da memória.

Ao me aproximar percebi o som alto dos carros, pessoas acendendo velas e arriando oferendas para os Orixás dividiam o espaço com banhistas que usavam da orla do lago como uma verdadeira praia. A imagem agora me lembra um dos retratos da série Brasília Teimosa (2005-2007) de Bárbara Wagner. Não cheguei muito perto, o período já era pandêmico, os transeuntes pareciam se esquecer. Vi barraquinhas de bebida, churrasquinho sendo feito, lixo se acumulando, cera de vela nos pés dos Deuses.



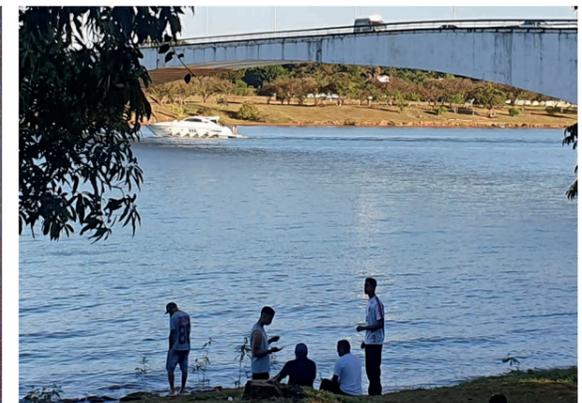
Brasília Teimosa, Barbara Wagner, 2005-2007. Fotografia. Fonte. Website da artista.

Na minha segunda visita fui mais preparado com o celular no bolso, na intenção de registrar aquela peculiar cena de domingo que me era tão comum no nordeste mas que nunca tinha vivenciado aqui em Brasília, ainda mais em um espaço que pra mim ou era do sagrado ou do trânsito. Ainda de bicicleta me encaminhei rumo à ponte, meu plano era fotografar a placa que lembra o nome do ditador e a cena de lazer. Ao chegar perto da placa com o celular em mãos fui abordado de uma forma relativamente agressiva por um rapaz aparentemente em situação de rua e sob efeito de algum químico. Me lembrei que a ponte é também casa, morada daqueles que não tem para onde ir. Senti medo. O rapaz estava de casaco mesmo no calor, a mão dentro do bolso do moletom me assustou enquanto ele caminhava em minha direção sem que eu entendesse o que estava sendo dito, com cerca de 3 fotos mal-feitas, decidi voltar para casa.



Registro de campo anterior a aproximação do transeunte. Foto do autor.

Em minha terceira tentativa, decidi ir acompanhado. Consegui me aproximar e fazer alguns registros, parecia um domingo qualquer em uma praia não tão movimentada. As pessoas se divertiam sem parecer dar grande importância a localização, ao meio urbano, as divisões que aquele espaço trazia. Do lado de cá da orla não parecia haver estranhamentos, a paisagem era reapropriada, fotografias eram produzidas usando do espaço como cena, e de uma forma ou de outra, cada pontinho reorganizava a cena de Uma Tarde de Domingo na Ilha da Grande Jatte<sup>54</sup>.



Acima: banhistas no lago, visão a partir da Praça dos Orixás. Foto do autor. Abaixo esquerda: Pintura de Georges Seurat, "Uma tarde de domingo na ilha da Grande Jatte" Fonte: Google Arts. Abaixo a direita: Homens na beira do lago, visão da Praça dos Orixás. Foto do autor.

<sup>54</sup> Pintura pontilhista do artista Georges Seurat produzida entre 1884 e 1886.

Cruzando a ponte indo rumo ao lado *de lá* nos encontramos em dois espaços diferentes e que se apresentam no extremo oposto da imagem visualizada anteriormente. No Pontão do Lago Sul encontram-se restaurantes, atividades esportivas, espaços para eventos e cenários pensados para fotos. O espaço faz parte do Projeto Orla, concebido a partir de 1996, e foi construído para desenvolver atividades de turismo e entretenimento, negócios culturais e gastronômicos em Brasília. Ocupa uma área total de 134 mil metros quadrados, sendo 1,2 mil metros de orla. Inaugurado em 2002, o empreendimento é uma Concessão de Direito Real de Uso, uma parceria entre setor público e privado. No site do espaço encontramos a seguinte definição:

Para quem vive ou visita Brasília, o Pontão do Lago Sul é local obrigatório. Atrativos não faltam ao maior centro de lazer e entretenimento da capital federal: cenário de cartão-postal, gastronomia variada, programação cultural e esportiva, amplo estacionamento e inúmeros serviços, além do seu clima quase praiano e do pôr-do-sol mais belo da cidade. Um centro completo de lazer cercado por muito verde e segurança que contribuíram para torná-lo um dos pontos turísticos mais visitados de Brasília e integrá-lo ao cotidiano dos moradores da cidade. Situado no Lago Sul, uma das regiões administrativas mais bonitas de Brasília, o Pontão recebe todos os meses, em média, cerca de 310 mil pessoas que frequentam seus restaurantes, bares, quiosques, parquinho para crianças, caixas eletrônicos, feiras, exposições, show, eventos esportivos, entre outros. Seu frequentador pode optar, ainda, por chegar ao Pontão de lancha, onde terá quatro opções de píer para facilitar o seu acesso. (PONTÃO DO LAGO SUL, 2021, n/p)

O espaço reitera o fluxo de pessoas por ano, suas atividades disponíveis e chama atenção para um fato bastante peculiar: se quiser, o visitante pode ainda chegar de lancha. Essa simples afirmação marca de forma bastante incisiva quem é o público do local. Em contrapartida a esta facilidade de locomoção, a sessão “como chegar” do site<sup>55</sup> do espaço não faz nenhuma menção às possibilidades de acesso por meio do transporte público.

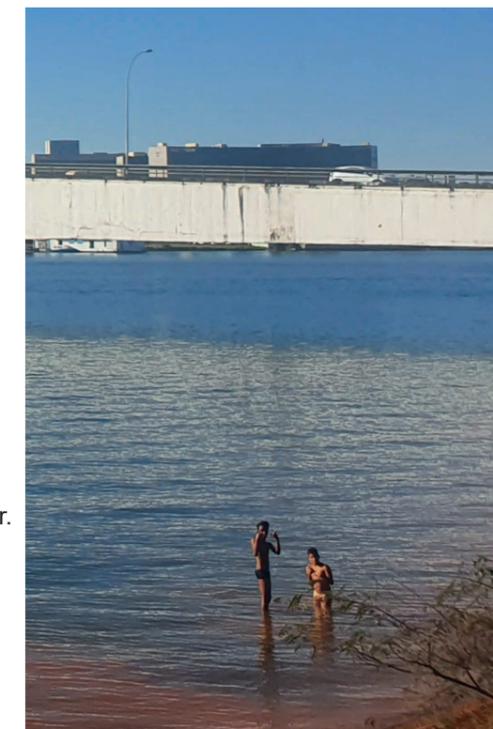
Ao lado do Pontão do Lago Sul, ao cruzar a rua, encontra-se um outro espaço de lazer cujo acesso é reservado aos automóveis, a Praia do

<sup>55</sup> Informação levantada a partir do site do espaço, disponível em <<https://www.pontao.com.br/como-chegar>> acesso em 01/06/2021

Cerrado. Espaço que tem como proposta recuperar a fala de Ernesto Silva citada anteriormente: trazer um pouco do mar para Brasília. Com areia de praia e cangas ao vento, o espaço parece focar nas atividades voltadas aos esportes aquáticos como caiaque e *stand up paddle*. Na data desta pesquisa o espaço está temporariamente inativo, no entanto, as instalações na orla continuam a ser utilizadas por alguns visitantes.



População usando a orla do lago para o lazer, fotos do autor.



Chamada atenção para a triangulação entre os espaços e as diferenças em suas configurações, temos ainda que falar de onde, do Lago Sul. Essa região de Brasília que abordamos de maneira breve anteriormente deve ser mais bem contextualizada para entendermos melhor as dinâmicas de disputa que se dão em seu espaço. Retomando Jusselma Brito lembramos que o espaço do Lago Sul foi planejado e delimitado, “reservados a parcelas seletas da sociedade brasiliense em formação, tinham sua venda direcionada a servidores civis e militares de escalões superiores, funcionários de estatais, ministros de tribunais, senadores e deputados” (2009, p.89). Dessa forma, também não podemos esquecer quem eram essas parcelas da sociedade durante o desenvolvimento de Brasília, principalmente tendo em vista os acontecimentos de 1964.

Ainda em 1960, enquanto a cidade de Brasília não era entregue completa, algumas quadras do Lago Sul já possuíam água, esgoto, luz e vias asfaltadas (BRITO, 2009, p.29), não é a toa que a área se configura como nobre já em sua gênese, e assim continua, como o Lago Sul é aprazível, conta com extensa área verde e segurança, acabou sendo o lugar preferido dos ricos. Lá moram a elite do Judiciário, do Ministério Público, das relações exteriores, da receita federal, além de empreiteiros, empresários e donos de hospitais (BATISTA, 2020, n/p). Na região, quase que exclusivamente residencial, não existem prédios, todos os residentes moram em casas, mansões, de até três andares. Abriga centros comerciais, escolas, clínicas e alguns pontos turísticos, assim como a maior renda per capita da capital.

Segundo o estudo “Onde estão os ricos” desenvolvido pela Fundação Getulio Vargas - FGV em 2020 onde os dados do Imposto de Renda Pessoa Física foram analisados para analisar a distribuição de renda no Brasil, o Distrito Federal aparece entre os 10 primeiros quando se trata de capitais e em primeiro quando falamos de Unidade Federativa. No recorte de Brasília o Lago Sul se destaca: a renda média é de R\$ 38.460, o que quer dizer que a região reúne não só a maior renda da cidade como também do país:

A renda média de Brasília é R\$ 2.981, mas o cálculo inclui todos os habitantes, não só quem declara o Imposto de Renda. Agora, calculando entre os que pagam o imposto de renda de pessoa física (IRPF), a renda pula para R\$ 11.994. No Lago Sul, região nobre da cidade, a renda média vai a R\$ 38.460, quando olhamos apenas os declarantes, e chega a R\$ 23.020 quando analisamos para a população total. Não tem nenhum município no Brasil que chega nesse patamar de renda. Ou seja, Brasília é a unidade da Federação com maior renda e a região do Lago Sul (DF) tem renda 3x maior que o município mais rico per capita do Brasil. (FGV, 2020, n/p)

O Lago Sul se configura então como uma localidade de destaque no mapa da distribuição de renda do Brasil. Um espaço hoje destinado majoritariamente para a elite, que seja na arquitetura de suas casas, na organização de seu urbanismo, na disponibilidade dos serviços e mesmo na nomenclatura dos objetos públicos marca as distâncias entre o lado de lá e o lado de cá.

Devemos fazer ainda uma expedição sobre quem são esses ricos, para entender assim a natureza das questões envolvidas na manutenção

do signo, do simbólico, da narrativa condensada no nome do ditador. Dados da Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios (Pdad) organizada pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan) em 2016 apontam que, além de ricos, os moradores do Lago Sul estão com mais de 60 anos, trabalham no Plano Piloto, e têm ensino superior completo, o que inclui especialização, mestrado e doutorado<sup>56</sup>.

Em 2020 o estudo da FGV e da Codeplan aponta que os dados continuam dentro do padrão visto em 2016, com uma maioria branca, católica, sexagenária e aposentada:

A maioria dos moradores do Lago Sul, local que concentra as maiores rendas per capita do país, são brancos, casados, com escolaridade alta e cristãos, de acordo com a Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan). Na região, 69,5% dos habitantes são brancos; 28,78%, pardos; e 1,49%, pretos. Os dados mostram que 68,6% têm nível superior completo, incluindo especialização, mestrado e doutorado. Dos moradores do Lago Sul, 34,3% nasceram no DF. A maioria dos imigrantes, 50,25%, vem do Sudeste; 20,89%, do Nordeste, 11,72%, do Centro-Oeste; 8,47%, do Sul; e 2,76% do Norte. A maioria dos habitantes do Lago Sul, 46,5%, tem entre 25 e 59 anos. Os idosos são 34%. A população de até 14 anos totaliza 9,2%. Os casados são 50,6%, seguidos pelos solteiros, 31,99%. E 6,93% têm união estável. Viúvos e divorciados representam 5,17% e 3,54%, respectivamente. Só 12,23% dos moradores não têm religião. Pelos números da Codeplan, 72,31% são católicos; 7,57%, evangélicos; 6,66%, espíritas. Entre os habitantes da região, 98% têm automóvel. A maioria dos responsáveis pelos lares, segundo a pesquisa, é de aposentados, 50,6%, seguidos por trabalhadores remunerados, 43,2% (BATISTA, 2020, n/p)

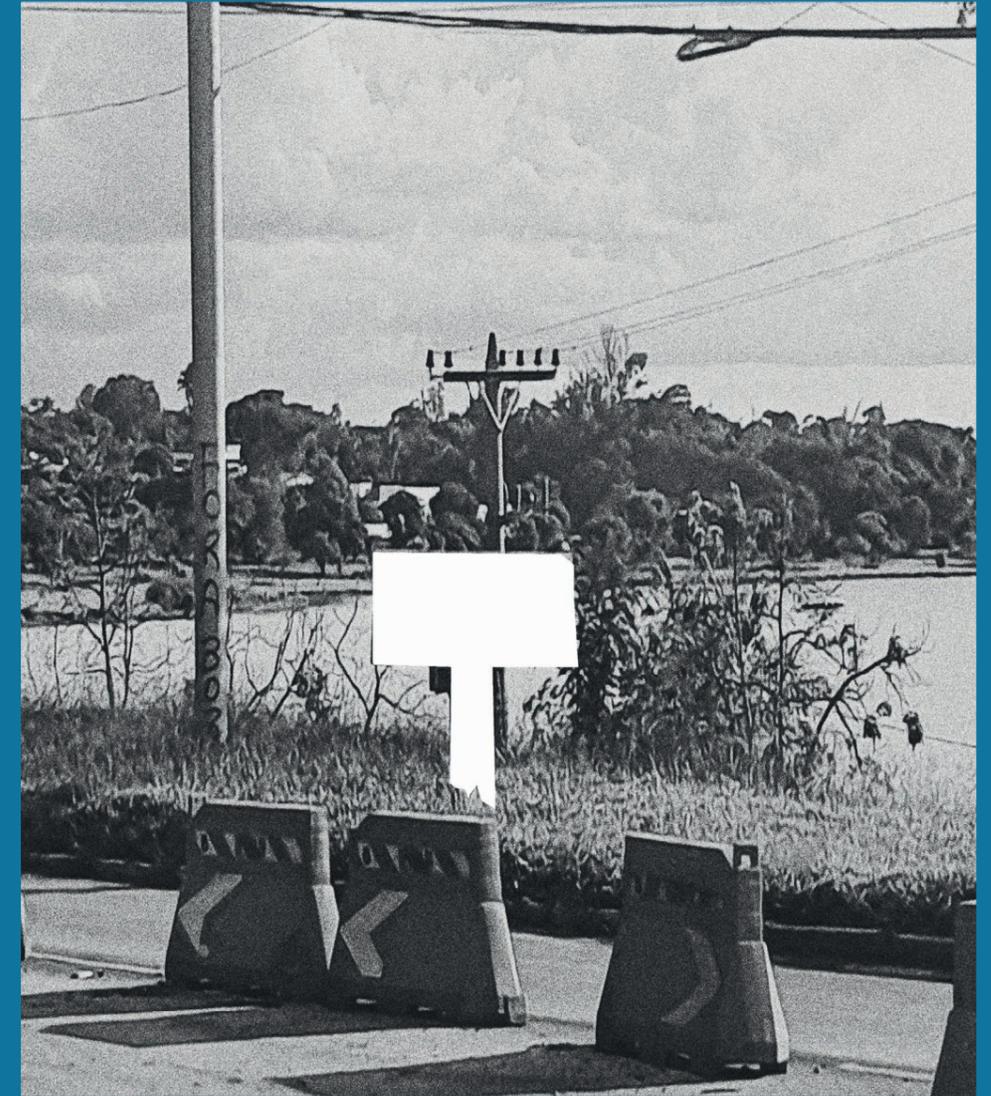
É interessante ressaltar, dentro do contexto destes dados, que existe ainda dentro do Lago Sul um recorte quanto a maior distribuição de renda, que segundo o economista Cesar Bergo em matéria para o Correio Braziliense, está concentrada entre as quadras 3 e 13. A mesma matéria ressalta que houveram dois grupos responsáveis pela ocupação da região: os muito ricos e os compraram terrenos na época da construção

<sup>56</sup> Informações obtidas em <<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2016/10/19/lago-sul-tem-a-renda-mensal-mais-alta-do-df/>> acesso em 03/06/2021.

de Brasília, quando os preços eram muito mais baixos. Nossa ponte liga, especificamente, o Setor de Clube Sul, no lado da Asa Sul, à quadra 11, do lado do Lago Sul, pousando exatamente sobre a faixa da riqueza.

Os dados nos ajudam a entender quem são os responsáveis pela manutenção das narrativas circunscritas na questão nominal. O retrato da localidade evidencia que os embates ao redor do nome não são puramente inocentes, baseados no costume e na tradição. Os níveis de instrução e de renda dos habitantes pressupõem uma certa consciência do que está traduzido nos espaços e paisagens que os circundam, é possível supor que existe sim uma consciência quanto às personalidades ali nomeadas, uma consciência na intenção de manutenção das narrativas.

Se não há a palavra, não existe a realidade. Da série "Ausências no percurso". Fotomontagem digital. 2021, Arthur Gomes



*Nesses lugares, não lugares. nesses espaços sem tempo. nesses vazios sem voz. quando o invisível também aplaca. resistir, resistir sempre (Florence Dravet)*

*Nomes são coordenadas imprevisíveis, coordenadas nos levam até lá. Para onde ir? (Karina Dias)*

Dos espíritos e dos fantasmas: personalidades presentes e a questão do nome.

Além das margens físicas e sociais, a Ponte constrói também margens simbólicas, pensando na questão existente em sua nomenclatura, entendendo que um nome é por si só um signo, um símbolo que carrega conteúdos próprios e, sendo linguagem, comunica e permite também um habitar. Nesse sentido, ao observar as nomenclaturas enquanto processos de fixação de memórias nos imaginários, ação que cristaliza narrativas, analisamos alguns pontos sobre as personalidades presentes e as narrativas a elas vinculadas, cuja manutenção acontece no espaço.

No rastro dos nomes encontramos algumas discussões pertinentes, como por exemplo o trabalho da artista visual Mayana Redin em seu trabalho “Edifício Cosmos” apresenta um extenso mapeamento fotográfico de “edifícios cósmicos” espalhados pelas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Neste inventário, reúne 125 imagens de construções nomeadas a partir de corpos celestes, constelações e galáxias, a partir dos quais constrói novas constelações que brilham conectadas por seus nomes dentro do espaço da cidade. Estes nomes são o tema de seu trabalho:

Esse livro é, definitivamente, sobre nomes de edifícios que são dados por pessoas que inventam o universo, as cidades, os edifícios e os tais nomes. *Qual ideia mais digna do homem do que a de ter denominado aquilo que ele não conhece?*, pergunta Paul Valéry. E eu me pergunto: de quem foi a ideia genial de chamar um edifício de *Cosmos* e por que é que eu não encontro o *Edifício Asteróide*, o *Edifício Buraco Negro* e o *Edifício Challenger* para a minha coleção? (REDIN, 2015, n/p, grifo da autora)

A investigação poética da artista evidencia como o nome das coisas passa a construir imaginários, interpretações diversas, remete a sonhos e a lembranças, provoca questionamentos e inquietações como se observa nos exemplos que apresenta

Eram as mulheres sem sobrenome dos edifícios Célia, Norma e *Carmen*, esposas ou mães dos notáveis homens dos edifícios *Ministro Rocha Azevedo*, *Marquês de Abrantes* e *Senador Vergueiro*? De que maneira teria sido negociada a posse dos terrenos onde hoje estão construídos os imponentes edifícios *Tamoios*, *Tupinambás* e *Tupiniquins*? Dormem em beliches os moradores do *Edifício Biblioteca*? Paul Valéry seria um “astro” no *Edifício Paul Valéry*? O que se passou na vida do sujeito que batizou o *Edifício Alone*? (...) (idem)

O nome, como mostra a autora, traz uma certa pungência, pode se incrustar nas paredes da memória e quando inquilino passa a conectar esferas de pensamentos, propor dúvidas demandando respostas. Ao mesmo tempo, é o nome que traz uma certa dignidade, outorga uma construção, permite identidade e reconhecimento, e que situa as coisas em seus espaços, no caso da artista, o próprio espaço sideral.



Mais próxima de nossa discussão temos a iniciativa dos artistas e pesquisadores Giselle Beiguelman e Andrey Koens que em 2021 lançaram o projeto “Ditamapa” uma plataforma virtual que reúne, com base em imagens coletadas por meio da ferramenta Google Maps, os lugares de memória da ditadura: ruas, avenidas, pontes e viadutos com nomes de “presidentes” do período.

Aldo Paviani por sua vez se preocupa também com a questão do nome, ao pensar a nomenclatura dos espaços pelo viés da geografia, toponímia, o autor analisa os nomes da cidade de Brasília, afirmando que os topônimos foram dados tanto pelos construtores, quanto aproveitados dos nomes já existentes, sendo normalmente a nomenclatura de animais, das antigas fazendas existentes no território e de pessoas:

No DF, alguns topônimos foram introduzidos pelos construtores, outros já eram utilizados pelos indígenas, antes mesmo da Missão Cruls ou ao tempo da homenagem aos 100 anos do marco da Independência – colocado num dos morros de Planaltina, em 1922. Após a inauguração da capital, o centro da cidade consagrou-se como Plano Piloto de Brasília, a partir do plano do urbanista Lúcio Costa. O topônimo Plano Piloto caiu no gosto popular e passou a ser a denominação do centro da Capital [...] Historicamente, os topônimos do DF, receberam denominações de pessoas, de antigas fazendas ou de animais. Com nome de pessoas, o Gama (antigo pároco de Luziânia e fazenda do mesmo nome); o córrego Vicente Pires (com nascentes próximas a Taguatinga e desemboca no Riacho Fundo, tributário do lago Paranoá), a ex-vila de Brazlândia (a terra dos Braz, fazendeiros de Minas Gerais, que deram nome à vila do mesmo nome e que pertencia ao município de Luziânia). Antigas fazendas deram denominação a Sobradinho, Gama e Taguatinga, exemplificando. Com nomes de animais, listam-se topônimos como Guará, local onde existiam “lobos brasileiros”, animais em vias de extinção. Criado para abrigar trabalhadores do Setor de Indústria e Abastecimento (SIA), rapidamente expandiu-se, originando o Guará I e II, valorizados pela especulação imobiliária em razão da proximidade do Plano Piloto. Temos também o Recanto das Emas, cuja denominação se deve às grandes aves, assemelhadas ao avestruz e que abrigou população pobre de Ceilândia e de algumas favelas “erradicadas” de diversos pontos do DF. (PAVIANI, 2008, n/p)

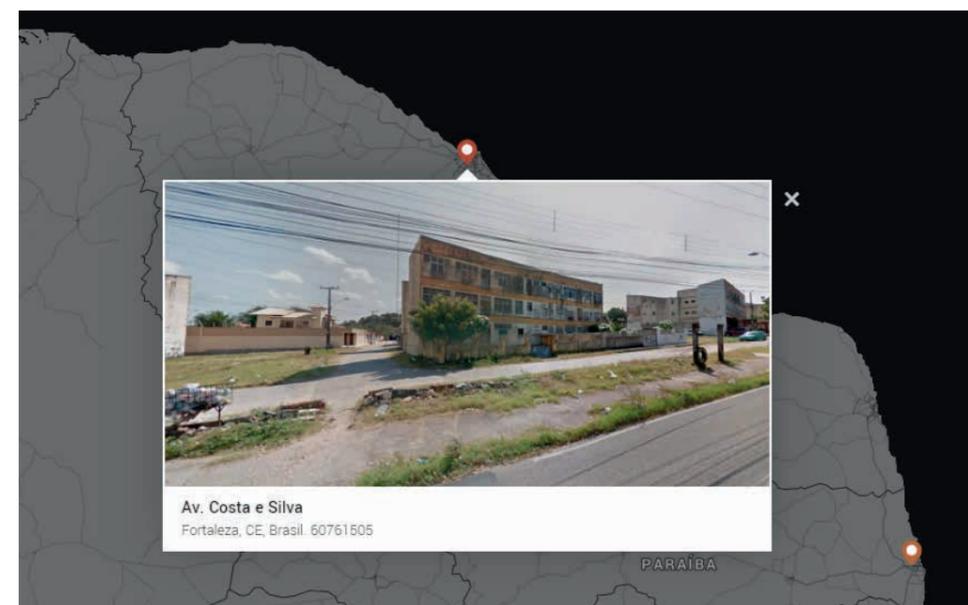
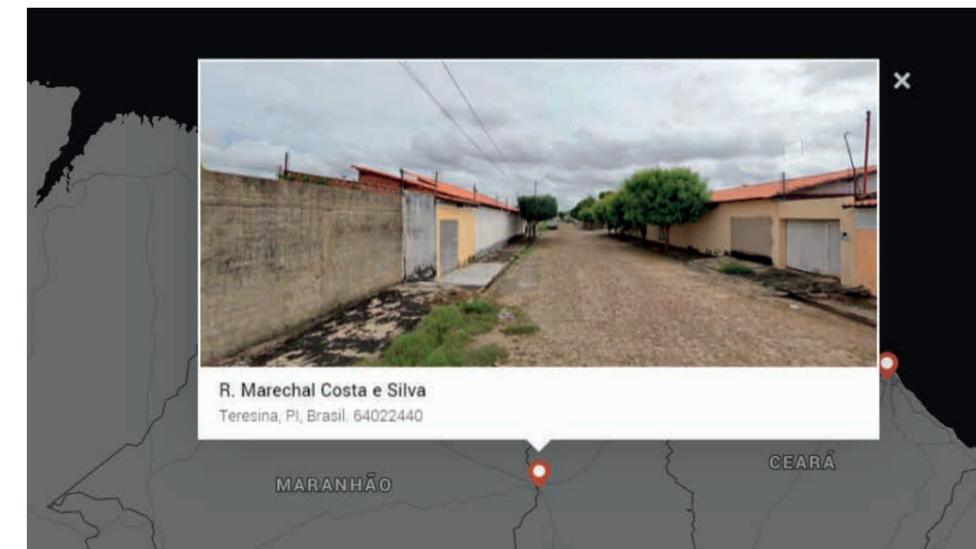
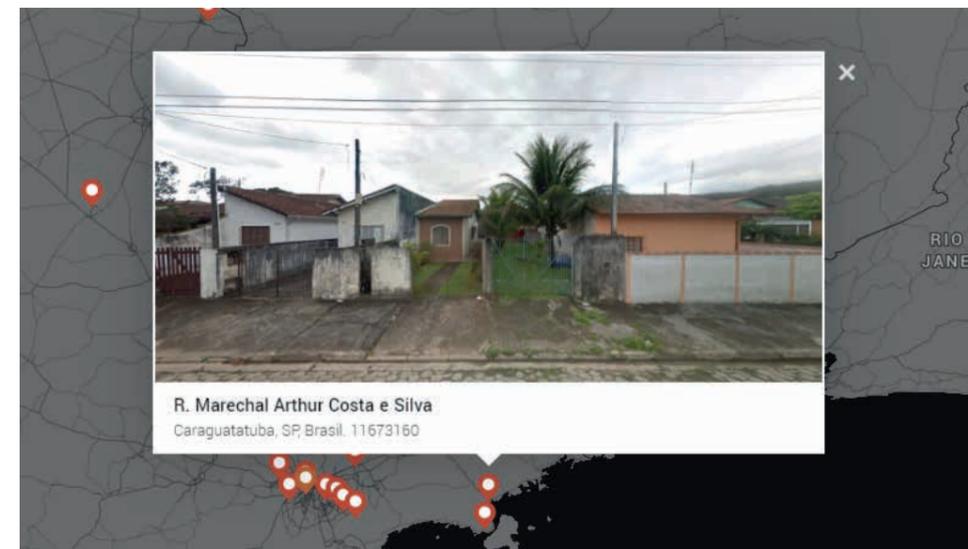
Além dos nomes supracitados, Paviani chama atenção para os topônimos do Plano Piloto. Neste espaço vinculado à narrativa fundadora, moderna e monumental, destaca a intenção do arquiteto Lúcio Costa de manter seu projeto separado de homenagens que destoasse do caráter da construção. Apresentando a nomeação das vias públicas da cidade, diferente do observado em outras capitais, que normalmente homenageiam políticos e figuras de relevância. Em Brasília são pontuais os casos em que pessoas são homenageadas publicamente desta forma:

Devem-se particularizar algumas denominações próprias ao Plano Piloto, pois para o urbanista Lúcio Costa seria importante seu projeto inovador não ter vias públicas com nomes de pessoas. Com isso temos o Eixo Monumental, que liga a Praça dos Três Poderes à estação rodo-ferroviária com alguns quilômetros de extensão. O Eixo Monumental divide o corpo do Plano Piloto, no sentido norte-sul e é a grande referência viária do centro. Outra referência é o Eixo Rodoviário (o “eixão”), que separa as Asas Sul e Norte em setor leste e oeste. Com isso, surgem avenidas paralelas ao Eixo Rodoviário os “eixinhos” e outras mais afastadas como as Avenidas W-3 Sul e Norte. [...] No DF, evitou-se o exagero ocorrido em outras capitais de homenagear políticos ou figuras em evidência com denominações de vias públicas, bairros etc. Aqui, vias são W-3, N-1, Setor SW, Eixo Monumental, eixinho, ponte das Garças etc. Felizmente, a cidade ficou livre de denominações de pessoas e o culto a personalidade vai aparecer pontualmente como no viaduto Ayrton Senna, ponte JK, ponte Costa e Silva, Aeroporto Internacional Juscelino Kubitschek e outros. (PAVIANI, 2008, n/p)

Paviani aponta que no caso de outras cidades que nomeiam seus espaços em homenagem a diferentes personalidades existe um vulto que encobre estes espaços no que tange a dimensão simbólica e de memória das cidades, diferente da maior parte de Brasília. Como demonstra Radin, os espaços nomeados atuam criando também imaginários, e no caso de Brasília, em especial na ponte Costa e Silva, temos um imaginário em disputa.



Print do site Ditamapa mostrando todas as localidades mapeadas até então que apresentam o nome Costa e Silva.



Prints do site Ditamapa mostrando ruas nomeadas a partir do ditador em diferentes localidades do Brasil.

A paisagem percebida passa a ser simbolicamente um campo de tensionamentos entre as narrativas ali presentes, pois na cidade moderna, projeto político de Juscelino Kubitschek, vemos a homenagem a um ditador. No período ditatorial brasileiro era comum nomear vias, praças e construções com o nome de figuras do poder, no entanto, com a retomada da democracia essas homenagens passam a ser revistas, como no exemplo do elevado João Goulart em São Paulo, popularmente conhecido como minhocão, que outrora também se chamou Costa e Silva.

Tal como na obra de Courbet “A Origem do Mundo” (L’origine du Monde, 1866), o nome configura o ver, é ele que condiciona a ideia a ser apreendida. Em arte contemporânea, procuro o nome para decifrar camadas da obra. Diante de um lugar bonito, inusitado, procuro o nome para revisitá-lo, diante de uma paisagem, procuro o nome para poder guardá-la. Esse nome, Costa e Silva, se apresenta então em cheque, sendo interrogado por aqueles que discordam da exaltação de um período tão violento da história do Brasil.

A ponte de Niemeyer foi concebida por seu autor inicialmente como “Ponte Monumental” considerada um monumento que cruzava o lago (CORREIO BRAZILIENSE, 1976 apud FONSECA, 2007, p. 17), “obra de leveza e elegância marcantes, foi erguida para ser mais um monumento na cidade hoje tombada<sup>57</sup> como patrimônio cultural da humanidade” (Fonseca, Sánchez, 2008, n/p). No entanto, esse aspecto expressado em seu nome, seu caráter de monumento, foi logo “esquecido”.

Inaugurada pelo então “presidente” Ernesto Geisel, foi rebatizada em homenagem ao seu predecessor, o militar Costa e Silva. Desde então, a disputa pelo nome aparece e reaparece, até mesmo em propostas de leis, até que em 2015, por iniciativa do deputado distrital Ricardo Vale, a ponte passa a se chamar Honestino Guimarães. Não por muito tempo.

<sup>57</sup> Entende-se que o registro como patrimônio cultural da humanidade é uma ação proveniente da UNESCO, e que no sentido legal, difere-se do tombamento. Observa-se aqui na fala do autor um equívoco quanto às ações: o tombamento de um bem é executado em escala municipal, estadual ou nacional, homologado por órgãos especializados, como o IPHAN e implica em práticas de preservação e conservação do bem, enquanto o registro como patrimônio cultural se dá em escala mundial, a inserção em uma lista própria de bens considerados patrimônios culturais.

Nos voltando ao objeto específico, a Ponte Costa e Silva, nos deparamos com a necessidade de contextualizar a história de mais dois pontos: Juscelino Kubitschek e Artur da Costa e Silva.

A contextualização da problemática nomenclatura da ponte monumental necessita de uma volta, precisamos falar dos personagens, destes que se tornam memórias, que existem, seja como espíritos bem-vindos que habitam as lembranças ou como fantasmas, assombrações do passado. Desta forma, iniciamos por quem é considerado o responsável pela construção da nova capital Brasília, o vigésimo primeiro presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek.

Kubitschek, conhecido pela construção de Brasília, foi presidente de 1956 a 1961, seu mandato acaba três anos antes do período ditatorial brasileiro, que se inicia em 1964. Nesse contexto, após um discreto apoio inicial ao regime militar, Juscelino passa a ser tratado como inimigo, passa a fazer parte do movimento de oposição civil “Frente Ampla”, tendo ainda seus direitos políticos cassados em 8 de junho de 1964, tendo como um de seus principais inimigos o segundo presidente do período ditatorial, Artur da Costa e Silva, como afirma Rovênia Amorim, em matéria para o Correio Brasiliense em virtude do aniversário de 30 anos da Ponte:

Juscelino e Costa e Silva nunca tiveram paralelismo de idéias em suas vidas políticas. Pelo contrário, viveram um antagonismo na história brasileira, onde um foi responsável direto pelo assassinato político do outro. O mineiro de Diamantina era um democrata obstinado, dono de um entusiasmo que empolgou o povo e tornou possível a construção da capital. O marechal Artur da Costa e Silva foi o segundo na linha sucessória dos cinco militares que comandaram a ditadura entre 1961 e 1984. Sob o seu comando, os brasileiros viveram uma época de medo, de repressão e falta de liberdade emanadas de um golpe militar, sucedido por um ato institucional (o AI-5), que ignorava de vez os preceitos constitucionais do país. Juscelino sofreu com a perseguição do militar. Foi durante o seu governo que o presidente ficou preso por duas semanas no 3º Regimento de Infantaria em São Gonçalo, no Rio de Janeiro (AMORIM, 2006, pp 28-29)

Na matéria, Rovênia Amorim apresenta ainda ironia política que é a nomenclatura da ponte sobre o lago ressaltando que “A [...] obra de Oscar Niemeyer, [...] leva o nome do presidente que articulou a cassação do personagem que o regime militar tanto temia, Juscelino Kubitschek”.

Fala ainda que na época de inauguração da ponte, cerca de trinta anos atrás, Juscelino estava a 12 anos com seus direitos políticos cassados e que “cansado, queria apenas que o país reconquistasse a democracia” (AMORIM, 2006, pp 28-29).

Por outro lado, temos a figura de Costa e Silva, marechal que assumiu o cargo de “presidente” em 1967 e que empresta seu nome ao nosso objeto de pesquisa. Foi durante seus anos como “presidente” que o período mais duro da ditadura começou. Sua gestão foi marcada por uma forte agitação política: nesses anos cresceu a perseguição e repressão aos movimentos estudantis e operários e foi promulgado o Ato Institucional 5, AI-5, que outorgou anos de dura repressão aos movimentos civis de oposição.

Ironicamente, na cidade que uma vez foi de Juscelino, lida como um sonho de modernidade, ergue-se um monumento a um ditador.

Ditador. Não é presidente, não é administrador, não é interventor. Aos que subiram ao poder de forma antidemocrática por meio de um golpe de estado associado às forças militares, que impunham suas vontades e ideais de forma enviesada sem respeito ao povo e à democracia, damos o nome de ditador, e não qualquer ditador: uma figura que foi uma das pontes para o golpe.

Costa e Silva deve ser lembrado por quem foi. Façamos então uma brevíssima retrospectiva<sup>58</sup>: ingressando cedo na vida militar, possuiu uma trajetória de destaque nas forças armadas, o que não o impediu de se envolver em movimentos rebeldes e levantes contrários à Democracia. Em 1952 atingiu o grau de General, esteve à frente das repressões aos movimentos estudantis no Nordeste e no Recife, que se opunham ao governo Jânio Quadros, adotando posturas agressivas em suas ações de repressão. Chegou a acionar tanques de guerra para suprimir os movimentos que vinculava a agitações da esquerda. Em 1962 de volta ao Rio de Janeiro, de onde era natural, retomou ligações com outros militares de alta patente que se articulavam contra o presidente João Goulart.

58 As informações biográficas aqui apresentadas foram retiradas do verbete “Silva, Costa e” do Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro organizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - CPDOC.

Costa e Silva não escondia sua aversão ao então presidente, e a animosidade dos militares para com Jango crescia diariamente, uma vez que os integrantes do exército julgavam o presidente próximo de uma ameaça comunista.

Assim, de 1962 até 1963, Costa e Silva esteve diretamente envolvido nas articulações políticas entre forças militares, políticas e civis que levaram à deposição do presidente João Goulart e ao golpe de 1964, sendo uma figura articuladora de extrema importância, cooptando aliados e reunindo apoio em diferentes estados e instituições. Associado ao “Comando Supremo da Revolução” foi sem dúvida um dos nomes mais importantes do golpe, sendo um dos que assinaram o Ato Institucional Número Um<sup>59</sup>.

O general passou a assumir o então Ministério da Guerra, mantendo sua postura conservadora associada a ultra direita, instaurou em 1965 o Ato Institucional Número 2<sup>60</sup>, até que em 1967 assumiu de forma antidemocrática e presidência do país, prometendo “governar para o povo”, “respeitar o Legislativo”, “multiplicar as oportunidades de educação” e “reatar os entendimentos com a classe trabalhadora”.

As promessas não foram cumpridas, a insatisfação com sua regência se intensificou no seu segundo ano no poder, viam-se passeatas e greves contra as ações do ditador. Uma das classes mais atingidas e perseguidas pelas forças militares neste período foram os estudantes que se mobilizavam exigindo uma efetiva reforma no ensino. Com o agravamento da insatisfação as manifestações foram proibidas, greves estudantis foram combatidas levando à prisão de vários estudantes, universidades foram invadidas, professores presos. Até que em 13 de dezembro de 1968 foi responsável pelo Ato Institucional Número 5.

Nos demoremos então sobre o AI-5 para uma noção mais aprofundada de suas implicações e as responsabilidades que recaem sobre este homem que o instaurou. O quinto ato institucional, o mais violento

59 Ato institucional assinado em abril de 1964 pelos integrantes da junta militar autodenominada Comando Supremo da Revolução. Estabelecia o caminho para eleições indiretas e abria espaço para a cassação de direitos políticos pelo tempo de 10 anos.

60 Ato institucional assinado em outubro de 1965, definia as eleições indiretas, em sessão pública e nominal. Dissolveu partidos, ampliou os poderes dos presidentes e diminuiu os poderes do Congresso.

de todos foi responsável pela institucionalização da tortura, suspensão de direitos políticos garantidos constitucionalmente, afrontas ainda maiores ao que restava de uma democracia, segundo o Dicionário 'Histórico Biográfico Brasileiro o AI-5 organizava a

suspensão das garantias constitucionais de vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade da magistratura, a suspensão do habeas-corpus e a atribuição do presidente do poder de intervir nos estados e municípios, cassar mandatos, suspender direitos políticos por dez anos, confiscar bens adquiridos ilicitamente no exercício de função pública, decretar o estado de sítio sem anuência do Congresso, promulgar decretos-leis e atos complementares e demitir ou reformar oficiais das forças armadas e das polícias militares, recesso do Congresso por tempo indeterminado (CPDOC)

As ações deste senhor resultaram em um período de extrema violência, desrespeito aos direitos humanos e à dignidade. Prisões arbitrárias, práticas de tortura, extermínios, desaparecimentos, repressão e censura, cassação de direitos políticos. Por que então o homenageamos?

Sobre a homenagem específica que nos serve de objeto de análise, a nomeação da ponte de Oscar Niemeyer como Costa e Silva, vale retomar a fala de Jusselma Brito (2009, p.29) apresentada anteriormente sobre a ocupação do bairro Lago Sul, que nos indica uma resposta datada para esta homenagem: Brito nos informa que aquele espaço destinado a edificação do Lago Sul era inicialmente "reservados a parcelas seletas da sociedade brasiliense em formação, tinham sua venda direcionada a servidores civis e militares de escalões superiores", por meio desta, ao pensar o bairro onde é feita a conexão pela ponte, faz sentido pensar que o monumento que ali foi construída fizesse homenagem a um militar, entende-se que os habitantes do Lago Sul, na época da inauguração (1976), associada ao contexto político vigente, estavam bastante alinhados com a escolha do nome da obra, no entanto, os vetores tempo e espaço foram transformados, e este nome continua figurando no imaginário dos transeuntes, que não são mais apenas moradores do Lago.

"Sobre o voo da andorinha" - Ditador. Intervenção digital em fotografia.  
Arthur Gomes, 2021.



Passada a historiografia da ponte e esta brevíssima contextualização política, seguimos com um levantamento dos nomes dados à ponte, por meio do qual propomos tensionamentos a respeito da nomenclatura como um campo de disputas simbólicas.

Nesse sentido, pensar o nome dos objetos nos leva aos espaços onde estes nomes, textos e narrativas estão disponíveis. O que observamos por meio do olhar da ponte é um tensionamento entre as partes que não se encontram em consenso quanto à memória que carregam. O nome sempre esteve, de uma forma ou de outra, em disputa, fosse ela a disputa pelo poder, a disputa pela democracia, as disputas por liberdade, pela vida.

O tensionamento se revela então quando essa disputa é evidenciada, e isso ocorre por meio das ondulações no *status quo*, ponto que nos demoraremos mais a frente, mas que deve nos acompanhar no percurso que se segue, começando a inquietar nosso imaginário.

Passamos então a tratar da noção de imaginário, a qual acessamos por meio de Bronislaw Baczko, que identifica imaginário social como um sistema partilhado, construído por meio de símbolos que se perpetuam no tempo e espaço sendo partilhados coletivamente:

Sistemas simbólicos sobre o qual e através do qual trabalha a imaginação social se constroem pela experiência dos agentes sociais, sobre seus desejos, aspirações e interesses. Todo o campo das experiências sociais é rodeado de um horizonte de memórias, crenças e esperanças. O dispositivo imaginário assegura a um grupo social um esquema coletivo de interpretação das experiências individuais (BACZKO, 1984 p.34 *apud* FREIRE, 1997, p.113)

Esse sistema simbólico tem por função “construir uma matriz de tempo coletivo no plano simbólico, intervindo diretamente na memória coletiva onde os acontecimentos contam menos que suas representações imaginárias” (FREIRE, 1997, p.114), nesse contexto, a participação da cidade na construção dos imaginários é inegável. Entendendo que a cidade se configura como um campo de representações, sendo um dos exemplos máximos dessa representação a figura dos monumentos e objetos monumentais, além da forma como os nomeamos, como afirmam Baczko e Freire “toda a cidade é uma projeção do imaginário social sobre o

espaço” (BACZKO, 1984 p.36 *apud* Freire, 1997, p.114), logo, toda cidade habita em seus habitantes, tornando-se um lugar (ROUANET, 1992). Dito isso, entendemos que o imaginário social, e a memória coletiva, criam um determinado potencial relacional. Lugares de encontro e reencontro numa perspectiva física, simbólica e memorativa, os objetos na cidade são cenas em ação no teatro das paisagens, num tempo dilatado como uma obra de Bill Viola<sup>61</sup>, são livros palimpsestos de narrativas múltiplas à espera de serem acessadas.



Como preencher símbolos ausentes?. Da série “Ausências no percurso”. Fotomontagem digital. 2021, Arthur Gomes

<sup>61</sup> Artista visual estadunidense que trabalha com videoarte. Em suas obras é notável uma complexificação do tempo das imagens, trabalhando seu deslocamento, expansão e movimentação.

HONESTINO GUIMARAES PONTE MARIELLE FRANCO PONTE  
MARIELLE FRANCO PONTE HONESTINO GUIMARÃES  
SEGUNDA PONTE PONTE HONESTINO GUIMARÃES PONTE  
HONESTINO GUIMARÃES PONTE ARCO SUL PONTE DOS  
PASSAROS PONTE LAGO SUL PONTE NIEMEYER PONTE  
HONESTINO GUIMARÃES PONTE DOS ARCOS PONTE  
TRÊS ARCOS PONTE DAS GAIVOTAS PONTE MARIELLE  
FRANCO PONTE TRÊS PEDRAS PONTE MARIELLE FRANCO  
PONTE DAS ABÓBODAS PONTE HONESTINO GUIMARÃES  
PONTE HONESTINO GUIMARÃES PONTE HONESTINO  
GUIMARÃES PONTE DOS ARCOS PONTE DE ACESSO  
DOIS PONTE MARIELLE FRANCO PONTE COSTA E SILVA  
PONTE DO HORIZONTE PONTE MONUMENTAL SEGUNDA  
PONTE SEGUNDA PONTE HONESTINO GUIMARÃES PONTE  
ALVORADA PONTE LAGO SUL SEGUNDA PONTE PONTE  
DAS GARÇAS PONTE DAS GARÇAS PONTE HONESTINO  
GUIMARÃES PONTE NOVA PONTE OSCAR HONESTINO  
GUIMARÃES PONTE ASA DELTA PONTE TRÊS ARCOS  
PONTE MARIELLE FRANCO PONTE DAS GARÇAS PONTE  
DA LEVEZA PONTE DOS SALTOS PONTE DO ARCÃO  
HONESTINO GUIMARÃES PONTE DA PAZ HONESTINO  
GUIMARÃES PONTE BELA VISTA HONESTINO GUIMARÃES  
HONESTINO GUIMARÃES PONTE HONESTINO GUIMARÃES  
PONTE OLHO D'ÁGUA PONTE MONUMENTAL PONTE LUCIO  
COSTA PONTE COSTA E SILVA PONTE COSTA E SILVA  
PONTE IPÊ BRANCO HONESTINO GUIMARÃES PONTE  
DO PLANALTO HONESTINO GUIMARÃES HONESTINO  
GUIMARÃES PONTE MARIELLE FRANCO PONTE DO MEIO  
PONTE DAS ILHAS MARIELLE FRANCO PONTE LULA DA SILVA  
PONTE DO LAGO PONTE NOVA HONESTINO GUIMARÃES  
JOAQUIM BARBOSA SEGUNDA PONTE PARANOÁ VOO DOS  
PASSAROS SEGUNDA PONTE PONTE MONUMENTAL PONTE  
DO ARCO HONESTINO GUIMARÃES MARIELLE FRANCO  
HONESTINO PONTE DEMOCRACIA HORIZONTE CANDANGOS  
HONESTINO GUIMARÃES PONTE LULA DA SILVA PONTE

## Nomes não são signos neutros

A data em que escrevo essas linhas é 07/06/2021. Neste dia aconteceu, a partir das 10h da manhã a audiência pública referente ao projeto de lei 1697/2021 apresentado na Câmara Legislativa do Distrito Federal pelo deputado distrital Leandro Grass que trata sobre a mudança do nome da Ponte. O projeto retoma a tentativa anterior julgada inconstitucional e tenta, sendo um novo projeto, continuar de onde a anterior falhou, promovendo a audiência transmitida ao vivo pelo canal E-Cidadania e pela TV Web CLDF.

O projeto visa a alteração do nome para, mais uma vez, Ponte Honestino Guimarães, e o autor, que além de deputado é também um professor, justifica esta escolha porque Honestino, como voz e rosto do movimento estudantil em Brasília merece ser homenageado:

É um candango, estudou em escolas públicas de Brasília, na Unb, e foi um importante nome na defesa de garantias individuais. Ele se posicionou contra a ditadura e por isso foi preso diversas vezes. Lutou pela dignidade, pela liberdade, merece ser homenageado (GRASS, 2021, n/p)

Honestino, e por consequência seu nome, são símbolos, signos de um movimento, de uma vertente política, de um período histórico, da resistência e dos resultados da opressão. Sua mãe Maria Rosa Leite Monteiro faleceu em 2012 sem nunca ter podido sepultar, velar e chorar de fato a morte de seu filho. Honestino morre de novo ao não poder ser enterrado, ao não poder ser visibilizado.

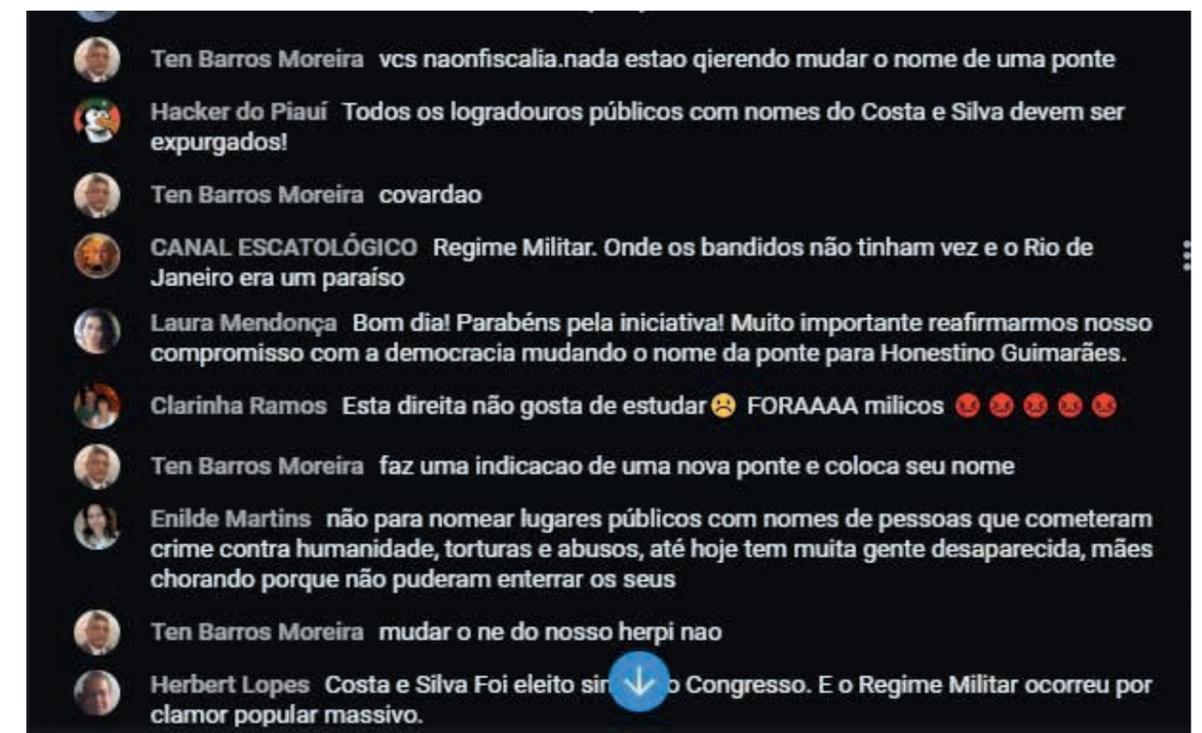
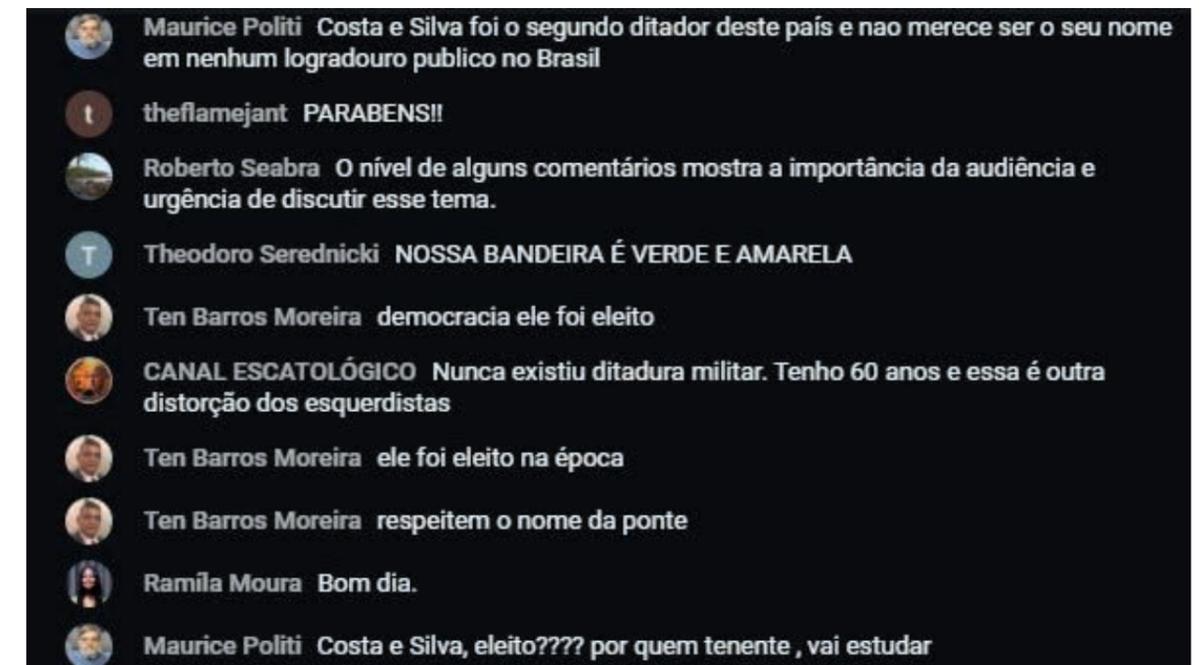
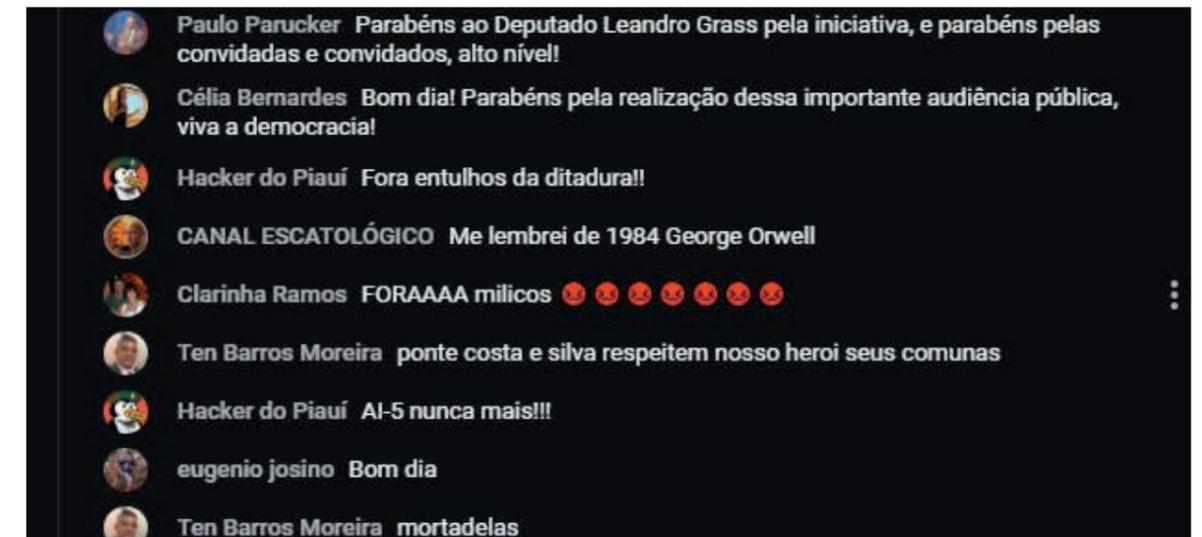
Em diferentes culturas encontramos um espaço reservado ao luto, à lembrança e à manutenção da memória. Monumentos, mausoléus, túmulos, memoriais. Para Honestino não foi reservado esse direito. A ausência de um caixão, de uma urna, de um mausoléu impede, de certa forma, a manutenção da memória de Honestino, que não tem lugar de descanso, lugar para ser lembrado. Nesse sentido, dar seu nome a um objeto público se configura também como uma forma de lhe dar descanso, permitindo que seu legado continue sendo lembrado além das bandeiras e dos gritos

de movimentos específicos. Nomear é uma homenagem, mas também um pedido de desculpas, um reconhecimento dos crimes cometidos e uma pequena reparação.

Para debater este legado e a questão da memória foram convidados diferentes representantes da sociedade brasiliense para compor o debate em audiência: membros da Ordem Brasileira dos Advogados - OAB, professores da Universidade de Brasília membros das comissões de Anistia e da Verdade, Representantes do movimento estudantil, biógrafos de honestino, e seus familiares: Matheus Guimarães, sobrinho de Honestino; Gabriel Borges, representante do diretório central de estudantes da Universidade de Brasília; Professora Eneá de Stutz e Almeida, professora da Faculdade de Direito da UnB e membro das comissões da Verdade e da Anistia da OAB e Unb; o jornalista Hélio Doyle; a professora, escritora e biógrafa de Honestino Betty Almeida; o presidente da Seccional do Distrito Federal da OAB, Délio Lins e Silva Jr, a presidente da Comissão da Memória e da Verdade da OAB/DF, Maria Victoria Hernandez Lerner foram alguns dos nomes que levaram o debate, trazendo falas pertinentes e embasadas a respeito das temáticas envolvidas na renomeação da ponte. No entanto, o debate não se dá só aí. Ao observar a seção de comentários disponível na plataforma Youtube por onde a audiência foi acompanhada, observamos uma outra dinâmica, bem menos elegante.

Ao acompanhar os comentários nos deparamos com uma verdadeira briga, vozes da extrema direita se levantam contra a mudança de nome, afirmando absurdos sem fundamento usando as palavras da vez “esquerdopatia”, “comunismo”, “covardes”, “inúteis” e tantas outras. Incapazes de engajarem em um debate dialógico vociferaram continuamente com espuma na boca, enraivecidos e cegos ao chamarem Costa e Silva de “herói” e afirmarem que nunca houve ditadura no Brasil, fato reconhecido legalmente e historicamente por diferentes instâncias da sociedade, mas negado veemente por uma parcela afetada afiliada a discursos da extrema direita.

Prints dos comentários feitos na audiência pública sobre a troca do nome da ponte na plataforma Youtube.



Eis que surge um comentário, crítico e pertinente em resposta a afirmações como “deu o nome tá dado”, “não precisa mudar” e “o nome É esse: COSTA E SILVA”, o comentário em questão, invisível diante da cegueira fanática daqueles que acreditam em um fantasma comunista que paira sobre o Brasil, dizia: nomes não são signos neutros. Pensemos então sobre essa afirmação.

Como tratamos anteriormente, existem relações entre as imagens da paisagem, as narrativas, o simbólico e os imaginários, e um dos elementos que catalisam e coordenam várias destas relações é o signo: aquilo que representa uma outra coisa e sua transcrição apresenta um efeito interpretativo (PIERCE, SANTAELLA, et all)<sup>62</sup>. O nome é por si só um signo.

Os nomes Costa e Silva e Honestino Guimarães são signos, representam dois símbolos, dois sistemas de significância, duas narrativas, duas histórias. Os nomes não são signos neutros. Suas presenças em espaço público evidenciam e marcam discursos hegemônicos, colonizantes, a manutenção de narrativas opressoras, nefastas. Continuar a homenagear Costa e Silva é dar a ele a qualidade de herói, como uns defendem. Manter o nome é manter a representação da morte e da repressão. O nome enquanto símbolo, no sentido daquilo que significa por meio da associação convencional de ideias, representa e cria imagens de significância que atuam não só nos imaginários como nos seus desdobramentos no plano físico.

O que pode parecer um enviesamento político, chamado por uns e outros como “esquerdopatia”, é na verdade uma questão de humanidade, é uma questão legal e democrática. Existe no DF, assim como em outras Unidades Federativas, a Lei N° 4052 de 10 de dezembro de 2007, que dispõe sobre a denominação de logradouros, vias, monumentos públicos, núcleos urbanos e rurais, regiões administrativas e bairros, no âmbito do Distrito Federal, postulando que podem estes espaços receber denominação de pessoas, datas, acidentes geográficos, fatos históricos e outros

62 PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo. Perspectiva, 1997. SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo, Pioneira Thomson Learning, 2002.

reconhecidos pela sociedade do distrito federal. Em seu artigo 3° o texto trata da denominação de bens públicos no que se refere a nomenclaturas que não poderão ser utilizadas nos seguintes casos:

I - Nomes em língua estrangeira, exceto quando se tratar de nomes próprios de pessoas; II - nomes diversos daqueles já consagrados tradicionalmente; III nomes ambíguos ou que possam expor ao ridículo os moradores vizinhos ou usuários do bem público; IV nomes já utilizados na denominação de outro logradouro, via, próprio ou monumento distrital. V - nomes de pessoas que tenham praticado crimes contra a humanidade e violações de direitos humanos, incluídas aquelas que constem no Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade, de que trata a Lei federal nº 12.528, de 18 de novembro de 2011, como responsáveis por violações de direitos humanos (alterado(o) pelo (a) Lei 6416 de 03/12/2019) (DISTRITO FEDERAL, 2007, n/p)

Nesse sentido, retomamos o que foi anteriormente apresentado acerca de Costa e Silva, editor do AI-5, responsável, sim, pela violação de direitos humanos e crimes contra a humanidade. É assim, que a manutenção de sua homenagem na fisicalidade da ponte, na simbologia da ponte, na narrativa expressa em sua nomenclatura e na memória que carrega a paisagem, é ilegal uma vez que seu nome consta nos Relatórios Finais da Comissão Nacional da Verdade<sup>63</sup>.

Novamente, nomes não são signos neutros. Homenagear um ditador é homenagear seus feitos, a morte, a tortura. O nome da ponte aparece então como uma conexão complexa entre narrativas, é ele próprio uma ponte para a obscuridade da negação histórica, configurando-se como um caminho para o retrocesso e para as sombras. Assim, não defendemos o apagamento da personalidade, mas questionamos a homenagem, pois serve para, nos imaginários, corroborar com discursos e a manutenção de narrativas violentas, onde os apoiadores da extrema direita se usam de imagens para vangloriar e reafirmar figuras opressoras. A personalidade deve, sim, ser lembrada, mas de forma realista: como um ditador.

63 A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. A CNV tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Seus relatórios são públicos e podem ser acessados no site da comissão.

Um outro ponto que não pode ser desconsiderado é sobre a reincidência de nomes, organizado no item IV da Lei N°4052 que trata dos “nomes já utilizados na denominação de outro logradouro, via, próprio ou monumento distrital”. Como mencionado anteriormente, Honestino empresta seu nome ao Museu Nacional da República, localizado na Esplanada dos Ministérios, o que complexifica ainda mais o debate e até a legalidade do “novo” nome. Guardemos momentaneamente essa provocação. Por enquanto, voltaremos ao caso Costa e Silva.

Na seção reservada aos comentários proferidos na audiência pública sobre a troca do nome da Ponte, Costa e Silva foi mais de uma vez exaltado como herói, uma figura que mereceria respeito e homenagens. Sobre isso, façamos algumas incursões sobre o que Freire e Baczkko apontam no que se referem às imagens da cidade e ao imaginário.

Freire nos lembra que “o acervo de imagens disponíveis a nós, quando vemos, sonhamos ou lembramos, está, em grande parte, parece, na rua (1997, p.38), no espaço as imagens apelam às evocações da memória, às narrações e ao resgate de experiências (idem, p.40), em interações constantes com o tempo, com o espaço e com os potenciais narrativos, as imagens constroem relações entre as pessoas e o mundo. Essas relações por sua vez atuam na construção de valores, de narrativas a respeito do espaço, da vida, e nesse sentido, os valores e narrativas “como construções históricas e sociais, remete, invariavelmente ao imaginário social” (FREIRE, 1997, p.46).

Continuando a tratar do imaginário social por meio de Baczkko, o termo evoca representações e ideias imagéticas formuladas socialmente que possui uma realidade específica e impacto sobre as mentalidades e comportamentos (BACZKO, 1999, p.08), esse sistema de signos, símbolos, imagens e narrativas não deve ser tratado como desprendido da realidade de uma vida material, pois contribui ativamente para a alteração das ordens vigentes.

Para Baczkko alguns momentos históricos, denominados “tempo quente” irão corroborar na produção de imaginários, momentos de conflito social ou “comoção de estruturas” irão acelerar a produção de significações para os acontecimentos (1999, p.39), e assim, atuar na manutenção das narrativas, na transformação de estruturas políticas e sociais, nos modos de pensar e agir:

Ao estabelecer uma “identidade” para uma sociedade, bem como códigos de comportamento coletivamente aceitos, o imaginário assume uma realidade específica, não podendo mais ser percebido tão somente como um tipo de “adorno” de relações econômicas, políticas, etc., como se estas fossem as únicas “reais” (BACZKO, 1999, p. 14)

Esses códigos de comportamento “aceitos” se manifestam desde 2014 e mais fortemente em 2016 com o impeachment da presidenta eleita Dilma Rousseff e o avanço descarado de movimentos conservadores e de extrema direita, o que reverbera em 2018 com a eleição de Jair Bolsonaro. Esses códigos aparecem explicitamente em comentários combativos que recuperam uma figura opressora pela via de uma memória deturpada que o elege como heróis e a manutenção desta narrativa irreal tem relação direta e indissociável com a construção desta imagem delirante.

Comentada a ilegalidade da manutenção do nome e por conseguinte da narrativa, a disputa pela nomenclatura não é apenas do âmbito jurídico, não é uma questão de democracia, representação ou legalidade, mas uma disputa pela manutenção de narrativas e por consequência pela construção de imaginários.

Os atravessamentos dessa questão são da esfera do simbólico, sendo uma disputa entre identidades. Um cabo de guerra entre narrativas que de um lado propõe um retorno a construção de uma imagem positiva para um período de Estado de Exceção, do outro a exaltação da resistência por meio de uma imagem oposta a este sistema, numa dicotomia entre opressor e oprimido, ditadura e democracia.

Como entendemos por meio de Baczko (1999), os bens simbólicos, os objetos simbólicos como por exemplo elementos da paisagem, monumentos, espaços, lugares de memória, espaços que promovem narrativas e atuam na construção de outras imagens e significados, são um campo de batalhas constantes. Lutas e conflitos se dão em torno destes bens, pois exercem poder sobre o imaginário coletivo, que é por meio deles reforçado e multiplicado dentro das relações de sentido e apropriação dos signos. Nesse sentido, tem o imaginário social a capacidade de designar identidades, de propor reconhecimentos e continuar distribuindo sentidos partilhados, garantindo a manutenção de papéis e funções sociais estabelecidas com base em modelos associados aos próprios imaginários, e assim cria mecanismos de controle da vida e de exercício de poder (BACZKO, 1999, p.28).

E é assim que se dá a disputa da qual tratamos. O que está em jogo na questão do nome não é apenas uma homenagem, o cumprimento de uma lei, ou uma alteração banal que segue as “ideologias esquerdopatas”, mas a manutenção de narrativas, de memórias, a construção de uma paisagem imaginária. Mudar o nome é mudar o sentido, a orientação, do caminho que se dá na ponte.

Os sentidos são lentos demais para serem percebidos em um tempo de ritmo hipertrofiado, principalmente quando, dentro do imaginário urbano, o objeto em questão é cotidiano e comum, tendo suas magnitudes encobertas pela ordinariedade. O que defendemos é um “chamar a atenção” que se responsabilizará por uma desaceleração do olhar momentâneo, além da experiência estética.

Mudar o nome é um projeto para o futuro, para a construção de um novo imaginário social, e assim a ponte, enquanto elemento simbólico catalisador das relações, se torna metaforicamente uma ponte entre gerações, entre temporalidades.

Os nomes dispostos no início e no final desta seção foram coletados em uma pesquisa no Google Forms onde, após apresentar uma imagem da ponte, perguntei: como se chama? Das 120 respostas, o nome Costa e Silva apareceu apenas 3 vezes.

HONESTINO GUIMARAES PONTE MARIELLE FRANCO PONTE  
MARIELLE FRANCO PONTE HONESTINO GUIMARÃES  
SEGUNDA PONTE PONTE HONESTINO GUIMARÃES PONTE  
HONESTINO GUIMARÃES PONTE ARCO SUL PONTE DOS  
PASSAROS PONTE LAGO SUL PONTE NIEMEYER PONTE  
HONESTINO GUIMARÃES PONTE DOS ARCOS PONTE  
TRÊS ARCOS PONTE DAS GAIVOTAS PONTE MARIELLE  
FRANCO PONTE TRÊS PEDRAS PONTE MARIELLE FRANCO  
PONTE DAS ABÓBODAS PONTE HONESTINO GUIMARÃES  
PONTE HONESTINO GUIMARÃES PONTE HONESTINO  
GUIMARÃES PONTE DOS ARCOS PONTE DE ACESSO  
DOIS PONTE MARIELLE FRANCO  
PONTE DO HORIZONTE PONTE MONUMENTAL SEGUNDA  
PONTE SEGUNDA PONTE HONESTINO GUIMARÃES PONTE  
ALVORADA PONTE LAGO SUL SEGUNDA PONTE PONTE  
DAS GARÇAS PONTE DAS GARÇAS PONTE HONESTINO  
GUIMARÃES PONTE NOVA PONTE OSCAR HONESTINO  
GUIMARÃES PONTE ASA DELTA PONTE TRÊS ARCOS  
PONTE MARIELLE FRANCO PONTE DAS GARÇAS PONTE  
DA LEVEZA PONTE DOS SALTOS PONTE DO ARCÃO  
HONESTINO GUIMARÃES PONTE DA PAZ HONESTINO  
GUIMARÃES PONTE BELA VISTA HONESTINO GUIMARÃES  
HONESTINO GUIMARÃES PONTE HONESTINO GUIMARÃES  
PONTE OLHO D'ÁGUA PONTE MONUMENTAL PONTE LUCIO  
COSTA PONTE  
PONTE IPÊ BRANCO HONESTINO GUIMARÃES PONTE  
DO PLANALTO HONESTINO GUIMARÃES HONESTINO  
GUIMARÃES PONTE MARIELLE FRANCO PONTE DO MEIO  
PONTE DAS ILHAS MARIELLE FRANCO PONTE LULA DA SILVA  
PONTE DO LAGO PONTE NOVA HONESTINO GUIMARÃES  
JOAQUIM BARBOSA SEGUNDA PONTE PARANOÁ VOO DOS  
PASSAROS SEGUNDA PONTE PONTE MONUMENTAL PONTE  
DO ARCO HONESTINO GUIMARÃES MARIELLE FRANCO  
HONESTINO PONTE DEMOCRACIA HORIZONTE CANDANGOS  
HONESTINO GUIMARÃES PONTE LULA DA SILVA PONTE

## Paisagens, palavras, imagens e textos: a cidade das narrativas

A paisagem, sendo também imagem do espaço, pode ser lida textualmente, pode ser trabalhada em termos semânticos, decifrada. Esse ponto é trabalhado inicialmente no contexto do espaço urbano, mas pode ser expandido para as questões aqui tratadas, uma vez que a visualidade do espaço é também uma paisagem.

No contexto dos debates, das disputas, precisamos ainda tratar da situação da paisagem, a cena do embate, entendida aqui enquanto construção ordenada de elementos e enquanto construção simbólica, atuante na formulação de imaginários, seus frames comunicam.

As possibilidades de interpretações textuais da cidade vêm sendo trabalhadas interdisciplinarmente desde Walter Benjamin e continua como espaço de interesse de diversos autores, que se espalham ao tentar entender os significados e interpretações do espaço para a comunicação, antropologia, sociologia, filosofia, história e urbanismo. Ao concordarmos com De Certeau (1994) quando este afirma que o espaço é produzido por operações específicas, entendemos que ler o espaço também é uma possibilidade a ser trabalhada, “a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar construído por um sistema de signos - um escrito” (DE CERTEAU, 1994, p.202). Como sistema de signos, elementos simbólicos e representação visual do espaço, a paisagem também pode ser lida.

Propomos aqui uma dessas leituras possíveis, a dos conflitos que se dão sobre um dos elementos, a ponte monumental. Nesse sentido, tratamos de narrativas expressas por palavras lidas no espaço. Trazemos então breves apontamentos sobre os roteiros possíveis, as decantações virtuais de uma imagem cotidiana.

As possibilidades da Cidade como texto foram organizadas por Julieta Leite (2005), que faz uma revisão de literatura sobre o tema, recuperando trabalhos de diferentes áreas. Usamos o trabalho da autora para acessar algumas formas possíveis de leitura da cidade que são relevantes e pertinentes para a discussão narrativa da paisagem que

aqui tratamos. Entender as escrituras desses espaços nos permite reunir informações sobre diferentes grupos culturais constituintes da sociedade e suas formas de lidar com os seus símbolos, práticas e construções (LEITE, 2005, n/p). Um desses signos é sem dúvida a palavra escrita, seja no picho/picho, no cartaz, na placa, a palavra marca designações, partes, margens, presenças e ausências. Criam visualidades e orientam as cenas.

Nesse sentido, a nomeação também é alvo da análise. Como elemento significante, o nome é um meio de descobrir, compreender discursos, narrativas, valores temporais, figuras discursivas que resistem às intempéries do tempo, mantidas pela homenagem. A cidade e suas imagens, suas paisagens, falam (ROLNIK, FERRARA, CANEVACCI, et al). Nessa fala, impulsiona conteúdos da memória, fixando-os nos imaginários por um trabalho coletivo, sendo o espaço um local de registro, de acesso e decodificação dos signos disponíveis, como um grande alfabeto, thesauros, index, dicionário que permite a articulação das diferentes palavras e frases (ROLNIK, 1996, pp.16-18 *apud* LEITE, 2005, n/p).

Nesse grande processo de leitura e interpretação, outros signos se apresentam, sendo responsáveis pela construção de sentidos, das diferentes imagens, compostas de conteúdos verbais, textuais, não-verbais e sinestésicos. Os vários signos constroem também memórias individuais que qualificam especialmente as relações entre os sentidos e os significantes. Esse processo dá origem a memórias, significados estratificados. O conjunto de valores, crenças, comportamentos é próprio de cada grupo que acabam por serem impressos numa construção maior da imagem da cidade como uma realidade, um modelo dos códigos, quando na verdade são projeções das individualidades lançadas ao coletivo por meio dos processos hegemônicos e naturalizadas graças à manutenção das narrativas.

Ao caminharmos nessa direção, voltamos a um dos elementos textuais, o nome, dessa vez observado em uma categoria mais ampla, o nome enquanto palavra da cidade, e assim, signo narrativo. Topalov e Bresciani organizam algumas dessas palavras e suas relações com a construção de um mundo sensível e concreto, uma experiência do urbano e da paisagem na iniciativa “A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades” (2014), que se apresenta como um thesaurus das palavras cotidianas que configuram os espaços, as

imagens e as narrativas da cidade. Entendendo que as palavras não atuam apenas na descrição do mundo, mas também em sua construção Topalov sublinha seus papéis no agrupamento, na marcação, na identificação e possibilidades de experiência do urbano, do mundo:

Ao designarem os objetos, as palavras os agrupam em famílias, os separam de outros objetos ou classes de objetos. As palavras ordenam, qualificam, avaliam - com frequência, antes mesmo de comporem argumentos ou conversas, O emprego de palavras realiza constantemente operações de classificação no interior de sistemas de categorias de maior ou menor complexidade - feitos de diferenciações, gradações, oposições, hierarquizações. Desse modo, as palavras não descrevem apenas; elas constituem formas de experiência do mundo e meios de agir nele e sobre ele. As palavras são meios para nos comunicarmos, mas são armas também. (TOPALOV, 2014, p.23)

As palavras, os nomes, lançados ao público, inscritos nas paredes da memória, que brilham sobre e iluminam histórias, são significantes das narrativas, são formas de se construir o mundo, de se configurar o ver. Comentamos a *passant* o caso da obra “L’origine du monde”, onde o nome qualifica e configura a questão central da obra: o mundo se origina a partir da mulher, nesse caso específico, de uma mulher cisgenero que se apresenta representada nua como e com a origem de toda a vida a mostra. Seu nome abre espaço para a manutenção, promulgação, reconfiguração das mais diversas narrativas.

A imagem vista e o nome ouvido possuem intrínsecas relações: o nome “mirante” configura a paisagem a se mirar, o nome “planalto” indica uma posição no mundo, o nome “Costa e Silva” traduz poças de sangue e o cheiro do ferro.

Recuperando então o que absorvemos de Cauquelin e Besse, Ricoeur e Huyssen nas sessões anteriores, é possível afirmar que a paisagem, a imagem simbólica construída a partir dela, enquanto narradora de conteúdos mnemônicos que se apresentam na dicotomia lembrar e esquecer. Ela é configurada por seus elementos, naturaliza estes elementos no simbólico e no imaginário e passa a atuar na manutenção de narrativas complexas entendidas, pelo processo de naturalização e assimilação recorrente da visualidade cotidiana do simbólico, em um contexto de retroalimentação dos signos, que como visto, configuram posições narrativas e políticas relacionadas a um estar no mundo. É preciso atravessar.

## Ondulações: intervenções e a marca das margens

Além da questão legal que permeia a troca do nome, a qual trabalhamos anteriormente, devemos levantar ainda considerações sobre os processos populares de intervenções públicas e artísticas que se dão sobre o nome da ponte.

Anteriormente tratamos de maneira breve sobre estas, em especial a intervenção “Rebatismo da Ponte Costa e Silva” realizada em 2012 pelo Coletivo Transverso, no entanto, é necessário olhar com mais minúcia para essas ações, pois elas guardam discussões de extrema pertinência no que concerne a disputa pelo simbólico.

As intervenções sobre o nome se dão quase que majoritariamente<sup>64</sup> sobre o suporte que serve de repouso para a nomenclatura, o que faz bastante sentido já que no processo de resignificação do símbolo, a ponte em si não pode, nem deve, ser alterada. Não se pode destruí-la, e assim, só sobra o nome escrito na placa. Esse suporte apresenta tensionamentos próprios.

Enquanto elemento de sinalização, a placa é uma das bússolas da cidade, ponto de orientação e reconhecimento dos e nos espaços, e o ato de intervencioná-las, alterá-las trás questões próprias no âmbito da comunicação e organização da cidade. Ao inserir contrainformação sobre o signo cria-se um processo estratégico de comunicação e questionamento. Este ponto é defendido e organizado por Sanches que analisa as intervenções na placa como uma forma de contestação das narrativas, uma estratégia de comunicação divergente das intenções oficiais:

Podemos considerar também que o ato de utilizar placas nos espaços das cidades para inserir contrainformação serve como estratégia de comunicação, recuperando narrativas que são negligenciadas, ao mesmo tempo que questiona os limites de representação das histórias oficiais. Assim, essa intervenção reflete uma crítica realizada por meio de uma mensagem rápida, contestando

<sup>64</sup> Entendemos que as propostas legais de alteração também se configuram como intervenções sobre o nome que não utilizam do suporte.

diversos conteúdos, tais como: o condicionamento ao qual estamos habituados (não prestamos atenção ao ambiente em que estamos inseridos nas cidades); e a manutenção de valores que atualmente não integram, ao menos aparentemente, a ordem política vigente (como ideias e personagens do regime ditatorial, por exemplo) (SANCHES, 2020, p.109)

A perturbação do signo naturalizado por mensagens dissidentes pode recuperar narrativas anteriormente negligências, e nos processos de disputa, auxiliar na reconfiguração das narrativas vigentes ao questionar e remarcar os limites e as margens das representações oficiais. Nesse sentido, pensemos sobre as intervenções no nome e na placa.

Em abril de 2012 o grupo Levante Popular da Juventude, uma organização de jovens militantes de esquerda, instalou sobre a placa oficial uma outra placa de papelão, batizando a ponte “Honestino Guimarães”<sup>65</sup> em matéria do G1 DF é possível acessar o posicionamento do grupo, que em nota diz:

Não vamos permitir que as feridas da ditadura sigam abertas. Somos contra a tortura. Por isso vamos às ruas, sensibilizar a juventude e toda a sociedade, para que o nosso direito à memória e à verdade sejam garantidos. (LEVANTE POPULAR DA JUVENTUDE *apud* G1,2012, n/p)

A ação não parece ter gerado tanta repercussão, uma vez que é até difícil recuperar maiores informações sobre o caso, no entanto, serve para marcar uma primeira intervenção que chama atenção para o objeto e dá início a um processo de disputas pela memória no âmbito civil.

Em julho do mesmo ano, foi a vez da já comentada ação do coletivo artístico brasileiro Coletivo Transverso acontecer. Os artistas adesivaram a placa questionando novamente seu nome, rebatizando a ponte de “Bezerra da Silva”. Os autores da ação, se manifestam a respeito da escolha da placa em entrevista ao G1, marcando uma posição oposta entre uma figura de relevância positiva e uma outra negativa

De acordo com Cauê Maia, que integra o Coletivo Transverso, a ação busca chamar atenção para o fato de

<sup>65</sup> Fonte: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/04/grupo-muda-nome-de-ponte-em-brasilia-em-protesto-contra-ditadura.html>

que a ponte homenageia um presidente que não foi eleito de forma democrática. “Nós queríamos homenagear alguém mais importante para a história e para a cultura brasileira do que o ditador militar que instituiu o AI-5. Queríamos trazer uma luz para esse local, porque as pessoas passam diariamente ali e não notam”, afirmou Maia (G1, 2012, n/p)

Maia afirma que a intervenção toma como ponto de partida a falta de atenção aos signos dispostos na cidade, o que é real. No entanto, a partir dos processos de reconhecimento do signo, quando a sociedade nota a nomeação é que o processo de disputa se inicia.

A ação, que causa uma ondulação narrativa ao trazer o questionamento, não apresenta, de fato, soluções para o problema, mas catalisa reações que visam a resolução da questão da trágica homenagem, tendo em vista que logo em seguida, em dezembro de 2012 temos a aprovação do Projeto de Lei nº 1.076/2012 da deputada Eliana Pedrosa que intencionava a troca do nome. Podemos dizer que é por meio destas duas ações iniciais que as esferas são divididas, as margens se evidenciam e tem início a disputa, que se escancara a partir de 2015, com a aprovação do Projeto de Lei que alterou o nome da ponte para “Honestino Guimarães”. É a partir desta troca e em especial da renomeação física da ponte, que se dá em sua placa, que o cabo de guerra se intensifica.

Pilar Sanches (2020) analisa o caso específico da Ponte Bezerra da Silva, traçando considerações no contexto da arte pública, sobre o potencial político das ações. Seu trabalho coexiste com nossas discussões, usando de um vocabulário artístico para o que aqui tratamos no universo da memória e da narrativa. É pertinente então nos debruçarmos sobre suas ponderações.

A autora perpassa a questão das intervenções tratadas como obras de arte pública, lembrando que as ações dessa natureza podem causar reações adversas, imprevistas (2020, p.110), mas que possuem por meio dessas reações imprevistas, o potencial de fomentar o atrito, o debate e as reconfigurações das narrativas. Isso se dá graças ao caráter público das ações, que se desdobram no espaço público e que chamam o público espectador para a condição de agente participante, delegando ao espectador participante a tradução da obra e a atribuição de significado.

Assim, as manifestações que se ascendem a partir da placa e do nome, intervenções sociais e civis, retomam uma dimensão pública do objeto (nome - ponte - paisagem) e, no que concerne às narrativas, provocam ondulações que permitem ao “pôr-em-narrativa” cumprir sua função de levar a memória (RICOEUR, 1998), desdobrando-se e iniciando processos de revisão, cobrando que o observador, agora agente, se posicione. E se posicionou.

Sanches retoma que a partir da instalação da placa que homenageia Honestino Guimarães diversas manifestações ocorreram, marcando as margens da disputa, tendo como pauta o descontentamento e repúdio ao nome escolhido em sessão plenária. Vale lembrar que ao contrário do Projeto de lei da deputada Eliana Pedrosa de 2012, o projeto de 2015 do deputado Ricardo Vale não previa participação pública por meio de audiência, o que em seguida causou a sua nulidade. Porém, por meio das manifestações na rua identifica-se sim participação pública, acalorada ainda pelo intenso contexto político que se vivenciava com o avanço dos posicionamentos de direita:

tal situação teve como contexto o grande embate político presenciado durante a campanha presidencial de outubro de 2014 e que se estendeu, especialmente pelas redes sociais, motivado pela tentativa de impugnação de mandato e o processo de *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff. Foi no mesmo período que se percebeu o crescimento de expressões políticas conservadoras e as manifestações de apoio ao Regime Militar (1964-1985) ganharam maior visibilidade (SANCHES, 2020, p.110)



A esquerda: Intervenções sobre a placa. Fotos: Michael Melo. Fonte: Sanches, 2020. Acima: intervenção adesivada. Fonte: GALLO apud SANCHES.

O apoio ao regime e a uma narrativa do passado militar se evidenciam. O que antes parecia um capricho da memória, uma fagulha de esquecimento que nos cegou, se mostrou como uma conformação contente e intencional. Por meio das figuras vemos intervenções distintas que evidenciam a questão e o posicionamento dos interventores: uma pichação que transcreve “Costa e Silva” por cima de “Honestino Guimarães”, uma tentativa de apagamento que pinta o fundo com o novo nome e escreve em spray “Costa e Silva! Esse é o nome!” em tom impositivo e exigente, e uma intervenção elaborada, uma provável adesivagem sobre a placa que reitera o nome Costa e Silva quase que oficialmente. Cada uma dessas intervenções reafirma que não houve um deslize que nos levou ao esquecimento, mas uma intenção, o que é também organizado por Sanches

[...] as reivindicações evidenciam outro aspecto importante: percebemos que o aparente esquecimento durante décadas do conteúdo exposto pela placa, a homenagem ao “ex-presidente” da ditadura militar, na verdade, constitui um valor genuíno de parte da sociedade brasileira, que apoia ideias conservadoras, ainda que, naquele período, ainda estivessem disfarçadas. Isso pôde ser percebido por que as diversas reivindicações indicaram total desgosto em relação à escolha de um novo nome a ser homenageado pela ponte, demonstrando a real vontade de seguir consagrando a ditadura e seus personagens, camuflada pelo aparente esquecimento da homenagem [...] (SANCHES, 2020, p.113)

Ao levarmos em consideração a intenção de manutenção da homenagem e da narrativa conservadora em contraponto à figura já apresentada de Honestino Guimarães, as intervenções criam novas margens, marcam os posicionamentos e as distâncias entre os interventores, que passam também a reivindicar a posse do objeto em suas triangulações.

Ao analisar as disputas e as reações que se dão a partir das intervenções Sanches entende que as ações provocaram reações e experiências próprias do espaço público e da arte pública, entendendo que estas são capazes de provocar efeitos complexos graças à inserção dos significados em um domínio permeado de interdições, contradições e conflitos (SANCHES, 2020, p.113).

Essas intervenções se realizam como as obras de arte pública no momento em que afloram novas orientações, instaurando situações de confronto nos espaços. Isso acontece ao ondular as narrativas vigentes, ao perturbarem a cena da paisagem apreendida, ao “cutucarem” a memória. Tornam-se assim agentes de produção do espaço, capazes de redefinir formas de interpretação das cenas urbanas, dos seus conteúdos simbólicos por meio dos conflitos que geram, desestabilizando significados concretizados.

O confronto então se dá pela diferenciação, pela presença nas margens opostas, pela diferenciação das formações sociais e suas expressões por meio da linguagem e narrativa, o que, no contexto da arte pública, é organizado por Pallamin (2000) da seguinte forma:

Sua efetivação porta relações de força sendo exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos. Potencialmente (sobretudo quanto às obras de caráter temporário) pode configurar-se em um terreno privilegiado para efeitos de choque de sentidos (negação, subversão ou questionamento de valores) (PALLAMIN, 2000, pp.24-26)

A oposição à manutenção da narrativa hegemônica também se manifesta sobre a ponte, evidenciando assim o choque de sentidos, o questionamento de valores e a negação do conteúdo simbólico ali inscrito. Além das intervenções contra o nome Honestino anteriormente comentadas temos também uma série de ações que questionam e criticam o nome Costa e Silva além da ação do Levante Popular da Juventude e do grupo Coletivo transversal.

Em uma busca em veículos de comunicação constatamos que em 2018 a placa, novamente Costa e Silva, amanhece “sangrando”. Tal como o caso do Monumento Às Bandeiras em São Paulo que em 2013 recebeu um banho de tinta vermelha por parte de grupos indígenas, as letras brancas que organizam a homenagem “Costa e Silva” sob a placa de fundo marrom apareceram cobertas de um vermelho violento, em uma evidente referência semiótica aos atos de atrocidade cometidos pelo homenageado.



A esquerda: imagem da placa com o nome coberto de vermelho. Fonte: G1. A direita: ação de banho de tinta realizada por indígenas no Monumento às Bandeiras em São Paulo. Fonte: O Globo.

Já em fevereiro de 2019 a placa aparece mais uma vez intervencionada. Dessa vez o autor fez uma “correção” cobrindo o nome do ditador e escrevendo o nome do estudante. Em março do mesmo ano ativistas feministas juntamente grupo de mulheres Olga Benário adesivaram a placa, alterando mais uma vez o seu nome, dessa vez para Marielle Franco, vereadora assassinada no Rio de Janeiro em 2018. As autoras da ação questionam, mais uma vez, a homenagem ao ditador Costa e Silva:

“É um protesto para cobrarmos, das devidas instituições, o esclarecimento desse crime, porque a gente sabe que ele foi mandado e não pode ficar impune”, disse, ao Correio, Thais Oliveira, integrante do grupo. Segundo Thais, o grupo programou, para a data, homenagens a Marielle Franco por todo o país. Na ação em Brasília, a Ponte Costa e Silva não foi escolhida por acaso. “Escolhemos justamente por ela ter sido renomeada e agora levar o nome de um ex-presidente que foi conivente com o assassinato e com a tortura de diversas pessoas, inclusive mulheres, no nosso país”, afirmou. “A ponte já passou pelo nome Honestino Guimarães que, como Marielle, é um exemplo de luta para a gente”, acrescentou. (CORREIO BRAZILIENSE, 2019, n/p)



Pichação sobre a placa “Ponte Costa e Silva” com a “correção” do nome para “Honestino Guimarães. Fonte: Metrópoles.

“Sobre o voo da andorinha” - Presente!. Intervenção digital em fotografia. Arthur Gomes, 2021.



A disputa pela memória se torna acirrada, e continua, o signo continua no centro dos conflitos, em 2020 o grupo de mulheres Olga Benário volta a trocar o nome da ponte, cobrindo o nome do ditador com o de Marielle mais uma vez, e em 2021 a mesma ação retorna, como narra matéria do portal G1:

O mesmo ato foi registrado em março, nos últimos dois anos, marcando o mês em que Marielle foi assassinada. O protesto é organizado pelo Movimento de Mulheres Olga Benário, que divulgou a ação nas redes sociais. Na publicação, o movimento lembra a data da morte da vereadora. “No dia 14 de março, são três anos do assassinato brutal de Marielle, uma mulher que dedicou sua vida à luta. Uma ponte com seu nome, e não com o nome de um ditador, é marcar qual memória aponta para o futuro que queremos construir”, diz a postagem. O nome de Marielle Franco foi retirado da ponte nesta segunda-feira (8). O G1 questionou a Administração do Lago Sul sobre o caso, mas não obteve resposta até a última atualização desta reportagem. (G1 DF, 2021, n/p)



A esquerda: instalação do adesivo “Ponte Marielle Franco”. A direita: adesivo textual instalado visto de dia; adesivo instalado visão noturna. Fonte: Correio Braziliense.

Ações como essas e sua recorrência evidenciam que o processo de disputa não está apaziguado, muito pelo contrário. Ao evidenciar a posição das margens e dos opostos, as intervenções denunciam também o caráter agonístico do objeto, um caráter de disputa que vai muito além de uma simples nomenclatura. O signo Ponte Costa e Silva cristaliza em si uma série de questões no que concerne memória, representação, identidade, narrativa, construções de mundos possíveis; No momento em que esta imagem tem seu significado perturbado, em que o símbolo é destituído, realizam-se reivindicações que formam um campo onde se concentram nas margens divididas as diferentes maneiras de se posicionar e identificar socialmente (SANCHES, 2020, p.114).

O caráter agonístico dessas questões marca então os posicionamentos entre nós/eles que são vivenciados por ambos os lados da disputa e continuam, por meio da dissidência e divisões entre um e outro, fomentando o cabo de guerra simbólico e narrativo que observamos. O que está em jogo é a manutenção de uma memória, a promulgação de uma narrativa que constrói uma paisagem simbólica e um imaginário socialmente compartilhado. A ponte se configura então como transição entre futuros possíveis, e seu nome como a escolha entre estes futuros. Pílula vermelha, pílula azul<sup>66</sup>.

Ao perturbar a paisagem cotidiana, as ações causam ondulações na manutenção da narrativa e, como acontecem no espaço partilhado, geram processos a favor e contra essas narrativas. Entre as margens está a ponte, que serve de caminho e conexão entre formas distintas de se interpretar e narrar o mundo, caminho e conexão entre antagonismos e hegemonias. Uma vez em disputa, as questões que organiza estão sendo alvo de práticas que tentam, por um lado, desarticular e desafiar uma ordem narrativa estabelecida, por outro, garantir a continuidade da hegemonia vigente (MOUFFE, 2013), dessa forma, o debate sobre a nomenclatura da ponte, as disputas sobre a ponte, assim como a memória, a narrativa, os imaginários e as paisagens, todas essas são questões políticas.

<sup>66</sup> Fazemos referência a imagem partilhada na cultura pop das pílulas vermelha e azul como metáforas para as escolhas, onde a pílula vermelha representa o aceite de uma verdade dolorosa, a realidade, e a pílula azul representa a ignorância abençoada. As imagens se popularizaram por meio dos filmes *Total Recall* (1990) e *Matrix* (1999) e passaram a ser associadas a diversas questões filosóficas.

## Reconfigurar Narrativas

Como demonstramos anteriormente, as disputas em torno da nomenclatura da Ponte se dão também e principalmente na esfera das narrativas. Em seu processo de edificação e ao longo de sua “vida” percebemos que a Ponte, patafisticamente, cruza por sobre ela mesma diferentes temporalidades e processos de narração do simbólico e da paisagem. Nesse processo, se pré-figura, configura e reconfigura no cotidiano da paisagem de Brasília nas organizações desenhadas por Ricoeur.

Em um primeiro momento a Ponte é pré-figurada enquanto objeto monumental reconhecida assim por seu nome inicial dado pelo autor Niemeyer, conexão entre as conexões que Brasília promove enquanto Capital, é um símbolo do desenvolvimento, da urbanização, inaugurada após grandes dificuldades, uma saga heroica, prefigura um sentido de realização.

Absorvida pelo cotidiano da cidade, a ponte é dividida, recebe outro nome. Tal qual sua “irmã” Ponte das Garças, oficialmente nomeada Ponte Presidente Médici, a Costa e Silva é conhecida também como “Segunda Ponte”, o que, no processo de configuração e efetivação de seu reconhecimento simbólico, evidencia já um incômodo, uma discordância da nomenclatura oficial. Se não houvesse aqui uma complexidade, não haveria a necessidade de um “apelido” tão naturalizado que chega até mesmo a encobrir o nome oficial.

Ao ser questionada enquanto elemento monumental da paisagem, ou seja, enquanto um agente criador de imaginários e guardião de conteúdos simbólicos, a ponte sofre um processo de ignição de uma refiguração. As ações que questionam seu nome se dão em uma esfera ampliada, onde a natureza da questão ultrapassa a nomenclatura.

Exemplos mundiais como no Chile, na Inglaterra, África do Sul, Estados Unidos, e tantos outros nos mostram como é complexa a manutenção da homenagem a figuras históricas cujos papéis estão sendo revisados.

Associado ainda ao recente avanço de correntes políticas conservadoras e ultraconservadores, principalmente no Brasil, observamos a retomada de um imaginário produzido em tempo quente anterior que é reaceso, e nesse sentido, homenagens e exaltações servem como combustível para o avanço destas narrativas que carregam forças destrutivas a retomada.

Os acontecimentos que tomam a paisagem e o espaço como palco não podem ser separados da vida cotidiana, da formulação de posições e deslocamentos políticos dentro do mundo. As imagens projetadas no espaço são reflexos e projeções do que se vive cotidianamente enquanto materialização de imaginários coletivos. Nesse sentido, enquanto reunião de signos e símbolos, enquanto orador, o espaço e a paisagem são realizações da narrativa.

Ricoeur (2018, p.18) pergunta: “o que é feito do enigma de uma imagem, de uma *eikon*, que se mostra como presença de uma coisa ausente marcada pelo selo da anterioridade?” Enigma de uma imagem seria então seus sentidos. Ao propor esta questão trabalha-se a presença de uma memória imagética, de signos e sentidos vinculados a uma imagem, talvez *nachleben*, talvez *pathosformel* que persiste dentro do imaginário que construímos para a memória. Símbolos constroem imagens, em seu sentido ótico visual, e em seu sentido dinâmico poético, como existência simbólica na noosfera, constroem textos, leituras possíveis, põem em ação o narrar. O autor questiona ainda “lembrar-se de algo é, imediatamente lembrar-se de si?” (2018, p.23), ao que respondemos afirmativamente.

Ao ver o outro vejo a mim, meu referencial imagético, meu imaginário, minha bagagem cultural, minhas projeções e perspectivas de mundo. Didi-Huberman aponta o que vemos só é real quando nos olha, apenas o encontro das presenças cria-se então uma existência possível. Ao ver algo, deposito sobre esse objeto minhas construções simbólicas, decodificando-o a partir dos meus signos para então absorver os seus. Ricoeur também pode apresentar uma resposta quando afirma que “o contato do viver-junto começa pelas narrativas de vida que trocamos. Essas narrativas somente ganham sentido no intercâmbio das memórias, das vivências e dos projetos” (1998, p.3). É o contato, o lugar da ação comum que configura a existência em sociedade, mediada por vetores próprios que também tangenciam

e condicionam as práticas possíveis. No entanto, o tempo, o espaço, a narrativa, a paisagem, atravessam, se transformam.

Pensar então nas transformações destes vetores e suas implicações na realidade nos permite também pensar a manutenção de narrativas da memória, e em seu oposto complementar, práticas de esquecimento. Huyssen (2014, p.15) afirma que Toda lembrança se baseia na mobilização e no apagamento, tanto a memória quanto o esquecimento são passíveis de múltiplas formas de abuso, assim como ambos podem surtir efeitos benéficos na busca da verdade e na reconciliação”, o esquecimento, no entanto, aparece em nossa cultura contemporânea como um fantasma, um algoz que persegue a memória e que irá destruir as bases fundamentais da nossa sociedade:

Na cultura contemporânea, obcecada como é pela memória e o trauma, o esquecimento é sistematicamente malvisto. É descrito como uma falha de memória: clinicamente, como disfunção; socialmente, como distorção; academicamente, como uma forma de pecado original; em termos de vivência, como um subproduto lamentável do envelhecimento. Essa visão negativa do esquecimento, é claro, não é surpreendente nem particularmente nova. (HUYSSSEN, 2014, p.155)

Observa-se um medo constante e avassalador de se esquecer, medo este que serve constantemente de abrigo disfarçado para o apoio à manutenção das narrativas obscuras das quais tratamos aqui. Ao se posicionarem contra o possível esquecimento que uma troca de nomes acarretaria, seus defensores paradoxalmente esquecem que o ato de manter o nome esquece as atrocidades cometidas pelo nomeado. Sem falar que tratamos aqui de situações particulares: ressignificar e reconfigurar não é esquecer. Existe uma diferença ainda entre lembrar e homenagear.

Existe uma diferença de status entre o lembrar e o esquecer (Huyssen, 2014), uma polarização que condiciona um ao espectro positivo e o outro ao negativo, respectivamente. Huyssen sustenta-se inicialmente em Ricoeur, que aponta um certo dever de lembrar, mas nunca um dever de esquecer (idem, p.157). O esquecimento é nocivo, um fantasma, espreita de perto, como na obra “O Pesadelo” de Henry Fuseli. “Essa estrutura binária continua profundamente arraigada” sendo a memória sempre favorecida e o esquecimento condenado, “sob uma nuvem de suspeita moral”, uma

falha, “enquanto a memória é considerada crucial para a coesão social e cultural da sociedade. Todos os tipos de identidade dependem dela e uma sociedade sem memória é um anátema” (2014, p.157) neste contexto, Huyssen relembra o já comentado conto de Jorge Luis Borges, “Funes, el memorioso” e aponta o caráter crucial do esquecimento para a resolução das narrativas que compõem nossa vida pública e nossa vida íntima, esquecer não só torna a vida vivível como constitui a base dos milagres e epifanias da própria memória.

Ao circundar as disputas mnemônicas, narrativas, simbólicas que se dão sobre nosso objeto, nos direcionamos a pensar possíveis respostas para a situação posta. Esquecer não é uma delas, muito pelo contrário. O esquecimento já está posto, o que se percebe é que a disputa se dá justamente no âmbito do lembrar e nesse sentido que precisamos exercitar a memória. Mais uma vez, é preciso atravessar, e nesse caminho, ressignificar

Ao longo deste trabalho, demos à Ponte em questão a qualificação de monumento, apesar desta não ser legalmente considerada como tal, entendemos que dentro de uma dimensão cotidiana, estética, histórica e narrativa, o objeto pode ser tratado enquanto tal. Ao fazer essa qualificação passamos a entender a ponte como um objeto simbólico que continua, apesar das transformações nos vetores tempo-espaço, a narrar, em constante diálogo com estes vetores, seus conteúdos, mobilizando por meio do afeto, pela memória, e pela paisagem, com o objetivo de comunicação contínua de uma ideia de pertencimento e reconhecimento sancionada pelos dominantes, atua simultaneamente na coordenação de narrativas em suas pre-configurações, configurações e reconfigurações.

É neste caminho de entendimento que chegamos próximos de uma ideia de ressignificação, validada e proposta pela própria legislação do patrimônio no que se refere a portaria 375/2018 que institui a Política de Patrimônio Cultural Material do Iphan e dá outras providências, e instaura em seu artigo segundo os princípios norteadores das políticas do patrimônio material, entre eles os princípios da humanização e da ressignificação:

I. Princípio da Humanização. A preservação do patrimônio cultural material deve considerar sua contribuição para garantir a cidadania e a dignidade da pessoa humana;

III. Princípio da Resignificação. Constantemente novos significados são atribuídos ao patrimônio cultural material que, em consequência, deve ser entendido para além de um registro do passado; (IPHAN, 2018, n/p)

Utilizamos desta legislação para questionar. Sua aplicabilidade ao caso específico não é de fato viável, uma vez que o objeto não consta em listas de proteção que o qualifiquem como monumento ou patrimônio no âmbito legal, no entanto, uma outra camada de complexidade se apresenta ao pensarmos que a própria cidade de Brasília, local onde se inscreve e instaura a questão, é desde 1987 considerada patrimônio cultural da humanidade, assim, nos parece aceitável, tendo em vista a defesa já feita da ponte enquanto objeto monumental e de seu logradouro enquanto patrimônio, tratar destes dois princípios como orientações possíveis para o avanço do debate.

Destacamos esses dois pontos pois, no que tange a questão da nomenclatura do objeto, se apresentam como de extrema pertinência para a discussão. Primeiro porque, como mencionado anteriormente e com base na própria legislação, o nome atual fere a dignidade humana, segundo pois o princípio da resignificação nos permite pensar em atualizar, lembrar, sem necessariamente esquecer. Nessa perspectiva não intencionamos construir uma defesa da nomenclatura vigente, mas evidenciar a necessidade de sua revisão. Costa e Silva não deve ser homenageado publicamente. Seu lugar é outro, nas narrativas e histórias que definem seu caráter autoritário, que desenham um retrato preciso de sua personalidade enquanto integrante do regime ditatorial brasileiro.

O princípio da resignificação defende a atribuição conjunta de valores e significados tratados em uníssono, a evocação de significados diversos por meio do processo narrativo e comunicacional. No entanto, em termos práticos, uma ponte não pode ter vários nomes, vários significados, ironicamente é isso o que vemos. Em uma pesquisa simplificada disponível na plataforma Google Forms fiz a seguinte pergunta ao apresentar uma foto da ponte: como se chama? Obtemos 120 respostas, e uma breve análise confirma que a ponte tem três nomes: Costa e Silva, Honestino Guimarães e Segunda Ponte. Essa constatação por si só já evidencia os embates dos quais tratamos e demanda uma solução: a refiguração da narrativa,

a criação de um outro imaginário, outra representação que não negue, que não esqueça, mas que coordene os sentidos de forma a colaborar com a narração de uma memória verdadeira que não omita por meio de homenagens às atrocidades do passado.

Mudar o nome não é inútil, o nome não está consolidado, como afirmam discordantes das propostas. Mudar o nome é configurar uma nova imagem do mundo, reescrever outra narrativa histórica que proporcione questionamentos e a manutenção de uma relação crítica com os espaços. A velocidade dos signos e símbolos é dilatada, é outra, demora. Mudar o nome é um projeto de futuro que olha para o passado. Transformar a ponte, em suas triangulações, é intencionar a transformação de toda uma sociedade. Dessa forma, nos resta olhar adiante e não mais nos atarmos a âncoras de um passado sangrento.

Não cabe aqui dizer que a ponte deveria se chamar Honestino ou Costa e Silva, se me permitem, meu nome de escolha seria aquele primeiro, Monumental. Mas, ciente de que essa escolha causaria um duplo apagamento nas narrativas da memória, aqui defendemos a revisão, o debate público, o exercício democrático.

As disputas aqui apresentadas se configuram então como elementos de construção deste debate, uma vez que evidenciam e fomentam os conflitos em torno dos objetos da memória, da paisagem e do simbólico. Entendendo em alinhamento com Huyssen que “a memória é sempre passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões, a memória nunca é neutra” e dessa forma “todos os fenômenos da memória costumam ser conflituosos e estar em fluxo constante no tempo” (2014, p.181), dessa forma, entende-se que os elementos da paisagem, enquanto espaço construído e orador, não são neutros. Os signos não são neutros, seus sentidos vazam, contagiando e contaminando seus arredores.

Na construção do nosso caminho seguimos orientados pela seguinte constelação, uma nebulosa de conceitos e ideias que nos permitiram seguir, brilhando aqui e ali como pontos de interesse: a ponte enquanto elemento simbólico e monumental, a monumentalidade enquanto elemento

da paisagem, a paisagem enquanto cena das narrativas, as narrativas como configuradoras de imaginários, os imaginários como realizações no espaço, o simbólico como campo de disputas. Por meio dessa constelação procuramos traçar relações entre as triangulações criadas pelos vértices paisagem, memória e narrativa, tentando evidenciar as disputas simbólicas sempre existentes nas áreas das geometrias aqui trabalhadas.

Identificamos no caso da ponte, sintetizado em sua nomenclatura, um debate muito mais amplo e complexo referente às práticas de memória e narração disponíveis no espaço, tendo indícios de como a manutenção de narrativas pode colaborar com a manutenção de discursos hegemônicos e políticas de dominação. O espaço enquanto reflexo da ação humana se configura como criador de realidades.

Esse caso é apenas um em meio a tantos que demandam um processo, já em andamento, de revisão dos significados e narrativas das paisagens, dos monumentos, dos símbolos e signos urbanos. Nomes estão sendo alterados, estátuas realocadas, derrubadas. As imagens questionadas. Mantivemos homenagens sangrentas por tempo demais, e agora vemos todos os dias o resultado de nossa memória seletiva, da naturalização dos traumas esquecidos a pleno sol em nossas cidades, paisagens e imaginários.

É preciso ocupar as paisagens, reconstruí-las. É preciso quebrar grilhões, romper os silêncios, escancarar as portas. Retomar os espaços, ocupar as ruas, garantir a construção de imaginários e narrativas honestas, transparentes e humanas.

Mais uma vez e por fim, é preciso atravessar.

## Breves reflexões (in)conclusivas

Condesemos então possíveis reflexões finais, que na estrutura deste trabalho serão entendidas enquanto conclusões. No entanto, a ressalva deve ser feita, uma vez que o debate em si não está concluído.

Após a entrega deste trabalho para seu processo de avaliação uma nova intervenção foi feita. Integrantes do Diretório Central de Estudantes da Universidade de Brasília adesivaram e rebatizaram mais uma vez a ponte como “Honestino Guimarães”.

A proposta legal de alteração do nome protocolada pelo deputado Leandro Grass não resultou, até então, na renomeação da Ponte. E mesmo que resulte, após o que constatamos aqui sobre o processo de disputa, é possível afirmar que esse rebatismo não será suficiente para determinadas parcelas de nossa sociedade.

Encontramos então, no centro das triangulações aqui desenhadas, um objeto em constante disputa, suspenso. Um narrador cínico que conta a quem pergunta diferentes versões de uma história.

Fato é que este campo de disputas se encontra em aberto. Ao retomarmos as questões legais que permeiam o nome, identificamos que a ponte não tem nome. Ao analisarmos o que determina a mencionada Lei N° 4052 de 10 de dezembro de 2007 do Distrito Federal, entendemos que ambas as opções de nomenclatura são inviáveis, uma vez que “Costa e Silva”, por seus crimes contra os direitos humanos, é uma escolha ilegal, e “Honestino Guimarães” por já emprestar seu nome a um museu da cidade, também se torna inelegível.

Tal constatação nos permite concluir, por fim, que o que está em disputa não é um nome em si, mas as narrativas e o imaginário simbólico construído pelo signo, disponível na paisagem como elemento sensível. Entendemos então que paisagem, memória e narrativas são elementos em constante processo de disputa na construção de imaginários e de um espaço sensível.



Sobre as manchas. Fotografia analógica, 2019.

## Referências

### Bibliografia

ARRAIS, Cristiano Alencar. **Projeções Urbanas**: um estudo sobre as formas de representação e mobilização do tempo na construção de Belo Horizonte, Goiânia e Brasília / Cristiano Alencar Arrais; orientador João Pinto Furtado. – Belo Horizonte, MG, 2008.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10º ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.

BACZKO, Bronislaw. **Los imaginarios sociales**: memorias y esperanzas colectivas. Trad. Pablo Bataste. 2º ed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

BADESCU, Sanda. **From One Shore to Another**: Reflections on the symbolism of the Bridge. Cambridge Scholars Publishing, 2007.

BEIGUELMAN, Giselle. **Memórias da amnésia**: políticas do esquecimento. Edições Sesc; 1ª ed. São Paulo, 2019.

BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Ana Maria Alves. Martins Fontes, São Paulo, 1972

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartolini - São Paulo : Perspectiva, 2014.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo - São Paulo : Martins, 2007.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**; Trad. Luciano Vieira Machado. 4º ed.- São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006. 288p.: il.

CONTARDI, Bruno. Prefácio. In: ARGAN, GIULIO CARLO. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra – 5º ed.- São Paulo: Martins Fontes, 2005

DE CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 1. Artes de fazer. Petrópolis, Vozes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. Editora 34, São Paulo, 2010.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. – São Paulo: SESC: Anablume, 1997.

HATUKA, Tali. A obsessão com a memória: o que isso faz conosco e com as nossas cidades? . In: CYMBALISTA, Renato; FELDMAN, Sarah; KUHL, Beatriz M. **Patrimônio Cultural: Memória e Intervenções Urba-**

**nas**. São Paulo: Anablume, 2017, p.47-60

HETZEL, Aurélia. Bridges across culture and imagination. In: BADESCU, Sanda. **From One Shore to Another**: Reflections on the symbolism of the Bridge. Cambridge Scholars Publishing, 2007.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Coordenação Tadeu Capistrano. Trad. Vera Ribeiro - 1.ed. - Rio de Janeiro : Contraponto : Museu de Arte do Rio, 2014.

REDIN Mayana. **Edifício Cosmos**. São Paulo, 2015.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem; Trad. Werner Rothschild Davidsohn, Analt Falbel – I.ed.- São Paulo: Perspectiva, 2014. 88p.

SENNET, Richard. **Carne e pedra**: O corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis – 3º ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014

TOPALOV, Christian. Isto não é um dicionário. In: TOPALOV, Christian; BRESCIANI, Stella; COUDROY, Laurent; RIVIERE D'ARC, Helene de (org). **A aventura das palavras da cidade, através dos tempos, das línguas e das sociedades**. Trad. Alicia Novick, São Paulo : Romano Guerra, 2014.

ZUKIN, Sharon. Patrimônio de quem? Cidade de quem? Dilemas sociais do patrimônio cultural na dimensão urbana. In: CYMBALISTA, Renato; FELDMAN, Sarah; KUHL, Beatriz M. **Patrimônio Cultural: Memória e Intervenções Urbanas**. São Paulo: Anablume, 2017, p.25-47.

### Monografias, dissertações e teses.

ARAÚJO, Iris Helena França de. **Práticas de arquivo-morto**. 2015. 102 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

BRITO, Jusselma Duarte de. **De Plano Piloto a metrópole**: a mancha urbana de Brasília. 2009. 346 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Orientação: Prof.Dra. Sylvia Fischer

FONSECA, Roger Pamponet da. **A ponte de Oscar Niemeyer em Bra-**

**sília**: construção, forma e função estrutural. 2007. 157 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Prof. Dr. José Manoel Morales Sánchez.

MENDONÇA, Giselle Kristina Barbosa de. Infraestrutura urbana: uma investigação sobre pontes em São Paulo. Trabalho final de Graduação (Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Orientação: Angelo Bucci

MULLER, Rafaela. Travessias Urbanas: da transição à permanência. Trabalho de conclusão de curso (graduação em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016. Orientação: Prof. Dr. Jose Almir Fárias Filho.

SABOIA, Luciana Fonseca Cruz. **Brasilia and the Modernist Void**: the Central Bus Station and the Struggle for Cultural Recognition, Tese de doutorado (Teoria e História da Arquitetura e da Cidade). Université Catholique de Louvain, UCL, Bélgica Ano de obtenção: 2009. Orientador: DAVID VANDERBURGH.

SANCHES, Pilar Pinheiro. **Arte pública e política**: desejo de democracia? 2018. [139] f., il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)—Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

SILVA, Sued Ferreira da. **Paisagens Atravessadas**: Projeto, experiência e cotidiano na Estrada Parque Taguatinga em Brasília / Sued Ferreira da Silva; orientador Luciana Saboia Fonseca Cruz -- Brasília, 2018

SOUSA, Octávio dos Santos. **Cibercultura e ocupações no vazio moderno em Brasília**. 2015. 215 f., il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo)—Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

### Legislações

BRASIL. Decreto-Lei nº25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Diário Oficial, Rio de Janeiro, RJ, 30 nov. 1937. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto\\_no\\_25\\_de\\_30\\_de\\_novembro\\_de\\_1937.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf)> acesso em 14/01/2018

\_\_\_\_\_. Art. 216. In: \_\_\_\_\_. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. 292 p. Disponível em: <[https://www.senado.gov.br/atividade/const/con1988/CON1988\\_05.10.1988/art\\_216\\_.asp](https://www.senado.gov.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.asp)> acesso, 30/01/18

DISTRITO FEDERAL. Lei N° 4052 de 10 de dezembro de 2007. Dispõe sobre a denominação de logradouros, vias, próprios, monumentos públicos, núcleos urbanos e rurais, regiões administrativas e bairros, no âmbito do Distrito Federal. Diário Oficial do Distrito Federal, 10 de dezembro de 2007. Disponível em <[http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/56537/Lei\\_4052\\_10\\_12\\_2007.pdf](http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Norma/56537/Lei_4052_10_12_2007.pdf)>

IPHAN, Portaria 375 de 19 de setembro de 2018. Institui a Política de Patrimônio Cultural Material do Iphan e dá outras providências. Disponível em <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria3752018sei\\_iphan0732090.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/portaria3752018sei_iphan0732090.pdf)> acesso em 20/06/2021

### Artigos

ANGELO, Elis Regina Barbosa; SIQUEIRA, Euler David de. Patrimônio cultural na contemporaneidade: discussões e interlocuções sobre os campos desse saber. **Anos 90**, Porto Alegre. v .25, n.48, p.51-86, dez.2018.

BORGES, Pedro Célio Alves. Mudanças urbanas e fragilidades da política de memória (A destruição do Monumento ao Trabalhador em Goiânia). **Soc. estado.**, Brasília , v. 32, n. 2, p. 345-370, Aug. 2017. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010269922017000200345&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010269922017000200345&lng=en&nrm=iso)>. access on 28 Oct. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/s0102-69922017.3202004>.

CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. A revista Brasília na construção da Nova Capital: Brasília (1957-1962). **Risco**: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), [S.l.], n. 11, p. 43-57, jan. 2010. [online]. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44791>>

CHOAY, Françoise. O reino do urbano e a morte da cidade; Trad. Eveline Bouteiller Kavakama. **Revista Projeto História**, São Paulo, v.18, p. 67-89, jan/jun 1999. Disponível em < <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/issue/view/768/showToc>>

CUNHA, Claudia dos Reis e. Alois Riegl e “O culto moderno dos monumentos”. **Revista CPC**, São Paulo, v.1, n.2, p.6-16, maio/out. 2006. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/15586/17160>> acesso em 06/11/2019

FONSECA, R. P. ; SÁNCHEZ, J. M. M. . A Construção da Ponte Niemeyer em Brasília. In: XXXIII **Jornadas Sudamericanas de engenharia Estrutural**, 2008, Santiago de Chile. XXXIII Jornadas Sudamericanas de inge-

niería Estructural, 2008

FUÃO, Fernando. CONSTRUIR, MORAR, PENSAR: UMA RELEITURA DE 'CONTRUIR, HABITAR, PENSAR' (BAUEN, WOHNEN, DENKEN) DE MARTIN HEIDEGGER. *Revista Estética E Semiótica*, 6(1), 2016. Disponível em <<https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiótica/article/view/12052>> acesso em 12/02/2021 <https://doi.org/10.18830/issn-2238-362X.v6.n1.2016.01>

GAGNEBIN, Jeanne Marie; DAMIÃO, Carla Milani. Monument, Memory and Destruction: Voices from the Past and Cries in the Present. *The Polish Journal of Aesthetics*. Cracóvia, v.47, n.4, p. 73-92, 2017. Disponível em: <[https://pjaesthetics.uj.edu.pl/en\\_GB/archives/-/journal\\_content/56\\_INSTANCE\\_r1InMup4DOPq/138618288/138684699](https://pjaesthetics.uj.edu.pl/en_GB/archives/-/journal_content/56_INSTANCE_r1InMup4DOPq/138618288/138684699)>

HAYASHI, Fernando Augusto Yudyro; BARTH, Fernando. Ponte Hercílio Luz em Florianópolis. Patrimônio tecnológico. *Arquitextos*, São Paulo, ano 15, n. 178.00, Vitruvius, fev. 2015 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.178/5494>>.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. 2016, Disponível em <[http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger\\_construir\\_habitar\\_pensar.pdf](http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2016/12/heidegger_construir_habitar_pensar.pdf)> acesso em 10/10/2018.

KRZYZANOWSKA, Natalia. (Counter) Monuments and (Anti) Memory in the city. An aesthetic and Socio-Theoretical Approach. *The Polish Journal of Aesthetics*. Cracóvia, v.47, n.4, p. 109-128, 2017. Disponível em: <[https://pjaesthetics.uj.edu.pl/en\\_GB/archives/-/journal\\_content/56\\_INSTANCE\\_r1InMup4DOPq/138618288/138684699](https://pjaesthetics.uj.edu.pl/en_GB/archives/-/journal_content/56_INSTANCE_r1InMup4DOPq/138618288/138684699)>

LEITE, Julieta. A cidade como escrita: O aporte da comunicação na leitura do espaço urbano. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 067.06, Vitruvius, dez. 2005 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.067/400>>.

LEMOS, Renato. Arthur da Costa e Silva. Militar 1899-1967. In. Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro Pós 1930. Rio de Janeiro, CPDOC, 2010. Disponível em <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/SILVA.%20Costa%20e.pdf>>

MARQUEZ, Francisca; ROZAS, Valentina; ARRIAGADA, Rodolfo. El lugar del patrimonio dominante. *ARQ (Santiago)*, Santiago, n. 88, p. 56-65, dic. 2014. Disponível em <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-69962014000300010&lng=es&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962014000300010&lng=es&nrm=iso)>. acessado em 14 jul. 2020. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962014000300010>.

MENESES, Ulpiano. **O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas**. In. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. *Anais...* Vol. I, Brasília, Iphan, 2012, p. 25-40. Disponível em <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Anais2\\_vol1\\_ForumPatrimonio\\_m.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Anais2_vol1_ForumPatrimonio_m.pdf)>

MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? *Arte e Ensaios*. n. 27, Rio de Janeiro, dez. 2013. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/20752>> acesso 19/01/2020

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Trad. Yara Aun Houry. *Projeto História* V.10, p.7-28, São Paulo, jul-dez 1993. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>> acesso em 29/03/2018

PAVIANI, Aldo. Brasília: urbanismo pelos topônimos. *Arquitetismo*, São Paulo, ano 01, n. 011-012.02, Vitruvius, jan. 2008 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitetismo/01.011-012/1393>>.

PEREZ, Elvira. Patrimonio desmontable: El caso del Ara Pacis y la reconstrucción de la memoria. *ARQ (Santiago)*, Santiago, n. 90, p. 26-33, agosto 2015. Disponível em <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-69962015000200004-&lng=es&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962015000200004-&lng=es&nrm=iso)>. acessado em 14 jul. 2020. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962015000200004>.

RICŒUR, Paul. Arquitetura e narratividade. *Urbanism*, n° 303, nov/dez 1998, pp 44-51.

ROUANET, S.P. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? *Revista USP*. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo, n.15, p.49-72, set-nov 1992.

SANCHES, Pilar Pinheiro. PONTE BEZERRA DA SILVA A ARTE PÚBLICA PROVOCANDO O SENSO COMUM / Bezerra da Silva's bridge Public art provoking common sense. *Arte e Ensaios*, vol.26, n°40, 107-121. doi:<https://doi.org/10.37235/ae.n40.8>

SIMMEL, Georg. A Filosofia da Paisagem. Trad. Arthur Morão. Universidade da Beira Interior, Covilha, 2009.

SIMONE, Sergio Antonio de. A Ponte das Bandeiras. Os projetos de retificação e canalização para o rio Tietê promovem uma reviravolta na cidade. **Arquitextos**, São Paulo, ano 09, n. 098.01, Vitruvius, jul. 2008 <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.098/124>>.

#### Jornais e sites

AMORIM, Rovenia. História perdida nas pontes. **Correio Braziliense**. Brasília, 5 de fevereiro de 2006, pp 28-29.

BATISTA, Alessandra Azevedo Vera. Lago Sul tem a maior concentração de renda no Brasil, diz estudo. In. Correio Brasiliense, 2020. Disponível em <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/economia/2020/08/02/internas\\_economia.877648/lago-sul-tem-a-maior-concentracao-de-renda-no-brasil-diz-estudo.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/economia/2020/08/02/internas_economia.877648/lago-sul-tem-a-maior-concentracao-de-renda-no-brasil-diz-estudo.shtml)> acesso em 03/06/2021.

BEIGUELMAN, Giselle. Ataques a monumentos enunciam desavenças pelo direito à memória. **Folha de São Paulo**, São Paulo, sábado, 13 de junho de 2020. Análise.

BERNARDES, Adriana; BRITO, Aline. Ponte Costa e Silva é “rebatizada” em homenagem a Marielle Franco. **Correio Braziliense**. Distrito Federal, 14 de Março de 2019. Disponível em <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/03/14/interna\\_cidadesdf.742896/ponte-costa-e-silva-e-rebatizada-em-homenagem-a-marielle-franco.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/03/14/interna_cidadesdf.742896/ponte-costa-e-silva-e-rebatizada-em-homenagem-a-marielle-franco.shtml)>

GRUPO ‘MUDA’ NOME DA PONTE EM BRASÍLIA. **Portal G1**. Distrito Federal, 12 de abril de 2012. Disponível em <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/04/grupo-muda-nome-de-ponte-em-brasilia-em-protesto-contraditadura.html>>

GRUPO REBATIZA PONTE EM BRASÍLIA COM HOMENAGEM A BEZERRA DA SILVA. **Portal G1**. Distrito Federal. 11 de junho de 2012. Disponível em <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/07/grupo-rebatiza-ponte-em-brasilia-com-homenagem-bezerra-da-silva.html>>

GRUPO VOLTA A MUDAR NOME DA PONTE COSTA E SILVA EM BRASÍLIA PARA MARIELLE FRANCO. **Portal G1 DF**. Distrito Federal, 8 de março de 2021. Disponível em <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2021/03/08/grupo-volta-a-mudar-nome-da-ponte-costa-e-silva-em-brasilia-para-marielle-franco.ghtml>> acesso em 15/06/2021.

TJDF. Ponte Costa e Silva poderá receber o nome do primeiro juiz de Bra-

sília. TJDF, Distrito Federal, 2012. Disponível em <https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/noticias/2012/dezembro/ponte-costa-e-silva-podera-receber-o-nome-do-primeiro-juiz-de-brasilia>

TFDFT. Conselho Especial declara inconstitucional lei que alterou nome da ponte Costa e Silva. TJDF, Distrito Federal, 2018. Disponível em <<https://www.tjdft.jus.br/institucional/imprensa/noticias/2018/novembro/conselho-especial-do-tjdft-declara-inconstitucional-lei-distrital-que-alterou-nome-da-ponte-costa-e-silva>>

