

# CORPO FEMININO E MODERNIDADE NA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA

Uma leitura a partir do cinema

Denise Sales Vieira





**Universidade de Brasília**

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Programa de Pós-Graduação

Teoria, História e Crítica

# **CORPO FEMININO E MODERNIDADE NA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA**

*Uma leitura a partir do cinema*

**Denise Sales Vieira**

**Orientação:**

**Profa. Dra. Ana Elisabete**

**de Almeida Medeiros**

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo  
da Universidade de Brasília como requisito  
para obtenção do título de Mestre.

*Pesquisa desenvolvida com suporte financeiro da  
Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP/DF)*

Brasília, 30 de junho de 2017.



# CORPO FEMININO E MODERNIDADE NA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA

*Uma leitura a partir do cinema*

Denise Sales Vieira

## **Banca examinadora:**

*Presidente:*

Profa. Dra. Ana Elisabete de Almeida Medeiros (FAU/UnB)

*Membros:*

Profa. Dra. Maria Fernanda Derntl (FAU/UnB)

Profa. Dra. Dácia Ibiapina da Silva (FAC/UnB)

Brasília, 30 de junho de 2017.

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

V658c Vieira, Denise Sales  
Corpo feminino e modernidade na construção de  
Brasília: uma leitura a partir do cinema / Denise  
Sales Vieira; orientador Medeiros Ana Elisabete de  
Almeida. -- Brasília, 2017.  
191 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Arquitetura e  
Urbanismo) -- Universidade de Brasília, 2017.

1. Brasília. 2. Corpo feminino. 3. Modernidade. 4.  
Cinema. I. Ana Elisabete de Almeida, Medeiros,  
orient. II. Título.

## *Dedico este trabalho*

À família das *Rosálias*, a força feminina que me impulsiona.

À família *Almeida Vieira*, inspiração de humor e senso crítico.

A Estela, afilhada amada, que tanto ainda tem por descobrir.

A Dilmar Durães, provocador constante, que está sempre  
a desestabilizar qualquer certeza que eu pense ter.

Ao meu pai, Chico Vieira, e meu irmão, Leonardo Vieira,  
os homens que amo.

À minha mãe, Lívia Sales, melhor amiga, maior inspiração,  
companheira de todos os momentos, a força e a juventude  
que me mantém atenta e viva.

À memória de minha avó Inês Vieira. Seu sorriso, sua fé e  
seus bordados permanecem comigo.

À minha avó Rosália Sales, a mulher mais extraordinária que eu já vi.



## Agradecimentos

Agradeço imensamente aos professores que fizeram parte desse percurso de pesquisa, em especial: à Profa. Maria Fernanda pelas aulas e discussões acerca da modernidade em Brasília; à Profa. Dácia Ibiapina, pelas longas conversas sobre cinema, mulher, Brasília, e pela parceria incansável no fazer cinematográfico; à Profa. Elane Ribeiro, pelo grande estímulo desde o primeiro artigo, por trazer um olhar tão especial a tudo que toca esse vasto campo que é a história; e ao Prof. Daniel Faria, por todas as importantes contribuições que a sua presença trouxe na banca de qualificação.

À Profa. e orientadora deste trabalho, Ana Elisabete Medeiros, que me acolheu de volta à academia, agradeço imensamente pela cuidadosa atenção aos textos, pelo respeito às escolhas de pesquisa, pelo estímulo à escrita e pela presença instigante e constante.

Aos companheiros de pós-graduação Vânia Loureiro, Marlysse Rocha, Marina Lima de Fontes, Isadora Banducci, Verônica Neto, Sued Ferreira, Ana Flávia Rêgo Mota, Lucas Brasil, Leandro Cruz e Paulo Victor Borges pelas trocas que ajudaram essa pesquisa a caminhar.

A Paola Caliarì e Giselle Chaim, que tornaram possível o acesso à obra de Gerson Tavares. A Rafael de Luna Freire, que gentilmente encaminhou à FAU o DVD fruto de sua pesquisa sobre a obra do cineasta. A Liz Sandoval, pela disponibilização dos filmes sobre Brasília que reuniu em sua pesquisa de mestrado.

À amiga Ana Clara Jabur, pelas leituras, comentários e traduções nos textos.

Aos amigos Carolina Pescatori, Priscila Erthal, Ricardo Theodoro, Carlos Henrique de Lima, Luciana Vecchi, Carolina Baima, Manuela Dantas, Rayssa Coe, Stella Leipnitz, Gabriel Schvarsberg, Beatriz Cintra, Reinaldo Navarro, Mateus Porto, Cecília Penna, Stepan Krawstchuk, Thiago de Andrade, Bruno Terra, Clara Moreira, Ligia Pinheiro e Laila Loddi que desde a graduação fazem parte da minha vida, e estão todos, de alguma forma, nos meus pensamentos sobre a cidade e nas entrelinhas dessa dissertação.

Agradeço aos parceiros no fazer cinematográfico Paula Santos, Alanna Amorim, Dani Azul, Flávia Andrade, Cássio P. dos Santos, Erika Persan, Marina Sandim, Débora de Oliveira, Sandro Vilanova, Cássio Oliveira, Leandro Pezão, Francisco Craesmeyer, Adirley Queirós, Simone Queiroz, Andréia Queirós, Joana Pimenta, Pedro Maia de Brito, Guile Martins, Maria Tereza Urias, Renan Roviada, Cristina Amaral, Iris Junges e Francis Vogner, pelas conversas sobre cinema, pelos filmes que pudemos fazer juntos e pelos muitos que ainda vamos fazer.

*A mulher não é uma realidade imóvel, e sim um vir-a-ser; é no seu vir-a-ser que se deveria confrontá-la com o homem, isto é, que se deveria definir suas possibilidades. O que falseia tantas discussões é querer reduzi-la ao que ela foi, ao que é hoje, quando se aventa a questão de suas capacidades; o fato é que as capacidades só se manifestam com evidência quando realizadas; mas o fato é também que, quando se considera um ser que é transcendência e superação, não se pode nunca encerrar as contas.*

Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo I*

*Como toda arte que participa da descrição, o cinema se desgasta para fazer crer que ele olha para o mundo – quando ele é muito mais um pedaço do mundo que nos olha. Não olhar para o mundo, mas mundo como olhar.*

Jean-Louis Comolli, em *Ver e Poder*



# Sumário

<b>Resumo</b>	<b>1</b>
<b>Abstract</b>	<b>3</b>
<b>Introdução</b>	<b>5</b>
<i>Por que modernidade?</i>	11
<i>Brasília: mito, modernismo e modernização</i>	13
<i>Uma cidade construída por homens: onde estavam as mulheres na construção de Brasília?</i>	18
<b>1. Cinema, o olho da modernidade</b>	<b>29</b>
1.1. <i>História como ficção, ficção como história</i>	34
1.2. <i>A ficcionalidade do cinema documentário</i>	37
1.3. <i>Modernidade no cinema brasileiro</i>	43
1.4. <i>Cinema de cavação</i>	50
1.5. <i>O cinema no canteiro de obras de Brasília</i>	52
<b>2. Modernidade, progresso e corpo-máquina</b>	<b>67</b>
2.1. <i>Filme: As primeiras imagens de Brasília (1957)</i>	67
2.2. <i>Modernidade: um caminho inequívoco ao progresso?</i>	80
2.3. <i>O corpo-máquina</i>	86
<b>3. Modernidade, contradição e corpo provisório</b>	<b>95</b>
3.1. <i>Filme: Brasília, capital do século (1959)</i>	95
3.2. <i>Modernidade e contradição</i>	109
3.3. <i>O corpo provisório</i>	122
<b>4. Modernidade e corpo feminino</b>	<b>131</b>
4.1. <i>Filme 1: Poeira e batom no Planalto Central (2010)</i>	131
4.2. <i>Filme 2: A saga das candangas invisíveis (2008)</i>	153
4.3. <i>O corpo feminino: entre santa e puta</i>	164
<b>Existe uma modernidade para o corpo feminino?</b>	<b>179</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>185</b>
<b>Filmografia</b>	<b>189</b>



## Resumo

Este trabalho, desenvolvido no âmbito da História e Teoria da Cidade e do Urbanismo, procura entrelaçar diversas áreas de conhecimento – a arquitetura, o cinema, a história e as ciências sociais – para desafiar a história da construção de Brasília por meio da busca pelo rastro de um corpo feminino possivelmente presente.

Possivelmente, porque esse corpo é buscado através dos vestígios que o cinema deixou, e também da memória daquelas que hoje revisitam essas imagens. O pano de fundo para essa observação é a modernidade, um campo que vai além da constatação do *modernismo* impresso no projeto da cidade e da *modernização* do país pretendida pelo governo de Juscelino Kubitschek. Destrinchar os sentidos desse espírito moderno tem aqui o objetivo de contestar a noção de progresso na história, buscando as contradições que movem as mudanças modernas, na tentativa de localizar o corpo feminino nesse campo de renovação.

Brasília é a cidade que nasce filmada. O cinema, arte moderna por excelência, vai compor com imagens a história do nascimento da cidade. Nelas poderiam estar os vestígios de uma história pouco contada, das mulheres que estiveram presentes no canteiro de obras da capital: um campo tomado pela força masculina, força e intelecto necessário à construção da empreitada modernista. Como esses filmes vão corporificar essas mulheres? Como esse corpo se relaciona com o espaço de construção da modernidade encampada por Brasília? E ainda, é possível, a partir dessas imagens, aferir uma modernidade ao corpo feminino? Essas são algumas perguntas que guiam esse trabalho e, mais que respondê-las, procura encará-las de frente, assumindo que compõem apenas mais uma narrativa, que não se sobrepõe ou reescreve a história, mas procura acrescentar uma outra perspectiva à construção da cidade e ao seu pretenso projeto de modernidade.

**Palavras-chave:** Brasília, corpo feminino, modernidade, cinema.



## *Abstract*

This work, developed in the context of History and Theory of City and Urbanism, seeks to interweave several areas of knowledge - architecture, cinema, history and social sciences - to challenge Brasília's construction history by searching for the trail of a possibly present female body. Possibly, because this body is sought through the vestiges left by cinema, and also through the memory of those who revisit these images today. The background to this observation is modernity, a field that goes beyond the realization of *modernism* impressed on the city's project and the country's *modernization* process sought by Juscelino Kubitschek's government. To unravel the senses of this modern spirit is a way of contesting the notion of progress in history, seeking the contradictions that move modern changes, in the attempt to locate the female body in this field of renewal.

Brasília is a city that is born filmed. Cinema, the modern art *par excellence*, will compose the city's birth with images. These images could contain the vestiges of an untold story, of the women who were present in the construction site of the capital: a field taken by the masculine force, strength and intellect necessary to the modernist enterprise. How will these films embody those women? How does this body relate to the modernity project embraced by Brasília? And yet, is it possible to gauge, from these images, a modernity to the female body? These are some questions that guide this work that, rather than answer them, tries to face them, assuming that this is only one more possible narrative, which does not overlap or rewrite history, but seeks to add another perspective to the city's construction and to its so-called modernity project.

**Key words:** Brasília, female body, modernity, cinema.



# Introdução

Enquanto estudante de arquitetura e urbanismo, dois pressupostos aparentemente intrínsecos à área de conhecimento sempre me inquietaram. O primeiro deles: uma abordagem extremamente tecnicista dada ao tratamento do espaço construído. E aí estou propositalmente generalizando, pois qualquer escola de arquitetura ensina seus estudantes a lidar com os dispositivos de controle e de composição espacial: é preciso saber esquadrinhar, proporcionar, fazer funcionar o espaço. Eu mesma fui uma estudante muito hábil em todas essas tarefas, e de fato elas me davam prazer e até uma certa euforia a cada projeto finalizado.

Em um determinado momento de meus estudos, me dei conta da abstração de todas aquelas composições, plantas, maquetes, desenhos. Passei a me inquietar muito com o fato de saber que poderia produzir algo tão poderoso – e aí não falo de grandiosas obras, apenas acredito que qualquer espaço planejado exerce um poder sobre aqueles que dele se apropriam – e, ainda, de saber que não teria controle sobre os efeitos desse poder. De fato, um pouco mais tarde fui entender que não era exatamente a necessidade de controle que me inquietava – querer ter mais controle – mas a pura constatação de que não existe controle. Essas reflexões parecem demasiadamente simplistas, mas foi mais ou menos assim que elas apareceram em minha cabeça de estudante de graduação. E eu hesito em guardá-las no compartimento do tempo passado da inocência, porque até hoje considero que elas foram importantes para tudo o que veio depois – inclusive esse mestrado – e também porque acredito que continuamos inflamando algumas inocências ao longo da vida, elas vão apenas ganhando outras tonalidades.

O segundo pressuposto, e que, em certa medida, é consequência do primeiro, seria o estatuto de obra de arte atribuído à arquitetura – mais uma generalização. Não que eu esteja aqui negando qualquer conceito relativo à artisticidade do objeto arquitetônico, mas uma problematização em torno disso me parecia necessária, na medida em que passamos a dividir aquilo que constitui o ambiente construído – a

cidade – entre o que pode ou não ser chamado de arquitetura. Eu supunha que essa divisão poderia ofuscar o nosso entendimento desse mesmo ambiente. Não seriam esses objetos – aquilo que seria formalmente definido (a arquitetura), e aquilo que constitui a cidade a partir da informalidade (a *não arquitetura*) – interdependentes em uma mesma dinâmica? Olhar para a cidade a partir da ótica do arquiteto parecia implicar que estaríamos sempre à procura de *converter* o informal em formal, numa espécie de *salvação* quase que doutrinária.

Lembro-me bem de dois episódios nesse período de graduação que foram muito marcantes e que, de certa forma, ofereciam algumas respostas às inquietações que eu já vinha alimentando. O primeiro deles foi em 2003, quando tive acesso ao livro *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*, de Paola Berenstein Jacques. Havia uma grande euforia acerca daquele livro entre mim e meus colegas de curso, parecia que um novo mundo havia se aberto diante de nós. Paola nos chamava a olhar para a cidade – mais especificamente a favela – a partir de figuras deleuzianas: *o fragmento, o labirinto e o rizoma*. Movimentando-se a partir da obra do artista Hélio Oiticica, e chamando-nos a olhar para um objeto que seria (de acordo com os pensamentos mais ortodoxos) uma *não arquitetura* – a favela –, Paola desconstrói qualquer lógica binária ou estrutura *arborescente* que possamos atribuir à constituição do espaço construído, cuja percepção e produção aparecem indiscerníveis em seu livro, assim como o corpo que o constrói, que o percorre e que dele se apropria. Nesse universo, não era importante elencar os atributos técnicos e artísticos na composição dos barracos, ou na organização das ruas da favela, ou em sua inserção no espaço urbano, mas sim observar o que esse organismo poderia evocar em termos de dinâmica de organização humana e de vivência espacial, e que só ali poderia existir.

Um segundo momento, em 2004, na verdade se resume a uma frase proferida por um professor. Ainda estudante de graduação, realizei um intercâmbio numa universidade americana<sup>1</sup>. Cursava uma disciplina chamada *Urban Design Seminar*, ministrada pelo

---

<sup>1</sup> *Faculty of Landscape Architecture, College of Environmental and Science Forestry, State University of New York (FLA-ESF-SUNY)*. O consórcio entre as duas universidades (UnB e SUNY) tinha como principal objetivo promover o intercâmbio em torno do “design comunitário” (*community design*, para os americanos). À época, acabávamos de fundar o CASAS (escritório modelo da FAU UnB), e os alunos

professor Emanuel Carter, e discutíamos alguns trechos do livro de Spiro Kostof, *The city shaped: urban patterns and meanings through history*. Não vou saber reconstituir exatamente o contexto, mas lembro-me bem de uma afirmação feita pelo professor: “o poder desenha as cidades”. E não somente o poder econômico, ou o poder político, ele argumentava, mas também o *poder* de um morador de favela que tem acesso a um material e constrói ali, toma posse daquele lugar. Na disputa entre esses diversos poderes é que as cidades se desenham.

Já concluda a faculdade, um jogo de coincidências acabou me levando a trabalhar com realizadores de cinema. Em 2007 participei de um primeiro curta-metragem como Diretora de Arte. Nunca havia pensado em ser cineasta, mas a possibilidade de trabalhar nessa área calhou para quem andava insatisfeita com a prática dos escritórios e de órgãos públicos. Estive, portanto, nos últimos anos fazendo cinema, mas nunca deixei de ser arquiteta. Refugio-me nas infinitas possibilidades que o cinema proporciona em lidar com o espaço, e nele me vejo sempre diante da possibilidade de inventar mundos, ou reinventar o que existe. No cinema, essa criação se dá de uma forma em que são articulados não somente as dimensões espaciais, mas também o tempo e o corpo. Lidar com o cinema me fez enxergar com mais clareza essa intrínseca relação, a impossibilidade de dissociação entre espaço, corpo e tempo. E é essa noção que vai permear todas as linhas desse trabalho.

Enquanto cineasta, o meu campo de interesse ao pensar nas *histórias que eu queria contar* sempre transitou no universo do feminino. Meu primeiro trabalho como diretora e roteirista, o curta-metragem *Meio fio*, fala da rotina de uma mulher que passa a viver sozinha em um recém implantado loteamento do programa Minha casa, Minha Vida em Águas Lindas de Goiás. Desenvolvo atualmente mais dois novos roteiros: um curta metragem com título provisório *A mulher da noite*, que fala sobre as relações que uma mulher estabelece com o espaço noturno das ruas de Ceilândia; e um longa metragem intitulado *A mulher no quarto ao lado*, uma ficção-científica sobre uma prostituta que tem premonições, ambientada em um futuro hipotético onde a prostituição é sitiada em um novo setor na periferia de Brasília, entre Ceilândia e

---

americanos que de lá vinham participavam dessas atividades. Nós participávamos de uma disciplina intitulada *Community Design Studio*, e podíamos também cursar outras disciplinas do programa.

Águas Lindas. Todos eles perpassam a relação entre a mulher e a cidade, assim como as relações entre centro e periferia; no caso, entre Brasília e a órbita de cidades que estão ao seu redor.

Enfim, quando me propus a voltar para a academia, sempre soube que em um mestrado gostaria de transitar entre três questões – o cinema, a mulher e a cidade. Chegando agora ao final dessa trajetória, parece que desde sempre esteve evidente que chegaria a esse ponto, mas ao longo do percurso, até que o tal “objeto” estivesse delineado em minha cabeça, muita coisa aconteceu. A primeira delas, de influência determinante, e que me apareceu logo na primeira disciplina que cursei (*Cidade Contemporânea*, com Ana Elisabete Medeiros, que mais tarde veio a ser orientadora deste trabalho), foi o contato com a leitura de *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshall Berman. A partir dessa leitura, a questão da modernidade tornou-se uma constante em tudo o que eu escrevia. Entender o processo que Berman descrevia como modernidade me ajudou a elaborar uma primeira pergunta: nisso que chamam de modernidade, onde está a mulher? É possível falar desse processo olhando para as questões femininas e relacionando-a com a cidade?

Mais tarde, enquanto cursava as disciplinas *Teoria e Metodologia da História*, com o professor Daniel Faria (PPG/HIS), e *Brasília: questões de urbanização e história*, com os professores Maria Fernanda Derntl e Eduardo Rossetti (PPG/FAU), foi que de fato eu consegui definir um objeto: a presença de mulheres em filmes produzidos acerca da construção de Brasília. Assim, eu tinha um recorte temporal – o período da construção, entre 1957 e 1960 – e também uma questão de gênero a ser relacionada com a história da cidade – algumas bibliografias apontavam que a ausência relativa de mulheres durante o período da construção de Brasília gerou conflitos e desdobramentos, como a criação da Zona de Baixo Meretrício na Cidade Livre.

Uma gama de filmes foi produzida ao longo da construção de Brasília – uma cidade que já nasceu filmada. Cabia buscar nesses filmes como essas mulheres apareciam, que relações eram estabelecidas entre elas, o processo de construção da cidade mostrado nos filmes e ainda, como essa mulher se relaciona com a modernidade que Brasília e os filmes produzidos sobre ela aventavam. No entanto, falar sobre a *mulher* a partir dos filmes seria demasiado, porque o que está ali disponível é uma

construção imagética e sonora de um universo. O que existe num filme é um *corpo* filmado, e sua existência estabelece relações com aquilo que é interno ao filme – o espaço filmado e o tempo da narrativa. Por isso a opção de trazer no título desse trabalho o *corpo feminino*, e não a *mulher*, como parte do objeto de pesquisa.

Assim como o corpo, a cidade mostrada pelo cinema existe enquanto narrativa, e se concretiza na tela pela *mise-en-scene*<sup>2</sup>. Essa construção depende, fundamentalmente, das articulações entre corpo, espaço e tempo. A estória ali contada vai nos oferecer uma outra cidade, que é pura relação. Sendo uma linguagem que articula mundo objetivo e subjetivo, borrando os limites que analiticamente impomos a eles, o cinema é capaz de nos defrontar com aspectos da dita realidade, ou melhor, com *impressões de realidade*, a retórica de base do cinema. Os afetos da cidade, a sua relação subjetiva e não por isso, menos material, com aquilo que a ela pertence e que nela se reproduz estão nesse jogo de observação que o cinema propõe. Tendo como objeto principal não o corpo, nem a cidade; não a arquitetura, nem a *não arquitetura*; mas sim o que está entre eles, um texto que os comunica, vou buscar no cinema, em seu esforço narrativo, os potenciais existentes nessa relação. Parto também do pressuposto que são os componentes temporais do filme – o momento histórico a que se refere, o instante em que é realizado, a duração que articula a narrativa – que permitem posicioná-lo em uma perspectiva histórica.

Os filmes acerca da construção de Brasília estão a olhar para um episódio de seu mito de origem. Brasília, enquanto *invenção* modernista e parte de um projeto de modernização do país, somente passa a ser considerada formalmente enquanto cidade a partir do dia de sua inauguração: 21 de abril de 1960. O que antecede essa data seria como uma “pré-história”, que não contempla apenas o período de sua construção, mas também todo o desenrolar das intenções de mudança da capital do Brasil para o planalto central. Portanto esse mito de origem condensa também parte da história da nossa modernidade, que Brasília foi capaz de materializar.

---

<sup>2</sup> É um termo francês proveniente do teatro, e aplicado ao cinema desde a década de 1950. A *mise-en-scene* de um filme é definida pela construção que articula seus elementos de imagem e som – enquadramento, entonação de voz, movimento dos corpos no espaço, luz e cor, etc. – e vão formar, em última instância, essa atmosfera interna ao filme.

O momento de sua gestação – desde que se inicia o canteiro de obras em 1957 até a sua inauguração em 1960 – é um momento em que há uma intensa discussão em torno do moderno cinema brasileiro. O Cinema Novo já dava os seus primeiros passos desde 1954, e havia ali uma busca por uma forma de fazer cinema que em muito dialogava com as intenções da nova capital: olhar para o passado do nosso país como forma de se lançar para um novo futuro, construindo uma modernidade de fato brasileira como maneira de afrontar a cultura colonialista do subdesenvolvimento. O Cinema Novo buscava a expressão de um cinema moderno brasileiro, assim como a arquitetura e o urbanismo buscava sua expressão modernista em Brasília.

À parte do que foi considerado como movimento artístico na história do cinema, cineastas buscavam também meios de sobrevivência financeira, fazendo com que, desde o início do século XX, um mercado específico de produção cinematográfica se desenvolvesse. Muitos profissionais cinegrafistas, alguns provenientes do jornalismo, buscavam o seu sustento na produção de cinejornais e de filmes encomendados por empresários: um tipo de prática que ficou conhecida como *cinema de cavação*. Hoje, esse material, apesar de ter sido produzido com fins de propaganda, é constituído por importantes documentos acerca das realizações governamentais e das empreitadas industriais e agrícolas em um período de intensa modernização do país. Brasília foi uma dessas empreitadas, fortemente documentada por meio dos cinejornais.

E a construção de Brasília continuou a ser tema de filmes, mesmo após a inauguração da cidade. Materiais de arquivo esquecidos – como o de Eugenne Feldman e de Dino Cazzola – começaram a ser revelados e, conforme veremos adiante, vão gerar novos documentários que procuram resgatar e reinventar essas memórias. O cinema sobre Brasília permanece em constante reinvenção, procurando meandros da história da cidade que não cansam de se sobrepor. Alguns documentários são notáveis nesse sentido: *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, expõe as já latentes contradições centro/periferia na nova cidade; *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990) de Vladimir Carvalho, vai procurar a memória dos operários da construção, com especial atenção ao misterioso massacre da Pacheco Fernandes; *A cidade é uma só?* (2010) de Adirley Queirós vai revisitar o mito da modernidade de Brasília através da história de Ceilândia. Nessa busca, dois filmes apenas se relacionam diretamente com a questão feminina. Apostando na chave do

documentário de entrevista, *Poeira e Batom no planalto central* (2010) de Tânia Fontenele e Tânia Quaresma, e *A saga das candangas invisíveis* (2008) de Denise Caputo, são pioneiros nessa tentativa de reconstruir a participação da mulher na história da construção da cidade.

### *Por que modernidade?*

Ser *moderno* parece uma pré-condição dada àquele que nasce e cresce em Brasília, cidade inventada, que carrega a modernidade em sua gênese de criação. Nasce-se em um ambiente carregado de símbolos modernos, concretizados em seus edifícios, no desenho urbano do plano de Lucio Costa e, conseqüentemente, no modo de vida que a cidade abarca.

Imaginemos uma pessoa que vive sua rotina nesse ambiente. Ela acorda cedo e faz uma longa caminhada pela área verde das superquadras, cruzando livremente os pilotis dos edifícios. Segue até a comercial próxima, o barulho do tráfego ao longe, amortecido pelas árvores. Na padaria, compra pão para o café da manhã, e volta para encontrar os seus ao redor da mesa. Logo, pega seu carro e segue até a esplanada dos ministérios, onde trabalha. Ao final de seu expediente, percorre o mesmo caminho de volta, por largas e rápidas avenidas (hoje não tão rápidas assim). Estaciona seu carro, mas, antes de ir para casa, passa rapidamente pela escola de seu filho, que fica na mesma quadra em que reside. Jantam todos novamente ao redor da mesa, e dormem no silêncio apaziguador garantido pelas árvores que os rodeiam e pela distância de qualquer outro uso perturbador. Essa é uma rotina mecânica, imaginada em fluxo, de maneira quase que caricata, mas descreve algumas facetas desse ambiente moderno que Brasília proporciona, e de como esse corpo imaginado se relaciona com a cidade.

Mas o que significa *ser moderno* em Brasília? Está essa modernidade chancelada nos traços de sua criação? Optei por percorrer dois caminhos na tentativa de responder a essa pergunta. O primeiro caminho consiste em buscar como é constituído esse conceito histórico chamado modernidade, enquanto condição transformadora da sociedade e de seus espaços. Essa pergunta conduz a caminhos muito amplos e contraditórios, mas parte de uma constatação muito simples: ainda somos modernos,

e não é possível atribuir os sentidos dessa constatação apenas à construção da cidade modernista. Ou seja, apesar de Brasília ser uma cidade *moderna*, a própria modernidade, enquanto processo, vai contradizer a possibilidade de engessamento desse conceito em seus edifícios, espaços urbanos e constituição de seu território.

O segundo caminho consiste em buscar os sentidos dessa modernidade não somente no espaço que ela constitui, mas também nos corpos que a habitam. Parte-se do pressuposto que a modernidade instaura também uma transformação nesse modo de percepção e de existência corpórea, e que se relaciona diretamente com os espaços que esse corpo habita. Ou seja, há um espírito moderno que contamina, materialmente, tanto o espaço quanto o corpo.

Os dois caminhos têm como objetivo criar esse pano de fundo, esse cenário moderno; cenário que é, cabe ressaltar, de natureza material, sem que essa possa ser diferenciada do que é o seu espírito. É importante não perder de vista que, ao delinear esse cenário, estou buscando enxergar como o corpo feminino aparece nessa história toda. Cumpre aqui buscar um entendimento de modernidade num sentido que é simultaneamente amplo e singular, e que vai criar um pano de fundo para entender os entrecruzamentos a que esse trabalho se propõe – entre a modernidade, o corpo feminino e o cinema.

As reflexões que trago ao longo de todo o trabalho transitam nesse campo de descoberta, uma busca nesse largo e difuso processo histórico que é a modernidade, e dos múltiplos desdobramentos que ela evoca. Entendida enquanto processo, pode nos ajudar a perceber como duas facetas da modernidade atuavam simultaneamente na construção de Brasília: a *modernização* do país enquanto projeto político, e o *modernismo* que a desenhou. Ao olhar para o espaço de Brasília a partir da narrativa do cinema, teremos expostas diversas camadas desse espaço social e histórico, admitindo que o mesmo também é constituído pelas imagens que o cinema produz.

## *Brasília: mito, modernismo e modernização*

Brasília foi inventada e inaugurada: poucas cidades na história *nasceram* assim. Na maioria delas há uma origem, que pode ser a tomada de posse de um território – como aconteceu em nossas cidades litorâneas, onde os portugueses iniciaram sua colonização. De maneira geral, uma cidade se inicia a partir de um núcleo de formação, que pode ser uma pequena rua comercial, ou uma feira, um mercado, um porto ou estação de trem que atraiu moradores para os seus arredores, ou uma fábrica, ou um posto de gasolina à beira da estrada. São atrativos comerciais, humanos, que fazem com que pessoas decidam dividir um mesmo território. Feita a aglomeração, tratam-se de instituir as regras, as leis, é preciso gerir aquele espaço. É o poder – de quem constrói, de quem ocupa, e de quem governa – que vai desenhando o crescimento dessa cidade. Mas Brasília nasce de outra forma: idealizada como projeto de integração nacional, é planejada e desenhada no papel, construída em meio ao cerrado “inexplorado”, e com um dia de inauguração agendado. Mas que ideias e movimentações levaram à construção da cidade? Por que, para quem e onde construí-la? Ao olharmos para essa “pré-história” de Brasília, percebemos que há um poder a desenhar a cidade mesmo enquanto ela existia somente como ideia.

A primeira historiografia produzida acerca de Brasília começou a ser publicada a partir de 1957<sup>3</sup>, ou seja, depois mesmo da posse de Juscelino Kubitschek (1956). O concurso para o projeto da capital já havia sido realizado e as obras já haviam sido iniciadas. É uma história que começa a ser contada junto com o nascimento da cidade, quando ela já representava uma criação concreta do governo JK. O cientista social Márcio de Oliveira, em seu livro *Brasília: o mito na trajetória da nação* (2005), faz um apanhado sistemático das principais obras produzidas até 1980 concernentes ao que ele denomina *ideias mudancistas*: um conjunto coerente de desejos, opiniões e projetos que afirmavam a necessidade de mudança da capital do litoral para o interior do país, e que culminariam na construção de Brasília.

---

<sup>3</sup> As exceções são: as menções feitas pelo jornalista brasileiro e fundador do Correio Braziliense, Hipólito José da Costa (1774-1823), em seu próprio jornal (1813); e o livro *A questão da capital: Marítima ou no interior?* (1877), do diplomata brasileiro Francisco Adolfo Varnhagem (1816-1878), além dos relatórios feitos por comissões oficiais que estudaram o planalto central a procura do sítio adequado para a implantação da capital.

Nascida no seio de um projeto governamental, essa bibliografia começa a compilar esse corpo de ideias concomitantemente à construção da própria cidade. Essa sincronicidade – que não é acidental – tinha como objetivo criar um lastro histórico para a empreitada do governo. A fim de comprovar essa tese, Márcio de Oliveira vai procurar nessas fontes as menções aos principais episódios que pontuaram o histórico das ideias mudancistas, indicando como a recuperação de uns e ocultação de outros contribuiu para a construção de uma narrativa favorável à construção de Brasília, muitas vezes colocando-a como consequência inevitável na história do país que a antecede.

Oliveira vai basear sua análise em dois tipos de fonte. A primeira consiste na *Coleção Brasília*, um conjunto de 5 volumes publicados pelo Serviço de Documentação da Presidência da República.<sup>4</sup> O objetivo da Coleção está explícito na citação que é reproduzida em todos os volumes da edição:

(...) oferecer aos estudiosos os elementos documentais relativos à interiorização da capital do Brasil, tanto de seu aspecto histórico quanto do político, social e econômico, desde os antecedentes mais recuados até a data fixada por lei para a transferência do Governo para Brasília, 21 de abril de 1960. (Serviço de Documentação da Presidência da República, apud OLIVEIRA, 2005, p. 78)

O segundo grupo de fontes consiste em publicações de “historiadores”<sup>5</sup>, compreendidas entre 1957 e 1980. Boa parte dos livros, principalmente aqueles com

---

<sup>4</sup> A *Coleção* conta com os seguintes volumes: 1. *Antecedentes Históricos*, composto por 3 tomos: 1594-1896, 1897-1945 e 1946-1956. Seu objetivo era descrever o “desenvolvimento da ideia da interiorização da capital desde sua origem até o dia 31/01/56”, momento da posse de JK, com uma abordagem factual e cronológica, mas não interpretativa; 2. *Diário de Brasília*, composto por 4 tomos: 1956-1957, 1958, 1959 e 1960. Seu objetivo era apresentar anualmente o dia-a-dia da construção, com uma abordagem essencialmente narrativa; 3. *Coletânea de opiniões de personalidades brasileiras e estrangeiras sobre a nova capital durante o processo de construção*, composto por 9 volumes, com uma abordagem factual e jornalística; 4. *Congresso Nacional de Brasília*, composto por um volume, conta com opiniões dos congressistas sobre a futura capital; 5. *Brasília, história de uma ideia* (acréscimo ao 1º volume – *Antecedentes...*), incluído de forma a dar uma versão sintética da pré-história de Brasília, com pretensões histórico-sociológicas, informalmente assinado pelo diplomata Raul de Sá Barbosa.

<sup>5</sup> O autor os coloca assim, entre aspas, ao longo de todo o texto, tendo em vista que nem todos os trabalhos por ele analisados tinham, de fato, pretensão histórica. São eles: José Peixoto da Silveira: *A nova capital. Por que, para onde e como mudar a nova capital federal* (1957); J. R. Vasconcelos: *Brasília, peça de política nacionalista* (1957); Ruy Bloem: *Mudança da capital* (1958); Osvaldo Orico: *Brasil, capital Brasília* (1958); Ismael Pordeus: *Raízes históricas de Brasília. Datas e documentos* (1960); J. O. de Meira Penna: *Quando mudam as capitais* (1958); Moisés Gicovate: *Brasília, uma realização em marcha* (1959); Horácio Mendes: *Brasília e seus antecedentes* (1960); Eduardo K. Mello: *Brasília*,

evidente pretensão histórica e realizados durante o período da construção, foram escritos por “atores engajados e defensores da transferência” (OLIVEIRA, 2005, p. 80). Apenas para citar alguns exemplos, Ernesto Silva teve atuação destacada no processo de transferência como secretário da Comissão de Localização da Nova Capital (1951-1953), presidente da Comissão de Planejamento da Construção e da Mudança da Capital Federal (1956) e diretor da Novacap (1956-1961); Meira Penna era embaixador e teve seu livro apoiado por Israel Pinheiro (presidente da Novacap durante a construção, e primeiro prefeito de Brasília); Edgard Victor era funcionário da Novacap, admitido em 1959. Oliveira destaca que

A análise dessas obras indica que havia sido no seio e a partir do processo de transferência da capital desencadeado pelo governo JK que historiadores, jornalistas, e outros profissionais começaram a recuperar esta importante parte da história brasileira, imbuídos do mesmo intuito presente no governo JK: criar lastro histórico e social para a nova capital. Curiosamente, portanto, era no interior da *história* – ainda não escrita – de Brasília e não no interior da *história do Brasil*, que se encontrava a maior parte dos trabalhos históricos sobre a transferência da capital, além do fato desses trabalhos terem sido escritos por personagens diretamente envolvidos com a questão. (OLIVEIRA, 2005, p. 80)

A observação de Oliveira é de que a tônica geral desses trabalhos é muito semelhante: validam o projeto de transferência da capital para o interior do país, situando sua origem no Brasil Colônia (mais precisamente na Inconfidência Mineira e na ideia de transferência da capital para a vila de São João Del Rei<sup>6</sup>), orquestrando os episódios de forma que Brasília apareça como consequência de uma “histórica aspiração nacional”, e posicionando Juscelino como o seu principal realizador, aquele que finalmente teve coragem de executá-la. Oliveira reforça ainda que as obras dos “historiadores” “não se esmeram na citação das fontes bibliográficas e documentais; caracterizam-se mesmo pela descontextualização dos fatos, provocando um emaranhado entre opinião, fonte histórica e propaganda a favor da mudança” (OLIVEIRA, 2005, p. 82).

---

*história, urbanismo, arquitetura, construção* (1960); Olímpio Ferraz: *Brasília* (1961); José Geraldo Vieira: *Paralelo 16: Brasília* (1966); Ernesto Silva: *História de Brasília* (1970); Raul de A Silva: *Os idealizadores de Brasília no século XIX* (1975); Geraldo I. Joffily: *Brasília e sua ideologia* (1977); Adirson Vasconcelos: *A mudança da capital* (1978); Edgard D’Almeida Vitor: *História de Brasília* (1980).

<sup>6</sup> Embora o desejo de transferência tenha sido citado tanto pela Coleção como pelos “historiadores”, outros aspectos do movimento inconfidente foram simplesmente ignorados.

A contribuição desse apanhado feito por Oliveira está em demonstrar como a primeira historiografia acerca de Brasília vai contribuir para a construção do mito em torno de sua construção. Juscelino estava não somente construindo uma nova capital, mas também empenhado em construir “um novo Brasil, com um novo passado, um novo futuro, e enfim, um novo sentido” (OLIVEIRA, 2005, p. 84). Muito embora o autor não questione o lastro histórico que alimenta essas fontes, ressalta que as ideias mudancistas não apontavam necessariamente para Brasília. O próprio Juscelino, enquanto deputado federal, por duas ocasiões – durante a Constituinte de 1946 e, novamente, na votação para delimitação dos limites do Distrito Federal entre 1948 e 1953 – defendeu veementemente a localização da nova capital no triângulo mineiro, informação que foi cuidadosamente omitida das fontes analisadas por Oliveira. Foi somente em 1955, já em campanha para a presidência, que Juscelino teria sido “convencido” a mudar de ideia. Segundo conta em seu livro *Por que construí Brasília* (1975), Juscelino teria sido interpelado por um popular (Antônio Soares Neto, o Toniquinho) durante um discurso na cidade de Jataí/GO, que lhe indagou acerca do cumprimento do dispositivo constitucional que determinava a mudança da capital federal para o planalto central. Naquele momento, Juscelino promete cumprir a constituição, e, já empossado, vai incluir Brasília como meta-síntese de seu programa de governo.

Acredito que o estudo realizado por Oliveira revela as muitas facetas de eventos da história da cidade que tomamos como factuais, mas que, na verdade, são contados dentro de uma certa orquestração narrativa a favor do programa governamental, inflamada também pela grande euforia que Brasília provocou no cenário nacional e internacional. A sua análise vai apenas até 1980, quando então começam a surgir outros estudos acerca da construção da cidade que passam a questionar a narrativa historiográfica que havia sido produzida até então, assim como passam a lidar não somente com um projeto de cidade, mas com uma cidade que começa a ser ocupada e a adquirir dinâmica própria.

Em 1980 o antropólogo James Holston inicia seu trabalho de campo para publicar, em 1989, *The Modernist City – an Antropological critique of Brasilia*, traduzido no Brasil em 1993 como *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. O autor se propõe a estudar antropologicamente a cidade, problematizando o projeto

modernista de Brasília a partir de suas contradições internas, explorando as suas diferenças com as cidades brasileiras tradicionais e também com a ocupação que se deu por aqueles que a habitaram.

O livro de Holston é um dentre tantos que passam a ser publicados a partir da década de 80 que vão questionar aquela narrativa que posiciona Brasília dentro do âmbito da “histórica aspiração nacional”. Segundo Holston, Juscelino admitia que, antes de conhecer o projeto de Lucio Costa, “não tinha uma ideia formada sobre o gênero de cidade que iria construir”. Por outro lado, quando Holston questiona Niemeyer se Juscelino estava comprometido com as inovações sociais do plano piloto e com outras propostas, ele responde: “nunca discutíamos política, nem a dele, nem a minha.” (apud HOLSTON, 1993, p. 101). Tudo indica que havia, de certa forma, um “acordo de cavalheiros”, sacramentado pelo desejo de um objetivo comum entre ambos – a construção de Brasília – mas que, politicamente, representava ideais diferentes para cada um: para os arquitetos, a concretização de ideais da arquitetura modernista, de cunho socialista, que aspiravam a um novo modelo de cidade onde as diferenças de classe poderiam ser eliminadas; já para Juscelino, a concretização de Brasília representava, simbolicamente, o primeiro passo para a realização de seu projeto nacional-desenvolvimentista para o país.

É nesse ponto que Holston lança mão dos conceitos de *modernismo* e *modernização* para explicar de que forma o mesmo símbolo arquitetônico pode evocar interpretações totalmente divergentes. Nessa polissemia do símbolo arquitetônico teriam se apoiado os dois pensamentos – o do *modernismo* e o da *modernização*. A inovação artística que propunha o *modernismo* na arquitetura satisfazia o desejo político de *modernização* do país, muito embora os dois interesses fossem completamente opostos.

Marshall Berman em seu livro *All that is solid melts into air*, publicado pela primeira vez nos Estados Unidos em 1982, e traduzido no Brasil para *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986), também se utiliza dos termos *modernismo* e *modernização*, convergente à utilização feita por Holston. Berman, em sua abordagem marxista, afirma que o pensamento sobre a vida moderna no século XX se bifurcou em “dois compartimentos hermeticamente lacrados um em relação ao

outro: *modernização* em economia e política, *modernismo* em arte, cultura e sensibilidade”. (BERMAN, 1986, p. 101)

Nossa visão da vida moderna tende a se bifurcar em dois níveis, o material e o espiritual: algumas pessoas se dedicam ao “modernismo”, encarado como uma espécie de puro espírito, que se desenvolve em função de imperativos artísticos e intelectuais autônomos; outras se situam na órbita da “modernização”, um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos, sociais – que, em princípio, uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos e da alma humana. Esse dualismo, generalizado na cultura contemporânea, dificulta nossa apreensão de um dos fatos mais marcantes da vida moderna: a fusão de suas forças materiais e espirituais, a interdependência entre indivíduo e o ambiente moderno. (BERMAN, 1986, p. 151)

Nessa tônica é que a modernidade que Brasília representou aparece incorporada a esse trabalho. As intenções explícitas no projeto de cidade ambicionado pelo governo de Juscelino, parte de um projeto maior de modernização do país, aliadas às intenções de um projeto arquitetônico modernista, criavam uma imagem de modernidade brasileira que o cinema procurou mostrar ao longo do período da construção da cidade. Poderia o cinema então nos restituir essa interdependência entre indivíduo e ambiente moderno, refletida nos corpos e cidades que constrói em sua *mise-èn-scene*?

### *Uma cidade construída por homens: onde estavam as mulheres na construção de Brasília?*

Olhando para esse mito de origem da nossa modernidade, coube então uma pergunta: tendo os filmes sobre a construção de Brasília como pano de fundo, como o corpo feminino era visto em relação a esse projeto de modernidade? A historiadora Joan Scott em seu livro *Genero e Historia* (2008), argumenta que, para se buscar uma reinscrição das mulheres na história, é preciso fazer delas “o foco do questionamento, o tema da história, um agente da narrativa”<sup>7</sup> (SCOTT, 2008, p. 35). Segundo Scott, escrever a história das mulheres consiste também em reunir evidências e utilizá-las para desafiar as ideias de progresso e recessão.

A esse respeito, se tem compilado um número de provas para demonstrar que o Renascimento não representou um autêntico renascimento para as mulheres; que a tecnologia não propiciou a liberação das mulheres, nem em

---

<sup>7</sup> Tradução livre de: “*el foco del cuestionamiento, el tema de la historia, un agente de la narrativa*”.

seu lugar de trabalho, nem no ambiente doméstico; que “o tempo das revoluções democráticas” excluiu as mulheres da participação política; que a “afetuosa família nuclear” limitou o desenvolvimento emocional e pessoal das mulheres; e que o surgimento da ciência médica privou as mulheres da autonomia e do sentido de comunidade feminina.<sup>8</sup> (SCOTT, 2008, p. 38)

Sob que viés então, poderíamos trazer as mulheres como agentes da narrativa acerca da construção de Brasília? Tendo em vista que a questão de gênero foi pouco tratada na historiografia acerca da cidade, como trazer essas personagens da construção para dar o seu tom da história?

Os registros fotográficos e audiovisuais produzidos na época da construção revelam a grande disparidade entre a quantidade de mulheres e homens no canteiro de obras: a quantidade de homens demonstra-se infinitamente maior. Historicamente, a construção civil é um ramo de produção que se utiliza majoritariamente de força de trabalho masculina, embora muito recentemente a inserção da mulher já comece a ser notada. Para além desse fato, a forma de recrutamento de trabalhadores em Brasília seguiu critérios muito claros: dada a urgência da obra, e a expectativa dentre os administradores de que essa força de trabalho retornaria aos seus locais de origem após concluída a obra, requeriam-se trabalhadores que fossem

(...) homens, jovens, fortes, solteiros e que tivessem deixado suas famílias nos locais de origem. A combinação destes fatores, em especial os dois últimos, configura uma situação em que a ausência de mulheres torna-se fonte de conflitos determinados basicamente pela dificuldade de se manter relacionamentos com o sexo oposto – namoros, casamentos, relações sexuais. (RIBEIRO, 2008, p. 97)

Os relatos acerca da ausência relativa de mulheres são constantes nos depoimentos dos operários. Mas, como as mulheres não eram de fato proibidas de vir, o relato daquelas poucas que vieram com os seus maridos revela parte desse panorama.

Em 57 foi que começou a vir muita gente. Cinquenta e sete a gente num podia nem sair na rua (ri). [- Por quê?] Ah, os home pegava a gente (ri). É. Nessa época tinha três mulhé aqui em Brasília, né? Então nós ajuntava as três mulhé e ia de noite pra beira do córrego de noite, lavar roupa, mas tinha

---

<sup>8</sup>Tradução livre de: “A este respecto, se ha compilado un cúmulo de pruebas para demostrar que el Renacimiento no represento un auténtico renacimiento para las mujeres, que la tecnología no condujo a la liberación de las mujeres, ni en el lugar de trabajo, ni en el hogar, que “el tiempo de las revoluciones democráticas” excluyó a las mujeres de la participación política, que la “afectuosa familia nuclear” limito el desarrollo emocional y personal de las mujeres, y que el surgimiento de la ciencia médica privo a las mujeres de autonomía y del sentido de comunidad femenina”.

que os hÔme ficar lá perto porque (ri) ... invadia, sabe? Às vezes eu saía assim na porta da rua que tinha um restaurante, era bem na esquina, né, eu saía assim na porta pra olhar assim, né, pegar um ar livre. Aí os hÔme vinha agarrava no braço da gente saía puxando pela rua abaixo (ri). Nós gritava aí os home saía correndo pra acudir, eu vou te falar uma coisa (ri). Ô lugar terrível. (Depoimento da esposa de um carpinteiro, residente na Cidade Livre, apud RIBEIRO, 2008, p. 107)

Portanto, as mulheres estão presentes na narrativa acerca da construção de Brasília como aquilo que faz falta aos homens. Segundo o antropólogo Gustavo Lins Ribeiro em seu livro *O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília* (2008), “a proporção de mulheres solteiras era, em algumas áreas, de 17 para cada grupo de 100 homens solteiros” (RIBEIRO, 2008, p. 108). Ribeiro aponta inclusive que a ausência relativa de mulheres se refletia na escassez da prestação de serviços domésticos, numa atribuição dessa atividade ao âmbito exclusivamente feminino.

Pouquíssimos trabalhos foram realizados exclusivamente acerca do tema. A questão da presença feminina durante a construção de Brasília é citada de maneira *en passant* em trabalhos que tratam do ambiente da construção, e com enfoque semelhante ao dado por Ribeiro: a narrativa da falta. Luiz Sérgio Duarte da Silva, em seu livro *A Construção de Brasília: modernidade e periferia* (1997), menciona a disparidade entre homens e mulheres:

O ambiente da construção era um lugar extraordinário. Sua população era caracterizada pelo desequilíbrio na quantidade de homens e mulheres (100/17 em 1959). (...) Um lugar isolado de tudo, com poucas mulheres, muita exploração e onde a sociabilidade era reconstituída não só nos interstícios do sistema: na Cidade Livre, nos restaurantes coletivos, no futebol, nas mesas de jogo de pife-pafe, mas também no ambiente de trabalho (a obra). (DUARTE, 2009, p. 79)

A publicação *Mulheres Pioneiras de Brasília* (2001) de Elvira Barney, traz depoimentos de mulheres que vieram para Brasília antes de sua inauguração ou em seus primeiros anos de existência. Das 91 mulheres entrevistadas, apenas 38 chegaram antes da inauguração. A autora veio para Brasília em 1961, acompanhando o marido, o arquiteto colombiano César Barney. O livro de Elvira reúne pequenos depoimentos dessas pioneiras, descritos com as palavras da autora. Os depoimentos são organizados em ordem alfabética, e chama a atenção o fato de essas mulheres serem constantemente referidas como esposas de *alguém*: na introdução de cada

depoimento, abaixo do nome da pioneira, consta a data de chegada a Brasília, a origem, e a situação conjugal de cada uma – viúva de *fulano*, casada com *cicrano*. Em sua maioria, tratam-se de companheiras de funcionários da Novacap, arquitetos, empresários, médicos, etc., dentre elas, Coracy Uchôa Pinheiro (viúva de Israel Pinheiro) e Lia Sayão (filha de Bernardo Sayão). Algumas chegaram ainda crianças ou adolescentes. Descrevem as agruras dos afazeres domésticos na época, a falta de empregadas, a precariedade das instalações, curiosidades acerca da vida cotidiana, etc. A abordagem é claramente direcionada a mulheres de uma classe social mais favorecida, e é comum em todos os depoimentos a referência à vida conjugal como determinante na história de deslocamento dessas mulheres para a nova cidade. Há poucas referências diretas ao fato de serem minoria na época, assim como às causas e consequências disso.

A Novacap dava passagem de avião para o homem. E só para o homem, sem incluir a família. Mas Aníbal comprou as passagens do Rio para Goiânia escondido, para ela e os filhos. (Sobre depoimento de Ana Santana Pereira, em BARNEY, 2001, p. 39)

Quase morria de medo, pois havia muito homem pela rua, e quase nenhuma mulher. Mas o espírito de aventura prevaleceu... (Sobre depoimento de Dalva de Lima Catsiamakis, em BARNEY, 2001, p. 72)

Mulher, nem pensar de sair à noite, pois, como eram escassas, seria “atiçar fogo onde não havia água”. (Sobre depoimento de Norma Ferreira da Cunha Mello, em BARNEY, 2001, p. 224)

A inauguração da cidade foi muito emocionante. Até os engenheiros desfilaram em jipes, e as mulheres, que não tomaram parte nisso, gritavam pelo nome dos maridos, entusiasmadas com o desfile. (Sobre depoimento de Marilda Castro de Figueiredo, em BARNEY, 2001, p. 188)

Fato engraçado aconteceu, quando fizeram um cinema de madeira na Cidade Livre, e convidaram os candangos para a estreia, já que iria passar um filme com a Brigitte Bardot. Foi aquela expectativa, e designaram um coronel da polícia para controlar o público, tudo organizado. Lá pelas tantas, Brigitte começa a tirar a roupa, e foi aquela loucura! Os candangos, no cinema, ficaram alvoroçados de tal forma, que tiveram de interromper a sessão. (Sobre depoimento de Vera Lúcia Meireles Tamm, em BARNEY, 2001, p. 258)

Mulher era coisa rara, até chamava atenção. Conta ela que no sábado, as firmas lotavam os caminhões de homens, e os levavam para Luziânia, para as “farras”. Era uma festa para eles. (Sobre depoimento de Dorotéia Arouche Neves, em BARNEY, 2001, p. 81)

Lisbeth chegou em Brasília com apenas doze anos e recém-saída do colégio interno. Morava na Cidade Livre, onde o pai construiu um posto de gasolina, ao lado da casa para morar. Tudo de madeira. Mas ela estava feliz, pois tinha

mais liberdade para sair de casa, andar de bicicleta ali em volta, tudo ótimo. Um dia, viu que do outro lado da rua havia uma casa cheia de gente bonita, arrumada, e tinha música. “Se mandou” para lá na sua bicicleta, e achou que era muito mais animado do que do lado de cá. Aqui não havia nada, e do lado de lá, era só festa. Só que seu pai deu ordem para ela nunca mais atravessar, pois lá era a casa de prostitutas, gente que não prestava etc. etc. Pôs um empregado do posto para vigiá-la. Ela ficou triste, mas teve que entender. Criança ainda, não sabia bem das coisas. (Sobre depoimento de Elisabeth Cascão França, em BARNEY, 2001, p. 97)

Neste último depoimento, adentramos mais uma questão atrelada à disparidade entre homens e mulheres: a vinda de prostitutas ao ambiente da construção, assim como o deslocamento dos trabalhadores para cidades próximas – Luziânia, Formosa – na busca dessas profissionais. A menção a essa atividade também aparece no livro de Gustavo Lins Ribeiro.

Aqui no fim da Avenida Central aí havia uma zona, um meretrício. Então havia esse meretrício. Embora era um mal, mas um mal necessário. Porque a grande quantidade de operário, e certos operários especializados, trabalhavam nas companhias, num trouxeram suas famílias. A grande maioria de operário era homem sozinho. Então por isso houve a necessidade. Aí é que às vezes sempre dava umas confusãozinhas porque mulher, jogo, cachaça, nunca deixava de dar alguma confusão. (Depoimento de comerciante da Cidade Livre apud RIBEIRO, 2008, p. 109)

Sobre a prostituição durante a construção da capital, é importante destacar a pesquisa de mestrado da historiadora Joelma Rodrigues da Silva – *Mulher: “pedra preciosa”*; *prostituição e relações de gênero em Brasília (1957 – 1961)* (1995). A pesquisa de Joelma Rodrigues consiste no primeiro trabalho acadêmico que se tem conhecimento acerca do tema da prostituição durante a construção da cidade. Sua investigação parte de algumas perguntas:

(...) se haviam mulheres na construção de Brasília, porque não se falava a respeito delas? E se haviam prostitutas, porque ao menos como ‘delinquentes’ elas não haviam sido incluídas nas ‘memórias’ e ‘diários’ já publicados sobre o período? Qual o significado da prostituição no espaço/tempo delimitado por nós? Afinal, o que produz a figura da prostituta? (...) Como teria sido a ação do Estado frente à prostituição e, quais instrumentos teriam sido usados para coibi-la ou incentivá-la? (SILVA, 1995, p. I-II)

E, a partir dessas perguntas, constrói uma hipótese inicial:

Uma das hipóteses era de que o Estado, através da Novacap e empreiteiras, havia atuado como proxeneta objetivando garantir a válvula de escape para as pulsões emocionais e libidinais dos homens que trabalhavam na construção: garantindo satisfação, garantiria o ritmo acelerado que as obras exigiam. (SILVA, 1995, p. II)

A perspectiva de Joelma é a da violência contra a mulher que, segundo ela, estaria implícita nesse tipo de relação. A prostituição é, para a autora, “uma violência social que faz da mulher objeto e instrumento de lazer/prazer, prática onde se concretizam as representações sobre os gêneros, teatro no qual se reestabelecem as relações sociais” (SILVA, 1995, p. II) Partindo de uma premissa foucaultiana, posicionando as relações de gênero e sexualidade dentro da perspectiva do poder, a autora explora a questão da prostituição atribuindo historicamente à mulher, uma posição subalterna em relação ao homem; dessa subordinação, nasceria o espaço para a prostituição. Sua análise passa então por uma revisão do discurso médico e religioso, ressaltando em que aspectos essas instâncias estiveram vigiando e controlando as mulheres, confiscando-lhes o desejo e a liberdade, e ainda, culpando-as pela luxúria e pelas doenças sexualmente transmissíveis. Finalmente, Joelma vai buscar nas memórias daqueles que participaram da construção de Brasília, predominantemente através dos discursos masculinos, remontar o cotidiano da época, analisando também o silêncio imposto às prostitutas. As ocorrências policiais da época entram como complementares à tentativa de remontar esse cotidiano.

O terceiro capítulo do trabalho de Joelma – *As falas e os silêncios: homens e mulheres* – é construído a partir de fontes primárias: depoimentos cedidos ao *Programa de História Oral* do Arquivo Público do DF. Em uma primeira parte, sua construção parte de depoimentos masculinos, tanto daqueles que se utilizavam dos serviços das prostitutas, como de funcionários do governo e de empreiteiras, que relatam sua atuação no sentido de facilitar a ocorrência dessas áreas – primeiramente localizadas em Luziânia e, posteriormente, na própria Cidade Livre.

No princípio (1956), em novembro assim, o pessoal reclamava muito. Tinha muita gente aí sozinha, então, não tinha mulher, não tinha coisa nenhuma. Aí eu digo... bom, então, eu fui a Luziânia e combinei com Juca da Ponte. E tinha (...) um subempreiteiro, chamado Flausino, eu digo: "Ó Flausino, você sai com teu caminhão aí, eu pago, você arruma três mulheres aí. Tem aqui a Metropolitana, tem a Coenge e tem a Rabello, então, uma mulher pra cada companhia. E traz elas aí e vamos instalar elas em Luziânia." Aí eu arrumei lá um local em Luziânia, fiz três casinhas bem feitinhas, com instalação sanitária e tudo, aquele negócio todo. E um belo domingo nós estávamos... é porque a gente trabalhava 21 horas por dia direto, nós só paramos na sexta-feira santa porque o Israel mandou parar. Então, num belo domingo, tava até um domingo bonito, de manhã cedo umas 7 e pouco, aparece um caminhão lá no campo, todo mundo trabalhando (...) aparece um caminhão com o Flausino, um sujeito dirigindo, era o caminhão dele e ele no estribo com a mão levantada assim e cumprimentando e em cima do caminhão

vinham três camas com três donzelas lá de penhoar e tudo, em cima do caminhão mandando beijo pro pessoal. Atravessaram, mandando beijo pro pessoal, atravessaram o campo todo e eu fiquei estarecido porque parou a obra toda, ficou todo mundo olhando. Aí eu gritava, eu peguei o jipe e saí atrás lá do Flausino e emparelhei com ele, eu digo: "Ó Flausino manda essa droga, leva tudo lá pra Luziânia rápido porque senão ninguém trabalha mais hoje aqui." Aí lá foi ele pra Luziânia, instalou lá o lupanar lá em Luziânia (...) Três mulheres só, três mulheres. Porque elas não queriam vir. Elas tinham medo, longe pra burro, um negócio horrível. Ele foi lá pro lado de Uruaçu, sei lá. (...) E dessas três casinhas, hoje em dia tem um bairro lá em Luziânia, bairro movimentado e as noites em Luziânia são lá nesse tal de bairro lá, diz que nasceu naquela época. (Depoimento de Athualpa Schmitz, engenheiro, apud SILVA, 1995, p. 108)

Após discorrer acerca dos depoimentos masculinos, Joelma argumenta que, ao entrar em contato com as mulheres que trabalharam como prostitutas no período, nenhuma delas se dispôs a lhe conceder entrevistas. O momento que seria, portanto, dedicado a ouvi-las é transformado em uma argumentação acerca do silêncio dessas mulheres.

Ocorre que, muito embora o trabalho de Joelma traga uma incrível contribuição no sentido de reconstruir esses fatos, de reunir narrativas dos atores e instituições da época, limita-se a descrevê-los a partir da ótica masculina. Joelma demonstra, ao longo de todo o seu trabalho, um posicionamento muito claro em relação à prostituição: ela é uma violência contra a mulher. Dessa forma, condena as pulsões sexuais masculinas e os homens que, ao não conseguirem contê-las, *obrigam* essas mulheres a sujeitarem-se a essa situação. Por não termos acesso em seu trabalho aos depoimentos daquelas que são, de fato, objeto de seu estudo, ficamos novamente apenas com a narrativa masculina acerca da história.

Nas duas publicações mencionadas acima, as únicas a que tive acesso até então acerca da presença das mulheres durante a construção da cidade, percebemos dois estereótipos de mulheres muito bem delineados: o da mulher pioneira, que acompanha o marido (também pioneiro), e que porventura passa a integrar a sociedade brasiliense e a gerar os seus progenitores; o outro, o da prostituta, figura obscura, marginalizada, porém necessária ao fiel andamento das obras. Seriam então a partir dessas duas personagens que começamos a recontar essa história?

Mas, antes mesmo de apontar as personagens, é preciso perguntar o porquê de terem sido silenciadas ou colocadas à margem daquela que seria a história oficial.

Perguntar, como diz o depoimento de Marilda Castro, por que as mulheres *não*

*tomaram parte disso?* Em que medida, dentro desse limite temporal – o episódio delineado pela construção de Brasília – podemos entender algo que diga mais acerca de duas questões amplas: primeiro, como as mulheres se relacionam com o processo de transformação entendido como modernidade; e segundo, como o cinema, arte moderna por excelência, pode revelar aspectos dessa relação por meio dos corpos que constrói em sua *mise-èn-scene*.

Portanto, ao observar o corpo feminino nos filmes produzidos acerca da construção da cidade, procuro indícios da presença ou ausência desse corpo, traçando assim uma nova narrativa acerca dessa relação entre corpo feminino e modernidade. Observo-o a partir dos elementos que o filme me oferece: Quem filma? Quando filma? Em que contexto histórico se inserem realizadores e filmes? Que tipo de relação narrativa é estabelecida – documental ou ficcional? A partir de que ótica aborda a construção da cidade? E, finalmente, como o corpo feminino é mostrado? Ou por que não é mostrado?

\*\*\*

Procurei estruturar essa dissertação de forma que as questões teóricas que foram levantadas aparecessem lado a lado com os filmes que escolhi trabalhar. No entanto, antes de adentrá-los, é necessário falar do cinema, o veículo por meio do qual pretendo observar essa relação entre corpo feminino e modernidade na construção de Brasília. Dessa forma, no primeiro capítulo – ***Cinema, o olho da modernidade*** – procuro adentrar o universo do cinema como veículo de expressão moderno por excelência e, como tal, passível de contar as histórias de nossa modernidade. Vou transitar por questões que são necessárias para a abordagem que trago aqui e cruciais ao cinema, como a dicotomia entre ficção e realidade, e a possibilidade de as construções audiovisuais serem encaradas numa perspectiva histórica. Procuro também falar dos caminhos que a história do documentário percorreu na tênue linha que divide o cinema documentário do cinema de ficção. Corpo e cidade aparecem aqui também como elementos desse jogo, assumindo uma outra existência na construção cinematográfica. Por fim, procuro delinear, rapidamente, de que forma a modernidade se manifestou no cinema brasileiro, seus caminhos, principais atores e

característica da produção, que vai eclodir quase que simultaneamente à construção de Brasília.

O segundo capítulo – **Modernidade, progresso e corpo-máquina** – é construído a partir do filme *As primeiras imagens de Brasília* (1957) de Jean Manzon. O filme evoca a modernidade em Brasília como um caminho inequívoco ao progresso, e também a relação que esse pensamento estabeleceu com o corpo-máquina e, por sua vez, com o corpo feminino. O terceiro capítulo – **Modernidade, contradição e corpo provisório** – é construído a partir do filme *Brasília, capital do século* (1959) de Gerson Tavares. O filme surge como uma provocação à idéia de modernidade proposta na primeira parte. Apesar do título profético, o filme aponta para as contradições do projeto de modernidade desde o canteiro de obras, e abre caminhos para a discussão de um processo difuso e contraditório, onde novo e arcaico estão em constante oposição. Nesse contexto, o corpo surge como elemento desestabilizador do ideal moderno do corpo-máquina, um corpo identitário, vivo, arraigado em sistemas de significação, entre eles, o corpo feminino, mas que vive em condição provisória: após concluída a construção, aqueles que o filme mostra deveriam sair dali. E, finalmente, o quarto capítulo – **Modernidade e corpo feminino** – é estruturado a partir de dois filmes contemporâneos: *Poeira e Batom no Planalto Central* (2010), de Tânia Fontenele e Tânia Quaresma; e *A saga das candangas invisíveis* (2008), de Denise Caputo. Os dois filmes procuram resgatar, por meio da memória oral, a história das mulheres durante a construção de Brasília. Aqui podemos enxergar, de maneira retrospectiva, os traços desse corpo feminino descrito por aquelas que de fato vivenciaram o processo de construção de Brasília. E permite que finalmente possamos nos perguntar: como o projeto de modernidade que Brasília evoca dialoga com a imagem do corpo feminino?





# 1. Cinema, o olho da modernidade

O mundo dito “real” como o percebemos, em nossa relação direta e material com ele, uma vez modificado pela câmera e pelo olhar do cineasta, ganha uma nova realidade e é assim percebido pelo espectador na tela do cinema. Essa nova “realidade” percebida, esse novo mundo que é o filme, apesar de encontrar suporte nesse espaço “real”, a ele se sobrepõe. Essa é a operação básica do cinema, que serve como pano de fundo para o seu entendimento como manifestação moderna: uma interação entre homem e máquina na produção de sentido, transitando constantemente na ambiguidade entre real e ficcional.

Essa afirmação de autonomia da imagem cinematográfica é própria do entendimento do que é *moderno* no cinema. As primeiras manifestações cinematográficas – a arte de captar imagens e projetá-las em grande formato – são concomitantes à Revolução Industrial. Portanto, o cinema – como arte que depende da máquina para existir – nasce como evolução tecnológica e, juntamente com a fotografia, são manifestações artísticas da modernidade. Poderia se dizer que o cinema já nasce *moderno*.

No entanto, dentro da história do cinema, é comum a divisão entre o cinema *clássico* e o cinema *moderno*. O ponto de ruptura histórica entre esses dois cinemas seria a Segunda Guerra Mundial, muito embora já se pudesse sentir mudanças ainda no período entre-guerras. Há no pós-guerra da Europa uma eclosão de diversas manifestações cinematográficas que promovem importantes rupturas, refletidas tanto nos filmes, como nos modos de produção: o *neorrealismo italiano* reage contra a herança fascista, com um forte apelo nacionalista, opondo-se à invasão do cinema americano, recusando os estúdios e levando seu cinema para as ruas, captadas em planos abertos que buscavam mostrar a realidade na Itália do pós-guerra; a *nouvelle vague* francesa afirma fortemente o cinema de autor, quebra com a clássica narrativa americana (início, meio e fim) e, nas mãos dos cinegrafistas, câmeras pequenas

seguem os atores pelas ruas de Paris em longos planos<sup>9</sup> sequência<sup>10</sup>. Essas duas correntes serão determinantes para o que se passou a entender como cinema *moderno* em todo o mundo: afasta-se da ideia *clássica* do cinema como entretenimento, como desvio para um mundo de magia e ilusão, onde o final feliz é imperativo; para afirmar um realismo capaz de produzir história, e até mesmo de reinventá-la. Nas palavras de Italo Calvino,

Não sei quanto o cinema italiano do pós-guerra mudou nossa maneira de ver o mundo, mas com certeza mudou nossa visão do cinema (de qualquer um, até mesmo o americano). Não existia mais um mundo na tela iluminada na sala escura e, fora dela, um outro, heterogêneo, separado por uma clara descontinuidade, oceano e abismo. A sala escura desaparecia, a tela era uma lente de aumento que focalizava o cotidiano de fora, obrigada a se fixar naquilo sobre o que o olho nu tende a passar sem prestar atenção. (apud FABRIS, 2012, p. 217)

Nessa afirmação de Ítalo Calvino está o que André Bazin, um dos mais importantes teóricos do cinema moderno, considerava como essência desse cinema: a sua capacidade de “revelar o sentido oculto dos seres e das coisas, sem quebrar sua unidade natural” (apud RANCIÈRE, 2013, p. 113). Portanto, o neorealismo italiano estaria, nas palavras de Rancière, completando uma espécie de vocação “natural” do cinema de se voltar para a realidade.

Jacques Rancière, filósofo francês que voltou parte de seu trabalho para as questões do cinema, constrói um capítulo em seu livro *A fábula cinematográfica* (2013) em torno de uma pergunta provocativa: *existiria uma modernidade cinematográfica?* Tomando Deleuze como um dos principais teóricos do cinema moderno, Rancière vai questionar a divisão que Deleuze promove entre a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo*. Para Deleuze, essas duas imagens estariam relacionadas, respectivamente, ao cinema *clássico* e ao cinema *moderno*, separadas historicamente pela Segunda Guerra Mundial.

Mas o que seriam essas duas imagens de Deleuze? A *imagem-movimento*, segundo as palavras de Rancière, “seria organizada segundo a lógica do esquema sensório-motor, concebida como encadeamento natural com outras imagens, numa lógica de conjunto

---

<sup>9</sup> Um *plano* consiste em um trecho de filme rodado ininterruptamente, limitado por um enquadramento, e que pode tanto ser fixo – a câmera não se move – ou móvel – a câmera se movimenta.

<sup>10</sup> Plano de maior duração que contempla várias ações, sem cortes entre elas.

análoga àquela do encadeamento finalizado das percepções e das ações”. Já a *imagem-tempo*, “seria caracterizada por uma ruptura dessa lógica, pela aparição – exemplar em Rossellini<sup>11</sup> – de situações óticas e sonoras puras que não se transformam mais em ações” (RANCIÈRE, 2013, p. 113). É importante ressaltar que, para Deleuze, não há uma *história geral*, ou uma *história do cinema*: todo o seu pensamento gira em torno de uma *história natural*. Portanto, ele trata as imagens a partir de signos, de sua existência autônoma. É nesse ponto que Rancière busca a sua contradição: como, dentro da lógica de uma *história natural* poderiam dois eventos, traduzidos em imagens, serem separados por um corte histórico – no caso, a Segunda Guerra Mundial?

Sem a pretensão de adentrar o universo de Deleuze, terreno que, para este trabalho, seria demasiado pantanoso, gostaria de focar na crítica de Rancière, mesmo assumindo o risco de parecer simplista. Para Rancière não há dois tipos de imagens opostas, correspondendo a duas eras do cinema, mas sim dois pontos de vista diferentes sobre a imagem que tanto podem ser percebidas no cinema considerado *clássico* como no cinema *moderno*, e que manteriam uma relação em “espiral infinita”. O que diferencia esses dois pontos de vista seria a relação que a *imagem-movimento* estabelece com os acontecimentos da matéria-imagem – aquilo que é operação da montagem cinematográfica, do encadeamento causal entre uma imagem e outra – e a relação que a *imagem-tempo* estabelece com o pensamento-imagem – aquilo que percebemos de maneira autônoma em cada imagem, como experiência que não depende de um encadeamento causal.

No entanto, Rancière admite que há, de fato, uma ruptura histórica promovida pela Segunda Guerra.

Há mesmo duas lógicas da imagem que correspondem a duas eras do cinema. Entre as duas, há uma crise, identificável, da imagem-ação, uma ruptura do elo sensório-motor. E essa crise está ligada à Segunda Guerra Mundial e à aparição concreta, nas ruínas da guerra e na aflição dos vencidos, de espaços desconexos e de personagens às voltas com situações diante das quais restam impassíveis. (RANCIÈRE, 2013, p. 119)

---

<sup>11</sup> Cineasta italiano. Seu filme *Roma, cidade aberta* (1947) é tido como um marco inicial do neorealismo.

Segundo o autor, essa ruptura se dá em termos de passagem de um *modelo representativo* para uma modernidade artística, a qual ele prefere se referir como *regime estético da arte*. Segundo o *modelo representativo*, “o trabalho da arte é pensado segundo o modelo da forma ativa que se impõe à matéria inerte para submetê-lo aos fins de representação”. Já no *regime estético da arte* a “imposição voluntária de uma forma a uma matéria é recusada. A potência da obra identifica-se com uma identidade dos contrários: identidade do ativo e do passivo, do pensamento e do não pensamento, do intencional e do inintencional”.

Para Rancière, o cinema seria a encarnação literal dessa unidade dos contrários, a união do olho passivo e automático da câmera e do olho consciente do cineasta.

É a arte que realiza a identidade primeira do pensamento e do não pensamento que define a imagem moderna da arte e do pensamento. Mas também é a arte que inverte o sentido dessa identidade, para reinstaurar o cérebro humano em sua pretensão de se tornar o centro do mundo e de colocar as coisas à sua disposição. Essa dialética fragiliza, de início, qualquer vontade de distinguir, por traços discriminantes, dois tipos de imagens, e de fixar, assim, uma fronteira que separa um cinema clássico de um cinema moderno. (RANCIÈRE, 2013, p. 127)

Dessa forma, Rancière reafirma o lugar do cinema como arte moderna por excelência, em contraponto à ruptura estabelecida por Deleuze.

Arte moderna por excelência, o cinema é a arte que, mais do que qualquer outra, sofre o conflito ou experimenta a combinação dessas duas poéticas. Combinação de um olhar de artista que decide e de um olhar maquínico que registra, combinação de imagens construídas e de imagens submetidas, ele faz, geralmente, desse duplo poder um mero instrumento de ilustração a serviço de um sucedâneo da poética clássica. Porém, também é a arte que pode elevar à sua mais alta potência o duplo recurso da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade. (RANCIÈRE, 2013, p. 162)

\*\*\*

Neste capítulo procuro de início levantar questões teórico-metodológicas, situadas nas inter-relações entre real e ficcional que o cinema estabelece: Como o cinema pode ser um instrumento de produção de sentidos acerca do mundo? Como acontece essa construção, do ponto de vista de quem realiza o filme e também de quem o vê? Como admiti-lo em sua autonomia, em sua nova realidade? Em seguida, partindo para uma abordagem historiográfica, vou buscar como se desenhou essa modernidade no

cinema brasileiro, e que inter-relações ela pode estabelecer com a modernidade encampada por Brasília.

Dessa forma, abro este capítulo com questões que motivaram a incorporação do cinema a este trabalho (*História como ficção, ficção como história*). Em seguida, adentro algumas questões relacionadas ao cinema documentário, objeto de estudo dessa pesquisa, tendo como pano de fundo a ambiguidade entre real e ficcional (*A ficcionalidade do cinema documentário*). Na sequência, procuro levantar brevemente episódios da história do cinema brasileiro, que vão delinear o entendimento de sua própria modernidade (*Modernidade no cinema brasileiro e Cinema de caça*). E, por fim, faço um breve apanhado dos paralelos que se podem estabelecer entre essa produção cinematográfica e a construção de Brasília (*O cinema no canteiro de obras de Brasília*).

## 1.1. História como ficção, ficção como história

*A ficção – sob suas modalidades míticas, literárias, científicas ou metafóricas – é um discurso que dá forma [“informe”] ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele. Deste modo, ela opõe-se, fundamentalmente, a uma historiografia que se articula sempre a partir da ambição de dizer o real – e, portanto, a partir da impossibilidade de assumir plenamente sua perda.*

Michel de Certeau, em *História e Psicanálise – entre ciência e ficção*

A primeira questão que se coloca ao propormos o estudo de uma narrativa audiovisual – o filme – com o objetivo de refletir acerca de uma pretensa realidade histórica – a construção de Brasília – é a de como se dá a intermediação entre eles, como a história pode ser problematizada a partir de uma narrativa que, mesmo que se proponha documental, carrega em si uma construção ficcional. Portanto, antes de mais nada, cabe discorrer um pouco acerca dessa relação entre realidade e ficção. Vou buscar algumas tonalidades dessa discussão no trabalho do historiador, tendo como impulso as questões levantadas por Michel de Certeau em seu livro *História e Psicanálise – entre ciência e ficção* (2011). Conforme pode ser notado na citação no início deste capítulo, Certeau problematiza a relação entre ciência e ficção no trabalho do historiador, e, por conseguinte, as relações dessas com a dita realidade. Cabe ressaltar que o trabalho de Certeau não é aplicado diretamente à ficção cinematográfica, mas sim à construção ficcional como uma operação compositiva.

Ao percorrer esse caminho, procuro as possibilidades de se agregar o cinema a este trabalho, distanciando-me de uma abordagem segundo a qual seria possível reduzi-lo a unidades estáveis a serem combinadas – um procedimento científico. Parto do princípio de que o trabalho historiográfico é, necessariamente, uma produção de ficções e que, dessa forma, tomar um objeto de estudo ficcional – como o filme – não invalida, mas reforça práticas que, a meu ver, são inerentes ao ato de se contar o passado: a imaginação, a interpretação e a fabulação.

O primeiro capítulo do livro de Certeau – *A história, ciência e ficção* – escrito originalmente em 1983, se inicia com a elucidação de “quatro funcionamentos possíveis da ficção no discurso do historiador”. No primeiro deles *ficção e história*,

Certeau explicita o embate da historiografia ocidental com a ficção: esta deveria ser negada na medida em que a história se pretende ciência e erudita. Essa negação provoca um distanciamento da história em relação ao que é fabular, e se ocupa em denunciar os erros presentes nos mitos, nas lendas da memória coletiva ou derivadas da circulação oral, para reafirmar seus acertos científicos. O segundo, *ficção e realidade*, é, em certa medida, consequência do primeiro: essa separação entre científico e ficcional concede à história um estatuto de realidade, enquanto o seu contrário é posicionado sob o signo do falso, ou seja, o não falso deve ser o real, fazendo crer assim que há algo verdadeiro. E no terceiro, *ficção e ciência*, constrói a hipótese de que a ciência, ao realizar correlações entre unidades distintas e estáveis, ou ao fazer funcionar hipóteses no espaço de um passado se utilizando de regras científicas presentes, também estaria produzindo ficções. E por fim, em *a ficção e o limpo*, Certeau retoma a acusação feita contra a ficção de que esta careceria de limpeza científica. E afirma:

Com efeito, ela (a ficção) lida com uma estratificação de sentido, relata uma coisa para exprimir outra, configura-se em uma linguagem da qual extrai, indefinidamente, efeitos de sentido que não podem ser circunscritos, nem controlados. Diferentemente do que se passa com uma linguagem artificial – em princípio unívoca – ela não tem espaço próprio [*propre*]. Ela é “metafórica”. Movimenta-se, imperceptível, no campo do outro. (CERTEAU, 2011, p. 47–8)

Certeau vai seguir “três pistas de reflexão” a fim de discorrer acerca dessa inter-relação entre ciência e ficção: as relações entre historiador e as instituições que determinam sua produção (o Estado, a universidade, a corporação); as relações do mesmo com o aparato científico (a informática, por exemplo); e a aglutinação dos três (historiador/instituição/aparato). Seguindo essas pistas, Certeau está procurando mostrar que “é possível considerar a historiografia como uma mistura de ciência e ficção, ou como um lugar em que se reintroduz o tempo”.

Sem entrar em detalhes da exploração feita por Certeau enquanto segue essas pistas, o que cabe ressaltar é que ele procura desconstruir qualquer pretensão de exatidão, na correspondência com a realidade, que a historiografia possa ter. Tanto as instituições como os aparatos têm papel ativo na construção historiográfica impedindo que essa possa se auto-afirmar isenta, verossímil e correspondente ao real. As instituições são figurações do tempo presente, o poder atuante que organiza o

trabalho historiográfico; o aparato (no caso, a informática) serve-se de abstrações matemáticas e estatísticas para forjar uma ilusão de confiabilidade histórica. A exploração de Certeau circula no sentido de evidenciar a impossibilidade de que ciência e ficção possam ser desvencilhadas no trabalho historiográfico, e, por conseguinte, qualquer pretensão de se separar objeto e sujeito, razão e paixão, passado e presente.

Para devolver a legitimidade à ficção que assombra o campo da historiografia, convém “reconhecer”, em primeiro lugar, no discurso legitimado como científico, o recalcado que assumiu a forma de “literatura”. As astúcias do discurso com o poder, a fim de utilizá-lo sem ficar a seu serviço, as aparições do objeto como ator fantástico no próprio lugar do “sujeito do saber”, as repetições e os retornos do tempo supostamente passado, os disfarces da paixão sob a máscara de uma razão, etc., tudo isso depende da ficção, no sentido “literário” do termo. A ficção nem por isso é estranha ao real; pelo contrário, (...) o discurso *fictitious* está mais próximo do real que o discurso “objetivo” (OGDEN, 1932). Mas, neste caso, a lógica adotada é diferente daquela utilizada pelas ciências positivas. Ela começou a fazer o retorno com Freud. Sua elucidação seria uma das tarefas da historiografia. (CERTEAU, 2011, p. 68–9)

... o discurso historiográfico é, em si mesmo, como discurso, a luta de uma razão com o tempo, mas uma razão que não renuncia ao que ela ainda é incapaz de realizar, uma razão em seu movimento ético; ele estaria, portanto, na vanguarda das ciências como a ficção do que elas conseguem alcançar de forma parcial. Uma afirmação de cientificidade orienta o discurso que, em si mesmo, conjuga o explicável com o que ainda permanece inexplicável; o que se relata aí é uma ficção da própria ciência. (CERTEAU, 2011, p. 69–70)

Essa interface sugerida por Certeau, a meu ver, abre os seguintes questionamentos: Em que medida temos produzido trabalhos acadêmicos cuja pretensão de veracidade científica pode ser colapsada pela ficção imbuída em sua construção? E assim, assumindo a ficção inerente ao processo de construção historiográfica, não poderia o historiador incorporar ao seu trabalho objetos livres da aparente exatidão científica, ou seja, objetos assumidamente ficcionais – como a literatura, o cinema?

## 1.2. A ficcionalidade do cinema documentário

*O cinema nasce na época da grande desconfiança em relação às histórias, no tempo em que se pensava que uma arte nova estava nascendo e já não contava histórias, não descrevia o espetáculo das coisas, não apresentava os estados de alma das personagens, mas inscrevia diretamente o produto do pensamento no movimento das formas. Apareceu o cinema então como a arte mais indicada para realizar tal sonho. “O cinema é verdade; uma história é uma mentira”, disse Jean Epstein.*

Jacques Rancière, em *As distâncias do cinema*

A reflexão acerca das relações entre real e ficcional acompanha a história do próprio cinema. A própria divisão entre cinema de ficção e cinema documentário passa por diversas revisões, provocando uma constante reavaliação acerca do potencial documental do cinema de ficção, assim como da ficcionalidade presente no cinema documentário. Os filmes que serão incorporados a este trabalho são classificados como documentários, a sua câmera observa diretamente objetos em ação, pois não há uma construção dramatúrgica com atores e diálogos estabelecidos em um roteiro, muito embora não se possa negar que há ali uma encenação. Portanto, apenas para efeito de condução, adoto a abordagem histórica mais ampla do cinema documentário, admitindo a ficcionalidade presente neste gênero.

Autor da mais antiga fotografia conhecida – datada de 1826 –, o francês Nicéphore Niepce, denominava de *ponto de vista* as fotos que tirava. Nascida da vontade de representação da realidade, aliada às invenções tecnológicas, a fotografia estática logo evolui para a fotografia em movimento, e em 1895 os Irmãos Lumière registram o primeiro cinematógrafo (inventado, na verdade, por Léon Bouly, em 1892). No mesmo ano exibem *A chegada do trem à estação de Ciotat*, comumente conhecido como o primeiro filme da história da humanidade, mas que foi exibido na mesma sessão juntamente com mais 10 filmes curtos, dentre eles, *A saída dos operários da fábrica Lumière*. Com apenas cerca de 50 segundos, o filme consiste em apenas um plano fixo que registra a chegada de um trem à estação. Durante sua exibição, conta-se que, ao ter a impressão de que o trem avançava em direção à plateia, muitas

pessoas fugiram para o fundo da sala. O cinema nasce, portanto, documental; e a ficção inerente a ele já pode ser percebida pela reação da plateia.

Ainda em 1895, Felix-Louis Regnault, antropólogo francês, registrou por cronofotografia<sup>12</sup> “uma mulher africana fabricando um pote de barro, três africanos ajoelhados em posição de repouso e um africano subindo em uma árvore” (PEIXOTO, 1999, p. 92). Essas foram as primeiras experiências do uso de imagens em trabalhos científicos e Regnault estava empenhado em mostrar a sua utilidade para a etnografia. Com enfoque na fisiologia humana, se utilizava dessas imagens para estudos teóricos sobre as técnicas de movimento do corpo.

Só o cinema poderá fornecer, em abundância, documentos objetivos; graças a ele, o antropologista [termo do autor] pode, hoje, colecionar a vida de todos os povos, guardando em sua gaveta todos os atos específicos das diversas raças. (REGNAULT apud PEIXOTO, 1999, p. 92)

No entendimento de Regnault, naquele momento, o material filmado era um dado objetivo para a pesquisa etnográfica. Muitos antropólogos passam a se utilizar da imagem – tanto em movimento como estática – em pesquisas de campo: era o período das grandes expedições científicas e também da expansão colonialista europeia. O documentário etnográfico passa a ser um instrumento fascinante para a captação da imagem do *outro*, e foi muito utilizado como um meio de glorificar essas expedições. Foi um período de disseminação do documentário, principalmente a partir das décadas de 20 e 30 do século XX.

O debate acerca da objetividade do documentário etnográfico somente começa a se intensificar a partir das décadas de 50 e 60, estimulado, principalmente, pela diversidade de experiências audiovisuais que começavam a aparecer. Por exemplo, em 1966, Worth e Adair ensinaram técnicas de filmagem a um grupo de Navajo para que registrassem seu próprio modo de vida. Ao assistirem conjuntamente o material, era perceptível a diferença entre o material captado pelos pesquisadores daquele captado por eles mesmos. Daí a reflexão de que não há objetividade na imagem captada: ela representa sempre uma percepção particular do operador da câmera.

---

<sup>12</sup> Técnica por meio da qual são tiradas sucessivas fotografias, a intervalos de tempo uniforme, e que dão a ilusão de movimento. O fuzil cronofotográfico foi inventado pelo francês Étienne-Jules Marey em 1882, e era capaz de tirar 12 fotografias por segundo.

É tempo de concluir que, de uma maneira geral, a câmara não pode ser considerada como um observador sociológico objetivo, imparcial. É inútil continuar a multiplicar as exigências de não-intervenção; é vão sonhar com uma câmara invisível que registrará o fato social em seu estado nu, na sua pureza e sua espontaneidade original. (De Heusch, 1962, p. 25; apud PEIXOTO, 1999, p. 102)

No cinema da União Soviética, Dziga Vertov remexeu as premissas do documentário, personalizando a câmera como objeto integrado ao corpo do cineasta e ao próprio filme. Em *The man with the movie camera* (1929) são muitas as vezes em que vemos o cineasta e sua câmera refletidos em imagens do próprio filme. É o olho-máquina que vê a realidade, e, ao se colocar também como matéria filmante, nega a relação distante câmera/objeto, para torná-los uma coisa só. Segundo Jacques Rancière,

Essa onipresença da câmera e do *cameraman* era a presença do olho que registra a realidade para Dziga Vertov, cujo cinema efetivamente afirma uma posição fundamental: a recusa da ficção, a recusa da arte que conta histórias. Para Dziga Vertov, como para Jean Epstein e muitos de seus contemporâneos, o cinema se opõe às histórias como a verdade à mentira. Para eles, o visível já não é a sede das ilusões sensíveis que a verdade deve dissipar; é o lugar de manifestação das energias e constituem a verdade de um mundo. (RANCIÈRE, 2012, p. 39)

Jean Rouch, cineasta e etnólogo francês, vai levar a extremos a definição de Vertov da câmera-olho, o cinema-órgão, a máquina que se integra ao corpo que, ao produzir uma relação, constrói um conhecimento. Rouch institui o conceito de *cine-transe*, no qual evoca a participação físico-corporal daquele que filma na produção dessa relação com o outro, uma tentativa de dissolver a relação sujeito/objeto na construção de uma etnografia ou de um filme. E, principalmente, reforça a alteridade inerente ao ato de filmar, onde um filme, assim como a própria etnografia, é sempre resultado de uma relação entre quem filma e quem é filmado. “O que importa não é tanto o mundo dado, a realidade, ou o gesto documental, mas sim a relação que engendra, por sua vez, a própria filmagem” (GONÇALVES, 2009, p. 36). Sendo a imagem produzida a partir de uma relação, dissolve-se a ilusão de que o cinema seria uma representação do real. A imagem produzida a partir daí seria *falsa*, se contraposta ao que se considera *real*. Rouch vai explorar o que ele auto-intitula *potência do falso* na construção de uma etnografia que considera os vários pontos de vista envolvidos, incorporando a imaginação e a fabulação como evidências, e invertendo o discurso etnográfico na construção da narrativa cinematográfica documental. Para ele, o importante é se estar imbuído de um espírito inerente à construção de um filme,

assumindo que imaginar as relações com os outros e com o espaço também faz parte da construção do que chamamos realidade.

Esse conceito levado a extremo por Jean Rouch testava os limites entre objetividade e subjetividade, entre documentário e ficção. Ao olhar para Rouch estamos olhando também para as questões do cinema como um todo: o embate entre realidade e ficção é inerente ao ato de filmar. Ao nos utilizarmos de imagens e sons, de qualquer natureza, para refletir acerca do mundo, estamos colocando de antemão essa questão. Quando Rouch fala em *cine-transe* ele já viveu a experiência de *Os mestres loucos*<sup>13</sup>, e os rituais de possessão são fundamentais para essa definição: um rito de possessão é uma teatralização do vivido. E quem há de dizer que não é real? Nesse sentido, se o cinema pode ser um transe, ele é uma ficcionalização da vida que, assim como outras, também compõe o que chamamos de realidade.

Numa discussão mais recente, o documentarista e crítico de cinema Jean Louis-Comolli põe em questão o destino do cinema em um mundo saturado por representações e simulações da realidade. Em seu livro *Ver e Poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário* (2008), Comolli oferece uma síntese interessante acerca da realidade, não somente impressa no cinema, mas também por toda manifestação que participa da descrição do mundo.

Um depoimento, uma palavra, um documento e a própria narrativa podem remeter a fatos, a eles se referir e com eles estabelecer relações; contudo, deles se separam por meio da elaboração que, ainda que diga respeito ao fato, o reconfigura em formas que não são mais as dele. (...) O cinema nasceu documentário e dele extraiu seus primeiros poderes (Lumiére). O que o aproxima do jornalismo é o fato de que ele se refere ao mundo dos acontecimentos, dos fatos, das relações, elaborando, a partir deles ou com eles, as narrativas filmadas; e aquilo que o separa do jornalismo é o fato de que ele não dissimula, não nega, mas ao contrário, afirma o seu gesto, que é o de reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, o de reescrever o mundo, mas *do ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio. (COMOLLI, 2008, p. 173-4)

---

<sup>13</sup> *Os mestres loucos* (Título original: *Les Maîtres Fous*), é um documentário de Jean Rouch, realizado em 1955, no qual o cineasta registra um ritual *haouka*, praticado por trabalhadores nigerienses reunidos em Accra, na Costa do Ouro africana. O rito de possessão por eles praticado reproduz personificações emblemáticas da dominação colonial europeia na África. O conceito de *cine-transe* foi instituído por Jean Rouch a partir dessa experiência, em alusão ao rito de possessão: a câmera participa do que é filmado, é transformada pelo que observa. Observador e observado participam de um mesmo transe.

Comolli considera que todo documentário é realizado *sob o risco do real*, assumindo, portanto, sua fragilidade diante da dita realidade, assim como de sua barreira com a ficção: “todo filme de ficção comporta um viés documentário: os corpos dos atores são sempre filmados sob o regime de *inscrição verdadeira*<sup>14</sup>”.

Segundo ele, o corpo filmado atinge uma potência de convicção, uma beleza, que o corpo não filmado não conhece. É a partir dos corpos que o cinema filma a passagem do tempo, e é sobre o realismo das representações da figura humana que o cinema constrói seus estilos, realistas ou não. Comolli arrisca dizer que talvez hoje não haja corpo possível a não ser no cinema. O corpo, ao se colocar em cena, traz consigo tudo o que a experiência de vida neles terá modelado, “alguma coisa da complexidade e da opacidade das sociedades e alguma coisa da exceção irremediável de uma vida”.

Comolli afirma também que a cidade real aos poucos está sendo substituída pela cidade filmada. A abordagem da cidade pelo cinema é diferente daquela dos poderes públicos, que tentam controlá-la: os filmes levam em conta o tempo da sua história e do seu esquecimento. Filmar a cidade significa conhecer seus mistérios, o cinema absorve e revela os seus vestígios,

...as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas, todo um emaranhado de encontros tão intensivamente vividos quanto rapidamente perdidos. Filmada, a cidade se torna texto, hipertexto, e mesmo, simultaneamente, coletânea de todas as histórias possíveis nas cidades e léxico de todas as palavras trocadas. Cidade como corpus dos corpos e rede dos signos. Sequência de relações (nos dois sentidos, de ligar e relatar) que não são visíveis: digamos que o cinema nos confronta com aquilo que, de cada cidade filmada, justamente não se reduz a sua dimensão visível.  
(COMOLLI, 2008, p. 180)

Comolli desconstrói a ideia de que, ao produzirmos um documentário, estaríamos retratando o real, tal como ele nos é mostrado em nossa relação direta com ele. Como produtores de imagem estaríamos, necessariamente, e por intermédio da câmera, estabelecendo relações ficcionais com aquilo que filmamos.

Como se livrar da positividade do mundo? É a questão que praticamente só o cinema trabalha, justamente porque ele está em concorrência com o mundo. Como não se livrar dessa suposta natureza positiva do cinema? Como não entender que, longe de filmar a-realidade-tal-como-ela-se-dá, o

---

<sup>14</sup> O cineasta Jean-Luc Godard, por exemplo, considera que seu filme (de ficção) *O desprezo* é um documentário sobre o corpo da atriz Brigitte Bardot.

cinema só pode apreendê-la como acumulação de relações, a maior parte delas abstratas ou não representáveis, não visíveis, não mostráveis? Como conceber cinematograficamente uma realidade que não seria aquela dos sistemas de relações abstratos e invisíveis tão ou mais visíveis? Colocar em cena não seria colocar em dúvida o visível, e que gesto positivo haveria se o cinema nunca se colocasse no visível? Como filmar hoje sem exceder o visível, sem atravessar, no presente, todo um embaraço midiático, uma acumulação louca de imagens, de representações, de filtros, de telas, tudo o que faz com que o mundo nunca mais se dará tal como foi, ou que talvez nunca tenha sido, porque ele só pode resultar da soma das relações de força e desejo que o escrevem segundo após segundo. Na medida em que a *mise-en-scène* ao mesmo tempo descarta e inclui essas representações, as retorna, as tece de novo, o cinema brinca com essa duplicidade, com esse fundo duplo, com esse furta-cor do mundo. (COMOLLI, 2008, p. 79-80)

A partir dessas reflexões se coloca a seguinte possibilidade: o cinema pode então colocar em evidência relações invisíveis ao mundo “real”? Podem os filmes produzidos acerca da construção de Brasília nos fornecer, através de seus dispositivos cinematográficos documentais e ficcionais, uma leitura de um corpo feminino em relação com a modernidade?

Cabe ressaltar também o quão importante é ter em mente a discussão proposta por Certeau ao olharmos para a historiografia e para a filmografia “oficial” produzida acerca da construção de Brasília nos primeiros anos da construção e existência da cidade, ao observar como seus dispositivos pretensamente objetivos construíram heróis ficcionais da grande empreitada modernizadora e modernista que foi Brasília.

### 1.3. *Modernidade no cinema brasileiro*

Jean-Claude Bernardet escreve, em 1967, *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*, livro no qual discorre acerca da produção cinematográfica brasileira, contemporânea à época, entre os anos de 1958 e 1966. Bernardet é um crítico belga filho de família francesa, veio para o Brasil em 1949, quando tinha ainda 13 anos, e foi naturalizado em 1964. Chega a Brasília em 1965, como bolsista de pós-graduação e, junto com Paulo Emílio Salles Gomes, Nelson Pereira dos Santos e Lucila Ribeiro Bernardet – sua companheira – integra o grupo que deu corpo ao curso de Cinema da Universidade de Brasília, parte da Faculdade de Comunicação de Massas, idealizada pelo jornalista Pompeu de Souza. O livro consiste em parte de sua dissertação de mestrado, interrompida junto com o próprio curso de Cinema, desmantelado após o Golpe Militar de 1964, com a demissão voluntária e coletiva de professores em outubro de 1965. Bernardet é considerado um dos principais críticos e teóricos do cinema brasileiro, e sua publicação de 67, uma importante referência acerca de um momento no qual o cinema passava por um ciclo importante de renovação, que vai culminar nas principais correntes do cinema moderno nacional: o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

Segundo prefácio de Paulo Emílio, “a principal descoberta de Jean-Claude Bernardet nasceu de duas deliberações: encarar o moderno cinema brasileiro como um todo orgânico e procurar a mais variada associação com o tempo nacional correspondente.” (BERNARDET, 1978, p. 9) E que tempo era esse? Para entendê-lo, é preciso voltar um pouco aos primeiros passos da produção cinematográfica do Brasil.

Até 1910, a produção nacional se resumia a cerca de 100 filmes por ano. Os primeiros filmes brasileiros foram produzidos entre 1897 e 1898, e consistiam basicamente em documentações de fatos cotidianos do Rio de Janeiro. Flávio Moreira da Costa, no texto *Introdução ao (novo) Cinema Brasileiro*, nos chama atenção para um conjunto de filmes de ficção produzidos, no início do século, por pequenos proprietários de salas de cinema. Os filmes faziam reconstituições de crimes urbanos já explorados pela

imprensa, e podem constituir, mesmo que inconscientemente, numa primeira tentativa nacional de filmes de gênero, inspirada em filmes policiais americanos.<sup>15</sup>

A primeira exibição de cinema no país acontece em 08 de julho de 1896, no Rio de Janeiro, iniciativa de um exibidor itinerante, o belga Henri Palillie. Em 1897 já existia uma sala de cinema no Rio, o *Salão de novidades Paris*, de Paschoal Segreto, mas a estruturação de um mercado exibidor só começa a acontecer a partir de 1907, no Rio e em São Paulo. Apesar de já se produzirem filmes no Brasil, eram exibidos nessas salas principalmente filmes de companhias estrangeiras: a *Pathé e Gaumont* (francesa), a *Nordisk* (dinamarquesa), a *Cines* (italiana), a *Bioskop* (alemã) e a *Edison, Vitagraph* e a *Biograph* (americanas). Após a Primeira Guerra, e o enfraquecimento da produção europeia, os filmes americanos começam a dominar o mercado mundial. No Brasil, a rede nacional de exibição criada por Francisco Serrador – a *Companhia Cinematográfica Brasileira* – é a sua principal difusora e, apesar de carregar a nacionalidade em seu nome, exibia apenas filmes estrangeiros.

A partir de 1930, inicia-se no Brasil o que podemos considerar como o processo de sua revolução industrial. Getúlio Vargas assume a presidência, e nela se mantém durante 15 anos, por meio de sucessivos golpes de estado – inclusive aquele que cria o Estado Novo em 1937 – instituindo um modelo de governança no qual o Estado intervém direta e incisivamente na economia do país. A industrialização domina o tom dessas intervenções: grandes empresas estatais são criadas neste período, como a Vale do Rio Doce e a Companhia Siderúrgica Nacional.

O país passa então a se reinventar na Era Vargas. O Brasil que começa a ficar para trás é um país sem tradição industrial, e também sem tradição cinematográfica. No entanto, não se pode afirmar que há um “surto” de produção cinematográfica a partir

---

<sup>15</sup> São alguns exemplos: *Os Estranguladores* de Francisco Marzullo (1908) – com mais de 800 exibições no Rio de Janeiro; *O Crime da Mala de Francisco Serrador* (1908); *O Crime dos Banhados de Francisco Santos* (1914); e *Noivado de Sangue*, de Antonnio Leal (1909). Realizavam-se também filmes musicais, que foram sucesso de bilheteria, como *Paz e amor* (1910), uma revista musical que satiriza o governo de Nilo Peçanha, com roteiro de José do Patrocínio e direção de Alberto Moreira; *O Guarany* (1911), de Salvatore Lazzaro, reproduzindo trechos da ópera de Carlos Gomes e *A República portuguesa ou Cinco de outubro* (1911), com roteiro de Domingos Margarinos e direção de Alberto Moreira, todos produzidos no Rio de Janeiro.

de 30, que acompanhe a crescente industrialização do país, assim como foi o caso nos Estados Unidos com os filmes de *western*, tradição cinematográfica que se inicia juntamente com o surto industrial americano do início do século.

Segundo Bernardet, a história da produção cinematográfica no Brasil é caracterizada por uma série de “surto” ou “ciclos” e não permitiam uma leitura “em linha reta”, oscilando em vários pontos do país. Nos anos que precederam a década de 1930, aconteceram alguns pequenos “surto” de produções regionais: Recife, de 1924 a 1931; Campinas, de 1923 a 1926; e Cataguases/MG, de 1925 a 1929, de onde saiu Humberto Mauro, primeiro cineasta brasileiro a realizar o que se pode considerar um cinema de autor.

Humberto Mauro inicia sua produção em Cataguases a partir de 1925, realizando cerca de um filme por ano ou um a cada dois anos. O cinema, grande ausente da Semana de Arte Moderna de 1922, poderia ter sido representado por Humberto Mauro, que acompanha a sua repercussão por meio da revista *Verde*, em Cataguases. Há na produção do cineasta os traços de uma modernidade caracterizada pela descoberta das possibilidades da cultura brasileira, que marcou também a Semana de 22. O que aparece precocemente em Humberto Mauro, como caso isolado, é aquilo que vai constituir os aspectos fundadores do Cinema Novo: um cinema brasileiro que fale do Brasil e, principalmente, de um modo brasileiro de fazer cinema. Mauro realizava seus filmes se revezando em várias funções, fugindo aos esquemas industriais de produção e de estúdios: filma o Brasil mineiro de Cataguases – muito embora depois mude-se para o Rio, onde realiza *Ganga Bruta* (1933), um dos clássicos de sua produção.

Humberto Mauro inaugura, portanto, o cinema de autor no Brasil. Sua obra foi marginalizada, e permaneceu praticamente desconhecida por muito tempo, tendo sua primeira tentativa de recuperação a partir de 1954, na realização da 1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro em São Paulo. Glauber Rocha, em declaração ao Suplemento Dominical do Jornal Brasil, vai escrever que “no momento, a política mais eficiente é estudar Mauro e nesse processo repensar o cinema brasileiro, não em fórmulas de indústria, mas em termos do filme como expressão do homem”. (COSTA, 1966, p. 186)

O que aparece de significativo na história do cinema entre Humberto Mauro e o Cinema Novo é a criação da Companhia Vera Cruz: tentativa de industrializar a produção cinematográfica brasileira. Criada em 1949 pelo italiano Franco Zampari, em São Bernardo do Campo, sua principal diretriz foi ignorar o que existia até então em termos de cinema brasileiro, e começar tudo de novo: produção de filmes em massa, na tentativa de elevar o cinema a uma indústria potente. Foi criada na mesma época do Teatro Brasileiro de Comédia e do Museu de Arte Moderna de São Paulo: três empreendimentos ambiciosos que buscavam reagir contra um complexo de inferioridade coletivo. A companhia manteve-se ativa durante apenas 4 anos, produzindo 17 longas e 02 curtas, com 35 projetos não realizados.

Nessa tentativa de industrialização da produção cinematográfica, outras companhias foram criadas, além da Vera Cruz: Maristela, Multifilms e a Atlântida Cinematográfica. Esta última é responsável pela eclosão das *chanchadas*, gênero de comédia estereotipada que, apostando no sucesso de ídolos do rádio – como Oscarito e Grande Otelo –, incorporava longas sequências musicais ao seu formato, alcançando um grande sucesso de público entre as décadas de 40 e início de 60. Muitos cineastas que mais tarde despontaram como ícones do Cinema Novo produziram chanchadas – é o caso de Roberto Farias (*Um candango na Belacap*, 1961) e de Nelson Pereira dos Santos (*Boca de ouro*, 1963).

Em meio a toda essa movimentação – tanto na política de industrialização nacional, como nas primeiras tentativas de cinema – havia uma forte consciência de atraso do país, acompanhada de uma tentativa de sair dele. Segundo Ismail Xavier,

A consciência amena do atraso, correlata à ideia de “país do futuro”, teve vigência até a Segunda Guerra e estava associada a um nacionalismo ufanista e ornamental, de elite ou popular; a consciência catastrófica do atraso, correlata à ideia de país subdesenvolvido que pede mudanças na estrutura econômica, urgentes medidas práticas para superar a miséria, ganhou força depois da Segunda Guerra Mundial e se tornou mais nítida a partir dos anos 50. (XAVIER, 2001, p. 26)

E é a partir da década de 50 que podemos começar a desenhar um panorama do que de fato se consolidou como um cinema moderno no Brasil. É desse período que trata o livro de Bernardet, que já suspeitava e preconizava o início de um importante ciclo

de afirmação do cinema nacional, não livre da desconfiança de que poderia se tratar de apenas mais um dos “surto” que acompanharam a sua história até então.

Em 1954, Nelson Pereira dos Santos apresenta o filme *Rio 40º*, marcante por iniciar as preocupações de uma nova geração de cineastas brasileiros, principalmente no que tange dois aspectos fundamentais: seu modo de produção independente e o conteúdo relacionado à temática social. Cineastas circulam entre cineclubes e cinematecas no Rio, São Paulo, Belo Horizonte, Salvador e Porto Alegre, assistem e discutem filmes produzidos na Europa do pós-guerra: Rossellini, De Sica e Visconti, representantes do neorrealismo italiano; Resnais, Truffaut e Godard, a *nouvelle vague* francesa.

Paralelamente, nasce um grande movimento de crítica: esses cineastas passam a escrever constantemente em suplementos literários e colunas jornalísticas. Mais do que um exercício de erudição da crítica, essa movimentação em torno dos textos e cineclubes traçava as primeiras pistas para que a realização cinematográfica brasileira buscasse seus próprios caminhos como cinema moderno.

Esses cineastas, parte de uma classe média intelectualizada – Glauber Rocha, Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos, apenas para citar alguns –, procuravam esboçar uma problematização da modernidade brasileira. Era preciso reagir contra a herança colonialista, que implicava em uma cultura fortemente marcada pela influência estrangeira e, em contraponto, olhar para a cultura brasileira a partir de suas manifestações próprias. Certas práticas nacionais – o futebol, a religião, as festas populares – que eram vistas, de modo geral, como práticas “alienantes”, deveriam ser consideradas a partir de suas condições intrínsecas, questionando uma modernização que tende a, digamos assim, superá-las. No entanto, não se tratava de um olhar que preconizava um estado de “pureza pré-industrial” em relação ao Brasil e sua história, mas sim, de se utilizar da memória como um estado de mediação, a fim de constituir um novo estado de consciência moderno. Por um outro lado, no que tange o modo de produção cinematográfica, tratava-se de reagir aos processos industriais de produção e buscar, no cinema de autor, um modo de expressão por meio do qual se pudesse manifestar as questões políticas e sociais que inquietavam esses cineastas.

A década de 60 se constitui como o período onde a produção do Cinema Novo começa a refletir essas preocupações e tentativas de afirmação. Em filmes marcados por uma

forte influência do neorrealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, era importante narrar a existência do homem e da mulher brasileiros em diálogo com as condições sociais, seus mitos e imaginários. Há um forte impacto provocado por alguns documentários como *Aruanda* (1960) do paraibano Linduarte Noronha. Em *Aruanda*, uma fuga de escravos é encenada por camponeses paraibanos, para daí documentar um quilombo na Serra do Talhado. Segundo Bernardet, “o filme não se limita a mostrar flagrantes de uma vida atrasada, mas pretende apresentar os mecanismos dessa vida” (BERNARDET, 1978, p. 26). E ainda, o filme de Noronha, em sua simplicidade, apontava para um caminho por meio do qual era possível realizar filmes sem que se tivesse um mercado exibidor consolidado, e sem acesso a grandes investimentos para a realização: preconiza a máxima do Cinema Novo *uma câmera na mão, uma ideia na cabeça*, cunhada mais tarde por Glauber Rocha. Ainda sobre o filme de Noronha, Bernardet explicita que não se tratava somente de “filmar uma realidade”, mas de assumir o cinema como construção narrativa e poética diante dela:

Noronha não é tímido diante da realidade: não receia torná-la mais compreensível através de um esquema abstrato, ou evocar com homens atuais um acontecimento do século passado, ou distorcer um pouco o ritmo de uma música. Embora preocupado em realizar o trabalho de cunho sociológico e antropológico antes de mais nada, Noronha fez também um filme poético em torno da libertação, a fuga dos escravos e a criação de Palmares. (BERNARDET, 1978, p. 26)

O cinema moderno brasileiro vai se delinear, portanto, a partir desse olhar para o Brasil de modo que seus contrastes vitais de país subdesenvolvido – e todas as implicações que essa condição vai ter em suas dinâmicas sociais – estejam evidenciados, e daí a importância da influência do neorrealismo italiano. Mas também, pelo menos nesse início, se tratava de olhar para o futuro do cinema (e do país) com um forte otimismo, havia uma consciência de que olhar para o passado fazia parte do movimento de delinear um novo futuro.

A intenção principal era, de perspectivas históricas, discutir a realidade em seus diversos aspectos – social, político e cultural. De modo mais ou menos explícito, os filmes do Cinema Novo, em particular os primeiros longas-metragens do seu núcleo fundador, apresentam um panorama rico e diversificado da história brasileira, desde o período colonial escravista do século XVII até as mudanças de comportamento nas grandes cidades, sobretudo na segunda metade da década de 1960. Além disso, os jovens cineastas acreditavam que, ao realizarem seus filmes, também escreveriam um novo capítulo na história do Brasil. (CARVALHO, MARIA DO SOCORRO, 2012, p. 291–292)

O discurso dos cinemanovistas no início dos anos 60 era então marcado por essa forte ideia de liberação nacional, discurso que emergia no cinema em meio ao governo populista de Juscelino Kubitschek. Segundo Ismail Xavier, havia aí uma congruência entre o pensamento cultural e o tempo histórico no qual acontecia.

Eficiente na escolha de um “modo de produção” factível e lúcida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país apoiado pela militância sindical e pelos partidos de esquerda. Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. (XAVIER, 2001, p. 27-28)

O que acontece nesse período inicial do Cinema Novo, nas palavras do crítico, é uma descoberta do Brasil, tendo em vista que o cinema começa a olhar para lugares e momentos históricos pouquíssimo registrados ou narrados. Já a partir do Golpe de 1964, o Cinema Novo toma um novo caminho: filmes tornam-se oposição, resistência e crítica ao sistema vigente e também ao populismo anterior ao golpe.

#### 1.4. Cinema de cavação

O Cinema Novo surge, portanto, como marco do cinema moderno brasileiro, aliado aos movimentos modernistas na arte, o que pode dar a impressão de que ele é o espelho de nossa modernidade. Este fato é inquestionavelmente verdadeiro. Mas há traços da nossa modernidade – sobretudo, de nossa *modernização* – que só um tipo de cinema pode mostrar, principalmente nesse período compreendido entre a década de 30 e a construção de Brasília: o *cinema de cavação*.

Diante da dificuldade em encontrar mercado exibidor para filmes nacionais, esse tipo de produção inicia-se em 1913: cineastas eram contratados para realizar breves documentários que enalteciam realizações de fazendeiros, industriais e políticos. O nome *cavação* foi aludido pejorativamente ao oportunismo dessa produção. Se iniciava aí a tradição dos cinejornais, cuja produção servirá, durante muitas décadas, como sustento aos cineastas, que, inclusive, reaplicavam esse dinheiro em suas produções independentes. O italiano Gilberto Rossi, que chega ao Brasil em 1911, foi o precursor dessa cinematografia em São Paulo, e a ele se seguiram cinegrafistas como Antônio Campos, João Stamato, Arturo Carrari; no Rio, os Botelho, Leal, Paulo Benedetti, entre outros. Esse tipo de produção vai se manter ativa até a década de 1980, e apesar de seu caráter comercial e oportunista, vão transmitir na tela o espírito de progresso do país em períodos significativos de sua modernização, do ponto de vista de políticos e empresários. Toma impulso especial a partir do primeiro governo de Getúlio Vargas, que se utilizou massivamente desse tipo de produção como veículo de propaganda.

Naturais e cinejornais abordam assuntos locais, o futebol, o carnaval, as quermesses, a melhoria das rodovias, as inaugurações, as vantagens de uma fazenda ou de alguma fábrica quando os donos querem valorizar seu nome, uma figura política, alguns grandes acontecimentos políticos, a revolução de 1924, e de 1930, sempre apresentados do ponto de vista de quem fica no poder (senão a política ou o Estado Maior não autorizam a exibição) (BERNARDET, 1979, p. 24).

Os cinejornais eram exibidos em sessões de cinema antecedendo aos filmes de ficção, mas não era do mercado exibidor que esses cineastas tiravam seu sustento – “os espectadores pagam para assistir ao filme de ficção, os curtas vem de lambuja”.

Subsídios, estes produtores tinham é que tirar de quem tem dinheiro: pessoas ricas que querem promover seu nome, empreendimentos, produtos, atos políticos e mundanos e, naturalmente, fazer filmes de agrado aos patrocinadores. A produção cinematográfica brasileira assenta-se num documentário exclusivamente ligado a uma elite mundana, financeira, política, militar, eclesiástica, de que os cineastas são dependentes. (BERNARDET, 1979, p. 25)

Os cineastas *cavadores* foram por muito tempo considerados como uma chaga no cinema brasileiro pela maioria de seus historiadores. Seus filmes eram quase que negados como cinema, porque cinema mesmo era o cinema de ficção. No entanto, a realidade mais sólida de produção – em quantidade – era a desse tipo de documentário, ao qual Paulo Emílio se referiu como dos “rituais de poder e do berço esplêndido”. Seu triunfo está relacionado à facilidade de produção – existe quem pague, existe quem consuma.

Mais recentemente, a obra desses cineastas tem sido recuperada como documento histórico em diversas pesquisas. O francês Jean Manzon, que inicia sua produção na década de 1950, foi bastante estudado como importante cineasta do cinejornalismo – sua obra conta com mais de 900 documentários. Sobre o cineasta, Bernardet comenta:

No cinema, esse espírito<sup>16</sup> é encarnado por Jean Manzon, cujas fitas são financiadas por grandes firmas agrícolas e principalmente industriais; os temas reduzem-se a dois: quantidade e qualidade. Fala-se em toneladas de cana ou aço produzidas por minuto ou por hora ou por dia (não tem importância, pois o público não tem ponto de referência); para construir tal objeto, foi usado tanto cimento quanto seria necessário para construir um edifício de duzentos andares; fala-se dos “admiráveis trabalhadores e admiráveis técnicos”. A isso adiciona-se um pouco de poesia e muitas cores: os colheitores de café exibem chapéus multicolores; o poliestireno incolor torna-se vermelho nas mãos de Manzon; as plateias ficam embevecidas diante das orquídeas e papagaios encontrados em uma favela sobre o Amazonas (...). Como não sentir-se forte e seguro de si depois disso? (BERNARDET, 1978, p. 14–15)

---

<sup>16</sup> De desenvolvimento e progresso.

### *1.5. O cinema no canteiro de obras de Brasília*

Brasília, a cidade que nasce filmada. Essa frase é reproduzida em toda publicação que trata dos primórdios do cinema produzido na capital. Aparentemente, os primeiros registros produzidos no local de implantação da cidade datam de 1956. O primeiro deles, datado de 2 de outubro deste ano, registra a primeira visita de Juscelino Kubitschek ao local, e faz parte do cinejornal informativo nº 44/56, da Agência Nacional. O segundo – que se inicia com a imagem de uma placa onde está escrito *Brasília – 27/10/56* – registra a visita de Bernardo Sayão ao mesmo sítio, foi captado por técnicos do Consórcio de Empresas de Radiodifusão de Notícias do Estado de Goiás (Cerne), e compõe o acervo do Museu da Imagem e do Som de Goiás.

Assim como a história de Brasília começou a ser contada enquanto ainda se gestava a capital, de forma a validar o programa político de Juscelino Kubitschek, também as imagens eram produzidas como auxiliares nesse sentido. Juscelino desembarcou no Planalto Central acompanhado de cineastas, cuja função era documentar a construção da cidade, produzindo filmes que abordassem aspectos positivos da empreitada: a rapidez das obras, a euforia dos candangos que chegavam, a infraestrutura que o canteiro oferecia, o arrojo da arquitetura moderna, etc. Essas imagens, encomendadas pelo governo de Juscelino, resultavam em cinejornais que percorriam o país e o mundo, levando a imagem de Brasília e de seu sucesso como propulsora do desenvolvimento do país. Entre esses cineastas estavam Jean Manzon, Carlos Niemeyer (primo do arquiteto), Persin e Perrin, Herbert Richers, Isaac Rosenberg, José e Sálvio Silva, Dino Cazzola, entre outros.

Diante da pouca fé de alguns de que a construção da cidade de fato se efetivaria, era preciso alimentar um imaginário positivo em torno da construção que conquistasse a população a seu favor. Em vez de epifania, alimentar a população com imagens que mostrassem, de maneira concreta, o avanço das obras, o bem-estar e a felicidade daqueles que lá estavam, uma imagem que validasse esse futuro almejado como possível, não como algo a conquistar, mas como algo que se efetiva no presente.

A Divisão de Divulgação da Novacap, ligada diretamente ao engenheiro Israel Pinheiro (um dos diretores da Companhia e futuro governador do Distrito Federal), empreendeu uma política agressiva em todo o país. Havia

cinco caminhões preparados para distribuir uma coleção de 15 volumes sobre a futura capital em cidades estratégicas de todas as regiões do Brasil. Nos núcleos urbanos maiores, seguiam igualmente filmes em 35mm, nos pequenos, em 16mm. (MORICONI, 2012, p. 46)

Portanto, o cinema que se produziu durante o período de construção da cidade foi constituído, majoritariamente, pelo material produzido por esses cineastas, fortemente marcado pela propaganda governamental. Em menor número, as produções independentes também existiram. O norte-americano Eugene Feldman – designer gráfico de profissão, fotógrafo e cinegrafista amador – produziu um vasto material durante a sua permanência no canteiro de obras em 1959. Suas imagens foram produzidas a convite de Aloísio Magalhães, que dirigia o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), e em muito contrastam com o tom propagandístico dos cinejornais. O responsável pela divulgação desse material foi o cineasta Vladimir Carvalho, que em 1979 realizou o curta *Brasília, segundo Feldman*. Essa Brasília mostrada por Feldman, em cores, era a Brasília dos operários que a construíram: a cidade é fundo da paisagem humana, e não o contrário.

Marcel Camus, cineasta francês que já havia filmado *Orfeu Negro* (1959) no Rio de Janeiro, filma também em 1959 a última sequência<sup>17</sup> de seu filme *Os bandeirantes* em Brasília. O filme de ficção narra a trajetória de um caçador de diamantes francês, que percorre desde a floresta amazônica até Brasília, onde se dá o desfecho final de sua epopeia. O negativo do filme encontra-se na França, inacessível ao público. Segundo o crítico Sérgio Moriconi, que teve acesso ao filme,

Camus assume involuntariamente o slogan afirmativo de “50 anos em cinco” de JK. Brasília como a consolidação – ou materialização simbólica – de um novo mundo. É na sequência da Bahia de *Os bandeirantes*, a do casamento de Beija-Flor, que essas ideias são colocadas de forma muito direta. Um dos amigos do noivo exorta todos a irem a Brasília: “Vamos para lá que está o futuro. Vamos para lá fazer maçanetas, a cidade vai precisar de muitas maçanetas de porta”. O final, irrealisticamente glorificador do samba na Esplanada, dispensa comentários. (MORICONI, 2012, p. 49)

Com exceção de Cacá Diegues, que realiza em 1960 o filme *Brasília* (perdido), os cinemanovistas vão registrar Brasília apenas após a sua inauguração. Nelson Pereira dos Santos, então professor do curso de cinema da UnB, realiza em 1966, junto com seus alunos, *Fala Brasília*; Joaquim Pedro de Andrade realiza em 1967 *Brasília*,

---

<sup>17</sup> Uma sequência corresponde ao conjunto de planos necessários para completar uma ação dramática.

*contradições de uma cidade nova*; Glauber Rocha, em 1980 realiza o alegórico *A idade da Terra*. No entanto, descoberto recentemente, o filme de Gerson Tavares – *Brasília, capital do século* (1959) – passa a constituir um exemplar único dessa produção durante o período de construção da cidade. O cineasta, apesar de não ser comumente referenciado como um cinemanovista, realizou filmes que dialogavam fortemente com a temática e o modo de produção desses cineastas. Essa lacuna de referências se deu pelo fato de sua obra ter-se mantido perdida por muito tempo em acervos pessoais e de cinematecas. O mesmo cineasta vai realizar também, em 1967, o longa de ficção *Amor e desamor*, que, após sua restauração, passa a ser considerado o primeiro longa-metragem de ficção inteiramente ambientado em Brasília.

O período da construção continua a ser tema de filmes mesmo após a inauguração da cidade. O já citado *Brasília, segundo Feldman* (1979) de Vladimir Carvalho é precursor nesse sentido: uma busca de memórias do cinema na construção que fugissem do discurso oficial impregnado nos cinejornais. O mesmo cineasta realiza ao longo de 19 anos o longa-metragem documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990), um dos mais importantes documentos sobre os trabalhadores da construção de Brasília. Girando em torno de depoimentos desses trabalhadores, Vladimir, segundo suas próprias palavras,

...filmava e gravava, principalmente, nas cidades-satélites, com o objetivo de configurar um perfil daqueles remanescentes da raça anônima dos pedreiros, investigando que tipo de consciência eles haviam criado, paralela à desmitificação social e política da Grande Obra. Seguindo a trajetória desses conterrâneos velhos de guerra, convenci-me que tinha o “gancho”, o fio condutor com que acomodar os dados da história da própria cidade, inclusive como caixa de ressonância de toda vida brasileira. Isto é, poderia alternar as histórias de vidas sem futuro nas *urbes* de barraco, com fatos recentes da História política, social e econômica do Brasil. Uma tentativa de mesclar no mesmo quadro os hoje chamados de “país real” e “país formal”. (CARVALHO, VLADIMIR, 2003, p. 173)

Em 2012, Andréa Prates e Cleisson Vidal consolidam o resgate da obra de Dino Cazolla no filme *Dino Cazzola – uma filmografia de Brasília*. O italiano Dino Cazzola chegou a Brasília em 1959, substituindo os irmãos José e Sálvio Silva, para registrar a inauguração da cidade para a TV Tupi. Suas imagens constituem um registro dos últimos anos da construção, mas principalmente dos primeiros anos de vida da capital pós inauguração.

Outros filmes buscaram tratar da história de criação de Brasília, abordando os aspectos de sua invenção, mas não diretamente tratando do canteiro de obras, tais como: *Brasília, planejamento urbano*, de Fernando Cony (1964); *Brasília: um roteiro de Alberto Cavalcanti*, de Antonio Carlos Fontoura (1982); *Brasília: a última utopia* de Pedro Anísio, Geraldo Moraes, Vladimir Carvalho, Pedro Jorge de Castro, Moacir de Oliveira e Roberto Pires (1989); *A invenção de Brasília*, de Renato Barbieri (2001); *O risco – Lucio Costa e a utopia moderna*, de Geraldo Motta Filho (2002); *Oscar Niemeyer – a vida é um sopro*, de Fabiano Maciel (2008).

Nessa busca pela memória da construção, há apenas dois filmes que tratam diretamente da presença das mulheres nesse período: *A saga das candangas invisíveis* (2008), de Denise Caputo; e *Poeira e Batom no Planalto Central* (2010) de Tânia Fontenele e Tânia Quaresma. Os dois filmes buscam em depoimentos, reconstruir a história da presença dessas mulheres durante o período da construção. O primeiro trata exclusivamente das prostitutas que vieram à Brasília; o segundo, busca fazer uma apanhado geral das diversas personagens presentes no canteiro de obras.

\*\*\*

Dado esse panorama geral sobre o cinema produzido durante a construção, cabe agora apresentar os filmes escolhidos para esse trabalho. Tendo em vista que a busca aqui é pela relação entre corpo feminino e modernidade mostrada nos filmes, optei por estabelecer o seguinte critério: primeiro, procurar nos dois principais modos de cinema moderno realizados no Brasil durante a construção – no *cinema de cavação*, e no Cinema Novo – como era mostrado esse corpo feminino e como este se articula com as intenções e evidências narrativas de ambos; segundo, buscar nos dois únicos exemplares que tratam diretamente da memória do corpo feminino durante a construção, as possibilidades de reconstituição desse corpo.

Portanto, o cinejornal *As primeiras imagens de Brasília*, de Jean Manzon (1957) surge como exemplar do *cinema de cavação*; *Brasília, capital do século*, de Gerson Tavares (1959), como exemplar do Cinema Novo; *Poeira e Batom no Planalto Central* (2010), de Tânia Fontenele e Tânia Quaresma, e *A saga das candangas invisíveis* (2008), de Denise Caputo, como documentários de resgate da memória feminina. Cabe ressaltar

que a ordem em que os filmes aparecem inseridos nesse trabalho não prioriza a ordem cronológica da realização dos mesmos, mas sim busca cumprir a tentativa de estabelecer uma linha narrativa entre eles – acerca da modernidade e do corpo feminino. Há uma quebra necessária: o filme de Denise Caputo aparece por último, mesmo tendo sido realizado antes de *Poeira e Batom*. Essa quebra se justifica pelo fato de *Poeira e Batom* ser um filme que ambiciona oferecer um panorama amplo da presença feminina na construção de Brasília, e já o filme de Caputo procura afunilar essa perspectiva em um segmento específico – o das prostitutas. A seguir, apresento os filmes e seus respectivos contextos de produção.

### ***As primeiras imagens de Brasília (1957), de Jean Manzon***

Jean Manzon (1915-1990), fotógrafo francês radicado no Brasil a partir de 1940, teve seus primeiros trabalhos para o cinema realizados no âmbito do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) durante a Era Vargas. Entre 1943 e 1951, em parceria com o jornalista David Nasser, realizou diversas reportagens para *O Cruzeiro*, período de grande sucesso da revista. Em 1952 montou sua produtora cinematográfica – a Jean Manzon Films S.A. –, e a partir daí dirigiu e produziu mais de 900 documentários, muitos deles a serviço do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), um dos órgãos articuladores do Golpe Militar de 1964. Sua produção audiovisual esteve fortemente marcada pela propaganda governamental.

Jean Manzon foi um dos cineastas convidados pelo governo JK para que viesse à Brasília documentar a construção da nova capital. Juscelino e Jean Manzon tinham uma relação anterior, o cineasta já havia realizado o documentário/cinejornal *O mundo aclama o Brasil* em 1956, no qual documenta uma viagem de Juscelino pelo exterior em seu período de campanha. O filme fazia parte de uma estratégia política, segundo a qual conta o próprio Juscelino,

... os brasileiros só tomariam conhecimento do que ocorria comigo através da imprensa. Seria uma maneira de estar presente na memória do povo, não em ligação pessoal e direta, mas de uma maneira simbólica, por intermédio de uma viagem. (apud BIZELLO, 2008, p. 94)

Manzon realizou diversos documentários sobre Brasília e as obras que circundaram a implantação da capital, entre eles: *As primeiras imagens de Brasília (1957)*, *O*

*Bandeirante* (1957), *No Cinturão Verde de Brasília* (1958), *Amazônia vai ao encontro de Brasília* (1958) e *Coluna Norte* (1960). Os três últimos tratavam das grandes obras de estradas que proveriam o acesso à capital, principalmente a Belém/Brasília. Os dois primeiros possuem vários registros em comum, e tratam diretamente da construção da cidade. O primeiro – que é objeto dessa pesquisa – destaca-se por constituir um documentário cuja intenção narrativa está explícita em seu título: trazer à população as primeiras imagens de Brasília.

Não é certo se devido somente ao título, mas o cinejornal de Jean Manzon é constantemente referenciado em estudos que tratam da produção filmográfica da construção de Brasília como sendo o primeiro registro desse momento histórico. No entanto, como já foi dito anteriormente, há registros em vídeo do local de construção da capital realizados ainda em 1956. Outros cinejornais foram realizados também em 1957, como o nº 01/58 que registra a inauguração da primeira escola de Brasília. No entanto, o filme de Jean Manzon consagrou-se como detentor desse pioneirismo. Sua narrativa percorre diversos aspectos da invenção e construção de Brasília, reforçando o seu caráter epopeico, e teve uma significativa eficiência enquanto propaganda governamental na época de sua realização. Além das exibições convencionais dos cinejornais – precedendo longas metragens nas salas de cinema – há indícios de que o filme foi também exibido em outras ocasiões especiais. Ana Lucia Gomes, em seu artigo *Brasília nos filmes da Novacap*, comenta que a Revista Brasília de 20 de agosto de 1958 apresenta a seguinte referência ao filme de Manzon:

Filmes em Lisboa

Perante numerosa assistência, figuras de relevo da sociedade portuguesa e do governo, o Escritório Comercial do Brasil nesta capital exibiu no salão de projeção da residência do industrial João Rocha dos Santos o filme: “As primeiras imagens de Brasília” (Revista Brasília, 1958:16, apud GOMES, 2013, p. 51)

Dada a trajetória da produção cinematográfica de Jean Manzon, marcada por documentários cujo enlace com a propaganda governamental era evidente, *As primeiras imagens de Brasília* constitui-se em um documento do que representou, durante a época da construção, a constante produção e exibição de imagens acerca da execução da meta-síntese do governo JK. Essas imagens tinham o objetivo de

demonstrar que, ao contrário da desconfiança de muitos, Brasília estava acontecendo, o progresso do Brasil andava a todo vapor.

Ao procurar os traços do corpo feminino no filme de Jean Manzon, será importante observar como a imagem desse corpo se inseria nesse discurso progressista. Ele deve oferecer uma boa introdução de qual seria o lugar da mulher no discurso da modernização que aparece impresso no filme.

### ***Brasília, capital do século (1959), de Gerson Tavares***

Até 2015 não haviam menções ao curta-metragem *Brasília, capital do século*, de Gerson Tavares, como parte da filmografia acerca da construção de Brasília. As cópias do filme, assim como de toda a produção do cineasta, haviam ficado esquecidas em acervos da Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), do Centro Técnico do Audiovisual (CTAv), da Cinemateca Brasileira (CB) e do acervo pessoal de Ruy Pereira da Silva (ex-sócio de Gerson).

Em março de 2003, logo após um período de longa crise, a Cinemateca do MAM promoveu a mostra *Raros e Esquecidos*, com o objetivo de trazer a público filmes de seu acervo, cujas cópias empilhavam as estantes e há muito estavam esquecidas. Dentre eles, o filme *Antes, o Verão* (1968), de Gerson Tavares, chamou a atenção do professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense, Rafael de Luna Freire. Gerson Tavares também procurou a Cinemateca após tomar conhecimento da mostra, surpreso por ainda existirem cópias de seus filmes. Ele mesmo havia se desfeito de todas elas quando resolveu abandonar o cinema, na década de 70.

Desse encontro surgiu o projeto *Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares*, encabeçada por Rafael de Luna Freire. O projeto, que foi concluído em 2015, restaurou cópias em 35 e 16mm de dois longas-metragens – *Antes, o verão* (1968) e *Amor e desamor* (1966) – e sete curtas-metragens – *A Petrobrás prepara seu pessoal técnico* (1958), *O grande rio* (1959), *Brasília, capital do século* (1959), *Arte no Brasil de hoje* (1959), *Gafieira* (1972), *Ensino artístico* (1973) e *Saveiros* (1977). Além disso, todo o material foi compilado em um DVD, que inclui também o curta-metragem

*Reencontro com o cinema* (2014), de Rafael de Luna Freire, no qual documenta o processo de recuperação dos filmes e entrevista o diretor.

Gerson Tavares, natural de Alcântara/RJ, iniciou seus estudos em pintura na Escola Nacional de Belas Artes em 1947. Em 1953, por meio de uma bolsa da Universidade do Brasil, foi estudar pintura na Europa, tendo vivido em Lisboa, Madri e Paris. Seu interesse pelo cinema surgiu a partir de seu encontro com o brasileiro Sergio Montagna, funcionário de uma repartição pública e cinéfilo, que começou a levar Gerson aos cineclubes de Paris. A partir daí, Gerson decidiu investir nesse novo campo, matriculando-se no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma, onde cursou direção entre 1956 e 1957. Retornou ao Brasil em 1958, trazendo consigo uma Caméflex 35mm francesa, e, associando-se a Sérgio Montagna e Joaquim Pedro de Andrade, formou a Saga Filmes. Passam então a realizar documentários institucionais, jingles, comerciais para televisão, além de alugar seus equipamentos para outras produções.

Em 1958, Gerson recebe uma proposta de um colega italiano, o fotógrafo Gianpaolo Santini, com o qual já havia trabalhado no curta *A Petrobrás prepara seu pessoal técnico*: realizar uma série de três filmes que retratassem o Brasil do passado, do presente e do futuro. Os filmes destinavam-se principalmente ao público internacional, tomando como premissa o interesse que o país despertava no exterior. Desse projeto, realizado junto à produtora Procine de Ruy Pereira da Silva, foram produzidos, em 1959, *O grande rio* (o Brasil do passado, retratando uma viagem pelo Rio São Francisco), *Arte no Brasil de hoje* (o Brasil do presente, mostrando as obras de artistas brasileiros contemporâneos, como Oscar Niemeyer, Cândido Portinari e Burle Marx) e *Brasília, capital do século* (o Brasil do futuro, documentando a construção da nova capital). (FREIRE, 2016, p. 9)

Em entrevista concedida a Rafael de Luna Freire no documentário *Reencontro com o cinema*, Gerson afirma que seus filmes nunca foram feitos sob encomenda governamental, o cineasta sempre trabalhou com produções independentes. Apesar da boa repercussão da trilogia – *O grande rio* foi premiado como melhor filme no *I Certamen Internacional de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino* de Bilbao, Espanha – Gerson encontrou dificuldades em se manter financeiramente com a

realização de seus filmes, e sua produtora mantinha-se principalmente com a renda proveniente da locação de equipamentos. (FREIRE, 2014) Nesse período, a maior parte dos documentaristas sobreviviam a partir de parcerias firmadas com o governo, que tinha muito interesse na produção de filmes que propagassem suas realizações. No entanto, o curta de Gerson Tavares *O grande rio*, chamou a atenção de Glauber Rocha, que o coloca, juntamente com outras produções contemporâneas – como *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos e *Na garganta do Diabo* (1960), de Walter Hugo Khouri – numa nova safra de documentários que passam a surgir na produção nacional, que voltava seus olhares para o selvagem Brasil. (FREIRE, 2016, p. 13)

(...) esses títulos recentes representariam na visão de alguns críticos e cineastas uma renovação do filme documentário brasileiro, marcados por um olhar crítico para a realidade brasileira que se diferenciaria da visão tradicional e oficialista de documentaristas como Primo Carbonari, Isaac Rozemberg ou Jean Manzon, cuja produção em grande parte ainda se aproximava do que Paulo Emílio caracterizou, em relação à produção documentária brasileira silenciosa, de rituais do poder e berço esplêndido. (FREIRE, 2016, p. 14)

Após a conclusão dos documentários, Ruy Pereira da Silva conseguiu um encontro com o então presidente Juscelino Kubitschek para a exibição da trilogia, que aconteceu em 29 de setembro de 1959, no Palácio das Laranjeiras. Gerson conta que, após a exibição, Juscelino comentara que o curta *Brasília capital do século* era o primeiro filme sobre Brasília de que ele tinha conhecimento no qual ele mesmo não aparecia. O comentário é sintomático da produção que era realizada no período, que, assim como o filme de Jean Manzon – *As primeiras imagens de Brasília* – eram realizados sob encomenda governamental e traziam Juscelino como protagonista.

Concluído em um período próximo à inauguração da cidade, o filme de Gerson Tavares, apesar de recorrer a alguns recursos comuns aos cinejornais da época – o didatismo da narração em *voice over*<sup>18</sup>, por exemplo –, é um documentário que inevitavelmente mostra as obras da nova capital, mas que tem como foco principal as pessoas envolvidas na construção da cidade. De que se tenha conhecimento, é o único filme produzido e finalizado contemporaneamente à construção, que assume esse enfoque. Dessa forma, busca-se aqui um outro olhar acerca do corpo feminino, que, ao

---

<sup>18</sup> Termo técnico que designa a voz de um narrador não presente em cena.

estabelecer relações com as pessoas, e distanciando-se do discurso oficial, tende a apontar para a modernidade brasileira vista a partir de suas contradições intrínsecas.

### ***Poeira e Batom no Planalto Central* (2010), de Tânia Fontenele e Tânia Quaresma**

O longa-metragem *Poeira e Batom no Planalto Central* foi realizado no contexto das comemorações dos 50 anos de Brasília. É um filme de homenagem, que busca resgatar, por meio de entrevistas e de material de arquivo – principalmente fotografias – a memória feminina da construção de Brasília. O projeto – que incluiu também uma exposição e a publicação de um livro – foi coordenado pela economista Tânia Fontenele, e contou com a colaboração da pesquisadora Mônica Ferreira e da cineasta Tânia Quaresma. Tânia Fontenele é brasiliense, filha de pais cearenses que vieram para Brasília na época de sua construção, seu pai em 1957 e sua mãe em 60. Maria Inês Fontenele Mourão, sua mãe – que é uma das entrevistadas no documentário –, foi a primeira mulher a assumir a presidência da Associação Comercial do Distrito Federal (ACDF) e também fundadora da Associação Profissional de Mulheres de Negócios no Distrito Federal.

Com mestrado em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações pela UnB, Tânia Fontenele desenvolveu pesquisa de mestrado intitulada *Poder e Liderança de Mulheres Gerentes no Topo de Carreira na Administração Pública*. Sua trajetória é marcada pelo envolvimento em atividades e instituições relacionadas à questão de gênero, principalmente no que tange à relação da mulher com o mercado de trabalho. Foi fundadora do Instituto de Pesquisa Aplicada da Mulher (IPAM).

O projeto teve início em 2009, a partir de uma pesquisa em jornais e revistas da década de 1960, iniciada na Biblioteca Demonstrativa do Distrito Federal. Foram consultados também os acervos do Museu Vivo da Memória Candanga, o Clube dos Pioneiros de Brasília e o Arquivo Público do Distrito Federal. Percebendo as raras referências às mulheres, o projeto foi inicialmente denominado *Mulheres invisíveis na construção de Brasília*.

Foram escolhidas para a pesquisa um total de 50 mulheres, de acordo com o seguinte critério: elas deveriam ter chegado a Brasília entre 1956 e 60, e permanecido na cidade por pelo menos 20 anos, procurando manter uma diversidade de profissões entre elas. Dentre essas mulheres, 4 delas, já falecidas, são homenageadas com trechos de entrevistas concedidas à série *Os Pioneiros*<sup>19</sup>. Tânia Fontenele conta que, ao iniciar o contato com essas mulheres, percebeu uma certa resistência por parte das entrevistadas em se autodenominarem *invisíveis*, como dizia o título do projeto. Dessa forma, alterou o título para *Poeira e Batom no Planalto Central – 50 mulheres na construção de Brasília*.

O projeto, financiado pela Petrobrás e pelo Governo Federal, tinha como objetivo principal homenagear essas mulheres no aniversário de 50 anos da cidade. É simbólico que o número de mulheres também seja 50. “Cinquenta anos depois do início da construção da nova capital, percebemos que seria o momento mais que oportuno para dar visibilidade a essas corajosas mulheres e homenageá-las.” (MOURÃO; OLIVEIRA, 2010, p. 5)

Meu primeiro contato com o projeto foi em uma exposição no Centro Cultural dos Correios em Brasília, no ano de 2013. Além de fotografias, a exposição procurava recompor cenários do período e em uma tela, o documentário era exibido em *looping*. De fato, o formato do documentário permite que seja apreendido também assim: é estruturado em torno das entrevistas com as 50 mulheres, alternados com imagens que, na montagem, estabelecem relação direta com o assunto tratado no áudio das entrevistas. De qualquer forma, há uma linha narrativa adotada tanto para o documentário, como para o livro e para a exposição. Os fatos históricos considerados como fundadores da nova capital são contados e comentados por essas mulheres, em sequência cronológica. Em meio a esses aspectos, há relatos do cotidiano e da vida na Cidade Livre e nos acampamentos, relações de trabalho, relatos sobre a chegada à Brasília, etc.

Levando em conta que, para esse trabalho, são mais importantes os aspectos levantados por essas mulheres que tornem possível aferir as relações cotidianas e

---

<sup>19</sup> Série de 1983, composta por 20 episódios e dirigida por Tânia Quaresma.

materiais que estabeleciam com o espaço de construção da cidade, optei por fazer um relato acerca do filme de maneira a ressaltar os depoimentos que tangenciem tais aspectos. Cabe ressaltar que o fato de que o documentário assuma a posição de contar a história das mulheres a partir da reprodução da história oficial também constitui um aspecto de análise importante para posicioná-lo em relação à abordagem do corpo feminino.

### ***A saga das candangas invisíveis (2008), de Denise Caputo***

O curta-metragem documentário *A saga das Candangas Invisíveis*, realizado pela jornalista e cineasta Denise Caputo, nasceu como um projeto da disciplina de Documentário da Faculdade de Comunicação/UnB, ministrada pelo professor Marcos Mendes. Sua produção foi iniciada em 2006 e concluída em 2008. Em entrevista ao programa *Lanterninha*, da UnBTV (2015), a diretora conta que o projeto nasceu a partir de seu interesse em duas temáticas principais: o papel das mulheres na sociedade e na história; e a questão da memória e da história oral. Dessa forma, iniciou uma pesquisa acerca da construção de Brasília, e, intrigada pela escassez de relatos acerca do papel das mulheres nesse episódio histórico, iniciou uma busca sobre a atuação das mulheres, chegando assim ao que ela denomina de “um dos segmentos mais invisibilizados” nessa narrativa (DENISE CAPUTO, 2015a): as prostitutas que vieram trabalhar na construção de Brasília.

Ainda na mesma entrevista, Denise conta que seu trabalho inicial de pesquisa se deu por meio de dissertações produzidas acerca do tema, assim como de outras bibliografias. Após essa primeira leitura, ela e sua equipe empreenderam algumas visitas ao Núcleo Bandeirante em busca de relatos de pioneiros e de indicações sobre onde encontrar essas mulheres. Segundo descreve, apesar da resistência inicial em tratar do tema por parte de alguns moradores, Denise conseguiu chegar a algumas dessas mulheres. Aquelas que concordaram em contar sua história aparecem em seu filme. (DENISE CAPUTO, 2015b)

O curta-metragem tem duração de 15 minutos, e sua estrutura geral foi articulada fundamentalmente a partir de entrevistas. Além das entrevistas, nas quais os personagens aparecem sempre na mesma situação cênica, são incorporadas na

montagem imagens que dialogam com o tema que ora está sendo tratado nas entrevistas: imagens da construção de Brasília, um trilho de trem, musas do cinema e as casas das personagens.

Em se tratando de um curta-metragem documentário que adota como estrutura fundamental as entrevistas de seus personagens, cabe aqui considerá-lo a partir de seu elemento condutor: as várias vozes ouvidas que vão narrar a trajetória das prostitutas que vieram para Brasília na época de sua construção. Apesar da intervenção inevitável da montagem, que comparece inclusive na estratégia de utilizar as imagens de arquivo e planos de passagem, o formato de entrevistas permite trabalhar a questão da memória, intenção explícita da diretora. Parte assim de uma estrutura e de um conteúdo que permite adentrar a história oral dessas personagens, a fim de que o espectador seja capaz de construir um campo reflexivo e imagético acerca do tema. Portanto, ao adentrar esse filme, procuro indícios de como esse corpo vivia, circulava, como chegaram, como desapareceram as prostitutas que participaram da construção da cidade, e, sobretudo, como esse corpo é visto por elas mesmas.





## 2. Modernidade, progresso e corpo-máquina

### 2.1. Filme: *As primeiras imagens de Brasília* (1957)

*Direção: Jean Manzon. Cinejornal, 10'24"*



O filme se inicia com uma cartela: *Êste documentário tem a única finalidade de historiar em imagens os primeiros meses de vida de Brasília*. O aviso parece tentar evitar que qualquer outra intenção menos objetiva possa ser atribuída ao filme.



Juscelino a bordo de um avião, olha pela janela. Da janela, ele vê uma planície povoada por um aglomerado com casas esparsas. A narração em *voice over* acompanha essas imagens:

De Brasília se pode falar com as palavras felizes do Cardeal Arcebispo de São Paulo: "Como a noiva do Brasil, árvore da vida nacional, plantada no planalto central. O homem brasileiro não mais arranha as praias como os caranguejos." Brasília, um polo magnético em Goiás é afinal a resposta a essa crítica de dois séculos. E já uma cidade provisória de 10.000 habitantes construída por iniciativa particular, com inversões superiores a 500 milhões de cruzeiros, estende-se ao lado das grandes obras do governo.

Essa primeira sequência introduz criador e criatura: Juscelino a bordo de um avião, forte símbolo da modernidade, vê de cima, em voo de pássaro, a região onde a futura

cidade será construída já sendo ocupada. As primeiras imagens subjetivas de Juscelino são da *cidade provisória* (Cidade Livre), e não das *grandes obras do governo* fruto do projeto de Lucio Costa para a capital. Parece importante afirmar, com essas imagens, que a região já está sendo povoada – há pessoas em Brasília, onde só se acreditava deserto –, já se efetiva a intenção de ocupação do planalto central – *O homem brasileiro não mais arranha as praias como os caranguejos*; no entanto, a narração trata de ressaltar que essa *cidade provisória*, cuja imagem é de uma aparente “desordem” construtiva, foi construída por *iniciativa particular*, colocando-a assim em oposição àquilo que será realizado futuramente por iniciativa governamental. Aparece aqui também uma primeira metáfora da cidade com uma figura feminina: *como a noiva do Brasil, árvore da vida nacional, plantada no planalto central*. Esse tipo de associação remete à ideia de um casamento, o nascimento da cidade, no qual a mulher/Brasília aparece associada à germinação de uma árvore *plantada no planalto central*.



Logo na sequência seguinte, ainda em voo de pássaro, é possível ver o início das obras do palácio residencial (Palácio da Alvorada), conforme descreve o narrador: *O palácio residencial, cuja beleza decorre apenas de suas proporções ser a própria estrutura, será o marco do ponto de vista técnico e artístico da cidade que surge*. Está assim colocado o plano a ser levado a cabo: o poder federal se instala, mas nesse caso por uma obra que é *marco do ponto de vista técnico e artístico da cidade que surge*, em oposição àquela feita por *iniciativa particular*. O marco dessa nova arquitetura, que representa também um novo tempo. O Brasil moderno se sobrepondo ao Brasil arcaico.



*Os longos caminhos da nova civilização brasileira: Brasília, a irradiar-se para o norte, para o centro e para o sul. Em meio a essa fala, ainda em voo de pássaro, o palácio residencial dá lugar a imagens da longa estrada sendo aberta em uma planície. Todo um vasto sistema circulatório de um país, cuja imensidade territorial faz com que a construção de estradas vitais seja uma épica aventura. Com a câmera agora ao nível do chão, vemos de costas dois homens que conversam: um deles, de pele negra e chapéu, segura uma folha grande de papel; enquanto o outro, cabelos curtos, pele branca e camisa social<sup>20</sup>, fala e gesticula diante das estradas que os circundam, por onde transitam vários tratores. Seguem-se algumas imagens de máquinas vistas de longe, a tráfegar pelas vias que são abertas. Traçados os planos de vida ou de morte pelos capitães da pacífica, mas dura batalha brasileira, os pesados engenhos dessa guerra redentora abrem, conquistam, subjagam o espaço. A cidade nova estende os seus braços às irmãs mais velhas.*



Estão ali os soldados dessa *dura batalha brasileira* – engenheiro, operários e máquinas. As máquinas passam então a tomar maiores dimensões na tela, são filmadas de perto enquanto movimentam a terra.

---

<sup>20</sup> Trata-se de Bernardo Sayão, engenheiro e diretor da Novacap, encarregado da construção da rodovia Belém-Brasília. Chegou a Brasília em 1956, e aparece em uma das primeiras imagens registradas no sítio de construção (ver cap. 1.5). Bernardo Sayão morreu em 1959, durante a construção da Belém-Brasília, quando uma árvore em queda o atingiu.

Máquinas gigantes para um gigantesco movimento de terra. A solidão econômica do planalto central diminui cada vez que um caminhão pode partir com a sua carga. Só a estrada entre Brasília e Belo Horizonte tem 730km de extensão. Ela deverá em 18 meses colocar o Rio de Janeiro e São Paulo em ligação asfaltada com a nova capital, cujo eixo monumental é constituído por um conjunto de amplas avenidas e esplanadas.

*A dura batalha brasileira* fica assim definida: subjugar o espaço, planificar, abrir estradas que estendam os braços de Brasília às irmãs mais velhas, cumprindo o plano de integração nacional, acabando com a *solidão do planalto central*.



Uma sequência de imagens mostra agora as quedas de uma cachoeira. Um homem parado ao lado de uma delas, segura uma grande régua, enquanto outro fotografa.

25.000 cavalos serão produzidos por uma usina a 3km da cidade, que será construída em 18 meses. Somente na bacia deste rio, existe água em quantidade suficiente para duplicar o abastecimento atual do Rio de Janeiro. Em Brasília se formará um lago maior que a Baía de Guanabara.



Um campo agrícola, com corredores de irrigação mostra o caminho da água, vários homens nele trabalham: *devido à conformação do terreno, os mananciais que servem Brasília permitem irrigação por gravidade de várias áreas, favorecendo a transformação do solo para os fins agrícolas.*

Seguindo o caminho da água, vemos agora uma calha improvisada que a conduz até um pequeno cercado de madeira com uma placa onde se lê: BANHEIRO. Na cerca, vemos de fora alguém que está dentro pendurar ali um chapéu de vaqueiro: *um banheiro tosco, improvisado no campo. Pelo chapéu, lá dentro se encontra um*

*nordestino. Sim, porque às vezes, quem vê chapéu, vê a cara.* Vemos então um homem a tomar banho, a água escorre fartamente pela bica.



Toma a tela então a imagem de vários operários a cavar uma longa vala. Na imagem seguinte, eles empurram grandes manilhas de ferro, que rolam pelo terreno: *tubos para instalação da usina piloto de 600 cavalos para atender às emergências de construção, antes de se captar as águas do Paranoá.*

Nessa sequência, vemos como é importante ressaltar no filme o discurso do abastecimento de água e de suas aplicações. Não somente para uma utilização futura – a construção de uma barragem para geração de energia, a criação do lago Paranoá – mas também para o tempo presente do filme, para o trabalho de construção – os campos agrícolas, o banho dos operários. Iniciando-se com as quedas d'água, que demonstram a força necessária para a geração de energia, passando pelos campos agrícolas, pelo pequeno banheiro, pela grande obra para a usina piloto, a sequência quer deixar claro que há água abundante em meio ao deserto do planalto central.



Vemos agora, em um plano panorâmico<sup>21</sup> horizontal, o campo de uma fábrica de tijolos, onde homens empilham o material. Na sequência, a imagem de um caminhão, carregado de peças de madeira, que atravessa a cidade livre: *a indústria de materiais*

---

<sup>21</sup> Num plano em movimento panorâmico, a câmera gira a partir de seu próprio eixo, horizontal ou vertical.

*de construção vai se desenvolvendo animadamente em Brasília. As matérias primas, inclusive material calcário de alto teor para cimento, são encontradas com abundância na região. Mais de 100 caminhões entram diariamente na cidade. Aqui, a narração trata de deixar claro que a matéria prima necessária para a construção de Brasília está tanto sendo produzida ali, iniciando o desenvolvimento de uma indústria local, como sendo trazida de fora, por meio dos mais de 100 caminhões entram diariamente na cidade. Interessante que a primeira imagem nos mostra a produção em uma olaria de tijolos: poderia ser concreto, ou aço, mas o tijolo representaria aqui uma modernidade possível, associada às técnicas tradicionais de construção e, portanto, mais facilmente apreendida pelo público como possibilidade.*



Contrapondo-se à imagem do caminhão, vemos agora, de costas, uma caravana de pessoas que percorre uma estrada de terra, montados a cavalo: *a visão instintiva do povo faz afluir a Brasília operários, artífices, agricultores, comerciantes: os pioneiros da grande migração do futuro. E se diga que a história não registra outra marcha de conquista tão bem recebida. Ao se aproximar do grupo, em planos mais fechados, vemos as primeiras mulheres a aparecer no filme. São as únicas imagens em planos mais fechados que o filme oferece desse grupo. Todas elas carregam crianças no colo: não somente operários vêm para a cidade, mas também as mulheres e seus filhos, famílias que, seguindo uma *visão instintiva* empreendem uma *marcha de conquista*, a *grande migração do futuro*. A ênfase na figura feminina e maternal nesse momento do filme parece nos querer dizer que as futuras gerações de Brasília estão garantidas.*



Em uma rua da cidade livre, a imagem de uma placa onde se lê PARADA DE ÔNIBUS é seguida pela imagem de um ônibus cujo letreiro diz BRASÍLIA. Por sua porta descem e sobem vários homens, que vestem roupas simples, chapéus de palha: *Para os homens do litoral, Brasília é uma ideia mais ou menos abstrata; para eles, é a pura realidade.* Na sequência, imagens do aeroporto de Brasília. Um avião é visto cruzar a pista de chegada através de uma janela. Homens vestindo paletós descem de um avião: *a primeira metrópole a ser construída na idade da aviação. Rio/Brasília no máximo de 3 horas; há 60 anos, quando se demarcou a sua área, a comissão fez em 3 meses a mesma viagem.*

O filme acaba de passar pelos três principais meios de transporte para chegada à Brasília: a cavalo, de ônibus e de avião. A sequência é finalizada com o grande triunfo da chegada do avião, mas, ao passar por essas imagens, é irônico perceber que mesmo Brasília sendo *a primeira metrópole a ser construída na idade da aviação*, permanecem ainda os meios de transporte mais arcaicos, e ainda há pessoas que talvez demorem os mesmos 3 meses levados pela comissão para chegar à Brasília.

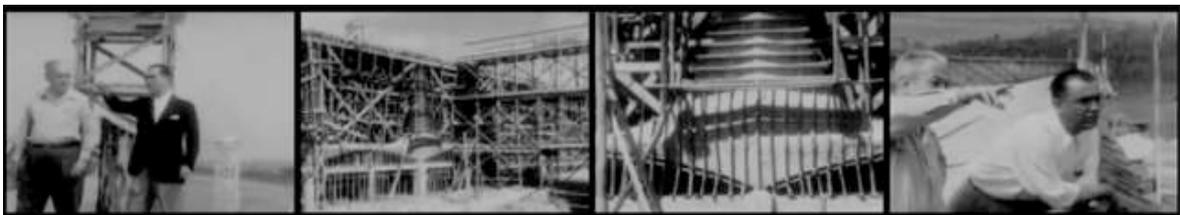


Chegamos agora, finalmente, a ver as obras de arquitetura em execução na capital. Uma imagem panorâmica do hotel em execução (Brasília Palace Hotel) é seguida pelo plano de um operário que encaixa uma imensa viga de aço, sustentada por um guindaste, na estrutura metálica do edifício. Seguem-se vários planos do esqueleto dessa estrutura.

Brasília, cidade do futuro, terá como certas cidades clássicas da antiguidade, uma medida de graça arquitetônica. Nela, a idade da técnica reencontra a idade da harmonia, virtudes que andaram separadas nesses tempos de eclosão industrial. A cidade está assim fadada a ser um modelo para o mundo. Um hotel para 360 hóspedes, feito de estrutura metálica de volta redonda, iniciado em março de 1957, deverá ser inaugurado a 3 de março de 58, junto com o palácio residencial.



Juscelino volta à cena, dessa vez, acompanhado de Israel Pinheiro. Os dois aparecem em meio a estacas de madeira, no alto andar de uma das obras. Eles conversam, apontam para os arredores. Sobem uma escada lateral e chegam ao topo do edifício em construção, caminham por ele: *em companhia do senhor Israel Pinheiro, o presidente da república acompanha o crescimento de Brasília, com fervor de quem já vê concretizado no espaço e no tempo todos os projetos, todas as obras futuras, todo o esplendor e toda a vida da cidade.*



Como que em uma imagem subjetiva de Juscelino e Israel Pinheiro, vemos agora a obra do Palácio da Alvorada. Em meio às estacas e fôrmas de madeira, já é possível perceber as colunas características do edifício sendo formadas: *a solução do palácio residencial se orientou pela escolha dos princípios de simplicidade e pureza, que marcaram no passado o equilíbrio das grandes obras arquitetônicas.* Voltamos então, à imagem de Juscelino e Israel Pinheiro, ainda no topo do mesmo edifício, conversam e apontam em direção ao horizonte.

As primeiras obras de arquitetura são caracterizadas pela narração como a retomada de algo que havia se perdido em um “tempo antigo” (colocado de maneira abstrata): *a*

*idade da técnica reencontra a idade da harmonia, virtudes que andaram separadas nesses tempos de eclosão industrial. A colocação, que reflete uma ideia renascentista – buscar na antiguidade clássica as proporções ideais – é colocada de maneira aparentemente despropositada, e acaba por transparecer uma espécie de “novo renascimento”, uma nova forma de domínio do homem sobre a natureza, superando os já existentes avanços industriais e conciliando-os a uma harmonia arquitetônica totalmente inovadora, mas que recupera princípios de simplicidade e pureza, que marcaram no passado o equilíbrio das grandes obras arquitetônicas.*

É importante ressaltar que Juscelino somente reaparece no filme nesse momento, observando suas obras novamente a partir do alto – antes, do avião; agora, de um edifício. Acompanhado de Israel Pinheiro, os dois figuram como grandes maestros daquelas realizações, aqueles que tem o domínio do todo.



Vemos agora a imagem da execução de um telhado, a partir de dentro do cômodo que ele cobre. As telhas estão sendo ainda colocadas. A câmera, que aponta para cima, começa a descer e vemos um padeiro que retira vários pães de um forno: *o pão fresco é feito antes mesmo que se faça a padaria.*



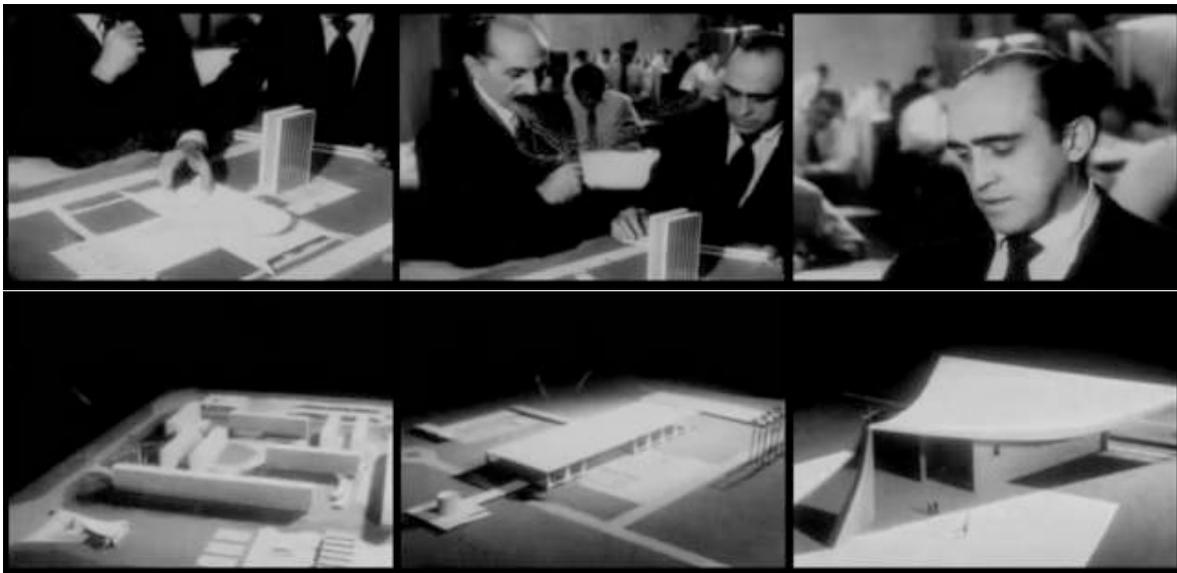


Em seguida, a imagem de um parquinho de crianças com um prédio ao fundo: *o grupo escolar tem capacidade para 320 crianças*. Passando para o interior de uma sala, vemos um plano semelhante àquele da padaria: um operário, em cima de uma escada, prende um lustre de iluminação ao teto; a câmera desce e vemos crianças sentadas em uma sala de aula: *ainda se instalavam os acessórios da escola quando as aulas foram iniciadas. Porque a cultura não pode esperar. Não se perde tempo em Brasília. As atividades aí têm de ser simultâneas*. A sequência é finalizada com um plano aberto da sala, onde vemos a professora que mostra a frase escrita no quadro: “Brasília é agora a nova capital do Brasil”. É a segunda vez no filme em que vemos uma mulher, agora, na figura de uma professora. Na sala de um hospital, alguns médicos em torno de uma mesa com um paciente mostram uma criança, pendurada pelos pés: *um robusto brasileiro inaugurou a maternidade*.

As duas sequências – na padaria e na escola – vem demonstrar o ritmo incessante das obras, que, no entanto, não impede que os serviços básicos sejam garantidos para aqueles que ali estão: *não se perde tempo em Brasília*. As imagens das crianças na escola e do nascimento de *um robusto brasileiro* parecem querer mostrar que há uma geração futura a ser preparada, uma vida que se inicia apesar das obras. E novamente, é em uma sequência associada às crianças e à garantia das gerações futuras que o corpo feminino aparece.



Numa imagem noturna, vemos o esqueleto da estrutura de um edifício em construção. É possível ver as faíscas da solda que trabalha o ferro: *O trabalho desconhece a noite. O ritmo das tarefas a executar não o permite.* Em um plano mais próximo, vemos operários jogarem parafusos incandescentes de um para o outro, e prendê-los à estrutura: *e esses operários praticam baseball com ferro incandescente.* Aqui, a imagem do trabalho noturno dos operários, evidenciando o ritmo frenético das obras, aparece amenizada pela associação de uma tarefa cotidiana da construção a uma diversão, o *baseball*. Uma forma de transmitir que, apesar das árduas condições de trabalho, esses operários o faziam com prazer.



Há aqui um corte para a maquete do congresso nacional; a câmera, em panorâmica vertical, mostra dois homens que conversam em torno da maquete, manipulando-a: *os arquitetos Lucio Costa e Oscar Niemeyer – ao primeiro, coube projetar e orientar as obras de urbanismo; ao segundo, as obras de arquitetura.* Vemos agora uma sequência de várias maquetes: uma superquadra residencial, o Palácio da Alvorada, a Igrejinha. *Os dois técnicos e artistas, justamente admirados em todo o mundo, compõem com linhas, volumes, cores e espaços a sinfonia de Brasília.*



Em um plano aberto, Lucio Costa transita entre pranchetas de uma grande sala, sobre as quais vários homens desenham: *uma equipe dedica-se à arte de fazer cidades, dentro de perfeitas soluções dos problemas urbanos*. Coube aos arquitetos uma apresentação objetiva de seu ofício, as imagens das maquetes, dos futuros edifícios que serão construídos em Brasília.



Novamente em uma imagem noturna, vemos um homem entrar em uma pequena casa de madeira. A luz da casa está acesa e, através de uma janela, vemos o homem que acaba de entrar beijar uma mulher dentro de sua sala.

Brasília já existe. As famílias que para lá se deslocaram, hoje vivendo com simplicidade em um momento histórico, irão constituir amanhã a legião comovidamente lembrada dos pioneiros, os primeiros homens e mulheres que deram ao Brasil os primeiros filhos de uma nova era. A jovem cidade do planalto central é a estrela guia do futuro, a menina dos olhos do Brasil.

A imagem final do filme é um plano aberto dessas mesmas casinhas, e um carro passa em frente a elas, cruzando o quadro. Nessa sequência final é ressaltada a importância da família, da existência de uma geração que se inicia em Brasília: *Brasília já existe*. É esse núcleo familiar – um homem, sua mulher e os filhos que irão gerar para a cidade de amanhã – que está a construir Brasília.

A sequência final associa novamente o corpo feminino à maternidade, à garantida dos herdeiros dessa terra. Não somente o corpo da mulher aparece associado a essa ideia,

mas também a narração trata de relacionar novamente Brasília a adjetivos femininos – *a menina dos olhos do Brasil*. Curioso também que a imagem desse núcleo familiar apareça associada a uma casa e uma rua com traços da cidade tradicional brasileira, e não da arquitetura modernista dos palácios e edifícios apresentados pelo arquiteto na sequência anterior. Parece aqui que o filme, assim como em seu início ao mostrar a Cidade Livre, tenta criar uma familiaridade com parte de seu público alvo – os trabalhadores que procura atrair para a construção da cidade.

## 2.2. *Modernidade: um caminho inequívoco ao progresso?*

O filme de Jean Manzon, assim como boa parte de sua vasta produção, é construído a partir de uma narrativa fortemente vinculada a sistemas institucionais de poder. O lugar de fala daqueles que governam dá partida ao filme, que assume um propósito muito claro: transmitir, através do cinema, a imagem da eficiência das ações governamentais. Essa imagem de eficiência ambiciona cumprir um objetivo ainda maior: mostrar um país que vive intensa modernização, a caminho de um futuro próspero e transformador, no qual Brasília constitui um marco paradigmático.

A inserção da construção de Brasília na história do Brasil é profundamente marcada por essa visão paradigmática. A cidade encarna dois pontos de virada fundamentais: a vanguarda do modernismo brasileiro que a desenhou, transformando-a em ponto de transição para uma nova expressão arquitetônica nacional, promessa de uma nova sociabilidade; e um governo nacional desenvolvimentista que possibilitou a sua construção, transformando-a em mito propulsor do desenvolvimento do país.

Acostumamo-nos a dar o nome de paradigma a esses marcos capitulares da história, e herdamos esse hábito da historiografia da ciência. O primeiro a utilizar o termo foi o físico e filósofo americano Thomas Kuhn. *A Estrutura das Revoluções Científicas*, publicado por Kuhn em 1962, foi o livro acadêmico mais divulgado no século XX e teve mais de um milhão de cópias vendidas. Graças ao didatismo de seu livro, a expressão *mudança de paradigma* foi incorporada ao senso comum, ao nosso imaginário social, e passa a ser utilizada para fazer alusões a transições profundas, mesmo em práticas não científicas.

Uma dentre tantas definições de paradigma nos diz que eles são formados por “realizações científicas universalmente reconhecidas que por um tempo providencia modelos de problemas e soluções para uma comunidade de praticantes” (KUHN, 1970: viii). Mudanças e desenvolvimentos na ciência dão-se a partir do momento em que um paradigma não mais consegue explicar determinados fenômenos. Em um complexo processo, antigas ideias, práticas e teorias científicas são substituídas por outras mais adequadas e eficazes na solução de um ou mais problemas apresentados (KUHN, 1970: 92). (...) Após a mudança de paradigma, o cientista é como que transportado para outro mundo: “(...) depois de uma revolução os cientistas estão respondendo a um mundo diferente” (KUHN, 1970:111) (CONDÉ, 2005, p. 129)

Essa leitura da história da ciência partir de eventos revolucionários é uma ideia que

se estabelece na emergência da ciência moderna, e Kuhn é herdeiro dessa tradição. Segundo ele a ciência é sempre revolucionária, e também descontínua, na medida em que uma revolução ou uma mudança de paradigma provoca uma ruptura e uma incomensurabilidade entre as partes – o que se pensava antes e depois dela. No entanto, o conceito de revolução na história da ciência nem sempre foi admitido a partir da noção de ruptura ou descontinuidade.

Revolução, nas *Revoluções das Órbitas Celestes* de Copérnico, significa simplesmente o movimento circular e repetitivo dos corpos celestes, sem que a ideia de ruptura esteja presente. Porém, ao inserir-se na história política, revolução passa a designar ruptura. Por exemplo, na Revolução Francesa como ruptura com o antigo regime. Assim, o conceito volta para a história da ciência já com esse significado de ruptura. (Cf. COHEN, 1989, apud (CONDÉ, 2005, p. 132)

Ao olhar para algumas publicações acerca da modernidade, vemos como a noção de paradigma em Kuhn apresenta afinidades com interpretações históricas, mesmo não se aplicando diretamente ao campo da história da ciência. Trago como exemplo o livro *Modernidade: desacertos de um consenso* (1994), de Nelson Mello e Souza, publicação recente que, partindo da premissa de que há uma *babel conceitual* criada em torno do termo, busca caminhos para delineá-lo em termos filosóficos e históricos. O estudo anuncia a sua intenção de desfazer a confusão, opondo-se à “imprecisão semântica” recorrente nos discursos acerca da modernidade. Fica clara a sua aproximação com o conceito de revolução paradigmática quando afirma que

Pela primeira vez, em qualquer cultura letrada, a mudança social induziu mutação no paradigma organizacional da vida. (...) Nas sociedades pré-industriais a estrutura socioeconômica jamais foi alterada. Seus diversos processos de mudança social realizaram-se dentro do paradigma da “Agrária”. Nele permanecem por séculos; em alguns casos, milênios. Com a “modernidade” a mudança social produz consequências distintas. Surge um novo paradigma, o da “Indústria”. (SOUZA, 1994, p. 14)

Para o autor, há uma culminação do processo industrial europeu, na transição do século XIX para o XX, que constitui o grande paradigma a partir do qual se pode de fato falar em modernidade. Passa a destilar acusações a equívocos históricos e incongruências de diversos autores que trataram a modernidade de maneira diferente, e que, segundo ele, caíram em armadilhas teóricas, pecando por excesso de relativismo. Chega a apontar como equívoca a utilização do termo por Baudelaire:

O neologismo “modernidade” surgiu em meados do século passado. Um dos

primeiros, senão o primeiro, a usá-lo foi Baudelaire<sup>22</sup>. Usou-o mal, como sinônimo para “vida moderna”, “modernização” e “modernismo”. A confusão, portanto, é ontológica. A palavra nasce viciada porque nasce antes da própria realidade que lhe daria sustentação sociológica. Ao tempo de Baudelaire, Marx, Dickens, Carlyle, tempo de indústrias iniciantes, praticamente num único país, a Inglaterra, redes ferroviárias surgindo esparsas aqui e ali, iluminação a gás, cidades pequenas de ruas estreitas, poeirentas e tortas, população rala, economia agrária, operações sem anestesia química, transporte individual a cavalo, Igreja dominante, Inquisição ainda viva a decretar pena de morte por questões metafísicas, navios à vela, tortura institucionalizada por sistemas penais aceitos, sem rádio, sem televisão, antibióticos, automóvel, aviões, água encanada, com cidades inteiras sem sistema de esgoto, nesses tempos a “modernidade” estava ainda relativamente longe de surgir no espaço sociocultural. O fenômeno que Baudelaire percebia, acima de tudo por ser poeta, “sentia”, era a fluidez da transição no século XIX. Caminhava-se aceleradamente para a mudança de paradigma. (SOUZA, 1994, p. 19)

Portanto, como já foi dito, sua demarcação do que se poderia chamar de modernidade, esta com “sustentação sociológica”, se inicia apenas em finais do século XIX e princípios do XX, onde se caracteriza o surgimento de uma nova cultura, decorrência do industrialismo de massas.

A modernidade surge historicamente, provocando mutação radical de paradigma, quando a indústria domina a geração do produto bruto por um lado e passa a ser a maior fonte de emprego por outro. Fenômeno perceptível apenas entre finais do século XIX e princípios do XX, permitindo a sociologia surgir para captá-lo. Nunca antes. (SOUZA, 1994, p. 35)

Entre os sociólogos que *captaram* essa transformação, o autor cita a obra de Ferdinand Tonnies, Émile Durkheim, Max Weber, Gustave Le Bon e Thorstein Veblen. Aquilo que uniria esses teóricos seria o fato de admitir que estaríamos vivendo em uma “época historicamente *sui generis*, não mais fase distinta de cultura antiga, mas cultura nova.”(SOUZA, 1994, p. 32–33)

Ao admitir a existência de uma *cultura antiga* que se contrapõe a uma *cultura nova*, o autor pressupõe a incomensurabilidade entre dois períodos divididos por uma mudança de paradigma. Causa certa perplexidade a divisão feita pelo autor quando ele aponta as diferenças entre uma cultura e outra:

O Ocidente sempre foi cristão, intolerante para com as outras religiões, agrário, hierárquico e ritual. A nova cultura é cética, portanto tolerante para com o sincretismo religioso eventualmente existente, industrial-urbana,

---

<sup>22</sup> Refere-se aos ensaios *Heroísmo da vida moderna* e *O Pintor da vida moderna*, escritos entre 1859/60 e publicados pela primeira vez em 1863.

aberta em sua estratificação social e difícil de ritualizar-se devido à velocidade das transformações que não permitem cristalizações de costumes e crenças. (SOUZA, 1994, p. 33)

Não é preciso grande esforço intelectual para perceber que essa crença na nova cultura é infundada, ou, no mínimo, idealizada. O caráter conservador e messiânico do texto de Souza ajuda-nos a problematizar essa visão. Estaria uma nova cultura, marcada pela modernidade, homogeneamente definida pelos termos que o autor dispõe? Numa observação superficial do mundo que nos cerca é fácil constatar que não, especialmente se destacarmos a menção do autor à suposta tolerância com o sincretismo religioso. O autor toma a imprecisão do termo *modernidade* como um erro de abordagem a ser corrigido, e, nesse percurso, trata de minimizar importantes contribuições à construção teórica da modernidade, como aquelas dadas por Baudelaire e Marx.

Voltando ao filme de Jean Manzon, a ideia de modernidade que o filme procura mostrar é contaminada por essa construção paradigmática: Brasília representa essa mudança, esse ponto de virada na história do país, um caminho inequívoco ao progresso. Aparece no filme principalmente associada à prosperidade na indústria – tanto da construção civil como dos meios de transporte; à expectativa de ascensão social, refletida na confluência de migrantes para a capital, movidos por um ideal de um próspero futuro; e, finalmente, à ideia de que a arquitetura brasileira modernista vivia um momento de vanguarda diante de todo o mundo, e que isso estaria representado nos edifícios e plano urbanístico da nova capital. Brasília, portanto, representaria uma *cultura nova* sobrepondo-se a uma *cultura antiga*.

É importante ressaltar que as ideias modernistas impressas no projeto urbanístico de Brasília também precedem de uma visão paradigmática. É conhecida a afinidade profunda entre o urbanismo que desenhou Brasília e as ideias de Le Corbusier. Segundo Marshall Berman, o século XX conheceu visões polarizadas da vida moderna: por um lado uma certa “modernolatria” e por outro uma visão catastrófica e pessimista. À visão de modernismo da Bauhaus, de Gropius, de Mies van der Rohe e de Le Corbusier, Berman associa essa “modernolatria”, e atribui a eles a construção teórica de uma “máquina estética”. Essa “máquina estética”, segundo Berman, vai criar transformações profundas no espaço urbano e na vida moderna. Sobrepondo-se

ao ambiente que se anuncia em fins do século XIX – a intensidade no tráfego advinda da concentração de pessoas, da intensidade das trocas – o urbanismo moderno vai propor uma nova ordem, que tem como preceito principal evitar o conflito.

Ao longo de quase todo o século (XX), espaços urbanos têm sido sistematicamente planejados e organizados para assegurar-nos de que confrontos e colisões serão evitados. O signo distintivo do urbanismo oitocentista foi o bulevar, uma maneira de reunir explosivas forças materiais e humanas; o traço marcante do urbanismo do século XX tem sido a rodovia, uma forma de manter separadas essas mesmas forças. Deparamo-nos aqui com uma estranha dialética, em que um tipo de modernismo ao mesmo tempo encontra energia e se exaure a si mesmo, tentando aniquilar o outro, tudo em nome do modernismo. (BERMAN, 1986, p. 187-8)

Le Corbusier descreve em seu manifesto modernista de 1924 – *L'Urbanisme* – uma experiência pessoal que o fez crer que o tráfego era inimigo do bem-estar do indivíduo moderno: expulso da rua pelo tráfego, Le Corbusier conclui que “deixar a nossa casa significava que, uma vez cruzada a soleira da porta, nós estávamos em perigo e podíamos ser mortos pelos carros que passavam” (apud BERMAN, 1986, p. 188).

O brusco movimento que o urbanismo modernista de Le Corbusier vai fazer é assumir que a rua não mais pertence ao pedestre, e sim ao carro. Portanto, coloca o indivíduo a movimentar-se dentro do carro e concebe espaços completamente novos que assim o considere.

Se as ruas pudessem simplesmente ser riscadas do mapa – Le Corbusier o disse, bastante claro, em 1929: “Precisamos matar a rua!” –, talvez essas contradições nunca venham a nos molestar. Assim, a arquitetura e o planejamento modernistas criaram uma versão modernizada da pastoral: um mundo espacialmente e socialmente segmentado – pessoas aqui, tráfego ali; trabalho aqui, moradias acolá; ricos aqui, pobres lá adiante; no meio, barreiras de grama e de concreto, para que os halos possam começar a crescer outra vez sobre as cabeças das pessoas. (BERMAN, 1986, p. 191)

O plano urbanístico de Brasília é facilmente visualizado nessas palavras. Considerado uma das raras aplicações dos preceitos do urbanismo moderno reunidos na Carta de Atenas de Le Corbusier, reflete a fé transformadora das cidades e da sociedade que esses preceitos preconizavam. Elas partem do princípio de que o caos da vida moderna deve ser neutralizado, organizado, reconstituído em uma nova ordem urbana. O que Berman aponta como “trágica ironia do urbanismo modernista” é a destruição da vida urbana que ele próprio pretendia libertar.

Aliados, portanto, ao modernismo urbanístico de seu desenho, a transferência da capital deveria superar e sublimar o atraso do país, não somente do ponto de vista material, mas também espiritual. Após dois séculos de ocupação litorânea, Brasília representa o momento em que o país finalmente se interioriza e, a partir desse “polo magnético”, conquista territórios “inexplorados”. A construção das estradas aparece como força propulsora do desenvolvimento. A simbologia da máquina que corta a estrada em meio ao cerrado representa esse desbravamento de território, de uma batalha a ser vencida, mas também o símbolo de integração nacional.

A arquitetura materializa o avanço técnico e cultural do país. No filme de Jean Manzon, as considerações acerca das obras, tanto na narração como nas imagens – de edifícios e maquetes –, deixam clara a intenção de mostrar que elas representam um contraponto a uma tradição construtiva anterior que, apesar de não ser totalmente evidenciada, aparece implícita nas falas do narrador.

Toda essa gama de imagens e falas positivas e promissoras em relação à cidade formam o corpo de intenções do filme, que, em última instância, quer convencer as pessoas de que Brasília é possível. O mundo aqui construído é destituído de contradições: é um mundo onde o trabalho ininterrupto é como um esporte divertido; um mundo onde as máquinas que cortam estradas apenas promovem felicidade e prosperidade, a despeito daquilo que derrubam. É a ideia de uma modernidade que passa necessariamente por um caminho de evolução em linha reta, transformadora para o país e para aqueles que nela acreditam.

No entanto, é possível perceber também que as contradições presentes desde o início da construção de Brasília não haviam sucumbido à força dos tratores. Apesar de o filme não trazer à tona a questão, fica claro em algumas cenas que as contradições inerentes ao processo de modernização pretendido pelo estado estavam presentes: os operários que ali chegam a cavalo ou de ônibus, enquanto outros chegam de avião; as duras jornadas de trabalho a que eram submetidos os trabalhadores, que ainda à noite permanecem na obra; a cidade provisória em contraponto à cidade planejada que nasce; e, principalmente, no que tange o foco desse trabalho, toda a empreitada é propulsionada por uma força masculina – Juscelino, seus arquitetos, seus funcionários e os operários que concretizam essa grandiosa realização.

### 2.3. O corpo-máquina

O filme de Jean Manzon, ao documentar “as primeiras imagens de Brasília”, procura abarcar as diversas personagens envolvidas no processo de construção da cidade: *Juscelino Kubitschek*, seu grande fomentador; os *engenheiros* – Bernardo Sayão e Israel Pinheiro – braços operacionais de Juscelino; os *arquitetos* – Lucio Costa e Oscar Niemeyer – mentes criativas por trás da invenção dos edifícios e desenho da cidade; os *operários*, grande massa necessária à execução das obras; e, por fim, as *mulheres*, necessárias para a garantia de futuras gerações, a mãe que irá gerar os filhos, e a professora, que passa conhecimento aos pequenos rebentos. Seria possível estabelecer relações entre a forma como o filme corporifica essas personagens e uma ideia de modernidade associada historicamente ao corpo?

A transformação crucial do ser moderno ocidental começa a acontecer a partir de uma negação da existência mundana medieval e de uma afirmação do intelecto e da razão como forma de existência humana. O corpo, nesse sentido, passa a ser uma mera extensão, é objetificado como pertencente àquele que o domina pela razão, que o possui mas não o é, e que pode então fazer dele o uso que bem entender, aplicando o que sua razão pode inculcar. Essa transformação é fundamental para entendermos uma forma moderna de se relacionar com o corpo.

O corpo medieval, ou o corpo ainda enraizado em tradições populares, não existia em separado do homem. Fazer correr o sangue, ainda que em práticas médicas, era uma transgressão, era como rasgar a aliança entre corpo e alma.

O Concílio de Tours, em 1163, proibiu aos médicos monásticos fazer correr o sangue. A profissão médica muda no século XII, decompondo-se em diferentes categorias: aquela dos médicos universitários, clérigos mais hábeis em especulações do que em eficácia terapêutica. Eles intervêm apenas para os doentes “externos” sem tocar no corpo do doente. Aquela dos cirurgiões, que começa verdadeiramente a se organizar no final do século XIII, e age no âmbito do interior do corpo, ousando transgredir o tabu do sangue. São frequentemente leigos, desprezados pelos médicos, por causa de sua ignorância do saber escolástico. (LE BRETON, 2013, p. 58-9)

Se podemos encontrar, no decurso da história, alguns acontecimentos singulares fundamentais para essa transformação na forma de encarar o corpo, podemos citar o desenvolvimento da medicina anatômica: é ela que vai cumprir efetivamente essa

transgressão. As primeiras dissecações oficiais vão ocorrer no início do século XV, na Itália do *Quattrocento*. A prática vai se banalizar na Europa dos séculos XVI e XVII, tendo como obra fundamental o *De corporis humani fabrica* (1543), de Vesalius. Na medida em que se submete o corpo ao saber científico, admite-se que ele pode ser um objeto separado do ser humano que o encarnou, e aí se dá uma ruptura fundamental: não se *é* um corpo, mas se *tem* um corpo.

A partir do século XVII, a filosofia mecanicista na Europa Ocidental passa a evitar as causas transcendentais nas reflexões acerca da natureza, perdendo a sua base religiosa, para aproximá-las à razão do homem. A astronomia e a física de Galileu vão introduzir uma fratura epistemológica onde as fórmulas abstratas da matemática vão refutar os dados sensoriais e o sentimento de orientação do homem no espaço. A natureza, portanto, esvazia-se dos seus mistérios para tornar-se um artefato mecânico nas mãos do homem. O conhecimento deve ser útil, racional, despido de sentimento e capaz de produzir eficácia social.

Na filosofia, o pensamento de Descartes é revelador da sensibilidade de uma época, mas também, fundamental para a constituição da racionalidade moderna e do dualismo entre mente e corpo. Descartes vai escrever: “O universo é uma máquina em que não há absolutamente coisa alguma a considerar a não ser as figuras e os movimentos de suas partes” (LE BRETON, 2013, p. 102). A metáfora mecânica cartesiana atribuída ao universo também é verdade em sua atribuição ao corpo. Descartes vai estabelecer um estatuto de subordinação do corpo à mente, opondo-os em uma radical dualidade: o indivíduo encontra-se dividido em duas partes, o corpo e a mente, soldados pela glândula pineal. Em seu *Discurso do Método* (1637), Descartes considera uma radical dualidade: a mente, ou a “alma”, é inteiramente distinta do corpo. A alma seria a representação do *eu* e sua essência ou natureza consistiria apenas no pensar, não dependendo de qualquer coisa material para existir. Essa dualidade mente/corpo já havia sido antecipada no pensamento filosófico desde Platão. No entanto, Descartes vem reforçar a separação entre alma e natureza numa oposição de superioridade da primeira em relação à segunda. E essa natureza inclui a natureza do corpo. A relação que o pensamento racional moderno estabeleceu com o corpo encontra reflexos no homem cartesiano, composto por uma colagem entre uma

alma que só encontra sentido no pensar, e um corpo, ou melhor, uma máquina corporal, reduzida a uma simples extensão.

...e verdadeiramente pode-se muito bem comparar os nervos da máquina que eu vos descrevo às tubulações das máquinas dessas fontes; seus músculos e seus tendões às diversas engrenagens e recursos que servem para movimentá-las; seus espíritos animais à água que os move, cujo coração é a fonte e as concavidades do cérebro são os olhares. Além disso, a respiração e outras tais ações, que lhe são naturais e ordinárias e que dependem do curso dos espíritos, são como os movimentos do relógio ou de um moinho que o curso ordinário da água pode tornar contínuo. (LE BRETON, 2013, p. 120)

Mesmo se opondo ao dualismo estabelecido por Descartes, outros pensadores como Espinosa e Hume admitem *mente* e *corpo* como duas categorias distintas de análise, ainda que estabeleçam a interdependência entre elas.<sup>23</sup> Ou seja, a fratura epistemológica moderna entre corpo e mente permanece, muito embora ela vá ser tratada a partir de sua interação. Portanto, o corpo, enquanto categoria separada do ser humano, e como sua posse, é uma invenção moderna.

Cabe ressaltar que essa concepção passa de antemão por uma negação de um corpo “grotesco”, como afirma Le Breton, o corpo popular, aquele presente nas festas medievais, nos carnavais de rua, que estão no cerne da sociabilidade, principalmente, no século XV. Nessas festas, os corpos se misturavam indistintamente em ruas e praças públicas, constituindo uma efusão coletiva, mediada pelo contato físico direto.

Essa sociabilidade, levada ao seu extremo nas festas populares, é parte do cotidiano da cidade medieval. Segundo Alain Corbin, os odores da Paris na primeira metade do século XVIII, fruto tanto da aglomeração dos corpos no espaço público, como dos humores provenientes de latrinas, mercados, etc., vão despertar a vigilância dos higienistas. O confinamento e a aglomeração passam a ser vistos como sinônimo de doença, fetidão, e “a percepção dos perigos das emanações sociais leva à desconfiança para com a multidão pútrida, o povo e os animais misturados”. (CORBIN, 1987, p. 66). Uma nova sensibilidade em relação aos odores passa a se instalar na medida em que a necessidade de individuação é também crescente. A intolerância para com o odor do outro faz parte também da constituição de uma sensibilidade moderna em relação ao corpo.

---

<sup>23</sup> Ver pp. 122 a 124.

O corpo grotesco é formado de relevos, de protuberâncias, ele transborda de vitalidade, está mesclado à multidão, indiscernível, aberto, em contato com o cosmo, insatisfeito com os limites que ele não cessa de transgredir. É uma espécie de “grande corpo popular da espécie” (Bakhtin), um corpo eternamente renascente: grávido de uma vida a nascer ou de uma vida a perder, para renascer ainda. (LE BRETON, 2013, p. 47)

A concepção moderna de arquitetura vai se fundamentar nessa tentativa de dominação da natureza pela ação racional humana. A necessidade de modernização das cidades passa pelo desejo de higienizá-las, de separar suas funções, de dominar o caos, de ordenar o fluxo dos corpos. Nesse sentido, a arquitetura acompanha o desenvolvimento das outras ciências desde o renascimento, na tentativa de criar soluções de controle da natureza pelo homem, de desenvolver dispositivos que atendam às novas necessidades de deslocamento e fixação, e que também ajudem a moldar a ação humana – corpórea – no espaço.

A atividade do projeto em arquitetura surge historicamente a partir da separação moderna entre corpo e espaço. Até a renascença, o arquiteto era o construtor, e o desenho era utilizado apenas para realização de croquis durante a obra. A partir do renascimento, a arquitetura passa a ser conceituada e entendida como disciplina intelectualmente elaborada, e o projeto passa a ser instância essencial na concepção arquitetônica – pensar, calcular e desenhar antes de construir.

Conceber conceitualmente o espaço implicaria em conhecer profundamente as relações entre indivíduos, natureza e sociedade. Segundo Argan, é parte da conceituação da renascença a crença de que os antigos teriam estabelecido de forma mais pura sua relação com a natureza, e isso estaria refletido na forma como representavam suas edificações: “...os antigos eram os maiores conhecedores da natureza, pois eram aqueles que *na* natureza e *da* natureza deviam extrair todos os elementos de sua vida espiritual”<sup>24</sup> (ARGAN, 1973, p. 15). Como essa relação não era mais possível ao indivíduo moderno, devido à evolução da ciência e da religião, era preciso resgatar esse modelo de construir e racionalizá-lo à luz da modernidade. A renascença vai buscar, portanto, na arquitetura da Grécia Clássica, a relação entre corpo e espaço a ser tomada como ideal e a ser reproduzida como modelo válido. Essa

---

<sup>24</sup> Tradução livre de: “...los antiguos eran los más grandes conocedores de la naturaleza, puesto que eran los que en la naturaleza y de la naturaleza debían extraer todos los elementos de su vida espiritual”.

concepção foi fundamental para toda a literatura moderna produzida acerca da arquitetura: a racionalidade existente nas teorias de composição e aplicação dos elementos clássicos, já é moderna.

Conceitualmente, é aquela máquina corporal cartesiana, como uma simples extensão, que Le Corbusier vai ter em mente ao elaborar seus projetos, e se manifesta principalmente a partir da adoção do sistema de medidas por ele elaborado: o *Modulor*. Esse sistema, pensado a partir de um corpo humano padrão, deveria aplicar-se ao projeto como um todo, desde as medidas de mobiliário, até alturas de pé-direito e proporções de fachada. A palavra *Modulor* é composta a partir de *module*, ou seja, unidade de medida, e *section d'or* (seção áurea), proporção clássica reproduzida por toda a renascença e incorporada por Le Corbusier. A publicação *Modulor 1*, de 1948, tem como subtítulo *Ensaio sobre uma medida harmônica à escala humana e aplicável universalmente à Arquitetura e à Mecânica Moderna*. Ao iniciar seus estudos acerca do *Modulor*, por volta de 1942, Le Corbusier era contratado da Associação Nacional Francesa para Estandarização (AFNOR), órgão que tinha como função auxiliar a reconstrução do país no pós-guerra, e estabelecer uma padronização de medidas na construção civil. Em um primeiro estudo, Le Corbusier solicita a um de seus assistentes:

Tome um homem com o braço levantado com 2,20m de altura, inscreva-o em dois quadrados superpostos de 1,10m, coloque-o a cavalo sobre os dois quadrados e um terceiro quadrado resultante lhe dará uma solução. O lugar do ângulo reto deve poder ajuda-lo a colocar o terceiro quadrado. Com este enredado, regido por um homem instalado no seu interior, estou seguro que chegará a uma série de medidas que poderão colocar de acordo com a estatura humana (o braço levantado) e a Matemática.

Esse era apenas um primeiro estudo que considerava um homem com 1,75m de altura. Após a publicação do *Modulor 1*, seguem-se uma série de adaptações sugeridas por matemáticos, engenheiros, etc., e que são incorporadas a um novo sistema, aperfeiçoado no *Modulor 2*, publicado em 1950. Le Corbusier chega então a um padrão definido a partir de um homem com 6 pés de altura, ou 1,829m, proporcionado de acordo com a seção áurea e a sequência de *Fibonacci*.

O conceito do *Modulor* aparece como uma metáfora do pensamento de Le Corbusier acerca da relação modernista entre corpo e espaço, operando em termos de

concepção arquitetônica aquele mesmo pensamento mecanicista relacionado ao corpo cartesiano. Considera-se um *tipo* para o corpo na tentativa de se encontrar proporções arquitetônicas ideais, e que só poderiam derivar de um corpo com proporções ideais – um homem com 1,829m de altura. Um corpo idealizado e genérico.

Que associações poderíamos fazer entre essa visão moderna do corpo e a forma como Jean Manzon corporifica suas personagens no filme *As primeiras imagens de Brasília?* Levando em conta o alinhamento do cineasta com as intenções propagandísticas de seus contratantes, não era interessante *psicologizar* essas personagens, aprofundar-se em suas contradições, mas sim *esquematizá-los* dentro de uma lógica que favorecesse a intenção inicial: atribuir posições a essas personagens que dialogassem com o discurso favorável à modernização do país.

Dessa forma, vemos as personagens posicionadas, em sua relação com o espaço da construção, a partir de uma certa hierarquia, refletida na forma como esses corpos são colocados em cena. Tomando primeiramente *Juscelino Kubitschek*. Ele é o corpo ativo, pensante, o mentor visionário que observa a cidade sempre a partir de um ponto mais alto que os demais (a bordo de um avião, no topo de um edifício). Tanto o seu olhar a partir do avião, como a conversa com Israel Pinheiro no alto de um prédio enquanto apontam para o horizonte, mostram um homem que domina a sua criação.

De maneira similar vemos posicionados os *engenheiros*, braços operacionais do mentor Juscelino: Bernardo Sayão aparece do alto de uma planície, a olhar e apontar para as estradas que são abertas por tratores, enquanto supostamente explica ao seu subordinado – o operário – as diretrizes do projeto que deverá seguir; por outro lado, Israel Pinheiro aparece junto a Juscelino, em uma visita às obras, e seus gestos dão a entender que está transmitindo ao presidente o andamento das construções. Essas duas personagens são assim corporificadas em sua hierarquia: submetidas ao presidente, superiores aos operários.

Já os *arquitetos* aparecem encerrados no espaço do escritório. Não há qualquer imagem que os mostre no canteiro de obras. Esse escritório poderia estar em

qualquer lugar<sup>25</sup>. De qualquer forma, essa colocação dos arquitetos encerrados em seu escritório, às voltas com as maquetes e plantas de Brasília, reforçam a corporificação deles no filme como mentes criativas, o seu domínio é o das abstrações – o projeto, a maquete. Eles representam um certo isolamento em relação à realidade da construção – são a mente, a racionalidade criativa, o pensamento acerca da cidade.

Os *operários*, personagens que aparecem em maior número no filme, são corporificados principalmente em grupo: a grande força braçal que possibilitará de fato a construção da cidade. Por meio de seus corpos é mostrada a força necessária para levantar os edifícios, para se empurrar uma enorme tubulação que deverá conduzir a água, para rebitar vigas de metal, mesmo durante a noite. Em grupo também são mostrados a chegar na cidade, seja de ônibus ou a cavalo. Há três momentos apenas em que os operários são mostrados em primeiro plano, individualizados: no primeiro, um operário que recebe ordens do engenheiro, onde fica clara aí a sua subordinação – é o primeiro operário apresentado no filme; no segundo, um operário aparece a tomar banho em um banheiro improvisado, a mostrar aí que existe infraestrutura para que esses trabalhadores tenham condições de vida dignas durante as obras – nesse momento também o operário é caracterizado como nordestino por meio de seu chapéu, de forma a criar ali uma identidade com o grande contingente de migrantes dessa região; e, finalmente, um operário é mostrado em seu retorno para casa, quando encontra sua mulher, encenando ali a narrativa da família que vai construir o futuro de Brasília.

O corpo feminino é mostrado no filme apenas em três momentos: no primeiro, mulheres montadas a cavalo, carregando seus filhos; no segundo, a professora do grupo escolar leciona para seus alunos, crianças; e por fim, a esposa aguarda o operário ao chegar em casa. Na primeira aparição no filme, seus corpos aparecem associados à maternidade – a mãe que, junto a outras mães, carregam seus filhos na chegada à Brasília. *A noiva do Brasil*, mencionada na narração no início do filme, se materializa na figura dessas mães. Na segunda aparição, temos a professora. Muito embora ela não apareça como mãe, está ali ao lado do grupo de crianças, seus alunos,

---

<sup>25</sup> É provável que seja o escritório de Lucio Costa no Rio de Janeiro, já que o mesmo esteve presente no local da construção apenas uma vez, para visita ao sítio.

a futura geração de Brasília. E, por último, a figura da esposa, aquela que espera pelo marido em casa à noite, após a sua jornada de trabalho.

Em contraponto à forma como o corpo masculino é apresentado no filme – ativo e trabalhador nas obras; aquele que olha a cidade do alto; aquele que idealiza a cidade, manipula-a através de maquetes – o corpo feminino aparece aqui resignado ao papel de mãe, é mostrado como aquele que carrega as crianças – no colo ou na escola – e que, alheio aos acontecimentos e à atividade do homem, espera-o em casa. Seu corpo é associado assim ao ambiente doméstico, não participa ativamente da construção da cidade. Mas, no entanto, para que a cidade possa progredir, é necessário que ele esteja ali para garantir *os primeiros filhos de uma nova era*.

Esse esquema criado por Jean Manzon posiciona as personagens como componentes de uma engrenagem necessária para o sucesso da construção da cidade. A metáfora do corpo-máquina funciona aqui não somente aplicada a corpos individualizados, mas também a um esquema racional que organiza esses corpos em torno de um objetivo maior que é a modernização do país. Não há contradição, não há erro, não há retorno: essa engrenagem, se bem articulada, fará com que o país siga o seu caminho inquestionável ao progresso, tendo Brasília como ponto de inflexão. Mais que uma narrativa encerrada em dez minutos, o filme de Jean Manzon nos mostra um lado importante da história elaborada acerca da cidade, que tem muitas afinidades com a história escrita que se produzia no mesmo período. No entanto, ao coloca-las em imagens, ela permite que possamos observar como se revelam essas relações entre corpo e cidade, organizadas segundo esse esquema, e ainda, a observar que a mulher, apesar de pouco aparecer na história oficial da construção de Brasília, tem um lugar definido nessa engrenagem.



### 3. Modernidade, contradição e corpo provisório

#### 3.1. Filme: *Brasília, capital do século* (1959)

*Direção: Gerson Tavares. Documentário, 10'48"*



O filme se inicia com as cartelas de título e créditos sobrepostas à imagem de um mapa do Brasil Colônia<sup>26</sup>, numa geografia imaginária do país nesse período: grandes rios, vegetação abundante, habitantes nativos e até animais alados compõem essa cartografia. A maravilha de riquezas imaginadas pelos europeus ao chegar nesse território. Sobre essas imagens, em *voice over*, o narrador inicia sua locução:

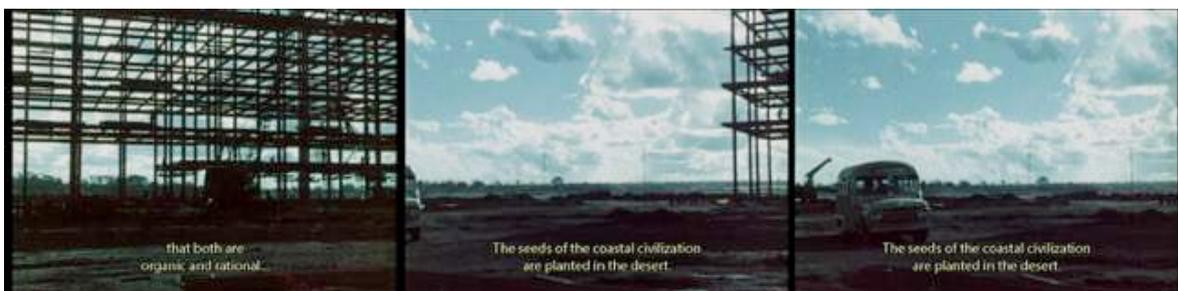
*Cumprindo um imperativo constitucional, e efetivando um pensamento e uma aspiração de longa data, o presidente Juscelino Kubitschek está construindo Brasília, a nova capital do Brasil.*



<sup>26</sup> Mapa de Pierre Descelliers, cartógrafo francês, realizado em 1546. Original na Mapoteca do Itamaraty, Rio de Janeiro.



As rodas de uma grande máquina em movimento emergem na tela preta, a câmera acompanha seu movimento lateral; num plano aberto<sup>27</sup>, vemos o mesmo trator operado por um homem de chapéu; num plano médio<sup>28</sup>, vemos o seu rosto enquanto dirige a máquina. Na sequência, ainda em plano médio, o rosto de um homem que opera outra máquina; em um plano aberto, vemos a máquina que este homem opera, tendo como fundo um edifício de Brasília já concluído; a câmera se movimenta então em direção às entranhas da máquina. Um som de motor acompanha toda essa sequência. Nessa introdução do filme, homem e máquina são mostrados em um jogo de alternância e complementaridade que personifica ambos como engrenagens a executar aquilo que a narração explicita: *Surgindo no planalto central do território brasileiro, Brasília está sendo construída sobre uma planificação ao mesmo tempo orgânica e racional...*



Vemos agora, em primeiro plano, o esqueleto da estrutura metálica de um edifício, com a câmera ao nível do chão. A narração continua: *...e materializada com o objetivo a posteriori de uma transformação econômica do Brasil. Implantam-se no deserto os germens da civilização do litoral.* Nesse momento, uma trilha instrumental, eletrônica, atmosférica, substitui o barulho dos motores e acompanha ao fundo a narração. A

<sup>27</sup> Enquadramento no qual a câmera está distante do corpo filmado, que ocupa um pequeno espaço no conjunto, constituindo um plano que ajuda a ambientar espaço e corpo.

<sup>28</sup> Enquadramento no qual a câmera está próxima do corpo filmado, mas ainda deixando ver algo do cenário ao redor, constituindo um plano que aproxima-se do corpo em busca de sua expressão.

câmera inicia um lento movimento panorâmico pela planície de onde emerge a estrutura. A narração é interrompida, e em seu giro a câmera encontra um ônibus, que entra em quadro, pára, e por sua porta descem três homens. A trilha se acentua, acompanhada agora do som de batidas, marteladas, enquanto a câmera continua seu movimento.



Deixamos o ônibus e vemos ao longe uma sequência de blocos de estruturas metálicas (Esplanada dos Ministérios), um deles toma novamente o primeiro plano; ao fundo, o Congresso Nacional. Seu giro termina em um guindaste, posicionado em frente à estrutura. A câmera acompanha então, em movimento ascendente e sem cortes, o mastro do guindaste, chegando até seu cume, onde está pendurada uma viga metálica. A narração é retomada: *Entusiasmo dedicado ao trabalho comum. Constrói-se um futuro que se pode definir imprevisível.* Nesse plano sequência, que completa um giro de 180° na Esplanada dos Ministérios, as obras da capital são mostradas a partir de uma articulação entre pessoas e máquinas – os operários que descem do ônibus no início e o guindaste ao final do plano.



Vemos agora, de frente, o Congresso Nacional ainda em obras. A cúpula do Senado já está concretada; a Câmara, ainda entre andaimes e estacas; as torres, em sua estrutura metálica. Na imagem seguinte, operários organizam no chão algumas vigas metálicas com a ajuda de uma máquina, tendo ao fundo a estrutura de um edifício. *Nenhuma pedra, nenhum sulco que ocupe lugar que não se tivesse pensado.* A câmera inicia então um movimento ascendente, até o topo das torres do congresso.



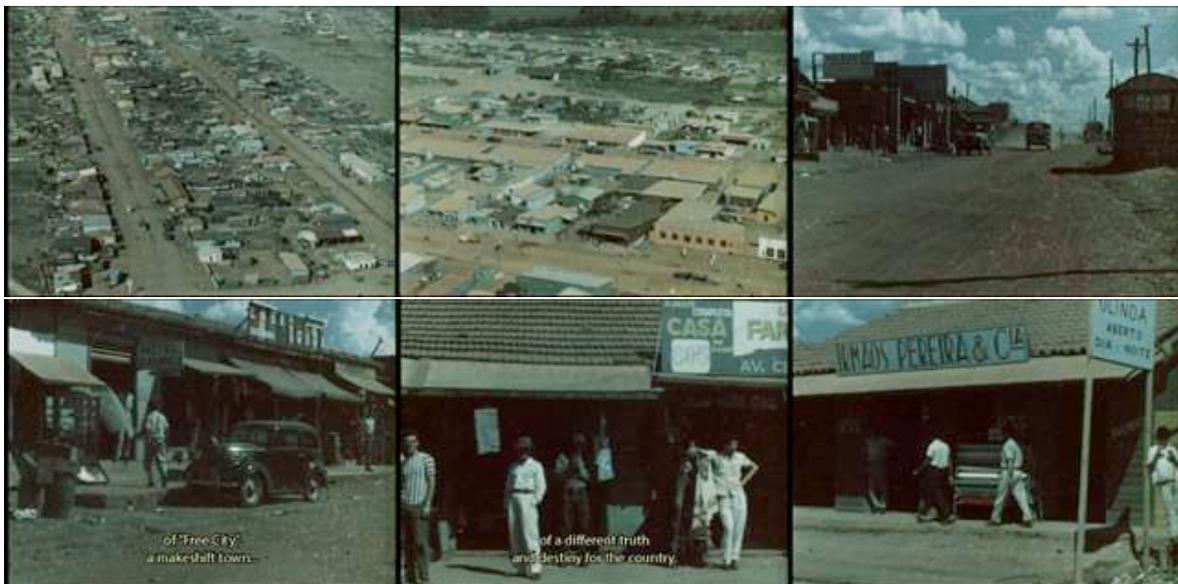
Numa nova imagem, em *contra-plongée*<sup>29</sup>, entre as torres do congresso, vemos um homem caminhar em um dos andares, por sobre a viga. *Os aglomerados urbanos foram criados pelo homem.* Dois planos rápidos de operários que trabalham o ferro, no chão: *Esta é a cidade criada para o homem.* O corte seco de uma martelada.



<sup>29</sup> Posicionamento da câmera segundo o qual um objeto é filmado de baixo para cima; o seu contrário – *plongée* – consiste em filmar o objeto de cima para baixo.

A câmera agora está bem próxima à estrutura e, num *travelling*<sup>30</sup> vertical, sobe ao longo de seus andares como um movimento de elevador. A trilha eletrônica reproduz o que parece ser uma batida, um eco metálico. *Décimo segundo andar, mas ainda mais alto se lançará o aço.* O elevador pára.

Nessas sequências, a grandiosidade dos edifícios de Brasília é acentuada pela trilha, que cria uma atmosfera futurística. As estruturas metálicas e a força do aço são contrapostas ao trabalho humano, ressaltando também as intenções humanísticas do plano para Brasília – *a cidade criada para o homem* – assim como as suas ambições estratégicas – *o objetivo a posteriori de uma transformação econômica do Brasil* – e a racionalidade empreendida em seu projeto – *nenhuma pedra, nenhum sulco que ocupe lugar que não se tivesse pensado.* A construção imagética ressalta esses aspectos a partir de movimentos de câmera ensaiados e precisos: os planos de baixo para cima (*contra-plongée*) ressaltam a grandiosidade das obras; a movimentação panorâmica da câmera espacializa a cidade numa racionalidade previsível. No entanto, a narração fala em um *futuro que se pode definir imprevisível*, assumindo um certo tom de crítica às intenções gerais do projeto.



<sup>30</sup> Movimento segundo o qual a câmera se desloca no espaço para registrar um objeto. Pode ser *lateral*, quando a câmera se movimenta horizontal e paralelamente ao objeto; *frontal*, quando a câmera se movimenta perpendicularmente ao objeto; ou *vertical* – como é o caso – quando a câmera se movimenta para cima ou para baixo.

Em voo de pássaro, vemos a Cidade Livre, um aglomerado densamente povoado, com largas ruas de terra, com um movimento intenso de carros e pessoas. A trilha que ouvíamos na sequência anterior se esmaece aos poucos. Com a câmera agora ao nível do chão, vemos uma rua da Cidade Livre. Num lento movimento lateral, pessoas e carros circulam, vemos várias lojas, letreiros. A trilha muda bruscamente para o som de uma viola. *Nos canteiros de obras, nas casas de madeira dos acampamentos, na cidade provisória, chamada Cidade Livre, os candangos, brasileiros vindos de todas as regiões, são os esforçados representantes de uma verdade e de um destino para o país.* Em contraponto às imagens das obras da arquitetura modernista, essa sequência introduz o contexto de vida dos trabalhadores da capital, a vida em sua *cidade provisória*, o cotidiano daqueles que constroem a cidade. A mudança brusca de trilha acentua o contraste: uma trilha eletrônica para a futurística cidade, em contraponto à moda de viola, para o Brasil arcaico, provisório, ligado a raízes regionais, onde habitam *os esforçados representantes de uma verdade e de um destino para o país.*



Vemos agora os pés de duas pessoas, uma de frente para a outra: calçam botas em estilo *cowboy* e vestem calça jeans. A câmera inicia um *travelling* vertical, a percorrer o corpo das personagens, que seguram frutas nas mãos. Conforme a câmera sobe, percebemos se tratarem de duas mulheres, de cabelos curtos, conversando: *Nas atitudes, são evidentes e naturais as pretensões pioneiras.* Aqui, o cineasta parece querer nos mostrar como essas *pretensões pioneiras* se refletem no vestuário, no corte de cabelos. A primeira impressão ao vermos somente os pés das personagens, pelas botas e calças, pode ser de que se tratam de dois homens. O movimento da câmera brinca com essa duplicidade, para mostrar esse pioneirismo refletido no corpo dessas mulheres.



Voltamos ao canteiro de obras, um homem rebita com uma máquina a estrutura metálica. Um outro retira o rebite incandescente com uma pinça e arremessa para outro, que o recolhe com um funil, repassando-o com uma pinça para um quarto operário, que agora rebita a estrutura metálica com uma máquina, junto ao mesmo operário que vimos inicialmente. *Habilidade, destreza, domínio da técnica demonstram esses operários. Ontem simples camponeses e vaqueiros, ignoravam a existência das máquinas.* Seguem-se vários planos do ciclo do trabalho de rebitar a estrutura, os operários caminhando entre as vigas, pendurados à estrutura metálica. *Às vezes, com a vida pagam o preço da conquista.*



Um novo plano aberto do Congresso Nacional, a trilha eletrônica, volta com mais força. Um caminhão cruza o quadro, em sua porta está escrito *Novacap*, a câmera deixa o congresso e acompanha o seu movimento lateral. O caminhão sai de quadro e vemos agora os blocos de estrutura metálica dos ministérios. Numa imagem a partir da parte de baixo da rampa do congresso, um operário cruza o quadro em contraluz, vemos também andaimes e o movimento da obra, a esplanada ao fundo.



Num movimento panorâmico, a câmera mostra os operários que trabalham na cúpula invertida onde se instalará a Câmara dos Deputados, entre andaimes e ferragens. *Protegidos por uma cúpula ampla, sentar-se-ão os futuros legisladores do Brasil.* Ao terminar seu movimento lateral, a câmera inicia um movimento vertical, mostrando novamente ao fundo os blocos de estrutura metálica dos ministérios.



Voltamos para uma rua da Cidade Livre, e a trilha novamente muda, de maneira brusca, para o som de uma viola. *Não para este operoso aglomerado de raças e de cores serão elaboradas as leis, pois este desaparecerá com o início da vida de Brasília, a capital de amanhã.* Seguem-se então alguns planos dos moradores da Cidade Livre:

um grupo de homens, em contraluz, conversa em frente a uma loja; um homem que conversa com uma mulher escorada a um poste; a calçada de lojas e o movimento de pedestres. As mulheres aparecem nessa sequência acompanhadas de homens, inseridas em um cotidiano da cidade, e sendo cortejadas por eles.

Nessas duas sequências, são contrapostos o futuro e o presente da cidade, como excludentes um ao outro: os legisladores que se instalarão na cúpula, ora em construção, não legislarão para o povo que agora ocupa a cidade. Eles não são o futuro. E não somente de pessoas, aqui se fala de uma cidade se sobrepondo a outra. A Cidade Livre, resiliente, permanece, a despeito da intenção de provisoriedade.



Novamente estamos no canteiro de obras, e uma imagem panorâmica mostra um grande canteiro, onde ferros são dobrados, barracões de obra ao fundo, muitos operários circulam por ali. A trilha eletrônica retorna. *É da gangue escura das mãos dos trabalhadores que estão surgindo as joias da arquitetura brasileira. Gigantescos movimentos de terra foram realizados para que a cidade seja perfeita.* A imagem de um novo canteiro, também em movimento panorâmico, mostra edifícios residenciais em obras ao fundo, e em primeiro plano barracões de madeira. *Constroem-se primeiro os edifícios destinados a acolher os organismos indispensáveis a vida de uma nação. Os técnicos possuem acomodações provisórias.*



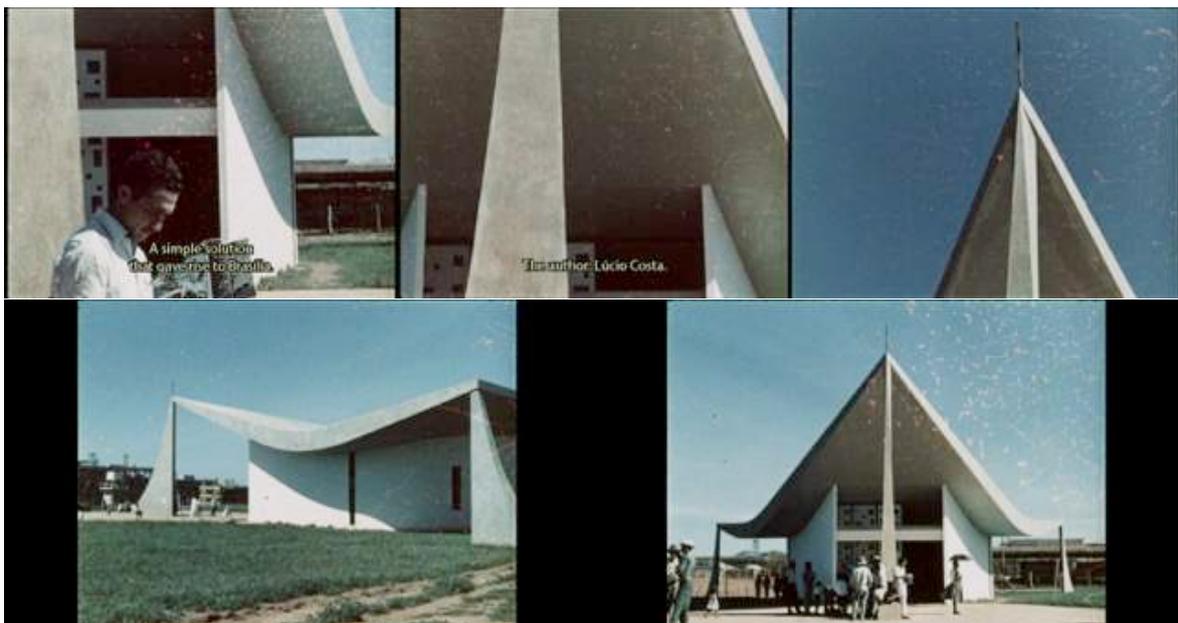
Vemos agora a capela do Palácio da Alvorada, já concluída. *A capela convida ao chamado místico da fé.* A câmera inicia um movimento lateral, revelando o palácio ao lado, também já concluído. A trilha eletrônica se acentua. No plano seguinte, estamos no interior do palácio, todo mobiliado. Um homem caminha cruzando o quadro e a câmera acompanha seu movimento, ele atravessa a grande sala. *O Palácio da Alvorada, residência do presidente dos Estados Unidos do Brasil, já se encontra pronto. Sóbria e necessária decoração dos interiores acompanha harmonicamente a concepção estrutural.* Vários planos mostram o interior do palácio, com sua mobília e obras de arte.





No avarandado do segundo andar, dois homens olham para o horizonte. A câmera faz um movimento panorâmico, mostrando os arredores do palácio. Pelo lado de fora, a câmera passeia ao longo da fachada do palácio, em um *travelling* lateral, entrecortado pelas palmeiras do jardim.

A concepção plástica denuncia uma unidade criadora e dá a toda a cidade a **marca característica de um só tempo** (grifo meu). Todos os projetos dos edifícios de Brasília levam a assinatura de Oscar Niemeyer. É a sua obra definitiva. “Do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse, dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, do próprio sinal da cruz” Desta solução simples, nasceu o plano de Brasília. Autor, Lucio Costa.



A câmera mostra um homem que lê uma revista, em frente à Igrejinha. Vemos nessa cena um painel de Athos Bulcão, na entrada da Igreja, que hoje não mais existe. A câmera acompanha o edifício em um movimento ascendente, até o topo da igreja onde está o sinal da cruz. Em um plano aberto, vemos a fachada lateral da Igrejinha, concluída, mas ainda sem os azulejos de Athos Bulcão. Um outro plano mostra a frente da igreja, homens e mulheres circulam por ali.

Foram apresentadas nessas sequências *as joias da arquitetura brasileira* já executadas, fruto *das mãos dos trabalhadores*. Aparecem após uma introdução que mostra as *acomodações provisórias* dos operários, em contraponto aos *edifícios destinados a acolher os organismos indispensáveis à vida de uma nação*. Apesar da constante alternância entre obra e operários, ao filmar o Palácio da Alvorada e a Igrejainha são adotados movimentos de câmera que acompanham e ressaltam a composição plástica dos edifícios – o *travelling* lateral no Palácio da Alvorada, a panorâmica vertical na Igrejainha – e a narração trata de ressaltar seus atributos técnicos e artísticos. O movimento das pessoas que circulam nesses edifícios é quase coreográfico.



Voltamos à Cidade Livre, novamente sob a trilha da moda de viola. Vemos agora um grupo de três crianças, que olham para a câmera. *Brasileiros de amanhã. Para eles, o futuro reserva imprevisíveis horizontes*. Seguem-se vários planos do cotidiano na Cidade Livre: um homem escorado a uma ônibus conversa com outro pelo lado de dentro; um cavalo parado em frente a uma loja; um homem entra em um ônibus cujo

letreiro diz *Taguatinga*; dois meninos caminham pela rua carregando bancos de madeira; pessoas percorrem a calçada das lojas; uma imagem panorâmica mostra um grande aglomerado de pessoas em uma feira em frente ao edifício do mercado; vários planos do movimento de pessoas na feira. Nesses planos, é evidente a discrepância entre o número de homens e mulheres no cotidiano da Cidade Livre. Uma delas circula por uma calçada; outra atravessa a rua; entre a multidão da feira, vemos passar apenas duas mulheres que andam juntas; a sequência termina com o plano de uma mulher negra, com um guarda-sol, acompanhada de sua filha.



A câmera nos mostra agora, em *travelling*, várias mulheres sentadas olhando diretamente para a lente. *Mas aqui, problemas sérios que não conhecem ainda resposta.* A câmera termina seu movimento na porta do estabelecimento ao fundo, onde estão de pé dois homens e uma mulher. Todos olham para a câmera.



Vemos agora mulheres que lavam roupa à beira de um riacho, algumas lavam os pés, conversam entre si. *Longe do fragor das máquinas e dos martelos, a natureza auxilia as necessidades dos que vivem o presente.*

Nessas sequências da Cidade Livre, aproximamo-nos mais ainda das pessoas que ali vivem, a imagem dos *brasileiros de amanhã*. O grande aglomerado de pessoas em torno da feira, as crianças que caminham sozinhas pelas ruas, as mulheres que, sentadas lado a lado olham para a câmera, a imagem das lavadeiras são retratos

próximos dessa realidade cujo destino é incerto, *longe do fragor das máquinas e dos martelos.*



Voltamos ao canteiro de obras. Os operários deixam o trabalho, seguem até caminhões que os carregam aos montes. Vários planos dos operários caminhando, eles passam em frente à câmera, os caminhões seguem apinhados de operários. *Acabado o trabalho, Brasília perde a sua própria alma. E morta é em verdade toda cidade sem a presença humana. Para casa com ansiedade, que alguém está à espera.*



O filme termina com imagens de alguns homens em torno de uma fogueira, à beira do lago. Eles tocam violão, bebem, conversam; ao lado, a silhueta de uma grande máquina. *Amigos, um violão, uma fogueira e música para dizer adeus ao dia agonizante. Amanhã, estará mais próximo o futuro.*

### 3.2. *Modernidade e contradição*

O filme de Gerson Tavares é uma descoberta recente, e constitui em exemplar único dentre os filmes contemporâneos à construção da capital e produzidos sobre ela. Tomando o contexto de produção do filme e inserindo-o nessa safra de documentários que aventavam o Cinema Novo, a sua análise torna-se imprescindível para um trabalho que busque os meandros do projeto de modernidade que Brasília inspirava.

A estrutura geral do filme é construída de forma a ressaltar o contraponto entre o *Brasil do futuro* que se pretendia com a nova capital, e o *Brasil do passado* que se mostrava latente no cotidiano do canteiro de obras, na Cidade Livre e nos acampamentos de operários. Ao contrário do filme de Jean Manzon, cujo discurso procura enaltecer uma *nova cultura* que estava por surgir junto com a cidade e a sobrepor um passado omissos no filme, *Brasília, capital do século* trata de expor esses dois tempos em contradição. É importante ressaltar que entre 1957 e 59 o contingente populacional do Distrito Federal cresceu significativamente <sup>31</sup>, fazendo com que as contradições se mostrassem de maneira mais evidente.

O uso consciente da trilha sonora – ao alternar-se entre sons futurísticos sobre as imagens da cidade modernista em construção, e uma moda de viola sobre as imagens da Cidade Livre – ressalta de maneira quase caricata esse contraponto entre tempos. Ou seja, o filme de Gerson Tavares procura entender a modernidade encampada por Brasília a partir de suas contradições intrínsecas. Mostra o quanto esse *Brasil do passado* ainda estaria presente no *Brasil do futuro* que se pretendia construir.

Portanto, a ideia de modernidade construída em *Brasília, capital do século* questiona o tratamento paradigmático dado à história, presente na abordagem de Jean Manzon. Ao questioná-lo, está necessariamente problematizando uma certa divisão do tempo histórico. Esse tempo linear da revolução paradigmática considera a história como uma sucessão de blocos estanques, divididos por muros que não admitem interseções entre eles, um decurso irreversível, que aponta para o futuro como ponto culminante

---

<sup>31</sup> Segundo o Censo de 1959, a densidade demográfica no Distrito Federal evoluíra de 2,1 hab./km<sup>2</sup> em julho de 1957 para 11 hab./km<sup>2</sup> em maio de 1959. (RIBEIRO, 2008, p. 67)

de uma trajetória.

Uma leitura oposta ao tratamento linear, apontado por Reinhart Koselleck em seu livro *Estratos do Tempo* (2014), consiste em enxergar o tempo histórico como recorrente e circular: o modelo circular seria atribuído aos gregos, enquanto o linear, aos judeus e cristãos. Segundo o autor, ambos os modelos são insuficientes, pois toda sequência histórica é composta tanto por elementos lineares como por elementos recorrentes. Koselleck propõe uma abordagem que, segundo ele, pretende “solapar a oposição entre o linear e o circular”: considera os tempos históricos como constituídos de “vários estratos que remetem uns aos outros, mas que não dependem completamente uns dos outros”. (KOSELLECK, 2014, p. 19–20)

Segundo Koselleck, o termo *história* em grego significa o que os alemães denominam de *experiência*, e ter uma experiência significa empreender uma viagem de descoberta. “A narrativa histórica só surge como ciência a partir do relato dessa viagem e da reflexão sobre esse relato”. A história seria, portanto, “a expressão mais pura de uma ciência da experiência” (KOSELLECK, 2014, p. 20). Os estratos propostos pelo autor estariam divididos analiticamente em três, vinculados ao que ele denomina *vestígios da experiência*.

O primeiro deles corresponde à constatação experiencial da *singularidade*: são fatos que, vistos historicamente, representam reviravoltas singulares, ocorrências surpreendentes e irreversíveis que alteram de maneira profunda o curso da história. A ideia de progresso torna-se possível a partir de uma sucessão de singularidades.

Admitindo que as singularidades são apenas uma parte da construção temporal, um segundo estrato a complementa: a *repetição*. Esse estrato está vinculado a procedimentos simples e cotidianos, e sua recorrência seria a pré-condição para a ocorrência de *singularidades*. Koselleck se utiliza do exemplo da fala e da linguagem para explicá-lo: “mesmo quem deseja dizer algo novo precisa se expressar na linguagem existente”. (KOSELLECK, 2014, p. 22). *Repetição* e *singularidade* se complementam na narrativa dos tempos históricos.

Aqui surge um fenômeno que torna tão interessante a história: não só acontecimentos súbitos e singulares produzem mudanças; as estruturas de maior duração – que possibilitam as mudanças – parecem estáticas, mas

também mudam. O proveito de uma teoria dos estratos do tempo consiste na sua capacidade de medir diferentes velocidades, acelerações ou atrasos, tornando visíveis os diferentes modos de mudança, que exibem grande complexidade temporal. (KOSELLECK, 2014, p. 22)

A esses dois primeiros vem se juntar um terceiro estrato: a *transcendência*.

Fundamenta-se na constatação de que há tempos históricos que transcendem a experiência de indivíduos e gerações. São transcendentem não por referirem-se a um sentido não material, mas por constituírem experiências que se estendem por várias gerações. Seriam exemplo dessas experiências a contínua reprodução biológica, verdades religiosas ou metafísicas, que se transformam em ritmos tão lentos que uma só geração não teria a percepção clara de suas mudanças.

Koselleck vai olhar para a modernidade a partir dessa noção temporal composta de estratos interpostos. Para ele, o termo modernidade se entranhou em nossa língua coloquial, aproximando-se de uma sinonímia do *novo*. Dessa forma, segundo a periodização eurocêntrica do tempo histórico em *idades* – Antiga, Média, Moderna e Contemporânea – aquelas antecedentes à Moderna não seriam *novas*. Para Koselleck, a categoria do *novo* foi indevidamente atribuída como exclusiva da modernidade. Aventa assim a controvérsia dessa divisão em *idades*, apesar de seu efeito didático: é preciso admitir que, em todas elas, o *novo* instaurou a sua potência realizadora e transformadora.

Sendo assim, o novo, ou essa transformação *singular* no decurso do tempo precisa também ser relativizado a partir das estruturas de *repetição* e de *transcendência*, admitindo que essa observação também possibilita prognósticos temporais. Ou seja, o *singular* também está inserido dentro de uma cadeia de repetições que lhe permite acontecer, e mesmo enquanto *novo*, poderá ser prognosticado. Segundo Koselleck, é essa a experiência temporal com a qual o historiador se relaciona.

No entanto, essa forma de lidar com a experiência temporal em Koselleck não conduz a uma total abolição das divisões em tempos históricos. Os estratos permitem uma interpolação temporal, segundo a qual é preciso estar atento ao fato de que, ao falarmos sobre um evento transformador no presente, estamos também a procura do que há nele de passado e de futuro.

Dessa forma, as estruturas tanto se repetem como se transformam, e dependendo da velocidade das mudanças, os períodos podem ser caracterizados de maneira diferente. Segundo Kosseleck, o que poderia marcar o início de uma nova *percepção moderna* é que, a partir de um dado momento, a percepção das mudanças passou a ser percebida de maneira mais acelerada, como nunca visto antes.

Registremos então: de acordo com a percepção quase unânime dos contemporâneos, a aceleração do processo político deu início à nossa modernidade – muito antes de a revolução técnico-industrial impor as acelerações ao dia a dia normal. Isso significa que, desde então, as antigas doutrinas políticas e seus inventários de experiências históricas avançam para um novo estado físico e passam a sofrer uma mudança estrutural. A possibilidade de perceber de modo imediato essa mudança estrutural é provavelmente, a característica da modernidade. A mudança estrutural se transforma em evento. (KOSELLECK, 2014, p. 221)

O que poderia então ser reconhecido como uma mudança estrutural (ou paradigmática) é aqui visto como um evento, reforçando a ideia de que a história é composta por estratos distinguíveis que mudam em velocidades diferentes. Segundo Koselleck é parte do trabalho do historiador identificar os diversos estratos e suas respectivas velocidades de mudança. Dessa forma, poderiam

...redefinir as épocas temporais que fazem jus à modernidade, mas sem necessidade de excluir as outras épocas da nossa história comum como algo completamente novo. Se quisermos saber quão nova é a nossa modernidade, precisamos saber quantos estratos da história antiga estão contidos no presente. (KOSELLECK, 2014, p. 221)

Essa abordagem do tempo histórico permite que possamos olhar para a modernidade admitindo as imprecisões como constitutivas de sua experiência. Não se trata de negar que a modernidade provocou transformações de maneira profunda no mundo e no nosso modo de vivenciá-lo e transformá-lo. Mas, passado mais de um século e meio desde que Baudelaire se utilizou pela primeira vez do termo, a noção desse processo como um caminho inequívoco ao progresso é apenas uma parte da compreensão dessas mudanças, que atende a discursos determinados – na maioria das vezes, ideológicos.

Marshall Berman em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* (1986), vai buscar nos primeiros modernos – Baudelaire, Marx, Goethe,

Dostoievski – “descortinar algumas das dimensões de sentido, (...) explorar e mapear as aventuras e horrores, as ambiguidades e ironias da vida moderna” (BERMAN, 1986, p. 11). O título do livro consiste em uma frase de Marx extraída de um trecho do *Manifesto do Partido Comunista*:

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas, todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. **Tudo que é sólido desmancha no ar** (grifo meu), tudo o que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos. (apud BERMAN, 1986, p. 21)

A frase de Marx é detentora de um sentido que vai permear a ótica do autor acerca da modernidade. Muito embora admita que há algo completamente novo surgindo, para Marx a modernidade se auto-define como esse processo de constante renovação, ao longo do qual não se pode “pisar duas vezes na mesma modernidade”. Ser moderno significa vivenciar um ambiente de aventura, de transformação constante, de crescimento, mas também da consciência iminente de seu potencial autodestrutivo.

Ao denunciar que a noção de modernidade esteve, ao longo do século XX, erroneamente associada às ideias de *modernização* e *modernismo*, Berman vai procurar resgatar essa interdependência entre as forças materiais e espirituais, entre indivíduo e ambiente moderno, que, segundo ele, esteve presente não somente nos escritos de Marx, mas também em Baudelaire, ambos no século XIX. É importante ressaltar que Berman escreve nos anos 1980, e fica clara a sua visão de que, a partir da segunda metade do século XX, correntes de pensamento como o pós-modernismo e o estruturalismo, que se pretendem sucessoras da modernidade, *esqueceram-se* do espírito de modernidade presente no século XIX, especialmente em Baudelaire, que em muito converge com o que essas correntes aventavam como *novidade*.

Berman divide o percurso histórico da modernidade ocidental em três fases: uma primeira que vai do século XVI até o final do século XVIII, período no qual as pessoas estão apenas experimentando a vida moderna, e o senso de modernidade ainda é difuso; uma segunda fase que se inicia com a Revolução Francesa (1790) e vai até o século XIX, da qual emerge, abruptamente, um público moderno, que partilha do sentimento de viver em uma era revolucionária, mas que ainda vivencia um ambiente

que não é moderno por inteiro (é dessa sensação de viver em dois mundos que emerge a dicotomia *modernização/modernismo*); e finalmente uma terceira fase – o século XX – na qual o processo de *modernização* se expande pelo mundo, o *modernismo* se desenvolve atingindo “espetaculares triunfos na arte e no pensamento”, e os dois processos atingem o ápice de sua dicotomização, cada um deles reivindicando para si o sentido da modernidade.

Berman trata de ressaltar que, ao contrário do que afirma Souza no capítulo anterior<sup>32</sup>, mesmo durante a primeira fase a modernidade já se anunciava, muito embora o ambiente prevalecesse essencialmente medieval. Essa primeira fase é caracterizada principalmente pelo movimento de saída do campo em direção às cidades. Esse movimento provoca uma mudança de sensibilidade, na medida em que esses indivíduos passam a vivenciar experiências que as maiores concentrações populacionais provocam. Berman vai se valer de figuras literárias para ilustrar essa primeira fase. Rapidamente citada, *A Nova Heloísa*, de Jean Jacques Rousseau, apresenta um herói, Saint-Preux, que realiza justamente esse movimento exploratório do campo para a cidade.

Ele experimenta a vida metropolitana como “uma permanente colisão de grupos e conluios, um contínuo fluxo e refluxo de opiniões conflitivas (...) Todos se colocam frequentemente em contradição consigo mesmos”, e “tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo”. Este é um mundo em que “o bom, o mau, o belo, o feio, a verdade, a virtude, têm uma existência apenas local e limitada”. Uma infinidade de novas experiências se oferecem, mas quem quer que pretenda desfrutá-las “precisa ser mais flexível que Alcibíades, pronto a mudar seus princípios diante da plateia, a fim de reajustar seu espírito a cada passo” (BERMAN, 1986, p. 18)

Ao anunciar esses narradores que já percebem em seu ambiente as transformações espaciais e sociais que a modernidade começa a provocar, Berman está assumindo que esse processo histórico de transição da modernidade não acontece somente por meio de transformações abruptas, mas está sendo captado pela sensibilidade de uma época, mesmo antes da paradigmática Revolução Industrial. Relacionando essa leitura temporal aos estratos de tempo de Koselleck, poderíamos dizer que há certas rupturas nos estratos de repetição – o cotidiano pré-industrial – que acontecem de maneira mais lenta e que são espécies de prognósticos de acontecimentos singulares

---

<sup>32</sup> Ver pp. 81 a 83.

que vão promover, aí sim, transformações mais abruptas. Ou seja, é possível perceber que algo está para mudar radicalmente e essa transformação já se anuncia.

Na segunda fase da modernidade – o século XIX – a paisagem começa a ser modificada, e o ambiente moderno mostra suas implicações na vida cotidiana:

...engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media* que se comunicam em escala cada vez maior; Estados Nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima pra baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo pra cima; um mercado mundial que tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade (BERMAN, 1986, p. 19).

É nessa fase em que os modernistas vão explorar esse ambiente tanto como fonte de seus ataques e rejeições, como de suas descobertas no campo das artes e do pensamento. Figura emblemática desse período, Baudelaire vai se esforçar para transmitir aos seus contemporâneos “uma consciência de si mesmos enquanto modernos”.

Baudelaire se permitiu ser profundamente contraditório em relação a esse ambiente de novidades. Dividia-se constantemente entre o elogio eufórico da vida moderna e a sua mais profunda recusa. Essa contradição demonstra o que havia em Baudelaire de mais revelador do próprio sentido da modernidade: um processo difuso e difícil de determinar, sendo a efemeridade a sua característica mais latente. Baudelaire vai conclamar o instante, o artista que se fixa em seu tempo presente. Ao questionar a fixação da cultura francesa nas tradições clássicas, afirma que “todo mestre antigo tem sua própria modernidade”, esvaziando-a de todo o seu peso histórico. Baudelaire reconhecia o novo, a modernidade como uma disposição presente do sujeito que encara o seu tempo e procura transformá-lo.

Os comentários de Berman acerca da obra de Baudelaire oferecem um panorama de como é possível enxergar, na obra do artista, os traços dessa contradição, que ora se reveste de “modernolatria”, ora de total descrença. Em *O pintor da vida moderna* (1859-60), Baudelaire projeta o cenário de maravilhas do ambiente moderno, visto a

partir da obra de um pintor de seu tempo – Constantin Guys. Baudelaire fala da uma esfuziante euforia que o indivíduo moderno sente ao se colocar no mundo, ao se deparar com um novo edifício, uma nova máquina, uma nova vestimenta.

Assim ele vai, corre, procura. O quê? Certamente esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um objetivo mais elevado do que a de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. Se lançarmos um olhar a nossas exposições de quadros modernos, ficaremos espantados com a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentária antiga. (...) Evidentemente, é sinal de uma grande preguiça; pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair dele a beleza misteriosa. A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. (BAUDELAIRE, 1988, p. 173-4)

Por outro lado, Baudelaire já havia mostrado, em seu ensaio sobre a Exposição Universal de 1855 – *Método de crítica. Da ideia moderna de progresso aplicada às Belas Artes. Deslocamento de Vitalidade* – a sua mais profunda aversão à crença no infalível progresso:

Se uma nação concebe hoje a questão moral num sentido mais complexo do que entendia no século precedente, há progresso, isso é evidente. Se um artista produz neste ano uma obra que manifesta mais saber ou força imaginativa do que demonstrou no ano passado, certamente ele progrediu. Se os viveres hoje são mais baratos e de melhor qualidade do que os de ontem, isso é um progresso incontestável na ordem material. Mas, por favor, onde está a garantia de progresso para o futuro? Pois os discípulos dos filósofos do vapor e dos inflamáveis químicos a entendem assim: o progresso só lhes aparece sob a forma de uma série indefinida. Onde está essa garantia? Ela não existe, afirmo, a não ser em nossa credulidade e em vossa fatuidade. (BAUDELAIRE, 1988, p. 36-7)

O que Baudelaire vai denunciar, segundo Berman, é essa profunda cisão entre progresso material e progresso espiritual que o ambiente moderno promove – “uma confusão que persiste em nosso século e se torna especialmente exuberante em períodos de *boom* econômico”. Essa visão acaba criando a figura de um artista que se volta para si mesmo, apontando a crença em um progresso material como danosas ao seu espírito.

Condenado continuamente à humilhação de uma nova conversão, tomei uma grande resolução. Para me ver livre do horror dessas apostasias filosóficas, resignei-me orgulhosamente à modéstia: contentei-me em sentir,

voltei a buscar um refúgio na impecável ingenuidade. Peço humildemente perdão por isso às diversas espécies de espíritos acadêmicos que habitam as diferentes oficinas de nossa fábrica artística. Foi assim que minha consciência filosófica encontrou repouso e, pelo menos, posso afirmar – na medida que um homem pode responder por suas virtudes – que agora meu espírito goza de uma imparcialidade mais fecunda. (BAUDELAIRE, 1988, p. 33)

Nesse contexto de crítica ao progresso material é que vai se inserir a sua recusa à fotografia, evidente em seu ensaio *O público moderno e a fotografia* (1859): o verdadeiro que a fotografia se propõe a mostrar torna-se o “inimigo mortal da arte”.

A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se detestam com um ódio instintivo e, quando se cruzam no mesmo caminho, é preciso que um se submeta ao outro. Se permitir que a fotografia substitua a arte em algumas de suas funções, em breve ela suplantará – ou a corromperá – completamente, graças à aliança natural que encontrará na estupidez da multidão. (BAUDELAIRE, 1988, p. 73)

Toda essa negação ao progresso material ao redor do artista, assim como a referência à “estupidez da multidão”, é contraditória com a própria obra de Baudelaire: um artista cuja poesia era escrita sobre a rua, a vida cotidiana e, principalmente, noturna de Paris, os bares, cafés, etc. No próprio ensaio *O pintor da vida moderna*, Baudelaire conclama o artista a “casar-se com a multidão”, ele deve “adentrar a multidão como se esta fosse um imenso reservatório de energia elétrica” ou “um caleidoscópio dotado de consciência”. Nestas metáforas criadas por Baudelaire, o artista opera como um recriador das forças tecnológicas modernas.

Em uma de suas poesias – *Os olhos dos pobres* (*Spleen de Paris*, no. 26, 1864) – podemos sentir de maneira mais forte essa interação entre o indivíduo e o ambiente moderno em transformação. O poema descreve, nas palavras do narrador, uma queixa em relação à sua amada, diante da qual se sente distante. O acontecimento que provoca esse distanciamento toma lugar “em frente a um novo café, na esquina de um novo bulevar” onde o casal está sentado. Ali, em meio ao deslumbrante café, que pontua o novo bulevar, o casal apaixonado é surpreendido por uma família de pobres, que observa embevecida as maravilhas do reluzente estabelecimento. A distância entre o casal se evidencia no momento em que o narrador percebe a indiferença, e até o rechaço, de sua amada em relação àquela família, enquanto este se sente incomodado diante da situação: “me sentia um tanto envergonhado de nossas garrafas e copos, maiores que nossa sede”.

O ambiente onde se desenrola a cena é revelador da contradição que a modernização das cidades passa a evidenciar: os bulevares parisienses da metade do século XIX, fruto das intervenções de Haussmann, modificavam profundamente o ambiente da cidade. A família de pobres descrita por Baudelaire representava o contingente populacional que havia sido expulso dos antigos bairros, devastados pela abertura das grandes avenidas, e que agora vagava pelas ruas de Paris. Aqui, a modernização da cidade abre uma ferida que traz para os olhos do indivíduo moderno a sua evidente contradição.

Em *A perda do halo* (*Spleen de Paris*, no. 46, 1865), Baudelaire confronta o poeta diretamente com a dinâmica da nova cidade, agora entrecortada pelos bulevares. Em meio ao novo ritmo que o bulevar impõe, Baudelaire obriga o poeta a atravessá-lo de uma calçada a outra, interpelado pelo intenso tráfego e procurando transpor o *lodaçal de macadame* (o pavimento de macadame que revestia os bulevares tendia a ficar enlameado nos períodos de chuva). Nessa travessia, o poeta deixa cair o seu *halo*, e não consegue mais recuperá-lo. Ao deixar que o símbolo da sacralidade do artista caia em meio ao tráfego, Baudelaire está destituindo a arte de todo o seu caráter transcendente e trazendo-a para o meio da multidão. O artista ali precisa adaptar-se a esse novo ritmo, a poesia não está em seu *halo*, mas no movimento que o corpo do artista precisa fazer para se adaptar aos novos ritmos da cidade e da vida moderna.

As visões de Baudelaire acerca da vida moderna, ainda no século XIX, são surpreendentemente atuais – com exceção, claro, de sua visão pessimista em torno da fotografia, que, apesar de reacionária, explicita o embate entre o *verdadeiro* e a arte que está em sua gênese. Não se pode olhar para os escritos do artista em busca de uma só definição da modernidade. Ele transita por um caleidoscópio de definições, e, apesar de autocontraditórias, cabem todas dentro desse processo difuso e irregular que é a modernidade. Baudelaire vai ser uma figura que, segundo Berman, conseguiu reunir as forças materiais e espirituais da vida moderna: *modernismo* e *modernização* são inseparáveis em sua obra.

Como já foi dito, Berman constata que, em sua terceira fase – o século XX –, a modernidade atingiu um estágio no qual essa interdependência entre forças materiais e espirituais da vida moderna foi esquecida. Uma profusão de disciplinas

científicas e manifestações artísticas que nem sequer existiam “produziu uma assombrosa quantidade de obras e ideias da mais alta qualidade” durante o século XX. No entanto, dentro dessa profusão, o pensamento acerca da modernidade vive um achatamento, deixamos de reconhecer a conexão entre a nossa cultura e a nossa vida, e a modernidade passa a se mostrar estanque como um “monólito fechado”, ora vista a partir de um “entusiasmo cego e acrítico”, ora como “condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica”. Aqui Berman se refere tanto às correntes de crítica da modernidade que passam a tomar corpo principalmente após a Segunda Guerra, como a posturas mais radicais de afirmação do modernismo, que ecoam na primeira metade do século. É curioso observar como esses dois posicionamentos reuniam-se em Baudelaire, mas que, a partir do século XX, vai reverberar em novos *halos* a coroar as forças materiais da modernidade, travestidas de modernismo.

Berman cita como exemplo o discurso dos futuristas italianos, defensores da modernidade pré Primeira Guerra, que opunham radicalmente a liberdade da modernidade à prisão da tradição:

Peguem suas picaretas, seus machados, seus martelos e ponham abaixo as veneráveis cidades, impiedosamente! Vamos! Ateiem fogo nas estantes das bibliotecas! Desviem os canais de irrigação para inundar os museus! (...) Deixem que eles venham, os alegres incendiários com seus dedos em brasa! Aqui estão eles! Aqui estão eles! (BERMAN, 1986, p. 26)

Essa avalanche proposta pelos futuristas, se considerada como metáfora das forças de modernização e de progresso, somente acontece mediante a “altos custos humanos”.

O que acontece a todas as pessoas que foram tragadas nessas marés? Sua experiência não está registrada na imagem futurista. Ao que tudo indica, algumas das mais importantes variedades de sentimentos humanos vão ganhando novas cores à medida que as máquinas vão sendo criadas. (BERMAN, 1986, p. 27)

Berman associa essa paixão pela máquina e esse distanciamento do povo também ao modernismo da Bauhaus, Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier: são eles que vão criar os novos *halos* do século XX. Como já mencionei no capítulo anterior, os preceitos da arquitetura moderna difundidos por Le Corbusier e a arquitetura modernista brasileira feita sob sua influência, vão constituir esse espectro do modernismo voltado para si mesmo, que Berman chama de “modernolatria”.

Cabe perguntar como esse corpo de ideias acerca do modernismo na arquitetura e no urbanismo, herdadas do modernismo europeu da primeira metade do século XX, vão impactar um país latino-americano subdesenvolvido como o Brasil. Segundo James Holston, o modernismo se volta para os países em desenvolvimento da seguinte forma:

Confrontando os efeitos deletérios do capitalismo sobre a vida urbana, tanto nas cidades metropolitanas como nas coloniais, os modernistas levantaram a questão do desenvolvimento urbano na África, Ásia e América Latina. Com seus projetos para construir novas cidades nessas regiões, para reconstruir velhas cidades, e para reorganizar o ambiente rural, propunham com efeito que os países em desenvolvimento pudessem saltar da idade da pedra para a era da máquina, do colonialismo para uma nova ordem social coletiva (qualquer que seja a sua definição), do isolamento para a integração regional e planetária – sem precisar imitar o desenvolvimento (isto é, o caos) da Europa urbana. (HOLSTON, 1993, p. 89)

Nesse projeto estava implícita a crença de que o urbanismo modernista oferecia uma solução pronta para “salvar o mundo subdesenvolvido do caos e das iniquidades da revolução industrial europeia”. Seguindo o modelo soviético, a construção dessas novas cidades requeria uma forte intervenção estatal, condição especialmente propícia em países subdesenvolvidos como o Brasil pelo fato de não existir uma burguesia suficientemente consolidada a ponto de resistir às desapropriações de terra que o estado deveria promover. Além disso, esses países contavam ainda com “generosa oferta de mão-de-obra barata, e vastas regiões vazias que precisavam ser povoadas e integradas em um projeto de construção nacional”.

Holston parte do princípio que havia em Brasília uma conveniente afinidade entre a *modernização* do país pretendida por Juscelino e o *modernismo* de sua arquitetura: ambas concordavam que era preciso apagar um passado e reescrever os novos símbolos da modernidade brasileira. No entanto, segundo Holston, o primeiro equívoco do projeto modernista é que “embora tenha sido concebida para criar um tipo de sociedade, Brasília foi necessariamente construída e habitada por outra – pelo resto do Brasil, que se pretendia negar. O desenvolvimento social de Brasília é impulsionado pelas tensões e contradições entre as duas sociedades” (HOLSTON, 1993, p. 30).

No filme de Gerson Tavares, vemos que esse *Brasil do passado* já ocupava o canteiro de obras da capital. Sabemos também que essas pessoas não retornaram às suas

idades, como era pretendido à época, mas ali permaneceram, reivindicando inclusive a consolidação da Cidade Livre (hoje Núcleo Bandeirante). Assim, ao negar esse *Brasil do passado* o projeto de Brasília negava o próprio subdesenvolvimento do país, cuja característica latente é a sua profunda desigualdade social.

É curioso observar como Gerson Tavares registra essas radiantes criações da arquitetura modernista: com encantamento e reverência. Os planos nos quais é descrita a arquitetura – concluída ou não – tratam de ressaltar os seus aspectos plásticos mais evidentes: a vastidão da esplanada dos ministérios vista em um giro de 180°; a horizontalidade do Palácio da Alvorada reforçada pelo *travelling* lateral; a panorâmica vertical para mostrar a cruz que coroa a cobertura da Igrejinha; a verticalidade do edifício do Congresso Nacional na subida do elevador; a panorâmica que mostra a cúpula da Câmara dos Deputados. Movimentos coreográficos para uma cidade coreográfica. Uma trilha futurística para a promessa de um futuro impressa na arquitetura.

Em contraponto, ao fazer imagens da Cidade Livre, Gerson posiciona sua câmera ao nível do chão. Olha para a rua em sua escala mais humana: apenas o plano aéreo, como que partindo do alto do congresso, é sua imagem de apresentação e contextualização. Gerson filma as pessoas de perto, em atitudes cotidianas, elas são identificadas pela câmera em sua individualidade, em contraponto ao modo esquemático como Jean Manzon mostra os trabalhadores em seu filme. São corpos vividos, cujo olhar muitas vezes é dirigido incisivamente para a câmera. Eles são corporificados na narrativa de Gerson Tavares não apenas como engrenagens de um mecanismo, mas como vida pulsante, presença ao mesmo tempo necessária, incômoda e latente no canteiro de obras de Brasília, expondo as entranhas de um processo de modernidade que não se pode encerrar apenas nas imagens de sua arquitetura. *A família de pobres* de Baudelaire estava ali, no canteiro de obras, a encarar-nos através da câmera de Gerson Tavares, a presenciar o resplandecente futuro que se anunciava; no entanto, sabendo que dele não poderia fazer parte.

### 3.3. O corpo provisório

Ao assistir ao filme de Gerson Tavares, Juscelino Kubitschek surpreende-se ao não se ver na tela: nem como imagem, nem como citação. Mas não somente ele foi excluído da narrativa de Gerson: Lucio Costa e Oscar Niemeyer comparecem apenas na narração. Nenhum engenheiro, nenhum político importante, nenhum ator da história oficial foi personificado em seu filme. Os corpos presentes em sua *mise-en-scène* são exclusivamente de homens e mulheres que trabalhavam e habitavam a cidade que estava por nascer.

O que nos diz essa construção? Do ponto de vista do próprio cinema, tratava-se de trazer para o primeiro plano as personagens dessa contraditória modernidade brasileira, personagens de um Brasil arcaico que se tenta sobrepor, mas que permanece, resiste e dinamiza a nova cidade. Do ponto de vista da época, ainda se acreditava que a intenção inicial de expulsão daquelas pessoas de fato se cumpriria. Então, era preciso denunciar essa presença, registrá-la em toda a sua força, latência e provisoriedade.

O corpo dessas pessoas é filmado como um corpo que *não pertence* a essa cidade. A sua presença é contingente: sua relação com os edifícios da nova cidade se dá unicamente pelo trabalho. Ao final do dia, voltam para casa, ou seguem para uma fogueira à beira do lago. É um corpo negado por essa arquitetura, assim como o era o corpo da família de pobres no bulevar de Haussmann. É visto transitoriamente como um corpo-máquina: o corpo do operário que incansavelmente deve trabalhar para a conclusão das obras. Ao final do dia, reveste-se de sua identidade, de sua musicalidade própria à beira da fogueira. Mesmo encarnado em suas particularidades, esse corpo vive uma experiência provisória, diante do futuro incerto que os reserva após o fim da grande empreitada. Mas, em toda a sua provisoriedade, é um corpo que vai contestar enfaticamente a noção de que está ali somente a operar a engrenagem da construção.

A metáfora do corpo-máquina, levada a cabo por Descartes, e crucial para conceituação de um corpo moderno, foi questionada por alguns filósofos subsequentes. Espinosa escreveu sobre o método cartesiano em *Princípios da*

*Filosofia Cartesiana*, de 1663 – vinte e seis anos depois de *Discurso do método*. Apesar de os escritos de Espinosa terem uma função expositiva das teses de Descartes, no apêndice *Pensamentos Metafísicos*, fica claro o afastamento que Espinosa assume das teses cartesianas. Para Espinosa, Deus é uma substância, constituída por atributos infinitos, dos quais nós conhecemos dois: o pensamento (mente) e a extensão (corpo). Assim, afirma que Deus é também matéria, natureza, e não somente um espírito perfeito, como em Descartes. Para Espinosa, “em Deus a essência não se distingue da existência, pois sem a existência a essência não pode ser concebida” (SPINOZA, 1983, p. 24). A substância infinita – Deus – tem como atributos tanto a extensão como o pensamento e é tanto corpórea como mental. Dessa forma, o corpo espinosano não é uma verdade ou um ente definido, seus limites e capacidades só podem ser determinados em função de sua interação com os demais atributos da substância. Cabe aqui a colocação de Marilena Chauí, acerca de Espinosa, no prefácio da edição *Os Pensadores*:

A relação entre a alma e o corpo não é a da ação e da paixão – a alma ativa e o corpo passivo; nem a obscura relação cartesiana de uma ação recíproca do corpo sobre a alma e vice-versa. A relação espinosana é uma relação de correspondência ou de expressão. Espinosa foge de uma explicação de tipo mecanicista: o corpo não é causa das ideias, nem as ideias são causa dos movimentos do corpo. Alma e corpo exprimem no seu modo próprio o mesmo evento. (SPINOZA, 1983, p. 14)

Décadas depois, David Hume também vai se opor ao pensamento metafísico e teológico de Descartes em seu texto *Investigação sobre o entendimento humano* (1748). Partindo de um empirismo radical, Hume afirma que o pensamento se encontra “encerrado em limites muito estreitos e todo o poder criador da mente se reduz à simples faculdade de combinar, transpor, aumentar ou diminuir os materiais fornecidos pelos sentidos e pela experiência”. (HUME, 1984, p. 138) Nossas ideias são unicamente produzidas a partir das “questões de fato”, das percepções de causa e efeito que temos das coisas ao nosso redor, o que nos leva a aferir, por princípios de conexão, relações de “semelhança”, contiguidade e causação, sempre provocados pela presença de um objeto aos nossos sentidos ou a nossa memória. Dessa forma, o pensamento em Hume não existe em separado da nossa relação corpórea com o mundo.

Essas visões, apesar de não se sobrepor à fratura epistemológica produzida pelo pensamento mecanicista, vão ter rebatimentos diretos sobre as modernas ciências do século XX, entre elas, as ciências sociais. Encarando a existência corporal humana, as ciências sociais vão se utilizar do corpo enquanto categoria simbólica e objeto de análise que permite uma melhor apreensão do presente.

Será que essas ciências não levaram à própria subversão da noção de corpo? Uma subversão quase invisível, mas decisiva, tem a ver com o abandono da soberania tradicionalmente reconhecida à consciência, aquele deslocamento amplamente desencadeado pelos sociólogos e psicólogos, ignorando as velhas metafísicas e seu confronto entre corpo e espírito, recusando-se a designar a pessoa unicamente por sua vontade. Atitudes e comportamentos tomam aí um sentido totalmente inédito: gestos, tensões físicas, posturas diversas tornam-se outros tantos indícios, por exemplo, para uma psicanálise sensível às manifestações ínfimas e expressões anódinas. (...) O corpo pode conduzir sua consciência em vez de ser seu objeto. De repente, o estudo desse corpo e de seus atos revela de modo diferente do que revelava até aqui: considerar por exemplo que existe uma inteligência do movimento fora do trajeto clássico que subordina o motor à “ideia”, e estuda de modo diferente as práticas, é estudar de modo diferente as maneiras de fazer e de experimentar. Enfim, é ter em vista recursos de sentido exatamente onde eles pareciam não existir. (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012, p. 10)

David Le Breton, em seu livro *Sociologia do corpo* (2007), constrói um panorama de como as ciências sociais tem lidado com o corpo desde o seu surgimento como disciplina no século XIX. Segundo ele, o corpo é a fronteira viva que delimita o indivíduo em relação aos outros, aquele que define a soberania da pessoa. A constituição do corpo moderno implica no “isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social do tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias-primas que compõem o corpo não tem qualquer correspondência em outra parte), e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser o seu corpo)”. (LE BRETON, 2013, p. 9)

Fenomenologicamente (...) o homem é indiscernível da sua carne. Esta não pode ser mantida por uma posse circunstancial; ela encarna o seu ser-no-mundo, aquilo sem o que ele não seria. O homem é esse não-sei-o-que e esse quase-nada que transborda seu enraizamento físico, mas não poderia ser dissociado dele. O corpo é a morada do homem, seu rosto. Momentos de dualidade em uma vertente desagradável (doença, precariedade, deficiência, fadiga, velhice, etc.) ou em uma vertente agradável (prazer, ternura, sensualidade etc.), dão ao ator o sentimento de que seu corpo lhe escapa, de que excede aquilo que ele é. O dualismo é outra coisa; ele fragmenta a unidade da pessoa, amiúde implicitamente, resulta em um discurso social que faz desses episódios de dualidade um destino; ele transforma o excesso em natureza, faz do homem uma realidade contraditória, onde a parte do corpo está isolada e afetada por um sentido. (LE BRETON, 2013, p. 240-41)

Le Breton assume o corpo não como um atributo da pessoa, mas como o lugar e tempo indistinguível de uma identidade. O corpo seria uma ficção, culturalmente eficiente e viva. Ele não existe em estado natural, está compreendido na trama social de sentidos, e funciona para a sociologia como um mito: ele cristaliza o imaginário social. Para ele, estudar o corpo é compreender sistematicamente as lógicas sociais e culturais que o compõe, os imaginários sociais que se relacionam a ele, e o seu reflexo no espelho social.

Em uma tentativa simplificada de traçar um panorama histórico, Le Breton define três principais pontos de vista, relacionados ao corpo, que persistem na sociologia desde o seu surgimento. Um primeiro ele denomina de *sociologia implícita do corpo*, que caracteriza o início das ciências sociais, e que se desenvolve de acordo com duas linhas de análise diretamente antagônicas: uma encara o corpo como produto das condições sociais; outra, as condições sociais como determinadas pelas condições corporais (biológicas). É assim denominada implícita porque se caracteriza por uma incerteza de que o corpo poderia ser objeto de estudo específico das ciências sociais – ao invés da medicina ou da biologia. É a psicanálise, mais especificamente Freud, que vai romper essa relação pura do corpo com uma organicidade, transformando-o em uma estrutura simbólica.

Um segundo ponto de vista Le Breton denomina de *uma sociologia em pontilhado*, que proporciona sólidos elementos de análise relativos ao corpo, mas não trata de sistematizá-los. Começa a tomar lugar na transição do século XIX para o XX, e passa a considerar o corpo como produzido pelo ser humano na sua interação com os outros e na sua imersão no campo simbólico, subordinando assim o fisiológico à simbologia social. Os estudos nessa fase dão margem, entre outros desdobramentos, à etnografia.

Finalmente, uma terceira perspectiva seria a de *uma sociologia do corpo* propriamente dita, que se inclina mais diretamente sobre ele como objeto de estudo, estabelecendo lógicas sociais e culturais que têm o corpo como elemento central. Esses estudos passam a tomar espaço principalmente a partir do final da década de 60. Nesse período, um novo imaginário acerca do corpo começa a se difundir na sociedade ocidental: um corpo que precisa ser liberto de sistemas totalizantes – tanto do capitalismo liberal do ocidente, como do stalinismo do oriente. Proliferam-se os

estudos acerca da corporeidade enquanto condição de existência do ser humano em sociedade, num movimento que, partindo da negação de identidades totais, busca nos modos de expressão dos corpos os atributos de identidades específicas, constituídas socialmente, tanto pelo indivíduo como pelo seu espelhamento no outro.

Nesse sentido, há aqui uma atualização do corpo moderno – que conquista sua autonomia em relação à mente – para atuar como fator de individuação que, em última instância, vai expressar suas diferenças. Nesse período dos estudos culturais, avançam o feminismo, o movimento negro, e outros grupos identitários na reivindicação de que a especificidade de seus corpos seja reconhecida, estudada, e, acima de tudo, considerada na sociabilidade e na constituição desse corpo vivido, entranhado na experiência. No caso do feminismo, a partir do momento em que se questiona a noção de que homens e mulheres são parte de uma mesma identidade – a humanidade –, a diferença sexual se impõe não somente como um dado biológico, mas como manifestação de identidades sexuais e de gênero constituídas histórica e socialmente (HALL, 2006).

A dualidade que promove o estatuto de posse do corpo, afastando-o de um pertencimento ao cosmo para aproximá-lo da noção de indivíduo, é a mesma que vai fazer com que, nessa terceira fase da modernidade – o século XX –, o corpo passe a existir enquanto expressão de diferenças. Enquanto o modernismo na arquitetura vai encarar o corpo a partir da metáfora mecânica e de suas composições ideais, a modernização vai dar propulsão para uma constante necessidade de adaptação e de controle sobre o corpo – o corpo passa a ser moldado pelo indivíduo para adaptar-se às transformações do espaço social que o cerca.

Ao aproximarmos-nos das personagens no filme de Gerson Tavares, percebemos que há uma busca pela compreensão desse corpo como um corpo arraigado à experiência, um corpo vivido. A convergência que o filme promove, e que é característica do Cinema Novo, é aquela entre história, espaço e indivíduo, resultando num corpo expresso na tela que é, em certa medida, resultado dessa dinâmica. No ambiente da construção de Brasília visível no filme, esse corpo transita entre a identificação com o ambiente da Cidade Livre e a falta de vínculo com a cidade que está por surgir. Essa falta é expressa aqui justamente pela oposição com o vínculo estabelecido na *mise-en-*

*scène* entre esse corpo e o espaço provisório da Cidade Livre. No entanto, por ser provisório, sabemos que aquele espaço não é constitutivo desse corpo – essas pessoas vieram das mais diversas partes do país, e ali estão em situação intermitente. O vínculo, mesmo que exista, é provisório: em vias de se desfazer ou de se fortalecer. É a vivência da provisoriedade que constitui o corpo do filme.

A primeira sequência do filme mostra máquinas e trabalhadores como que parte de uma mesma força necessária para erigir a capital. As sequências seguintes descrevem os edifícios em construção e, ao final da sequência, a narração diz: *Os aglomerados urbanos foram criados pelo homem. Esta é a cidade criada para o homem.* Aqui fica explícita a peculiaridade de Brasília em relação aos demais *aglomerados humanos*: estes são criados pelo homem, aquele que a habita e a partir dessa condição, a constrói e constitui; Brasília é uma *cidade criada para o homem*, um homem que virá a habitá-la no futuro *que se pode definir imprevisível.*

A própria relação dos operários com o seu ofício é mostrada a partir de sua provisoriedade. Em meio às cenas em que Gerson filma, de perto, operários que rebitam a estrutura metálica, no alto de um edifício, a narração nos diz: *Habilidade, destreza, domínio da técnica demonstram esses operários. Ontem simples camponeses e vaqueiros, ignoravam a existência das máquinas. Às vezes, com a vida pagam o preço da conquista.* Aqui, há uma síntese da aventura transitória vivida por esses operários: conhecer a máquina, dominá-la e assumir o risco de entregar-lhe a própria vida.

Em busca desse corpo vivido e, ao mesmo tempo, provisório, Gerson se aproxima também das personagens femininas dessa trama. As mulheres aparecem corporificadas no filme como parte do cotidiano da Cidade Livre e vistas a partir de interações diversas. A primeira aparição surge como indicativa de um corpo que aderiu a um certo pioneirismo no vestuário, no corte de cabelo: mulheres usando calças compridas e botas, cabelos curtos. Por outro lado, nas cenas de cotidiano, as mulheres aparecem usando longos vestidos rodados, e em dois planos aparecem acompanhadas de homens, como que sendo cortejadas por eles. Há também a cena que mostra o grupo de mulheres lavando roupas no que parece ser um pequeno córrego, por sobre a qual a narração diz: *longe do fragor das máquinas e dos martelos, a natureza auxilia as necessidades dos que vivem o presente.* Percebemos que,

diferente do que acontece no filme de Jean Manzon, as mulheres não são enxergadas aqui como personagens destinadas a cumprir um papel. Elas são mostradas assim como seus corpos se apresentam: ora ousadas, ora cortejadas, ora resignadas à função de manter limpas as roupas dos operários, ora apenas a espera de algo.

O plano que mostra essas mulheres à espera, a olhar para a câmera, sentadas em um batente pode constituir uma imagem preciosa: talvez o único registro visual que se tem conhecimento das prostitutas que vieram para Brasília no período de sua construção. Essa foi a minha impressão ao assistir ao filme pela primeira vez, principalmente pela forma como Gerson olhava para aquelas mulheres, isoladamente dentro da trama, sob a narrativa de estarem ali *problemas sérios que não conhecem ainda resposta*. Algum tempo depois, ao ler um artigo de Rafael Luna Freire sobre o filme, encontro o seguinte comentário:

Embora de forma não explícita, *Brasília, capital do século* surpreende por mostrar claramente nessa sequência – mas sem menção na narração – não apenas os candangos que migraram para construir a capital, praticamente todos homens, mas também as prostitutas que habitavam as então “cidades provisórias”. Era igualmente do suor e do corpo dessas mulheres, lavados ao ar livre, que se erguia a nova capital do Brasil. (FREIRE, 2016, p. 22)





## 4. Modernidade e corpo feminino

### 4.1. Filme 1: *Poeira e batom no Planalto Central* (2010)

*Direção: Tânia Fontenele e Tânia Quaresma. Documentário, 58'48"*

#### \* *Algumas considerações acerca do filme*

A montagem do filme é construída a partir de trechos das entrevistas concedidas pelas mulheres, entremeados por material de arquivo – entre fotografias e imagens em movimento – inseridos de maneira a ilustrar diretamente os fatos relatados nos depoimentos. Por exemplo, se uma mulher narra a chegada da Comissão Poli Coelho, sua fala é intercalada com imagens dessa comissão. De modo geral, apesar de ser perceptível que o filme procura agrupar os depoimentos em torno de temas comuns, por vezes esses temas são dispersos, de maneira que uma entrevista se segue a outra muito mais por pequenas associações de conteúdo – a menção a um lugar ou a um personagem, por exemplo – do que por uma estrutura de fato capitular.

Seria possível dizer que o filme pode ser assistido tanto de maneira fragmentada – é essa, por exemplo, a apreensão que se tem dele quando agregado à exposição em galeria – como de maneira contínua, sem prejuízo na apreensão de seu conteúdo. Trata-se de um filme que se destaca pela quantidade de mulheres entrevistadas e pela diversidade de relatos que traz à tona, mais do que por adotar uma linha narrativa que possa ser considerada como fator preponderante na análise.

Portanto, levando em conta essas características, optei por fazer uma leitura que priorizasse os temas tratados e a forma de abordagem dos depoimentos articulados com as imagens de arquivo, em detrimento de uma leitura que respeitasse a linha temporal do filme. No entanto, não digo com isso que não há uma estrutura início-meio-fim que não deva ser levada em consideração: o filme apresenta um prólogo, uma introdução e um fechamento perceptíveis, e os temas elencados abaixo respeitam, de maneira geral, a sequência adotada na montagem, com exceção de alguns depoimentos que foram deslocados.

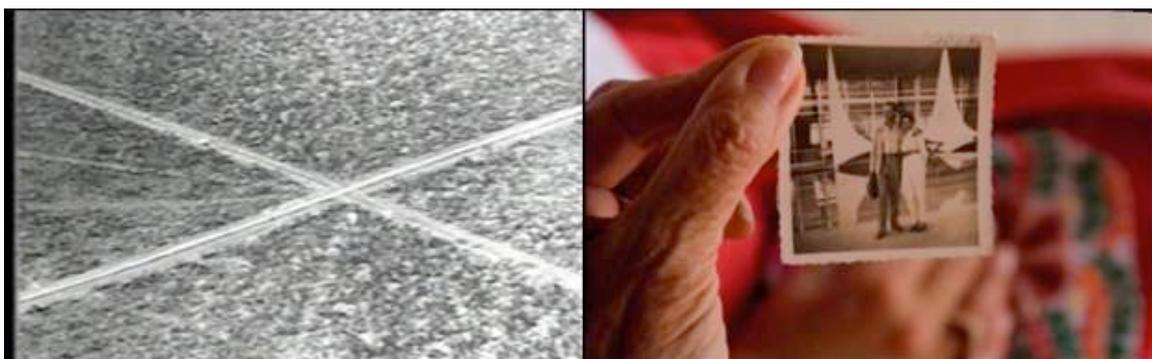
Cabe ressaltar que foram priorizados nesta análise momentos do filme que permitissem uma leitura da relação que o corpo feminino estabelecia, por meio das imagens e relatos, com Brasília enquanto projeto de modernidade, principal objeto desse trabalho. Sendo assim, vários depoimentos foram descartados tendo em vista que não ofereciam campo para essa exploração. Foi descartado também o trecho do filme que trata do período da Ditadura Militar, já que tal episódio está fora do recorte temporal e histórico adotado para este trabalho. Seguimos então com a leitura do filme a partir dos seguintes tópicos: *Prólogo*; *Introdução*; *Fatos Relacionados à história oficial*; *Chegada em Brasília*; *Brasília como espaço de emancipação feminina*; *O mundo do trabalho*; *Relação homem/mulher no espaço público*; *Prostituição*; e *Conclusão*.

### *Prólogo*

O filme se inicia com uma narração em *voice over* enquanto são mostradas as cartelas dos patrocinadores: *Brasília é a mulher que teve coragem de ir para dentro do país e fazer o país florescer*. Uma metáfora entre Brasília, a mulher e o *florescer* do país que a mudança da capital representaria.



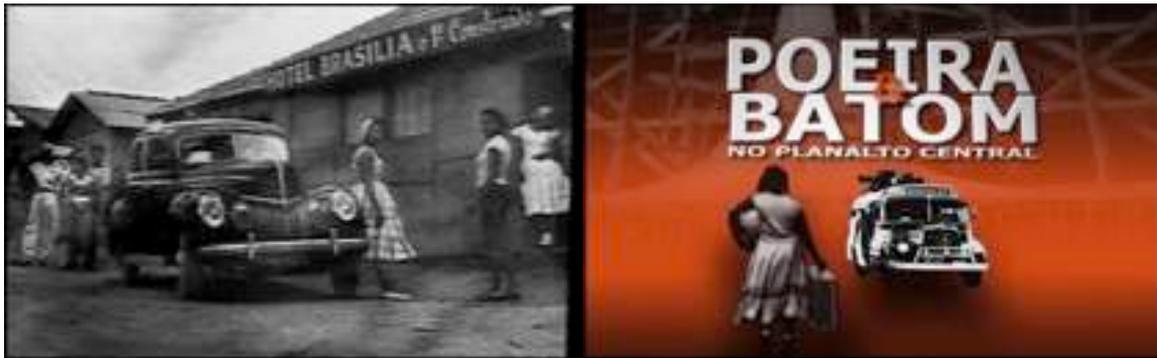
Seguem-se algumas imagens do cerrado, sua vegetação, flores e cachoeiras, enquanto uma mulher canta, em *voice over*: *Em meio à terra virgem desbravada / na mais esplendorosa alvorada / Sorri como um sorriso de criança / Um sonho transformou-se em realidade...*



Na sequência, a já bem conhecida imagem aérea do cruzamento dos eixos que marcou a implantação da cidade. A música segue: *Surgiu a mais fantástica cidade ...* Na próxima imagem, a mão de uma mulher idosa segura uma pequena fotografia. Nela vemos um homem e uma mulher que posam, abraçados, em frente às colunas do Palácio da Alvorada; no canto da foto, escrito em caneta, é possível ler a data: 1958. A música conclui: *Brasília capital da esperança!*

Nessa primeira sequência de *Poeira e Batom* – que aqui consideramos como um prólogo – percebemos alguns elementos importantes que introduzem o tom do filme: primeiro, a associação poética entre Brasília e a mulher, que conduz também à relação com a flor, a semente plantada, o *florescer* associado ao feminino; segundo, o Hino de Brasília, cantado em *off*, traz a mensagem dos ritos oficiais, que procuram enaltecer as belezas da cidade e o heroísmo do seu surgimento; e, por último, a foto segurada por uma mulher idosa, mostra a sua memória associada a um companheiro, a memória de uma vida a dois, a mulher acompanhada do homem, tendo a arquitetura moderna de Brasília como pano de fundo.

Esses três elementos possuem importância fundamental para o entendimento de como a questão de gênero será tratada ao longo do filme. Não será pela negação da história oficial – o uso do hino é a denúncia primeira –, não será tampouco pela negação dos convencionais papéis de gênero associados à mulher – a relação metafórica com a flor, o papel de esposa como primeiro espelho do mundo social. Trata-se de enaltecer a mulher, homenageá-la, reunir uma quantidade simbólica de personagens que tiveram o seu papel na construção de Brasília e dar-lhes voz.



A primeira personagem que nos aparece é Ladir Carlos de Alarcão, enfermeira. Sua fala introduz a associação pretendida com o título do filme: *Nós fomos acostumadas com a poeira e com a lama. Porque a gente tomava banho, passava um pó, um batom e vinha né.* A cartela de título é a animação de uma fotografia, onde uma mulher, carregando sua bagagem, se aproxima de um ônibus cujo letreiro diz BRASÍLIA. Acima, vemos o título do filme: *Poeira & Batom no Planalto Central.*

### *Introdução*

A seguir, as primeiras personagens do filme relatam fatos concernentes às ideias mudancistas que deram origem à Brasília: Orbella Lobo, professora, é filha de um dos membros da comissão Cruz; Guiomar Câmara acompanhou o marido na comissão Poli Coelho; a família de Isis Guimarães, tabeliã, hospedou a comissão Poli Coelho em sua fazenda; Palmerinda Donato, escritora, relata a estória em torno da fala de Toniquinho no comício de Jatahy, e tem seu relato interpelado pelo de Juscelino Kubitschek, em um registro de arquivo; Glaucia Marina, paisagista, explica o porquê do nome catetinho para a residência oficial de Juscelino. Em todos esses relatos, as mulheres se posicionam à parte dos fatos relatados, nenhuma delas é protagonista das histórias que contam: ou são filhas, ou são casadas, ou apenas observadoras dos fatos históricos narrados, protagonizados por homens, capítulos tidos como fundamentais para o entendimento da história da construção de Brasília.



Em meio a esses depoimentos, o filme traz imagens de arquivo, fotografias ou filmagens, de modo a ilustrar os fatos relatados. As mulheres podem ser vistas nessas imagens somente em dois momentos: na recepção da comissão Poli Coelho, em uma fazenda, duas mulheres acompanham os demais homens nos cumprimentos à comissão; e nas imagens da visita da mesma comissão ao marco da futura capital, duas mulheres posam ao lado dos membros da comissão para uma foto. Embora essas imagens onde as mulheres aparecem não recebam qualquer ênfase na montagem do filme, elas ilustram bem o papel figurativo que têm no registro desses fatos.



A escritora Palmerinda Donato volta a aparecer, e fala sobre o convite que recebeu de Dona Sara Kubitschek para a primeira missa realizada na capital. Seu relato é acompanhado por fotografias da missa e pelo trecho de um cinejornal que mostra a chegada, no aeroporto, das pessoas que vieram para o evento. Nessas imagens é possível ver um número maior de mulheres, inclusive freiras. Mulheres bem vestidas acompanham homens bem vestidos que chegam no aeroporto, e Palmerinda acrescenta uma curiosidade sobre o sapato que comprou para vir ao evento e que, por fim, ficou endurecido pelo lamaçal da área onde a missa foi realizada.

É notável que, em um evento religioso, a presença feminina tenha sido marcante e desejada pelos veículos oficiais de divulgação. É um forte indicativo de que a presença feminina nos eventos oficiais da construção era requisitada de maneira ritualística.



A fala que se segue celebra essa presença, ilustrada por imagens de aeromoças e de uma mulher que aponta para o plano urbanístico da capital:

Eu acho que se não houvessem mulheres em Brasília, Brasília não teria sido construída como foi. Não é que as mulheres fossem pras obras, fossem mexer com betoneira, pegar martelo, bater prego, não é isso. **Elas davam a retaguarda** (grifo meu) sem a qual os homens não fariam, entende. (Helena Maria Viveiros, escritora)

### *Fatos relacionados à história oficial*

O filme procura contemplar, por meio dos relatos dessas mulheres, alguns marcos históricos da construção de Brasília, além daqueles já mencionados na introdução do filme. Dificilmente a abordagem é diferente daquela que já vimos: as mulheres relatam os fatos a partir de um olhar externo, são observadoras, e, na maioria das vezes, apenas reproduzem informações que já foram disseminadas pela escrita oficial da história de Brasília.

A Caravana da Integração Nacional é relatada pela professora Cosete Ramos; a morte de Bernardo Sayão, pela sua filha, a funcionária pública Lia Sayão de Sá; o sonho de Dom Bosco, pela pedagoga Maria Maura; e, finalmente, a inauguração da cidade aparece nos relatos da dona de casa Márcia de Souza, da professora e cineasta Maria Coeli, da professora Cosete Ramos e da *gerente de casa de encontros*<sup>33</sup>, Ione<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Cabe ressaltar aqui o eufemismo utilizado para denominar, nas cartelas do filme, aquela que seria gerente de uma casa de prostituição, que será comentado mais adiante.

Rodrigues. As imagens de arquivo relacionadas a esses depoimentos não mostram mulheres, com exceção daquelas relacionadas à inauguração.

Então eu comprei um vestido azul e listrado de branco. E comprei um óculos. E aí teve a festa lá da inauguração e eu fui. Aí fui em cima do caminhão. Aí quando eu cheguei lá, eu tava de óculos escuro, toda cheia de dengo, sabe. Aí eu fui, aí eu peguei, tirei meu óculos, e todo mundo olhava pra mim e ria. E eu falei, que diabo, que que é isso, olhei tava tudo certo. Todo mundo olhava, ria, mas ria mesmo, na minha cara. Aí eu peguei, fui lá no banheiro, olhei no espelho, eu tava toda amarela e com o óculos aqui branquinho. (Maria das Neves Morici, professora)

Meu primeiro vestido de baile, olha só que glória, imagina se eu ia esquecer. Um vestido cor de rosa, de renda francesa, lindo, maravilhoso. Aí eu botei o vestido e quando eu cheguei eu fui recebida no Palácio do Planalto pelo presidente JK e Dona Sara. (Cosete Ramos, professora do Caseb)



Nas imagens que ilustram a inauguração vemos mulheres chegarem à cerimônia em cima de um caminhão. Em uma imagem geral do salão, vemos mulheres em vestidos de baile, e é perceptível que há um maior número de homens que de mulheres. Em uma última imagem, vemos Juscelino posar em uma foto, onde está ao centro, ladeado por muitas mulheres em seus vestidos.

---

<sup>34</sup> A grafia do nome de Ione Rodrigues é apresentada na cartela de identificação de *Poeira e Batom* com “I”, e diferentemente em *A saga das candangas invisíveis*, onde é grafado com “Y”. Optei por assumir, em cada análise, a grafia relatada por cada filme.

Sobre os relatos da cerimônia de inauguração, é importante ressaltar que há uma abordagem muito semelhante à referência da primeira missa: a importância da presença ritualística da mulher em eventos oficiais de visibilidade, que pode ser percebida também nas imagens. Na foto de Juscelino, podemos imaginar que o fotógrafo tentou reunir as poucas mulheres que ali estavam para posar ao seu lado. Nos relatos, as mulheres recordam os vestidos usados na ocasião, o glamour do evento, a preparação para ser vista em público. Novamente, temos o relato de uma curiosidade sobre a preocupação com a vestimenta, que retoma a dicotomia proposta com o título do filme – estar bem arrumada, mas suja de poeira.

A figura de Juscelino, protagonista dessa história oficial, também é citada e reverenciada em alguns depoimentos:

Ele era muito popular, era uma pessoa assim maravilhosa, as crianças eram doidas por ele. (Maria Aparecida Leite, auxiliar de enfermagem)

Meus parentes vinham pra cá, nós entrávamos até lá no Palácio do Governo, do Juscelino, a gente entrava até no quarto dele. Ele permitia que a gente entrasse lá, sabe. O meu pessoal lá de Curitiba ficava encantado. (Esther Gums Xavier, professora)

### *Chegada em Brasília*

Os relatos de chegada ilustram situações muito diversas, tanto em relação às motivações para a vinda, como aos percursos que traziam essas mulheres até aqui. É comum aos relatos a menção à motivação financeira, à expectativa de mudar de vida, seja pelo início de um novo empreendimento, seja pela possibilidade de um emprego público. O filme procura ressaltar, principalmente, o pioneirismo das mulheres que vieram em busca de trabalho e melhoria de vida, sem desconsiderar, no entanto, que vinham em menor número em relação aos homens.

A participação das mulheres na construção de Brasília foi de uma grande importância, porque vieram primeiro os homens, então as mulheres que vieram no início eram muito poucas. E tinham outras que estavam na frente como teve engenheira, teve um monte de mulheres, que na época não era uma coisa muito comum. Eu digo sempre, elas não eram da época, elas eram mais à frente da época. A Neiva mesmo, ela veio pra Brasília pra ser motorista de caminhão. (Lia Sayão de Sá, Funcionária Pública)

Eu era motorista de caminhão, tinha uma vida, qualquer pessoa, qualquer mulher, que gosta de trabalhar devia até invejar. De um dia pro outro

descortinou a vida, comecei a ver e ouvir os espíritos. (Tia Neiva, Lider Espiritual, gravado para a série *Os Pioneiros*, 1983)

As professoras, em especial, foram selecionadas em um concurso para a primeira escola de Brasília, conhecida como Caseb (sigla para Comissão de Administração do Sistema Educacional de Brasília). Muitas delas ou vieram sozinhas, ou traziam a família atrás de si, invertendo a lógica corrente de que as mulheres vinham acompanhar os maridos trabalhadores.

Houve um concurso para os professores virem pra cá. Eu tive sorte que eu fui das primeiras em música. Fui logo chamada, o primeiro colégio que teve aqui foi o colégio Caseb (Neusa França, professora do Caseb).

E eu morava em Belo Horizonte, então tinha saído a novidade de começar a construir... a mudança da capital, do Rio de Janeiro, para... ainda não sabia o lugar, mas devia ser ou em Minas, como as pessoas queriam né, ou aqui em Brasília. Então nesta ocasião eu resolvi, sem nem mesmo falar com o marido, que ele mandasse a mudança que nós íamos mudar de Belo Horizonte. E assim nós mudamos aqui pra Brasília. Morei no Núcleo Bandeirante na primeira avenida, não tinha ainda nada. E nós então conseguimos uma casa de madeira, muito simples, mas era grande. Só nessa minha casa no Núcleo Bandeirante é que tinha água. Nas outras não tinha. (Maria das Neves Morici, professora do Caseb)

Além das professoras, outras profissionais vinham para Brasília atraídas pelas oportunidades de trabalho, como enfermeiras, engenheiras, médicas, comerciantes, agricultoras<sup>35</sup> e prostitutas<sup>36</sup>. Algumas delas relatam a vinda acompanhadas dos maridos, mas todas transparecem o espírito de aventura do qual eram imbuídas ao empreender a mudança.

Brasília surgiu pra mim como uma esperança de vida porque eu, garota ainda, jovem, querendo mudar de vida e o Brasil tava muito atrasado precisando de melhorar, surgiu a aprovação de Brasília, começou então a construção. (Braulina Mendes, funcionária da Novacap)

A primeira notícia que tive em Brasília eu morava em Síria ainda. Eu me encantei, eu sou aventureira. Saí da minha terra com 19 anos pra casar com um jovem igual eu, pra vim pro Brasil de uma vez, tem que ser aventureiro, né? (Salan Kozac, comerciante)

O avião que vinha da Guiana me pegou em Macapá e eu vim. Quando chegou aqui em Brasília, ele sobrevoou Brasília, e falou: olha, aqui será a futura capital do Brasil. Aí eu olhei assim, só tinha aquela terra vermelha, né, os

---

<sup>35</sup> Representadas aqui pelas japonesas que foram estimuladas por Juscelino a vir para Brasília cultivar a terra.

<sup>36</sup> Apesar de não haver entrevistas com essas profissionais, há um relato da já mencionada *gerente de casa de encontro*, Ione Rodrigues.

esqueletos dos ministérios ... Eu falei: é pra qui que eu venho! (Zeni Moreira, funcionária da Novacap)

Eu cheguei aqui antes da inauguração, e olhei assim, tudo muito seco, não tinha folhas verdes ... No aeroporto eu escrevi um poema sobre isso: *busco o verde das folhas numa busca sem fim / mas o que eu busco por certo é o verde dentro de mim*. (Lilian Portugal, professora de teatro)

Era um negócio assim estranhíssimo pra mim. Cada lado que eu olhava era coisa subindo, construindo, os lacerdinhas<sup>37</sup> voando, era assim fantástico, era uma aventura. Eu acredito que naquela época até 1964, Brasília era o paraíso, era a liberdade, era o campo fértil pra você realizar qualquer projeto de vida. (Golda Pietricovsky, funcionária pública)

As mulheres nordestinas, que vinham de pau-de-arara, relatam as condições de transporte que enfrentavam:

Brasília era muito falada no nordeste, né, eu sou do nordeste, sou do interior, e era de praxe pessoas virem pra cá pra ajudar na construção de Brasília. Eram caminhões e caminhões que vinham lá do nordeste vindo pra cá com pessoas pra trabalharem aqui na construção de Brasília. (Maria Inês Fontenelle Mourão, professora)

Vim de Currais Novos, no Rio Grande do Norte, de pau-de-arara. Uma lona cobre o carro, né, e tem bancos assim, a gente vai sentando, vai sentando, até completar aquele caminhão de gente, o joelho encostando nas costas do outro. Menino vem no colo ali, espremidinho. Eu mesmo vinha grávida, né, um barrigão que só vendo. Quando chegava no lugar que a gente descia todo mundo assim, no mato, perto de um córrego. Quem trazia comida pronta, dava um jeito de esquentar, e subia novamente. Terminamos a viagem com 10 dias. (Josefa Carmelita, lavadeira)

Mesmo que em menor número, os relatos de mulheres que vieram apenas acompanhando os maridos também aparece:

Eu fui a Friburgo e lá eu conheci meu marido que trabalhava no Banco do Brasil. Nós procuramos uma nova moradia. O pai dele no princípio do ano 57 telefonou pro meu marido e disse: escuta, eu li no jornal que vai abrir agência provisória no Núcleo Bandeirante do Banco do Brasil onde vai ser construída a nova capital. Uma vida nova que nós queríamos começar e uma capital nova se construindo, e se combinava. (Gerda Gumprich, do lar)

---

<sup>37</sup> Nome dado aos funis ou correntes de vento que se formavam com frequência na época da construção, levantando poeira em meio às obras. É uma referência a Carlos Lacerda, um dos mais fortes opositores de Juscelino e da construção de Brasília.



Há nesses relatos uma clara intenção em ressaltar o perfil empreendedor e aventureiro dessas mulheres, aproximando-o do espírito do qual eram imbuídos os homens, que vieram em maior número. No entanto, as imagens de arquivo que ilustram esses depoimentos mostram poucas mulheres: elas aparecem principalmente em fotografias, ora posando ao lado do marido e da família, ora em grupo – no caso das professoras – mas acompanhadas de um homem, sendo que a única mulher a aparecer sozinha é Tia Neiva, posando ao lado de seu caminhão. Muitos depoimentos são preenchidos com imagens aéreas da construção – quando se fala da paisagem que aqui encontravam ao chegar –, imagens de pessoas carregando malas nas ruas da Cidade Livre, todos homens, ou imagens dos pau-de-arara, que também mostram somente homens. Há algumas que mostram mulheres nesses caminhões, mas são fotografias meramente ilustrativas. É perceptível pela qualidade

da imagem, tipos de roupa e modelo de caminhão não tratarem do período da construção de Brasília.

### *Brasília como espaço de emancipação feminina*

Aliado de certa forma ao discurso da aventura e do espírito de empreendedorismo que movia as mulheres, o filme procura nos depoimentos uma relação entre a vinda para Brasília e a busca por uma certa emancipação feminina. Essa emancipação se traduz num sentimento motivador da mudança para a cidade em construção, como num certo espírito que contaminava aquelas que estavam participando da empreitada moderna.

Naquela época ser mulher era uma coisa muito difícil. Lembrando que nós estamos no final da década de 50 pra 60, que é quando começou a emancipação, dizem, a emancipação da mulher. Então quem era arrojada como eu fui naquela época, sair da casa dos meus pais, bem instalada, com emprego fixo, universitária. E eu iria então no caso, para o centro do país, para trabalhar aqui, após seleção. (Therezinha de Jesus, professora do Caseb)

Aqui em Brasília eu aprendi a ser independente, ser uma mulher assim que podia expressar no meio político, no meio social dos empresários que estavam em Brasília, eu podia chegar pra ele e reivindicar direitos pra empregados deles, entendeu? (Alice Andrade Marciel, enfermeira)





As imagens associadas a essas falas mostram mulheres, incluindo freiras, presentes em eventos públicos de notoriedade, fotografadas ao lado de homens, descendo de aviões, caminhando pela rampa do Congresso Nacional e em um coral feminino que participa de uma recepção no aeroporto. Embora associadas a falas que tratam de uma busca por emancipação e independência da mulher, as imagens mostram-nas sempre acompanhadas de homens importantes e em eventos de notoriedade. Ainda nessa situação, chama a atenção a imagem de um quarteto de mulheres: a primeira está vestida de baiana; a segunda, de miss; a terceira usa óculos modernos e um vestido cuja estampa reproduz o desenho das colunas do Alvorada; e uma quarta com roupa de estudante. Mais uma vez, exemplos de como a presença feminina em eventos de notoriedade acontecia de maneira ritualística, e, nesse caso, as mulheres aparecem fantasiadas em arquétipos femininos para cumprir esse papel.



Em depoimento único no filme, uma professora chama a atenção para o reflexo de uma certa modernidade no corpo dessas mulheres, na forma como se vestiam e eram vistas no espaço público:

Eu fiquei bastante surpreendida com as nordestinas, por exemplo, ou com as mineiras, ou as paulistas que chegavam de calça comprida. Gaúcha não usava calça comprida. E eu aderi a isso, achei uma coisa fantástica, maravilhosa. (Therezinha de Jesus, professora do Caseb)

### *O mundo do trabalho*

Embora o trabalho dessas mulheres seja mencionado constantemente ao longo do filme, alguns depoimentos relatam fatos diretamente associados a esse cotidiano. São entrevistadas profissionais de atuação muito variada: telefonistas, médicas, parteiras, lavadeiras, costureiras, calculistas, comerciantes, cozinheiras e, principalmente, professoras.

Nota-se nos relatos uma necessidade de imprimir que o empenho dedicado ao trabalho era o mesmo que o dos homens, aquele do *espírito pioneiro*, que implicava em longas jornadas de trabalho para que a obra estivesse de fato concluída no prazo previsto.

O povo trabalhava 24hs por dia, num tinha hora, ninguém se preocupava em ganhar hora extra, em trabalhar mais, sabe... queria era trabalhar, queria ver a obra. Então Brasília era 24hs, né. (Georgina Janete Câmara, telefonista)

Ilustrando o depoimento de Georgina, no entanto, vemos imagens de um canteiro de obras, onde somente homens podem ser vistos. O depoimento que se segue, da professora Cosete Ramos, faz uma associação entre o trabalho dos homens e das mulheres: primeiro, segundo ela, eles seriam o motivo da vinda dessas mulheres pra Brasília; segundo, estando aqui, algumas optaram por também trabalhar. Outras mantiveram-se na condição de esposa.

As mulheres, eu vejo assim, dois grupos bem distintos: um grupo que veio acompanhando o marido e ficou meio à margem; mas houve outro grupo de mulheres que foram mexer com flores, que foram mexer com cabeleireiro, que foram mexer com agrimensura... Então essas mulheres se engajaram. Elas chegaram trazidas pelos maridos, mas elas não ficaram paradas esperando o marido andar não. Elas começaram a se mexer: *não, não vou ficar parada no espaço não, vou entrar na luta*. E foram pra luta. A quantidade de professoras que largaram os maridos e se mandaram pra

Brasília, e ficaram aqui, e os maridos foram embora, e elas ficaram aqui, permaneceram com os filhos. Muito corajosas, um grupo grande de mulheres muito, muito corajosas. (Cosete Ramos, professora Caseb)

Há depoimentos de algumas mulheres que mantinham seu trabalho associado ao trabalho dos maridos.

Mamãe trabalhava à noite, quase a noite inteira, em cima duma prancheta fazendo a medição das fazendas, ajudando meu pai, porque ele saía pro campo e ela ficava em casa. Então ela passava o tempo todo fazendo esses mapas e datilografando, naquela época não tinha computador, pra desapropriar as terras. Daí é que você poderia dar o começo então a Brasília. (Gláucia Marina, paisagista)

Chegamos na Cidade Livre, meu marido já tinha feito uma casinha pra nós. Nós botamos um armazém porque nós queríamos trabalhar de tudo. Então eu ficava na porta, falava, *vamo entrar!*, eles entravam não deixava ninguém sair sem comprar. Um cafezinho, uma água, uma fruta, comecei... cativamos os fregueses. (Salan Kozac, comerciante)

Alguns depoimentos evocam também o papel das mulheres como companheiras do homem, a importância no fato de acompanhá-los e apoiá-los. A mulher aparece, nesse depoimento como parceria necessária ao sucesso do homem.

Olha, naquele começo principalmente, as mulheres eram só parceiras dos homens. A gente percebia que os homens que estavam sozinhos, o rendimento não era o mesmo. Eu vi muitas vezes discussões assim do padre orientando lá, por exemplo, do esposo buscar a esposa, né. (Maria Maura, pedagoga)

Aquelas que se empenhavam em tarefas de primeira necessidade – cozinheiras, lavadeiras, parteiras, médicas, enfermeiras, etc. – descrevem jornadas de trabalho extenuantes, mas que seriam muito bem recompensadas pelo retorno financeiro.

O seu Antônio pediu, disse: Luiza, não vai embora daqui agora, que minha mulher vai ganhar neném, e não tem ninguém aqui, não tem mulher – não tinha quase mulher aqui, né – aqui não tem ninguém. Eu disse, então tá bom, mas o que é que eu vou fazer aqui. Ele disse, não eu vou arrumar uns homens pra você dar comida. Aí arranhou assim nas firmas por ali umas 10 pessoas. Eu cozinhou carne, verdura e feijão. Tinha uns fogões redondo assim, com um negócio no meio assim que eles botava querosene, no Núcleo Bandeirante. Era muito assim de gente, eu vim fiz um barraco lá na invasão do IAPI, que meu marido fez uma casa grande e começou a vir nordestino, só trabalhava pra dar comida a esse povo. (Luiza Ferreira, auxiliar de enfermagem)

Lá no Núcleo Bandeirante todo mundo ali trabalhava. Tinha gente que pegava a roupa dos policial e vivia daquilo, pra lavar. Era 6 conto, eu não me lembro o nome do dinheiro. Eu lavava roupa (risos) lá do meu irmão e do pessoal que era pra mim ganhar dinheiro que eu tinha que mandar o dinheiro pro Piauí, poxa, eu tinha que trabalhar, era... Cê lavava aquele

monte de roupa, a polícia te dava 6.000 réis, era dinheiro demais. Eu mandava num sei quanto pra minha terra e ainda ficava com dinheiro. E eu só andava bonita, eu ia ao cinema, comia bem, sobrava dinheiro. (Hilda Ribeiro, auxiliar de enfermagem)

Eu trabalhava lavando roupa para os peão. Que aqui tinha emprego pra quem tinha estudo, vinha de longe, quem não tinha, ia lavar roupa, ia dar comida para os peão, fazer marmita. Era os monte, era todo santo dia. Eu levantava de noite, três horas da manhã eu levantava pra lavar roupa, esfregar, fazia um forro no meio do quintal, botava uma vasilha grande assim pra ferver, que só limpava fervida, porque era muita poeira, às vezes era até de óleo. (Josefa Carmelita, lavadeira)

Em 58, 59, 60 na inauguração, em 3 anos eu fiz tantos partos que eu não sei quantos foram. Atendia nos acampamentos e era longe pra sair de uma construção pra outra construção. E eu com a bolsa de parto, porque eu levava até água fervida pra dar o banhozinho, chegava lá não tinha água às vezes, então era luva, o instrumental cirúrgico e água e remédio dos olhos do neném, tudo tinha que levar. Então eu fui mais útil vindo pra cá do que eu imaginei. (Cacilda Rosa Bertoni, enfermeira-parteira)

Pra lá era de madeira. Era o IAPI naquela época, que atendia os empregados, os funcionários das obras né. Na verdade os primeiros tempos não havia consultório, era só parto, era parto atrás de parto. Cheguei em uma ocasião a fazer 20 partos numa noite. O trabalho das mulheres, vamos dizer, foi um trabalho muito intensivo, porque se trabalhava dia e noite e o hospital não tinha estrutura, não tinha nada. (Jurema Chabalgoity, Médica)

Era muita dificuldade, né, a gente tinha que lavar roupa pra ajudar sustentar o marido, igual foi meu caso. Que ele ganhava muito pouco. Eu doente ainda, eu era muito doente. Mas venci. (Celina Quitéria Zeferino, lavadeira)

Os depoimentos das professoras tratam basicamente das condições de trabalho, dos números de alunos que recebiam e do reconhecimento demonstrado pelos mesmos.

O ensino era uma utopia, era Juscelino, era Darcy Ribeiro, era Anísio Teixeira, só se falava nisso. (Maria Marta Cintra, professora)

Eu dava aula no CASEB nos dois turnos: de 8 ao meio dia, eu tinha de meio dia às duas pra almoçar, quinze pras duas eu corria pra começar o outro turno da tarde. Então eu ficava em dois turnos, quarenta horas por semana. Sábado, os alunos queriam dar aula de piano, então eu praticamente ficava o sábado repleto de alunos de piano, de manhã à noite, eu só tinha o domingo pra descansar. Então a minha vida correu assim. (Neusa França, professora de música)

A primeira escola classe era no acampamento dos engenheiros, ela chama Escola Júlia Kubitschek por causa da mãe do nosso presidente, né, puseram o nome na escola. Era muito bem organizada, era de dois andares. Servíamos lanche, porque era propósito dos pioneiros de educação de Brasília de mudar a maneira do ensino no Brasil, então quiseram começar por Brasília, que era para a criança ficar o dia todo na escola. Quais crianças que frequentavam: desde filhos de médicos, até os filhos dos empregados. Então eu me ofereci pra ensinar os japoneses a falar português. Tinha japoneses até 7 anos e idosos também. No Núcleo Bandeirante tinha um mercadinho que vendia tudo, verdura, todos os tipos de verdura, fresquinha

a gente ia lá eles tinham pego no outro dia na chácara. Então eu comprava muito lá. Aí eu cheguei lá numa loja e nem vi que o homem era japonês e comprei alface, couve, comprei tudo que tinha direito e depois... – *Quanto é, quanto que eu tenho que lhe pagar?* – *Não precisa pagar nada, já pagou, você professor meu.* (Maria das Neves Morici, professora)

Aqui em Brasília, os professores nos levavam para o cerrado e a professora de biologia mostrava as plantas e dizia: *o que que vocês veem diferente? As plantas do cerrado são cheias de pelos, as copas das árvores são pequenas, mas as raízes são enormes.* Houve um grande concurso no Rio de Janeiro, no Maracanã, onde mais de 1000 professores fizeram um concurso pra vir pra Brasília. Então foram escolhidos os melhores professores do Brasil. Então nós tivemos os professores que nos ensinaram a lutar e a entender como é que era uma cidade criada no século XX. (Maria Coeli, professora e cineasta)



Ao descreverem suas jornadas de trabalho, as imagens utilizadas muitas vezes não constituem imagens de arquivo, são reproduções atuais, como por exemplo, no trabalho das lavadeiras. São pouquíssimas as imagens de arquivo que mostram de fato essas mulheres atuando em suas profissões, e, dentre elas, a maioria mostra professoras rodeadas de seus alunos. Fora as professoras, uma fotografia chama atenção: mostrada pela médica Jurema Chabalgoity, ela aparece de pé, ao lado de um médico que está sentado escrevendo em uma mesa de consultório, o que seria uma recordação daquele período. Jurema tem as mãos para trás como se aguardasse uma resolução: há ali uma tensão na sua postura corporal. Por que essa mulher não é fotografada em seu próprio consultório? Seria ela subordinada a esse homem?

## *Relação homem/mulher no espaço público*

Logo no início do filme, chama atenção o depoimento de Irmã Olga, concedido para a série *Os Pioneiros* (1983) e incorporada ao documentário. Seu relato acena para o conflito na relação homem/mulher no ambiente da construção de Brasília:

De repente me senti chamada para uma vocação diferente, a vocação religiosa. E tava começando a construção, bem no centro do Brasil, da futura capital do país. Eu fui indicada como a pessoa que satisfazia as necessidades do trabalho da congregação em Brasília. Então ficou combinado que no dia 15 de setembro as irmãs poderiam vir que o alojamento já estaria pronto. E eu perguntei: *se nós vamos trabalhar com os candangos, por que então não vamos morar na vila operária junto com eles?* E disseram que a administração da Novacap não achou muito bom porque queria que as irmãs também trabalhassem junto às senhoras que já existiam, dinamizando mais a Associação das Pioneiras Sociais que tinha sido criada no Rio por Dona Sara, e tinha sido recém criado um núcleo em Brasília com a presidência da Dona Coracy, esposa do doutor Israel. **E que também morando muito ali as irmãs iam ser assediadas dia e noite e realmente não iriam aguentar.** (grifo meu) Mas eu continuei pensando que o ideal teria sido isso, a gente se dedicar inteiramente com a população com quem a gente devia trabalhar. (Irmã Olga, gravado em 1983, série *Os Pioneiros*)

No entanto, quando o tema é retomado de maneira direta em outros momentos do filme, há claramente dois grupos com diferentes manifestações. O primeiro assume um tom pacificador, evocando a harmonia e o espírito de colaboração existente entre homens e mulheres.

Ser mulher em Brasília naquela época era como se você fosse um botão de rosas perfumado ali naquele lugar, ali na presença deles, sabe? Porque eles admiravam e sentia a alegria de ter o perfume de uma flor ali por perto, né. O que seria desses trabalhadores, se não tivesse essas mulheres ali dispostas a trabalhar e a suar ali também. Eu tenho muito orgulho de ser pioneira. (Braulina Mendes, funcionária da Novacap)

E era o maior respeito da paróquia. Nós dormíamos, as mulheres, com a porta aberta do alojamento. Nunca entrou lá um bandido, nunca você ouviu falar em estupro, qualquer coisa era tudo bonitinho. Eu me sentia segura na cidade. Ia pro Minas Brasília, pra piscina. Eu fui a primeira... pó contar?... Eu fui a primeira moça em Brasília que usei biquíni. (Zeni Moreira, funcionária da Novacap)

Sentia maravilhosa, poderosa. Porque nunca ninguém me afetou, nunca ninguém me maltratou, nunca ninguém me abordou, nunca, nunca, nunca. Quem fala dos candangos, porque ele não conhece os candangos. (Salan Kozac, comerciante)

Havia muito respeito, a gente descia aquela Avenida Central, que antigamente era a Avenida Central, você não ouvia, ninguém soltava padinha. (Georgina Janete Câmara, telefonista)

Nunca ouvi falar em violência sexual, em assédio moral, nada. Nós pegávamos as caronas como se da família dos motoristas nós fôssemos. (Maria Marta Cintra, professora)

O segundo grupo aponta para a presença latente desse conflito no cotidiano, no ato mesmo de circular pela região da construção.

Antigamente o que falavam de Brasília eram as piores coisas. Que os homens vinham pra cá, mas não podiam trazer a família porque as mulheres tinham que servir a outros homens. Coisas assim... horríveis. (Leocádia Paradela, professora)

Mas sempre quando saíamos juntos, com a minha irmã e com o meu cunhado, era sempre com aquela cautela de muito cuidado conosco pra não aproximarmos os homens que eram uns devoradores! Os homens que existiam aqui eram uns devoradores atrás de mulheres, né. Porque eles vinham sem família. (Jandira França, do lar)



Nesses dois blocos de depoimentos foram utilizadas apenas duas imagens de arquivo. Elas ilustram a fala de Braulina Mendes, aquela que se refere à mulher como um *botão de rosas perfumado*, e mostram belas mulheres que “desfilam” em meio aos homens na rua.

Em um depoimento, aparece também a relação com a procura por casamento, outra evidência da discrepância entre o número de mulheres e de homens.

Eu lembro é que... nós trazíamos empregada de Goiânia, pra mamãe... teve uma que nem dormiu em casa, já arranhou um casamento. Então toda empregada que vinha era um, dois dias, saía casada. (Gláucia Marina, Paisagista)

Há ainda alguns depoimentos que, apesar de não tratar diretamente da relação homem/mulher no espaço público, evocam um espírito de união entre aqueles que vivenciavam a construção de Brasília.

As primeiras impressões que eu tive em Brasília foi da união de todos porque se você tivesse parada na beirada da calçada, e passasse um carro, eles paravam e ofereciam uma carona. (Sonia Vasconcelos, empregada da Caixa Econômica)

O espírito mesmo de pioneiro, de ajudar um ao outro. Eu acho que não... não tinha egoísmo nem nada disso, né... no mínimo eu não sentia nada disso. (Gerda Gumprich, do lar)

Um bando de menino, era uma cidade com muita juventude, porque os que acreditaram em Brasília eram jovens casais que vieram pra cá, né, pra cidade, como meu pai e minha mãe, com um bando de filho. (Iara Pietricovsky, antropóloga e atriz de teatro)

Nós íamos fazer compra na Cidade Livre nossos filhos ficavam com os operários, no Palácio da Alvorada. E eles tomavam conta dos nossos filhos. Então a união entre homens e mulheres era muito legal, viu, muito mesmo, de grande respeito. (Wanda Clementina Corso, professora e líder comunitária)

Muito embora a narrativa adotada procure colocar os dois lados da situação – de um lado, a tensão gerada pela discrepância entre o número de mulheres e o número de homens; de outro, a tentativa de imprimir uma situação harmônica, onde o espírito pioneiro pacificava qualquer possível conflito – são mais numerosos os depoimentos que procuram este último enfoque.

### *Prostituição*

O tema da prostituição é abordado no documentário logo após os dois blocos de depoimentos que tratam da relação homem/mulher no espaço público, citados acima. São mencionadas duas regiões – a *Placa das Mercedes* e a *Vila Parafuso* – como locais onde a prostituição era exercida. Há três depoimentos acerca do tema, de três mulheres não prostitutas, sendo que uma delas é Ione Rodrigues, identificada na legenda como *gerente de casa de encontros*, um eufemismo para o que seria a gerente de uma casa de prostituição, ou ainda, *cafetina*. Nenhuma prostituta foi entrevistada no documentário.

A Placa das Mercedes! Aonde era... posso falar?... a casa das prostitutas. Ali no parafuso mesmo só tinha era o mulheril, né, e todo mundo ia pra lá, os home tudo ia pra lá. Era aquela coisa doida, tudo pra lá. Mas era dividido, elas eram impedida de vir pra cá pro Núcleo Bandeirante. Elas só frequentava a Vila Parafuso e a Placa da Mercedes. (Hilda Ribeiro, auxiliar de enfermagem)

Por que Placa das Mercedes? Porque havia uma placa muito grande da *Mercedes Benz* e quando a gente chegava lá era assim... era muito feio o que eu via... porque elas sentavam de qualquer jeito, e já todas já esgotadas da noite, né. (Gláucia Marina, paisagista)

As mulher da casa que eu trabalhava era mulheres elegante. Tinha os dias dela vestir longo. E outra, não podia calçar sapato baixo sem meia, só sapato alto, com meia. Usava muita saia, muita blusa. Nos dias de longo eu usava também o longo pra fazer parte né. Porque a gerente da casa tinha que andar elegante, né. Tinha mulher estrangeira, tinha mulher de todo lugar do mundo. Os homem era de fila, minha filha, e muito homem mesmo né. E a gente ia até o dia amanhecer. (Ione Rodrigues, gerente de casa de encontros)

Nos dois primeiros depoimentos há uma tentativa de separar, por definição e por território, as prostitutas das não prostitutas: a menção de Hilda Ribeiro à separação territorial, *elas eram impedida de vir pra cá pro Núcleo Bandeirante*, assim como a referência de Glauca Marina à região da Placa das Mercedes como um lugar *feio* onde as mulheres *sentavam de qualquer jeito*. Essa última descrição contrasta muito com o depoimento de Ione, que se refere ao bordel como um local de muito glamour, onde as mulheres estavam sempre elegantes.



Novamente, não há imagens de arquivo que mostrem essas mulheres. A única imagem utilizada é a fotografia de uma longa fila de homens, em referência ao depoimento de Ione, quando ela diz: *os homem era de fila, minha filha, e muito homem mesmo né. E a gente ia até o dia amanhecer.*

## *Conclusão*

Os depoimentos finais do filme, entre os quais se inclui uma fala da diretora Tânia Fontenele, culminam em uma ode à Brasília. O depoimento de Tânia nos dá a entender as intenções da realizadora e o seu envolvimento pessoal com o tema.

A gente já ouviu quase 50 mulheres, então todo dia é uma emoção muito grande, porque ouvindo as histórias, eu estou ouvindo a minha história. Além de ser um momento histórico extraordinário, todo mundo é unânime em dizer que apesar das dificuldades, da terra, da lama, dos barraquinhos, mas era um momento de tanta esperança, de tanta alegria que superavam tudo. (Tânia Fontenele Mourão, coordenadora do projeto)

As últimas falas evocam a paixão pela cidade, o reconhecimento dos seus criadores – que são os únicos que aparecem nas imagens de arquivo – e a sensação de dever cumprido diante do sucesso que a empreitada representou para o país.

Nós temos aqui uma qualidade de vida diferente. E essa abertura, esse verde, esse céu maravilhoso, só tem a oferecer de bom pra quem vem, né. Acho que a pessoa tem que vir e amar a nossa cidade. (Cleusa de Oliveira, radialista)

Quem conhece a história, deve ter Brasília no coração, como símbolo do nosso país que é imenso, e que mereceu essa grande capital que não existe no mundo igual, cuja arquitetura de Niemeyer, o projeto de Lúcio Costa, aqueles primeiros grandes nomes que aqui estiveram, Burle Marx, merecem nossa reverência. Então eu acho que todo brasileiro deve ter muito amor, mesmo aqueles que não estão morando aqui, eu creio que deveriam valorizar ao máximo a construção dessa capital que saiu de perto do mar, que era, pra vir para o coração do Brasil. (Neusa França, professora de música)

Eu que vi Brasília nascer, eu que vi toda a gestação, depois transformando em mulher... eu vi tudo isso... valeu a pena. (Wanda Clementina Corso, professora e líder comunitária)

E o filme termina da mesma forma como se inicia: num depoimento, a metáfora entre Brasília e a mulher; mas não qualquer mulher, uma mulher arrojada, moderna como é Brasília.

Brasília pra mim é uma mulher... é uma mulher de 50 anos, é uma mulher emancipada, é uma mulher com muitas contradições, né, mas é uma mulher que se afirma, e que ela influencia, do ponto de vista de comportamento, o Brasil e o mundo hoje. (Iara Pietricovsky, antropóloga e atriz de teatro)

Sobem os créditos finais enquanto a professora Neusa França canta o Hino do Distrito Federal.

## 4.2. Filme 2: A saga das candangas invisíveis (2008)

Direção: Denise Caputo. Documentário, 15'05"



O filme se inicia com uma imagem de ausência: a câmera em *travelling* percorre uma cidade, um bairro não identificado. Existe ali algo de uma cidade abandonada: ruas de terra batida, casas com paredes e muros manchados, remendados, rachados, portas e janelas fechadas, quando não, preenchidas com tijolos. Não há uma pessoa sequer a circular por ali. Em um dado momento, um relato, em *voice over*, inicia uma apresentação do lugar: *Aqui chamava Veneza... Veneza... antigamente chamava Veneza, né... A decoração aqui era linda, era toda encortinada, toda cheia de mesas, cadeiras.*



Veneza... que lugar seria esse? Um lugar onde a *decoração linda, encortinada*, de um outro tempo contrasta com a imagem de abandono que vemos na tela. Prosseguimos e a narradora agora nos é apresentada: Yone<sup>38</sup>, seu nome em uma legenda. Uma senhora negra, cabelos curtos e grisalhos. Ela prossegue seu relato: *Tinha luz negra, tinha estátua pra tudo quanto era lado aqui... ah, era uma beleza aqui, era uma*

---

<sup>38</sup> A grafia do nome de Yone Rodrigues é apresentada na cartela de identificação de *A saga das candangas invisíveis* com "Y", e diferentemente em *Poeira e Batom*, onde é grafado com "I". Optei por assumir, em cada análise, a grafia relatada por cada filme.

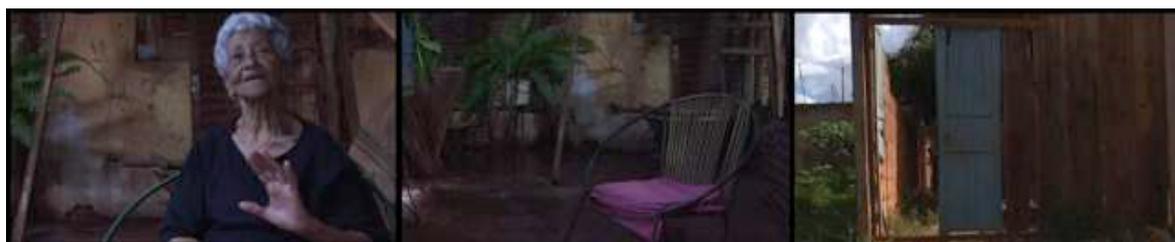
*maravilha!* O relato de Yone nos leva imediatamente a imaginar esse lugar que, como denuncia o contraste entre imagens e palavras, não existe mais.



Surge então uma segunda narradora: Auda, uma mulher mais jovem, aparentando meia idade, cabelos longos e castanhos, voz articulada.

A lembrança que eu tenho era assim, de coisa assim, bem enfeitada, assim, um pouco de exagero pra nossa época, daquelas moças, daquelas meninas e moças que era do meu convívio. Então a gente ficava achando que era tudo exagerado: o batom, a roupa né, um pouco mais de decote, babados, flores, cores fortes, a charrete assim, eu lembro de charrete com cavalo branco, eu lembro assim de... ela com a saia muito rodada sobre o banco da charrete...  
(Auda de Lima)

Auda, como seu relato deixa transparecer, não era prostituta. Observava essas mulheres de longe, junto às *meninas e moças de seu convívio*. Seu olhar constrói um mundo de muita beleza, uma beleza composta de exageros que contrastava com o seu universo. Seu relato, seu entusiasmo, ao falar dessas mulheres, colocam-nas em posições opostas: dois grupos de mulheres por ali circulavam, e um era bem distinto do outro, pela forma como se apresentavam no espaço da rua. A imagem da charrete, construída por Auda, nos transporta para esse lugar de oposições.



Yone volta a falar conosco: *Você entrava assim parecia que tava entrando até num salão de baile, num sabe... que tinha um salão muito grande aqui.* Seguem-se imagens de sua casa, uma casa onde não se vê qualquer indício do salão de baile, mas sim paredes descascadas, o pendente de um prato de plantas vazio, uma cadeira vazia em meio ao salão, uma cerca de madeira com uma porta aberta.



Um corte nos leva a imagens de Brasília sendo construída: caminhões cheios de homens percorrem as vias da cidade ainda em construção. Vários caminhões, enfileirados, imagem recorrente na nossa memória acerca da construção. Nenhuma mulher aparece nas imagens.



Segue-se o relato de um novo narrador, Francisco: *Naquela época as mulher... mulher era muito difícil, nossa senhora, só tinha homem, só era homem mesmo.* À sua fala, complementa José Perdiz, um quarto narrador:

Eles não permitiam que os homens, que os maridos trouxessem as mulher... pra não atrapalhar a construção. Eles achavam que ia atrapalhar a construção, porque tinha que trabalhar uma média de 18, 16 horas por dia, e o cara casado a mulher muitas vezes cria caso: "que é, cê tá dando mais valor na obra de quê ni mim?" (José Perdiz)



Em meio à fala de Perdiz, são mostradas imagens da construção de Brasília, e novamente somente homens aparecem ali. Operários da construção no canteiro remexem a terra, concretam lajes, misturam o concreto. Uma ilustração da fala de Perdiz: o cenário da construção tomado por homens em trabalho diário.



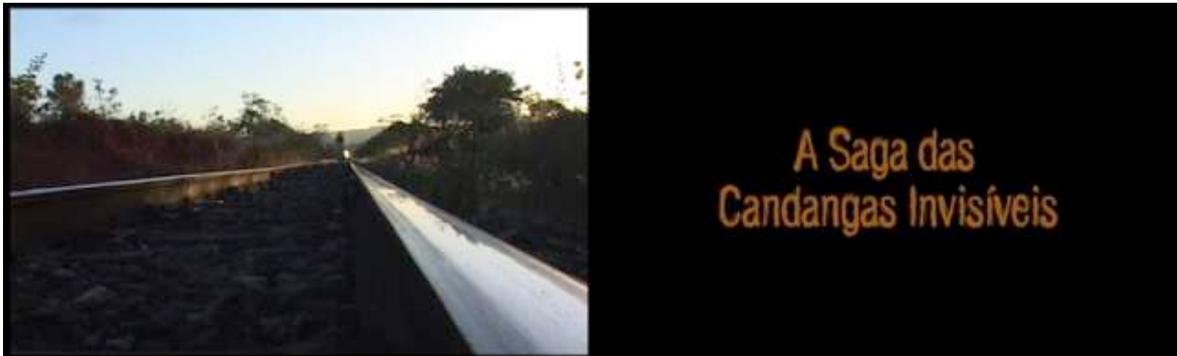
São introduzidas a seguir mais duas personagens: Noeme Alves e Noeme Luis.

(Risos) Eu vim num caminhão de gasolina, na primeira vez que eu vim, né. Depois, a minha mãe morava aqui em Goianápolis, e eu vinha de 2 em 2 meses. Vinha de carona... vinha de carona... namorava o motorista na estrada, namorava né... (risos). Ficava deitadinha (risos). Naquele tempo eu era novinha, bonitinha. Eu tinha 22 anos naquela época, novinha né... peitinho durinho, tudo né... (risos) (Noeme Alves)

Ah, o negócio foi sofrimento, minha fia, porque chegava numa casa, era de menor pra trabalhar... “não, não serve”. Chegava num ambiente onde eu queria ficar, também não podia, era de menor, tinha que estar sempre

correndo da polícia. Quando a polícia pintava, tinha que esconder, debaixo de cama, debaixo de qualquer coisa, tinha que me esconder, não podia mostrar a cara, que eu era muito novinha. E foi dose, menina, o trem não foi mole não. (Noeme Luis)

Apresentam-se, finalmente, as protagonistas do filme: prostitutas que vieram trabalhar na construção de Brasília. Seus relatos iniciais falam de sua chegada, os primeiros contatos com aquele lugar. Lugar esse que se mostra pelas dificuldades em chegar e sobreviver a ele: se prostituir para conseguir carona, se esconder da polícia. A ilegalidade e a necessidade gerando os percursos e situações que essas mulheres vão viver, localizando-as à margem de um processo, escondidas da história. A fala de Perdiz que segue concretiza essa impressão: *Só que essas histórias dessas mulher nunca vi ninguém comentar. Nem em jornal, nem em televisão, nem nada.*



Na sequência, imagens de um trilho de trem, visto quase que rente ao chão. Ao fundo, ao longe, uma mulher caminha segurando uma mala, seguindo o caminho do trilho. Contextualizado está então o título do filme, que entra em seguida: *A saga das candangas invisíveis.*

As diversões era resumido o seguinte: tinha só duas classe, o operário propriamente dito e os engenheiro, os administrador de obra, os projetista, engenheiro de obra, mestre de obras. Essa gama de engenheiros e doutorados, eles tinha... a diversão deles era no único prédio que tinha de alvenaria que era um hotel, perto do Palácio da Alvorada, que depois pegou fogo. Ali tinha uma boate, ou coisa parecida, aí eles iam prali e à noite tinha uns cabaré que foi montado só pra eles, vinha só mulheres escolhida que eles buscava em Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, Goiânia. E o trabalhador não tinha aonde sexualmente... onde ir. Ele tinha que ir pra Luziânia ou pra Formosa. Mas quando acontecia a folha de pagamento, que eles iam, dava falha de serviço. E com muito custo eles convenceu... na época quem governava Brasília era o Israel Pinheiro... e aí ele concordou em montar o cabaré depois da estrada de ferro no Núcleo Bandeirante. E ali foi montado. (José Perdiz)

A imagem do trilho de trem volta a aparecer descrita no relato de Perdiz: *depois da estrada de ferro* foi implantada a zona das casas de prostituição.

Ficava separado da família, né. A cidade ficava de um lado, tinha só uma partezinha assim mais ou menos de uns 100 metros de separação né. Mas aí só era casa né, só mulher, só mulher. (Francisco Alves)

Sentia preconceito do lado das família né. Que as família num podia ver uma mulher na rua que elas mesma ligava pra polícia “a fulana tá na rua”, “a fulana tá assim”, “a fulana tá na farmácia”, “fulana tá no açougue”, “fulana tá desse jeito”. Não sei onde que elas conseguia nome das pessoas, mas conseguia. Ligava, já reclamava, a polícia vinha e recolhia a gente. Num podia por causa disso. Era muito chato. (Noeme Luis)

A cidade aparece aqui dividida não somente por um trilho de trem, mas também por uma vigília constante de quem poderia circular pela Cidade Livre. Um observatório moral, do qual participavam homens e mulheres, estipulavam os limites para quem era digno ou não de estar em estabelecimentos da cidade.

Aquele hotelzão assim, tudo de tábua, o corredorzão assim ó. Aí tinha uns quartinho assim, os quartinho cabia só a caminha só, cabia muito mal a cama, e uma mesinha assim ó. Era tábua mesmo, que era provisório né. (Noeme Alves)

Aí quando saía o pagamento aquilo ali virava um inferno né, todo mundo ia pra lá. E esse mecânico que trabalhava conosco ficava forçando pra mim ir lá, eu falava, fulano eu tô noivo, num tenho interesse em ir pra cabaré. Ele falou “não, eu quero... procê ver as loucura, as loucura!”. Aí um dia eu fui com ele, num sábado. E logo na entrada, uma casa com uma fila de 50 homens, eu falei, “eles tão comprando o quê aí?”. Ele falou “nada, eles tão esperando a vez deles pra ir pro quarto com as mulher né”. Ele falou, “mas esse é pequeno, vamo no outro lá”. Aí eu contei, era uns 300 homens em fila. Tinha um portãozinho, o cara ficava ali e a mulher gritava lá “tô livre”. O cara abria o portãozinho, o cara entrava. Daí um pouquinho outra, “eu tô livre”, abria, entrava outro. Só que ele saía por outra porta do fundo. Eles entrava por aqui e saía por lá. E a fila ia andando ali, praticamente a noite inteira. (José Perdiz)



Em meio à fala de Perdiz, a imagem de uma fila de homens, à espera da entrada no bordel, extraída do filme *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990), de Vladimir Carvalho. A descrição de Noeme Alves daquele espaço íntimo – o barracão de madeira, o tamanho dos quartos, etc. – é uma imagem de memória, não há ilustração para ela. A imagem da fila de homens mostra o que se podia ver no espaço público, o que se podia alcançar da rua e que demarcava a função daquele lugar.



Em seguida, vemos imagens de Noeme Luís ao se maquiar em seu espelho. Imagens de seu quarto, sua cama feita, uma penteadeira com suas coisas. Esse espaço íntimo, o quarto de sua casa hoje em dia, é a imagem possível da intimidade dessa mulher.

Aí quando era final de semana enchia aqueles caminhão de pião, de soldado, de tudo e despejava tudo lá no mei da rua. “Fica aí, se vira, de tarde nós vem apanhar”. Ali, minha filha, o negócio pegava, o negócio ficava feio. Era uma fila mesmo. Fedorento a suvaco, fedorento a suor, fedorento de todo jeito, mas não tem jeito. Não tinha pra onde correr, fazer o quê, tava ali praquilo (risos). (Noeme Luis)

Então lá eu consertando cama, que era cama quebrada que não acabava mais, e fui conversando com as mulheres que ficavam ali. E essa menina de Goiânia, eu conversando com ela e com as outras, ela falou “olha, a loucura, você não imagina. No dia do pagamento passava em cima da gente de 80 a 120 homens”. (José Perdiz)

Aí tinha dia que a gente tinha que pedir licença pra dona da casa, que não aguentava mais. Aquelas partes da gente inchava, não tinha mais condições. Elas dava uma pomada pra gente lá, “40 minutos, fica reservada pra lá”, aí dava aqueles 40 minutos voltava de novo. Mas era de 60, dependia do que aguentava, não tinha base não. Ali tinha... até a hora que aguentasse. Se não aguentasse tinha que avisar. (Noeme Luis)

Nessas falas, a descrição da rotina de trabalho dessas mulheres, as condições a que eram submetidas: uma equação de tempo / dinheiro / eficiência aplicada ao corpo das mulheres. A fala de Noeme Luis também coloca de maneira clara que havia uma hierarquia de trabalho, essas mulheres estavam submetidas às ordens de uma superior, a *dona da casa* ditava as regras, quem deveria e quanto tempo deveriam

trabalhar. Mesmo em condições “ilegais”, as regras estavam estabelecidas: *não tinha pra onde correr, fazer o quê, tava ali praquilo.*



Uma quebra no filme. A imagem da entrada do cinema da Cidade Livre é seguida por fotos de musas dos anos 1950/60: Brigitte Bardot, Audrey Hepburn, Leila Diniz, Jeanne Moreau, Tuesday Weld, Sophia Loren e Natalie Wood. Em meio a essas imagens, entra a fala de Auda.

Na realidade, elas passavam na avenida, e, aos meus olhos, aquilo tudo era como um personagem, que saiu do cinema, que saiu do filme e tava ali na minha realidade né? (Auda de Lima)

E à noite as mulheres eram muito linda, todas vestidas de longo, né, calçada de sapato alto, meias... ninguém podia ir pro salão sem meia, nem o sapato, brilhando no pé. Porque sapato torto, mulher não fazia sala não, né... e nem vestido assim, mal vestida também não. E aqui era muito bonito, sabe, vinha gente e... vinha os políticos também, vinha muito aqui, vinha muito deputado aqui né... como Juscelino, né. Juscelino frequentou aqui, sentado aqui onde eu estou, né. Aqui tinha uma mesa grande aqui. E ele veio muitas e muitas vezes aqui, os seguranças tudo ficavam lá fora esperando ele, né. Porque ele também não ligava pra nada não, ele era mulherengo, né... não ligava pra nada não. E ele tinha conhecimento né, com a dona da casa, a gente tratava ele muito bem né... um presidente, cê já pensou um presidente na casa da gente? Ah, cê tá louco né! (Yone Rodrigues)

Tinha muito salão de cabelo lá sabe, salão de beleza, então as mulher andava muito bem arrumada, cabelão assim, sabe. Muito bem arrumada, tudo limpinha. (Noeme Alves)

Não podia repetir roupa, né, a roupa tinha que ser sempre nova. Por exemplo, eu vesti essa roupa aqui hoje, amanhã não podia usar mais. E a despesa ficava cara. (Noeme Luis)

De todo lado do Brasil tinha mulher aqui, tinha do exterior, tinha cubana, tinha duas cubana aqui, que a gente nem entendia a língua delas, nem de francês nem nada, precisava de uma pessoa pra saber falar pra poder transmitir pra gente que a gente não sabia. Conversava pelo sinal. Mulheres lindas, só vendo, né. Mulheres muito bonitas. (Yone Rodrigues)

Tinha umas mulheres mais bonitas que era mais cara, outras mais feia era mais barata. (risos) As mais novas era mais cara... (Francisco Alves)

Em contraponto à situação apresentada nas falas imediatamente anteriores a essas, que descreviam os percalços da rotina de trabalho vivida por essas mulheres, esses relatos constroem uma outra imagem: a de como essas mulheres eram vistas no espaço público e no *salão* das casas de prostituição. Na verdade, retoma-se aqui a imagem mental que introduz o filme, incorporada naquele momento pelas falas de Auda e Yone. A associação com musas do cinema, apresentadas nas fotos, reforça um estereótipo que *glamouriza* a prostituta. Essa visão está impregnada novamente nas falas de Auda e Yone, mulheres que observam a prostituta de um olhar externo: uma, a menina que viveu na Cidade Livre, mas que pertencia a um outro grupo social; outra, a funcionária, por assim dizer, de uma casa de prostituição, que exercia um papel ordenador e controlador no grupo das prostitutas. Cabe ressaltar que somente nesta última fala de Yone é possível aferir que ela não era de fato uma prostituta. Apesar de falar a partir de uma ótica de quem vivia a rotina das casas de prostituição, Yone refere-se às prostitutas em terceira pessoa, assim como à *dona da casa*. Portanto, é possível intuir que ela trabalhava ali, desempenhando uma função que não fica clara no filme<sup>39</sup>. Assumindo esse lugar de fala, Yone *glamouriza* também a imagem dos frequentadores do local – políticos, inclusive Juscelino Kubitschek –, e todo o cenário em torno desse universo, incluindo a forma como as prostitutas se apresentavam aos clientes. Já nas falas das duas prostitutas, vemos a mesma questão vista por um outro ângulo: estar bem vestida, bem arrumada era um requisito para o negócio, para a venda do serviço sexual. Era preciso se apresentar bem e se mostrar atraente para os clientes. Por último, temos a visão do cliente, que coloca a questão dos valores atribuídos ao serviço como diretamente relacionados à aparência dessas mulheres: as mais bonitas eram mais caras, as feias, mais baratas.

Tinha assim uma tabela com a entrada do quarto, tinha as tabela, tanto, tanto, tanto... quer que fala quanto? (risos) Não, num pode falar, né? Então, tinha um tanto né, e um tanto pra elas, um tanto pra casa, que já deixava na copa, né. (Yone Rodrigues)

A porcentagem ali era o seguinte: é tanto de chave, e eles proibia a gente de falar. Naquela época era 15 cruzeiros da chave, 15 da mulher. Mas aquele da mulher, ela já tinha que deixar 5 que era pras outras despesas, o álcool, o

---

<sup>39</sup> No filme *Poeira e Batom*, como já vimos, Yone é citada como *Gerente de casa de encontros*.

sabonete, o uso do banheiro. Tirava aquela porcentagem pra eles, que era pra não ficar de graça, pra eles não ter prejuízo. A mulher podia ter, mas eles não. Era complicado. Uma vida muito humilhante, quer dizer, além de você estar lá, trabalhando pra você, cê tem que trabalhar pra dona. Ela dá o café, dá o almoço, dá a janta, ainda tem que dividir o que ganha com elas. (Noeme Luis)

A dona da casa obrigava a mulher a fazer sala lá, ela tinha que ficar fazendo sala lá, beber, pra dar lucro pra eles, né. (Francisco Alves)

Essas falas explicitam como se dava a cobrança e a divisão do dinheiro arrecadado na casa, segundo a qual as prostitutas precisavam ceder para a *copa* ou pagar a taxa da *chave* o equivalente a 50% do dinheiro recebido pelo serviço, ainda somado às demais despesas, restando ao final apenas um terço para a prostituta. Em meio à fala de Noeme Luis, vemos imagens dela em sua cozinha, entrevista pela cortina da porta. Vemos apenas sua silhueta, a impressão de estar escondida, reclusa. Essa imagem entra no momento em que a personagem descreve *uma vida muito humilhante...*, parecendo querer estabelecer uma relação entre essa figura reclusa da imagem, e a sua resignação à situação descrita na fala.

Em seguida vemos novamente uma imagem do trilho de trem, dessa vez vazio, e a voz da diretora é ouvida pela primeira vez:

*(Denise Caputo: E como foi o final da Zona lá?)* Cabô, todo mundo saiu fora, cabô (incomp.) e se a polícia pegasse qualquer mulher na rua prendia, um bocado foi pra Papuda. Cabô e não teve mais colher de chá pra ninguém não. Cabô, a polícia fez muita covardia, a GEB, o exército, sabe.. enchia os caminhão de mulher sabe, e levava pra Alexânia, deixava lá na estrada... um bocado levou pra Luziânia, muita amiga minha foi... eles batiam demais, sabe... foi muita covardia naquela época. (Noeme Alves)

Foi de uma hora pra outra. O juiz mandou fechar e já entrou com os trator derrubando tudo. Foi só um prazo de 24h... "sai de baixo, vamo derrubar". Passou o trator, os trem era tudo de madeira né? Foi moendo tudo ali, acabou. "E vocês desapareçam!" Cada um teve que caçar seu destino, eu vim pra cá, outras foram pra Luziânia, outras foram pra Cristalina, outras foram pra Formosa, outras pra Goiânia... e sumiu tudo. Desapareceu uma da outra. (Noeme Luís)

Assim, da mesma forma que foram trazidas, as prostitutas foram expulsas. Após cumprirem o seu papel de apaziguar os ânimos sexuais que inquietavam os trabalhadores na construção da cidade, e, tendo esta sido inaugurada, a zona foi extirpada. Os depoimentos das prostitutas demonstram a violência e a intolerância com que foram realizadas essas expulsões, que seguiam a regra das remoções feitas após a inauguração de Brasília, cujo princípio era o mesmo: manter longe da cidade

qualquer indício do Brasil do passado com o qual o projeto de cidade pretendia romper, qualquer interferência ao projeto moderno de cidade e de país que impregnava o discurso da nova capital: *E vocês, desapareçam!*

Umas ficou rica. Outras, tudo que ganhou, queimava. E eu falei, “ô mas... e o que que ganhou com isso?” E ela, “olha, eu por exemplo eu tô bem de vida, já tenho alguns apartamentos, tenho casa própria, tô me preparando pra sair dessa vida e formar minha família. Depois eu vou fazer um tratamento de saúde muito bem feito e arranjar um casamento, porque isso num é vida não. Isso é muito triste, é muito sofrido, e quando a gente encontrava algum companheiro de bom caráter, mas muitas vezes tinha uns ignorantes que às vezes até batia na gente né”. (José Perdiz)

Quando eu lembro daquele tempo eu digo “meu senhor, como foi que eu suportei, como é que deu pra vencer”. (Noeme Luís)

E elas eram realmente mulheres diferentes, mas assim, aos meus olhos né, aquela criança daquela época. Hoje eu concluo que realmente elas tinham que ser um pouco diferentes porque elas já faziam parte de uma vida diferente. Já eram pioneiras também, candangas também, ali no seu trabalho. Hoje eu tenho o maior respeito por essas mulheres que vieram também aventurar nessa época. Se aventuraram a vir a Brasília, a viver uma vida assim difícil, né, porque imagina... (Auda de Lima)

As falas conclusivas do filme tentam dispor sobre o destino dessas mulheres – *umas ficou rica; outras tudo que ganhou, queimava*; sobre a memória emotiva que guardam desse episódio de suas vidas – *como foi que eu suportei?*; e o filme finaliza, assim como se iniciou, com a palavra de uma observadora externa: *(elas) já eram pioneiras também, candangas (...). Hoje eu guardo o maior respeito por essas mulheres que vieram também aventurar nessa época. Apesar de na memória dessas mulheres persistirem as imagens do duro trabalho a que se submeteram, é necessário lembrar-se delas a partir da perspectiva da figura heroica do candango.*

### 4.3. O corpo feminino: entre santa e puta

A respeito dos dois filmes que acabo de descrever, cabe colocar uma questão inicial: não é possível ler a partir deles um corpo feminino materializado unicamente nas imagens. Há nos dois uma articulação entre a memória e imaginário presente nos relatos dessas mulheres e o material de arquivo acerca da construção de Brasília que é exposto nos filmes. Dessa forma, a busca que essas narrativas incitam é a de um corpo descrito e ambientado nos relatos das personagens, alternativa para que se possa enxergar outras nuances de um corpo tão pouco registrado na larga documentação audiovisual acerca da construção de Brasília, produzidas por homens e protagonizadas por eles.

A entrevista no documentário brasileiro passa a ser uma constante maior a partir da década de 1990, muito influenciado pelo formato jornalístico e televisivo. Ela se torna o próprio corpo da obra, em torno do qual o documentário é estruturado, muitas vezes entremeada por imagens que se relacionam com os depoimentos. Mas, no documentário, a entrevista não se presta somente a coletar informações. O ato de perguntar e de ouvir torna-se uma estratégia política do documentário: faz parte do que a crítica Beatriz Sarlo chama de “virada subjetiva”,

...que se manifesta tanto como tendência acadêmica quanto no mercado de bens simbólicos e se propõe a reconstituir “a textura da vida”, a verdade cotidiana contida na rememoração da experiência, a promover tanto a valorização da primeira pessoa como ponto de vista, quanto a reivindicação de uma dimensão subjetiva. (...) “Um verdadeiro renascimento do sujeito que se acreditava morto nos anos 1960 e 1970”. (SENRA, 2010, p. 113)

Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da “cura” identitária por meio da memória social ou pessoal. (SARLO apud SENRA, 2010, p. 113-14)

Na medida em que os dois filmes se propõem a um mesmo objetivo geral – resgatar a memória das mulheres na construção de Brasília –, e sendo também pioneiros nesse intuito (ainda os únicos), compõem um panorama audiovisual interessante acerca de aspectos subjetivos dessa história. No primeiro – *Poeira e Batom* – os diversos depoimentos procuram tecer um largo panorama dessas personagens: mulheres de diferentes classes sociais, profissões e origens dão o seu tom da história. Já o segundo – *A saga das candangas invisíveis* – procura aprofundar ainda mais a questão da

invisibilidade da mulher na história, ao apontar para um segmento específico – o das prostitutas –, que nos parece ter sido vítima de uma constante tentativa de camuflagem ao longo da escrita da história de Brasília. Foi tratado comumente como fenômeno ou chaga social, destituindo os corpos dessas mulheres de sua individualidade e subjetividade: não se tinha conhecimento até então de que se tivesse dado voz a essas mulheres para que elas mesmas pudessem descrever a sua vivência do período de construção de Brasília. Como mencionei na introdução deste trabalho, mesmo a pesquisa de Joelma Rodrigues que trata diretamente do assunto, acaba por abordar a questão da prostituição como fenômeno, e, mesmo partindo da crítica feminista, ao não incorporar a fala dessas mulheres, generaliza-as. No próprio *Poeira e Batom*, a abordagem é a mesma, nenhuma prostituta é entrevistada, o relato mais próximo que temos é o de Yone Rodrigues, cuja função é *eufemisada* na referência à sua profissão como *gerente de casa de encontros*.

Dadas essas questões, o que importa perguntar a esses filmes, para efeitos do que busca esse trabalho, é como as próprias mulheres vão reconfigurar esse corpo feminino na história da construção de Brasília, por meio das descrições, estórias, visões que somente elas podem nos oferecer. Fica claro ao longo dos dois filmes que é impossível dissociar os discursos da história oficial do imaginário construído por essas mulheres, e que, tanto a narrativa proposta pelas cineastas em torno do tema como os próprios depoimentos estão impregnados dela. Mesmo assim, procuro aqui pelas nuances desse corpo narrado em primeira pessoa, articulados com as imagens de arquivo que dão suporte aos depoimentos.

Dessa forma, ao olhar para esses dois filmes produzidos por mulheres, é preciso também procurar nessa faceta da narrativa cinematográfica – do documentário de entrevista, da busca pela memória –, outras nuances da relação que o corpo feminino estabeleceu com a modernidade na construção de Brasília, já vista nos filmes anteriores, nas representações masculinas que dele se fez. Trata-se também de questionar a maneira como esse corpo feminino foi visto por esses cineastas, e procurar na narrativa feminina da busca pela memória perdida, tanto os traços de pregnância dessa voz masculina no nosso discurso sobre nós mesmas, como nos traços de um esforço por se reinventar.

Um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade. Se quero definir-me, sou obrigada a declarar: 'Sou uma mulher' Essa verdade constitui um fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. (BEAUVOIR, 1970, p. 9)

“Tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, porque eles são, a um tempo, juiz e parte”, escreveu no século XVII, Poulain de la Barre, feminista pouco conhecido. Em toda parte e em qualquer época, os homens exibiram a satisfação que tiveram de se sentirem os reis da criação. (BEAUVOIR, 1970, p. 15-16)

Dentro da literatura produzida por homens acerca da modernidade, recorro a uma das figuras literárias mais utilizadas para falar do homem moderno, ou do *desejo de desenvolvimento*, – o Fausto – e que pode suscitar também uma interpretação interessante acerca de como a mulher foi vista pelo homem nesse largo e difuso processo que é a modernidade. Berman recupera, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, o *Fausto* de Goethe, e dedica um capítulo de seu livro a ele. Goethe começa a escrever a obra por volta de 1770, e continua até 1831, ou seja, inicia a obra em um período onde as “condições materiais e sociais ainda são medievais”, e “termina em meio às conturbações espirituais e materiais da revolução industrial”. (BERMAN, 1986, p. 45)

Fausto é movido por esse desejo de desenvolvimento que, para Goethe, está atrelado ao ideal cultural de autodesenvolvimento: “o único meio de que o homem dispõe para se transformar (...) é a radical transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive.” Trata-se de romper com o velho mundo, transformá-lo para daí transformar a si mesmo. A partir de sua união com Mefistófeles (o diabo), Fausto consegue os recursos, a mobilidade e a autoconfiança de que necessita para seguir sua jornada.

Para Berman, no trajeto em busca do autodesenvolvimento percorrido por Fausto, há uma simbiose de poder – dinheiro, corpo, espírito – que é motivadora da sua empreitada, mas que não se resume a uma mera representação da economia capitalista. Além de dinheiro, esse poder é principalmente propulsor de desenvolvimento, envolve uma crença na força individual, numa energia humana que é capaz de mover o mundo. Mefistófeles, ao oferecer seis cavalos a Fausto está principalmente falando de velocidade, muito mais do que riqueza. A velocidade,

segundo Berman, gera uma força nitidamente sexual, e relacionada à masculinidade, que está no cerne do poder de mudança, de movimentar-se para todos os lados com rapidez e determinação.

Imbuído dessa sensação de poder é que Fausto vai conhecer Gretchen, moradora de uma pequena cidade: o encontro entre uma sensibilidade e desejo modernos, e uma personagem ainda atrelada a estruturas sociais tradicionais. Ele se vê atraído por tudo o que ela representa de mais belo e que ele havia abandonado no mundo: sua inocência, simplicidade e humildade cristã. Ela se vê repentinamente rodeada por presentes, providenciados por Mefistófeles, e é evidente que aquilo terá um impacto em sua vida, fazendo com que ela seja vista de maneira diferente por aqueles que a rodeiam. “Nunca ninguém lhe deu nada; ela cresceu pobre, tanto de amor como de dinheiro; nunca pensou em si como merecedora de presentes ou das emoções que presentes supostamente implicam”. (BERMAN, 1986, p. 61) Assim, Gretchen se vê diante da possibilidade de se tornar diferente, e cresce nela o desejo de *se desenvolver*. Gretchen passa a acreditar em suas necessidades próprias, e é tomada por “uma nova espécie de auto-respeito”. No entanto, ao confrontar esse novo sentimento com o seu mundo, com aquela cidade provinciana, Gretchen personifica em Fausto a possibilidade de mudança. Isso o assusta e ele a abandona.

Fausto se assusta ao observar seu crescimento; ele não se dá conta de que é um crescimento precário, pois carece de suporte social e não tem qualquer simpatia ou confirmação a não ser da parte do próprio Fausto. A princípio, o desespero dela se manifesta através da paixão desenfreada, e ele se delicia. Porém, em pouco tempo o ardor se converte em histeria, para além do que ele pode controlar. Ele a ama, mas no contexto de uma vida plena, com passado e futuro, e em meio a um largo mundo que está decidido a explorar; para ela, o amor por ele ignora qualquer contexto e constitui seu único apoio na vida. Forçado a enfrentar o intenso desespero das necessidades dela, Fausto entra em pânico e abandona a cidade. (BERMAN, 1986, p. 62)

Atormentado pelo seu próprio desejo, Fausto se retira em uma floresta, busca o isolamento na natureza para fugir das perturbações que seus instintos lhe causaram, e se vê tomado pelo sentimento de culpa. Imerso nesse sentimento, Fausto chega à conclusão que, por Gretchen “ter lhe dado tudo que podia dar, despertou nele um apetite que ela não é capaz de saciar”. Imbuído dessa certeza, Fausto procura um ritual sabático onde “desfruta de mulheres incomparavelmente mais experientes e despojadas; drogas ainda mais inebriantes; estranhas e maravilhosas conversações

que valem por verdadeiras viagens”. Enquanto Fausto procurava dissolver a sua culpa, Gretchen havia sucumbido: o velho mundo desabara sobre ela. Grávida e julgada pelos seus vizinhos e família como traidora, acaba condenada à morte.

A personagem Gretchen no mito do Fausto revela uma mulher que, em contraponto ao homem moderno, continua presa às velhas estruturas: não lhe é concedida a mesma liberdade de que dispõe Fausto, não estão disponíveis para ela os meios, o poder e a autoconfiança necessários para promover essa “radical transformação de todo o mundo físico, moral e social” em que vive.

Uma mulher pobre, atrelada à família, não tem qualquer liberdade de movimento. Está destinada a ver-se à mercê dos homens que não tem comiseração por uma mulher que não conhece o seu lugar. No seu mundo fechado, loucura e martírio são os únicos caminhos à sua disposição.  
(BERMAN, 1986, p. 66)

O encontro de Gretchen e Fausto – que é o encontro entre as estruturas de um velho e um novo mundo – coloca de maneira singular esse embate entre as pequenas comunidades que começam a se desestruturar com a modernidade. Mas, principalmente, coloca de maneira clara que há questões de gênero e classe que se interpõem a esse processo de desenvolvimento que chamamos de modernidade. Gretchen vê o seu desejo por Fausto e por um novo mundo ruir principalmente por sua condição de classe e de mulher, onde as velhas estruturas atuam com muito mais força. Berman observa ainda em sua leitura que Gretchen parece ser movida por uma aceitação autodestrutiva de seu destino, como se ela desejasse ser condenada: “ela está tentando ir além das limitadas fronteiras da família, da igreja e da cidade, um mundo onde a devoção cega e a autocastração são os únicos caminhos da virtude”. O que é apontado por Berman como um “desejo de ser condenada” pode ser entendido como a incorporação do auto-sacrifício cristão como virtude, principalmente feminina, e constituinte dessa subjetividade. Gretchen sabe que não lhe é dada outra escolha, e que sua condição feminina, dentro desse velho mundo, está necessariamente atrelada a essa aceitação da culpa, do pecado original, do qual não pode se libertar a não ser pela redenção.

O conflito entre *velho* e *novo* mundo no *Fausto* de Goethe nos dá a ver as transformações da modernidade não apenas na visão dos vencedores, mas também

daqueles que são vencidos por elas, evidenciando a crueldade que as acompanha, impulsionadas pela “destruição criativa” de Mefistófeles. A personagem de Gretchen é particularmente importante para esse trabalho já que posiciona a mulher – do ponto de vista masculino – nesse processo da primeira modernidade, e é emblemático que ela apareça na construção de Goethe justamente como personagem arquetípica desse velho mundo. Curioso também é o papel que desempenham as mulheres feiticeiras do ritual sabático – *incomparavelmente mais experientes e despojadas* – que vão saciar o desejo de Fausto, um outro arquétipo feminino a ser levado em conta. A partir desses dois arquétipos – por um lado, a *mulher cristã* (ou santa, ou *de família*), implicada em fortes estigmas sociais acerca de seu papel no mundo; e por outro, a *mulher despojada* (ou puta, como poderíamos ler hoje, sem eufemismos) também implicada, mesmo que por oposição, nos mesmos estigmas – são pontas de uma polaridade entre as quais o corpo feminino vai transitar em suas representações sociais. Essa polaridade vai permear toda a existência histórica das mulheres, implicando na constituição de sua subjetividade, de sua visão de si mesma, e de seu corpo, crucial para o entendimento de como a modernidade vai atuar sobre o corpo feminino, tanto no que tange a sua interdição, como no seu devir enquanto existência social.

Uma distinção simplória que se pode aferir a partir da leitura do Fausto é a de que o corpo feminino não vivencia a modernidade da mesma maneira que o masculino. A oposição entre Fausto (*o moderno*) e Gretchen (*o tradicional*) são também reflexos de uma construção da racionalidade moderna a partir de dualidades. Como vimos em Descartes, a dualidade corpo/mente é fundadora dessa racionalidade, e teve os seus rebatimentos em diversas outras polaridades. De acordo com Elizabeth Grosz,

A relação mente e corpo é frequentemente correlacionada às distinções entre razão e paixão, sensatez e sensibilidade, fora e dentro, ser e outro, profundidade e superfície, realidade e aparência, mecanicismo e vitalismo, transcendência e imanência, temporalidade e espacialidade, psicologia e fisiologia, forma e matéria, e assim por diante. (GROSZ, 2000, p. 48–9)

E assim por diante, poderia vir, a distinção entre masculino e feminino. Na interpolação dessas oposições foi construído o pensamento ocidental, como se fosse possível separá-las e considerá-las como categorias estanques, e que se relacionam sempre em dualidade, em oposição, nunca em complementação. O corpo, a paixão, a sensibilidade, a aparência e o feminino são, assim, admitidos como categorias brutas,

naturais, em subordinação à mente, à sensatez, à realidade, ao masculino, categorias racionais e objetivas.

Tipicamente, a feminilidade é representada (explícita ou implicitamente) de uma de duas maneiras nesse cruzamento de pares de oposição: ou a mente é tomada equivalente ao masculino e o corpo equivalente ao feminino (e, assim, de antemão, excluindo as mulheres como sujeitos do conhecimento, ou filósofas) ou a cada sexo é atribuída sua própria forma de corporeidade. No entanto, ao invés de conceder às mulheres uma forma de especificidade corporal autônoma e ativa, no melhor dos casos, os corpos das mulheres são julgados em termos de uma “desigualdade natural”, como se houvesse um padrão ou medida para o valor dos corpos, independentemente do sexo. (GROSZ, 2000, p. 67)

Ao longo de três séculos o pensamento ocidental tem procurado discutir a dualidade cartesiana. No entanto, é determinante a influência de Descartes no pensamento racional moderno e, em se tratando do corpo feminino, essa dualidade é ainda reforçada por um segundo elemento, que está muito presente na personagem de Gretchen: a mística cristã. O discurso cristão sobre o corpo transita em uma ambiguidade: de um lado, a dignidade do corpo santo, o corpo de Cristo; e de outro, o corpo pecador, relacionado à fraqueza da carne.

A fé e a devoção ao corpo de Cristo contribuíram para elevar o corpo a uma alta dignidade, fazendo dele um sujeito da História. (...) Corpo magnificado do Filho encarnado, do encontro do Verbo com a Carne. Corpo glorioso do Cristo da Ressurreição. Corpo torturado do Cristo da Paixão, cujo símbolo é em toda parte a cruz, lembra o sacrifício pela redenção da humanidade. (...) Mas existe uma outra imagem do corpo, igualmente cheia de sentido, que é a imagem do ser humano pecador. A Igreja da Contrarreforma reforçou a desconfiança que o magistério já havia manifestado nos séculos medievais a respeito do corpo, “essa abominável veste da alma”. Corpo depreciado do ser humano pecador, pois se ouve incessantemente dizer que é pelo corpo que ele corre o risco de perder-se. **O pecado e o medo, o medo do corpo, principalmente o medo do corpo da mulher** (grifo meu), retornam como uma ladainha sob forma de precauções e condenações. (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012, p. 19-20)

Nessa ambiguidade se fundamenta toda a moral cristã acerca do corpo. O corpo santo é um corpo sacrificado, cujo sofrimento da carne se destina à elevação da alma. Daí a origem do culto ao corpo sofredor, ao martírio praticado durante a Renascença, principalmente por mulheres, como podemos perceber na resignação de Gretchen diante de sua condenação.

A mulher esteve relacionada ao corpo, seja ele impuro ou não, muito mais do que o homem, em toda a construção da mística cristã: desde o mito da criação do mundo – o

corpo de Eva conduz Adão ao pecado original – até na concepção de Jesus, na qual Maria está livre do pecado original, mas, ainda assim, participa da gestação apenas enquanto corpo, receptáculo do Verbo Divino.

Jesus é o fruto de uma dupla filiação, de uma identidade humana e divina ao mesmo tempo. Ele é produto da união do Verbo masculino e divino e de uma carne humana e feminina. **O Verbo se fez carne fecundando Maria pela anunciação-encarnação** (grifo meu); seu “sopro” foi o fermento divino. E Ele não se reproduzirá “segundo a carne”, mas segundo o Verbo. Para o cristão, o nascimento biológico, a filiação “carnal” deve vir acompanhada de um renascimento, de uma filiação “espiritual”(…) O Verbo encarnado é o alimento da alma. (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012, p. 44)

Portanto, a história das mulheres esteve intimamente ligada ao seu corpo, que, biologicamente, esteve condicionado às consequências da reprodução, e cujo imaginário social foi alimentado fortemente pela mística cristã do corpo santo em oposição ao corpo pecador. Como diria Michelle Perrot, “é preciso ser piedosa ou escandalosa para existir” (PERROT, 2007, p. 19).

Relacionada também à polaridade pecado/santidade atribuída ao feminino, está uma outra e que se relaciona diretamente à forma como seu corpo se manifesta no espaço da cidade: a questão do público/privado. O patriarca anuncia: *lugar de mulher é na cozinha*, ou seja, lugar de mulher é dentro de casa. Por oposição, a rua, a cidade, seria o lugar do homem? Um dos aspectos da construção da diferença entre os sexos se espacializa nos domínios do público e do privado. Segundo Michelle Perrot, a narrativa histórica tradicional reserva pouco espaço às mulheres, na medida em que privilegia a cena pública, onde elas pouco aparecem. Os historiadores hesitaram muito em transpor o limiar da vida privada, por pudor ou desprezo para com as atividades obscuras que transcorriam no anonimato doméstico, um lugar “sem história”. Contudo, a casa e a família, tal como a conhecemos hoje, são um acontecimento histórico, datado em sua modernidade e, então, assunto a merecer atenção dos historiadores.

Os modos de registro das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. O mesmo ocorre com seu modo de rememoração, da montagem propriamente dita do teatro da memória. Pela força das circunstâncias, pelo menos para as mulheres de antigamente, e pelo que resta de antigamente nas mulheres de hoje (o que não é pouco), é uma memória do privado, voltada para a família e o íntimo,

**os quais elas foram delegadas por convenção e posição** (grifo meu).  
(PERROT, 1989, p. 15)

A construção do domínio privado no imaginário ocidental foi muito associada ao feminino, na medida em que foi dada à mulher a responsabilidade por manter o lar. Witold Rybczynski, ao discorrer sobre o surgimento do conceito da domesticidade burguesa, chama a atenção para a presença recorrente de mulheres em quadros de pintores holandeses renascentistas que tinham como tema principal o mundo doméstico:

**É natural** (grifo meu) que as mulheres fossem o foco das pinturas de De Witte, visto que **o mundo doméstico que ele estava pintando havia se tornado o seu domínio** (grifo meu). O mundo do trabalho masculino, e da vida social masculina, havia se mudado para outro lugar. A casa havia se tornado o lugar para outro tipo de trabalho – o trabalho doméstico especializado –, o trabalho feminino. (RYBCZYNSKI, 1996, p. 81)

A colocação de Rybczynski é sintomática para entendermos a forma como a escrita da história, em alguns casos, posicionou a mulher em relação à organização da vida doméstica e social. Há uma diferença crucial entre esta última abordagem e àquela de Michelle Perrot. Enquanto Rybczynski considera *natural* a presença frequente de mulheres em quadros que retratam os ambientes domésticos holandeses, Perrot coloca a situação sob um outro enfoque, que questiona esse “destino”: elas foram delegadas a ele por convenção e posição.

Essa relação público/privado, puta/santa é colocada de forma interessante no estudo que faz Margareth Rago acerca da prostituição em São Paulo no período de auge da cultura do café. Em seu livro *Prazeres da noite: prostituição e códigos de sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*, Margareth Rago constrói um panorama da presença dessas prostitutas em uma cidade que vive uma transformação profunda em seus códigos de sociabilidade urbana: barões de café passam a residir em belos palacetes na Avenida Paulista; hotéis de luxo são construídos, como o moderno *Grand Hotel* na rua direita, projeto do arquiteto alemão von Puttkamer, um dos marcos inaugurais da arquitetura do café. Ou seja, em meio à modernização que vivia a cidade de São Paulo, as prostitutas, principalmente estrangeiras, que começavam a vir para a cidade atraídas pela prosperidade econômica, impactavam profundamente a forma como as mulheres vivenciavam o espaço público.

A associação da prostituta com uma figura da modernidade, “corpo mítico alegórico onde outras diferenças negadas” podem se instalar, ocorre no contexto de uma sociedade que lida com dificuldades diante das transformações urbanas que alteram a condição feminina e os atributos da feminilidade. A relativa emancipação da mulher, sua livre circulação nas ruas e praças, sua entrada mais agressiva no mercado de trabalho, a criação de um espaço público literário, segundo a expressão de Habermas, a solicitação para que frequentasse reuniões sociais, restaurantes da moda ou temporadas líricas foram recebidas de maneira extremamente ambígua. Se de um lado valorizava-se sua incorporação num amplo espaço social, por outro procurava-se instaurar linhas de demarcação sexual definidoras dos papéis sociais bastante claras. No caso da mulher, que “honestas” e “perdidas” não se confundissem. E que, acima de tudo, as mulheres se conscientizassem na democratização da vida social, de que sua natureza primeira era a maternidade. A prostituta passou, então, a simbolizar a alteridade mais radical e perigosa. (RAGO, 1991, p. 26)

Dessa forma, a diferenciação do corpo no espaço público passa a ser um imperativo para a mulher, que precisava definir se queria ser vista como uma *mulher honesta* ou como uma *prostituta*, o que fazia com que “pequenos detalhes do comportamento e da aparência feminina fossem cautelosamente estudados e produzidos”: o perfume, o vestido, os cabelos, todos esses cuidados eram tomados para que pudessem se distinguir umas das outras pelo olhar do outro.

Margareth Rago coloca a prostituição como um *fantasma* que passa a assombrar a vida pública de homens e mulheres, encarado como um problema público, “o lado negativo do progresso”. Por outro lado, a prostituta era recoberta também por imagens que lhe atribuíam características de “independência, liberdade e poder”:

*Figura da modernidade*, passava a ser associada à extrema liberalização dos costumes nas sociedades civilizadas, à desconexão com vínculos sociais tradicionais e à multiplicidade de novas práticas sexuais. *Figura pública* por excelência, podia comercializar o próprio corpo como desejava, dissociando prazer e amor, aventurando-se, através da livre troca pelo dinheiro, em viagens desconhecidas até mesmo para os homens dos países mais atrasados. *Poderosa*, simbolizava a investida do instinto contra o império da razão, a exemplo de Salomé, ameaça de subversão dos códigos de comportamento estabelecidos. (RAGO, 1991, p. 37)

Qualquer semelhança entre o cenário descrito por Margareth Rago na São Paulo da transição do século XIX para o XX, e a descrição feita pelas mulheres que participaram da construção de Brasília não é mera coincidência. Percebemos nos dois filmes como a diferenciação entre *mulheres honestas* e *prostitutas* está fortemente presente nos códigos de sua sociabilidade, na configuração do espaço da Cidade Livre e também na forma como se definem a si mesmas e as outras. O trilho do trem dividia dois

territórios: as *mulheres honestas* prontamente denunciavam qualquer irrupção dessa demarcação. Os depoimentos das mulheres em *Poeira e Batom* transitam também nessa diferenciação: *era muito feio o que eu via... porque elas sentavam de qualquer jeito*, diz uma. Por outro lado, a *gerente da casa de encontros* descreve um ambiente de glamour, beleza e liberdade. Em *A saga das candangas invisíveis*, Auda recupera também essa memória da mulher *poderosa*, autoconfiante, lindamente vestida e o impacto dessa figura em seu próprio imaginário.

Na narrativa de Tânia Fontenele percebemos como o discurso do progresso a todo vapor é admitido e incorporado tanto à estrutura do documentário como ao depoimento das mulheres. Nessa admissão inquestionada, acaba por reproduzir projeções acerca do corpo feminino e da condição da mulher que compõem o imaginário masculino produzido sobre ela: a mulher como figura maternal, necessária à construção do futuro; a mulher que floresce junto à Brasília; a mulher a ser venerada, admirada por sua beleza. O filme procura afirmar também o lado empreendedor e aventureiro dessas mulheres na construção de Brasília. A sua atuação profissional autônoma, no entanto, é pouquíssimo mostrada através do material de arquivo. Essa escassez de aparições pode estar relacionada com as raras, ou ainda, programáticas aparições da mulher *honestas* no espaço público, fato que o filme não questiona.

Ao evitar as contradições que são impostas pela questão de gênero, o filme deixa de assumir que haviam diferenças e conflitos a serem superados pelas mulheres. Importa mostrar uma idealização da mulher inovadora, moderna como é Brasília, mas é fato que elas estavam ali em bem menor número e isso já seria uma questão a ser levantada.

Portanto, o filme evita questionar o porquê de essas mulheres terem sido invisibilizadas, evita o enfrentamento direto da questão de gênero como uma das implicações na forma como se contou a história, deixando essas mulheres à parte. O que de fato cumpre o documentário é trazer essas mulheres para os holofotes, mas sem que seja problematizada a forma de contar a história que as delegou um papel secundário. É um exemplo de como ações de gênero por vezes procuram equilibrar estatísticas, mas evitam o enfrentamento direto com os discursos da história

construída pelos homens, que, como já vimos no filme de Jean Manzon, também homenageia as mulheres como *noiva do Brasil*, *as belas flores do cerrado*, a fim apenas de mantê-las ocupando as mesmas posições.

Já Denise Caputo, procura um enfrentamento direto. A presença das prostitutas em Brasília é precedida por uma ausência: elas chegam para suprir uma demanda. Como Francisco e Perdiz relatam, não havia quase mulheres em Brasília. A zona foi criada mediante uma reivindicação dos operários que não tinham onde satisfazer suas necessidades sexuais. E como essa questão passou a interferir na produtividade dos trabalhadores, a administração da Novacap não só foi conivente como foi atuante na implantação da zona. Ela surge a partir de uma necessidade real ao andamento das obras de Brasília.

O filme nos apresenta a narrativa de um trajeto possível para a chegada a Brasília: caronas em caminhões, pagas com programas ao longo da estrada. Ao chegar na cidade, a dificuldade em se estabelecer, fugir da polícia por ser “de menor”, procurar por um lugar que as acolhesse. De qualquer forma, a vinda dessas mulheres é impulsionada pela necessidade de trabalho, e pela grande propaganda que se fazia de Brasília como uma terra de oportunidades.

Podemos estabelecer perguntas ao filme tais como: *de que forma essas mulheres eram vistas na rua?* e obteremos várias respostas diferentes. Uma delas é a imagem de uma mulher que lembra musas do cinema, vestidas com cores exuberantes, cabelos bem arrumados, batons, decotes, florais, saias rodadas, levadas em charretes guiadas por cavalos brancos. A outra é a mulher que tenta ir à farmácia, ao açougue e é denunciada à polícia simplesmente por estar ali. Essas imagens não são necessariamente excludentes, mas denunciam a dicotomia do corpo das prostitutas, ora visto como imagem de liberdade, autoconfiança; ora como subordinado, caçado, interditado.

A primeira imagem – da beleza e do glamour – provém das memórias de uma mulher que, enquanto criança, via essas mulheres circularem na rua – espaço onde elas deveriam ser reconhecidas para atraírem os clientes – e também de uma gerente de casa de prostituição, que tende a impregnar sua memória a partir desse ponto de

vista, do sucesso de seu negócio faz parte também garantir que permaneça a memória de sua parte glamourosa. A segunda imagem – o corpo oprimido, impedido de circular livremente – provém das falas das próprias prostitutas.

Essa imagem se repete quando consideramos o espaço do bordel, ou da casa de prostituição. Yone descreve, no início do filme, um salão encortinado, onde as mulheres faziam sala, com luz negra, muitas estátuas, frequentado por políticos importantes (inclusive o próprio JK), as mulheres muito bem vestidas, sapato alto, meias, vestidos longos. Enquanto as prostitutas nos descrevem um hotel de tábuas, espaço provisório, com quartos pequenos, onde só cabiam uma cama e uma mesinha. E ali, passavam por cima delas de 80 a 120 homens, e deveriam atendê-los mesmo que *as partes* inchassem, tendo apenas 40 minutos para descanso. É um corpo que deve resistir, por ser ele o próprio instrumento de trabalho. Resistir e voltar ao salão, arrumada novamente, ou à porta do hotel, onde uma fila de homens aguarda: *tô livre!*

O corpo feminino que podemos aferir desses dois filmes é, portanto, um corpo dividido pela imagem que quer passar. As projeções que essas mulheres fazem de si mesmas estão profundamente arraigadas pelos códigos de sexualidade que, em última instância, estão submetidos a um olhar masculino. Por um lado, a *mulher honesta* quer se mostrar companheira de seu parceiro, mas também visionária de um futuro próspero para si mesma, para a sua família e, por que não, para a sociedade como um todo. Por outro, a *prostituta* busca a prosperidade justamente pela comercialização de seu corpo, que tanto deve ser moldado pela sedução que exerce sobre os outros como pela latente possibilidade de interdição.

O corpo feminino vive, portanto, um constante impasse diante de sua modernidade: a possibilidade de autodesenvolvimento é intermediada pelos entraves que sua condição feminina encontra nessas duas polaridades. Se quero me desenvolver, preciso antes me colocar no mundo a partir da minha sexualidade: ou interdito-a, ou submeto-a à condição de mercadoria, sempre vigiada pelo olhar do outro. Nessa intermediação está o homem, enquanto olhar julgador, mas também enquanto produtor de discursos acerca da condição feminina.





## Existe uma modernidade para o corpo feminino?

*Limitar-se aos planos e procedimentos que compõem um filme é esquecer que o cinema é arte contanto que seja um mundo, que aqueles planos e efeitos que se esvaem no instante da projeção precisam ser prolongados, transformados pela lembrança e pela palavra que tornam o cinema um mundo compartilhado bem além da realidade material de suas projeções.*

Jacques Rancière, em *As distâncias do cinema*

Estava posto a mim, desde o início desta pesquisa, um desafio: articular conceitos de diferentes campos de conhecimento em torno de uma possível abordagem da história e teoria da cidade. Trazer o filme como objeto de estudo parecia ser o maior dos desafios. Mesmo entranhado em minha vivência diária, adentrar os filmes se tornou um campo de infinitas surpresas. Ao longo do percurso, defrontei-me com inúmeros filmes, ensaiei diversas possibilidades de agrupamento, de relações que diferentes filmes poderiam fazer com o tema que propunha discutir. Mas, acima de tudo, o que eu buscava era produzir um trabalho que constituísse, ao final, uma narrativa cuja experiência se assemelhasse àquela que temos na sala de cinema: que favorecesse a livre associação, instigasse a imaginação e deixasse ainda abertura para a reflexão. Claro que há inúmeras limitações que a palavra escrita impõe e que os formatos que nos são exigidos para uma dissertação ainda não alcançam. Confesso que a sensação que tenho neste momento é de um trabalho inconclusivo, que mais deixa perguntas do que propõe respostas.

Procurei uma estrutura que, ao invés de trazer os filmes como mera ilustração, buscasse introduzi-los em uma rede de relações. Enxergo nessa estrutura três fios condutores: primeiro, o panorama de fundo que é a questão da modernidade; segundo, as visões que cercam a construção de Brasília; e um terceiro, transversal, que seria a forma de corporificar a mulher trazida por cada um desses filmes.

Considero de extrema relevância o fato de que os filmes são extremamente contraditórios entre si. *Brasília, capital do século* aponta em direções opostas àquelas apresentadas em *As primeiras imagens de Brasília* e *Poeira e Batom. A saga das*

*candangas invisíveis*, por sua vez, enfrenta os outros três filmes ao trazer para o primeiro plano as personagens obscurecidas nos demais. A prostituta corporifica a mercadoria e o desejo, e resiste a qualquer tentativa de encarcerá-la em uma identidade. Sua figura, fugidia, talvez seja a maneira mais concreta de perceber a modernidade afetando o corpo feminino. No entanto, a liberação sexual é um risco encarnado por ela, por isso a sua interdição.

Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, se não nos circuitos da produção, pelo menos do lucro. O *rendez-vous* e a casa de saúde serão tais lugares de tolerância: a prostituta, o cliente, o rufião, o psiquiatra e sua histérica (...) parecem ter feito passar, de maneira subreptícia, o prazer a que não se alude para a ordem das coisas que se contam; as palavras, os gestos, então autorizados em surdina, trocam-se nesses lugares a preço alto. Somente aí o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discurso clandestinos, circunscritos, codificados. Fora desses lugares, o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo. (FOUCAULT, 2014, p. 8-9)

Procuro mostrar portanto, que o corpo feminino trazido por esses filmes é um corpo atrelado a sistemas de significação ainda carregado de arcaísmos, delegando às mulheres ou o seu lugar de virtude ou o seu lugar de pecado. O contraponto com a modernidade que Brasília representa é provocadora e ajuda a evidenciar a necessidade de questionarmos os processos históricos quando se trata de uma busca pela história das mulheres.

Não procuro provar aqui que o discurso produzido pelas mulheres – evidenciado nos dois filmes dirigidos por elas – traz uma “verdade” acerca desse corpo feminino. Acredito que esses filmes representam um princípio, uma etapa de denúncia em uma fase de descoberta, e que nos ajudam a enxergar o quanto dessa polaridade atribuída ao corpo feminino ainda está entranhada em nossa construção acerca do nosso corpo e de sua relação com a história.

Desde o seu surgimento – na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos nos anos 1960, e na França uma década depois – a história das mulheres tem procurado suprir séculos de silêncio, principalmente das fontes. Até então, as mulheres deixavam poucos vestígios diretos, dado o seu acesso tardio à escrita. Não que não houvessem discursos sobre as mulheres, mas estes eram, em sua maioria, produto da obra de homens. Os arquivos privados produzidos por mulheres, inclusive diários, fotografias, muitas vezes eram

destruídos pelas próprias mulheres, numa necessidade de apagar rastros à qual está subjacente a noção de honra.

A história das mulheres está profundamente marcada pela história de seu corpo, das questões que a diferenciam do sexo oposto, dos papéis que desempenham na vida privada; hoje, abrange o espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação. Muito mais que história das mulheres, abrange a história do gênero, das relações entre os sexos, integrando a masculinidade. Mas ainda se trata de um trabalho de resgate, e está muito vinculada à questão do corpo e sua relação com o espaço que ocupa. Dessa forma, recuperando o que coloca Johan Scott acerca da escrita da história das mulheres, ao considerarmos o corpo feminino em relação com a modernidade, temos uma contradição que é inerente ao processo da mulher: o constante embate entre estruturas tradicionais e modernas na inserção da mulher em panoramas maiores de transformação histórica, que desafiam a noção linear de progresso.

De que forma, então, poderia se manifestar na mulher, ou melhor, no corpo feminino uma maior autonomia, um *desejo de desenvolvimento*? Esse desejo manifesto como busca do novo, do rompimento com padrões tradicionais, por meio do qual o corpo atinge um potencial expressivo de individuação vai ser conceituado e problematizado pelo feminismo. A teoria feminista é fundamental no entendimento das possibilidades que a mulher tem de se autotransformar, na medida em que o corpo feminino estaria mais profundamente atrelado às estruturas tradicionais da sociedade e, para afirmar sua autonomia, precisaria negá-las.

O corpo aparece na teoria feminista como categoria crucial no entendimento da existência psíquica e social da mulher. Para algumas pensadoras do feminismo contemporâneo, é imprescindível a concepção de um corpo vivido, entrelaçado a sistemas de significado e representação e constitutivo deles. As diferenças sexuais, sendo biológicas ou culturais, exigem reconhecimento e representação sociais e não podem ser erradicadas, elas requerem marcas e inscrições culturais. Não se evoca

...um corpo puro, pré-cultural, pré-social ou pré-linguístico, mas um corpo como objeto social e discursivo, um corpo vinculado à ordem do desejo, do significado e do poder. (...) O que está em jogo é a atividade e a atuação, a mobilidade e o espaço social concedidos às mulheres. (GROSZ, 2000, p. 77)

Portanto, para o feminismo de modo geral, ao considerar o corpo feminino é necessário um entendimento que ultrapasse o mero reconhecimento de suas especificidades ou de seus dados biológicos, opondo-se a qualquer determinismo em relação aos mesmos. Trata-se de reconhecer o corpo em seu aspecto presente, para, a partir dele, desvendar os processos que assim o constituíram.

A famosa frase de Simone de Beauvoir “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” carrega em si um preceito fundamental para o feminismo: a biologia não é determinante na corporeidade feminina. As especificidades corporais da mulher não são um destino, e sim uma condição. À frase famosa, segue-se:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como *Outro*. (BEAUVOIR, 1980, p. 9)

A categoria do *Outro* é enfaticamente utilizada por Beauvoir ao longo dos dois volumes de *O Segundo sexo*, até hoje uma das mais importantes obras do feminismo. A ênfase na alteridade comporta a questão da mulher, e sua colocação em relação ao homem. Beauvoir coloca que não tendemos espontaneamente a nos auto-definir como *Outro* e sim como *Um*. A pergunta que se impõe é: como a mulher passou a se auto-definir como *Outro* em relação ao homem, que se impôs historicamente como *Um*? No entanto, é difícil estabelecer um marco histórico que marque essa transposição.

Nem sempre houve proletários, sempre houve mulheres. Elas são mulheres em virtude de sua estrutura fisiológica; por mais longe que se remonte a história, sempre estiveram subordinadas ao homem: sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não *aconteceu*. É, em parte, porque escapa ao caráter acidental de fato histórico que a alteridade aparece aqui como absoluto. (BEAUVOIR, 1970, p. 12-13)

O feminismo é uma tentativa de redefinir essa transposição, de afirmar a autonomia feminina, de trazer a mulher para o lugar do *Um* e não do *Outro*. Talvez aquele que lê este trabalho e conseguiu chegar até aqui esteja agora se perguntando o porquê de somente agora expor o feminismo de maneira literal. Para além de todas as questões metodológicas que rondam a elaboração de um trabalho acadêmico, eu considero que mesmo não compondo um tópico ou um capítulo deste trabalho, o feminismo esteve o

tempo todo presente, mesmo que em suas entrelinhas. Considero, antes de mais nada que, para além de uma categoria teórica, o feminismo é uma condição existencial, de visão de mundo. Trata-se de buscar em si mesma e no passado que permeia o nosso presente os significados de ser mulher, buscar a nossa condição enquanto sujeitos históricos. Não se trata de reescrever a história, mas de desmistificá-la, de negar o universal, de buscar o específico.

Questionar a condição da mulher enquanto um sujeito moderno, significa admitir que o nosso autodesenvolvimento é precário ainda, e não se sabe se deixará de ser. Entender as marcas históricas que constroem o nosso corpo faz parte de um processo de individuação que talvez, nós mulheres tenhamos reconhecido há bem pouco tempo. É preciso se enxergar na história e, ao problematizar a questão de gênero, reconhecemos que ela opera historicamente não somente sobre as mulheres, mas também sobre os homens.

As consequências desses arquétipos polares atribuídos ao corpo feminino – o da *santa* e o da *puta* – são sentidas diretamente na maneira como circulamos e vivenciamos a cidade. A cidade é condição material para a realização dos corpos, espaço de sua produção e circulação, sua origem e destino. O corpo, por sua vez, manifesta os contrastes da cidade, é um corpo social, urbanizado. Ao invés da noção de que o ser humano (o corpo) constrói o espaço (a cidade), e que este se estrutura conforme essa regra, sugiro com este trabalho a hipótese de que corpo e cidade modificam-se mutuamente, e é esse processo que os constitui ao longo do tempo. A transformação das cidades não ocorre em separado das constantes mudanças nos modos de expressão dos corpos.

O corpo, se assim colocado, pode funcionar como um ponto de intermediação entre o que seria entendido como interno, subjetivo, produto da mente; e o que seria manifestado externamente, aquilo que pode ser observado e vivido materialmente. Colocando de outra forma, o corpo seria o nosso intermédio entre alma e cidade, e é tanto veículo de atuação como de percepção do que os seus sentidos acessam.

Estudar o corpo feminino em sua relação com a cidade requer admitir, inicialmente, que esse corpo carrega marcas de seu período de confinamento ao domínio privado. E que, se formos considerar que a conquista do espaço público pelas mulheres é

relativamente recente, há coisa de meio século atrás, sua relação com a cidade ainda encontra muitos vestígios de tudo que se considerou ser adequado a uma mulher até então. Como já foi citado aqui, *o que resta de antigamente nas mulheres de hoje* está escrito em seus corpos.

Penso que é preciso nos posicionarmos de maneira mais radical *entre* essas duas polaridades, assumir o nosso corpo como desejante e atuante, para que possamos reescrevê-lo, e assim, reescrever também a cidade ao nosso redor. Não sucumbir à casa ou à rua como ambientes naturalizados, mas romper com os limites que os dois espaços impõem ao nosso corpo. É preciso encarar a pulsão sexual incitada pela figura da prostituta como uma guia, e não um contraponto. Ao encará-la de frente, percebemos o quanto a sexualidade feminina foi interdita ao longo da história e precisa ser assumida como um atributo de nosso corpo, que molda de maneira fundamental a nossa relação com o espaço da cidade.

Cabe buscar que outras inscrições podem se sobrepor ou se juntar a essas, o que de fato faria com que sentíssemos a modernidade marcando os nossos corpos. E que esse corpo feminino, imbuído do espírito de aventura que a modernidade inspira, passe também a construir outras histórias, outras cidades, outros filmes que nos proporcionem um campo de incessante reinvenção.

## Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitetonico desde el barroco a nuestros dias*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1973.

BARNEY, Elvira. *Mulheres pioneiras de Brasília*. Brasília, DF: Thesaurus Editora, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo - 1. Fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo - 2. A Experiência vivida*. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BERMAN, Marshall. *Tudo que e solido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moises; Ana Maria L Ioriatti. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

BIZELLO, Maria Leandra. *Entre fotografias e fotogramas: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek (1956 a 1961)*. 2008. Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2008.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, FERNANDO (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2012. p. 289–309.

CARVALHO, Vladimir. *Cinema candango: matéria de jornal*. Brasília, Brazil: Edições Cinememória, 2003.

CERTEAU, Michel De. *História e Psicanálise - Entre ciência e ficção*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder, a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução Augustin De Tugny; Oswaldo Teixeira; Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

CONDÉ, Mauro Lúcio Leitão. Paradigma versus Estilo de Pensamento na História da Ciência. *Ciência, História e Teoria*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2005. .

CORBIN, Alain. *Saberes e Odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. Tradução Ligia Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo, vol. 1 - Da Renascença às Luzes*. 5. ed. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

COSTA, Flavio Moreira Da (Org.). *Cinema moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

DENISE CAPUTO. *A Saga das Candangas Invisíveis*. . [S.l: s.n.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DTy3t69E3Pg>>. Acesso em: 30 jun. 2016. , 2008

DENISE CAPUTO. *Lanterninha: A saga das candangas Invisíveis, Bloco 1 de 2*. . [S.l: s.n.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rxi2K5RzXWE>>. Acesso em: 20 jan. 2017a. , 2015

DENISE CAPUTO. *Lanterninha: A saga das candangas Invisíveis, Bloco 2 de 2*. . [S.l: s.n.]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-U-aobHw3oU>>. Acesso em: 20 jan. 2017b. , 2015

DUARTE, Luiz Sérgio. A Construção de Brasília como Experiência Moderna na periferia capitalista: a Aventura. *Revista UFG - Dossiê Cidades Planejadas na Hinterlândia*, v. Ano XI n. 6, p. 24–36, jun. 2009.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo italiano. In: MASCARELLO, FERNANDO (Org.). . *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2012. p. 191–219.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 1: A vontade de saber*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, Rafael de Luna. A trilogia de curtas-metragens documentários de Gerson Tavares de 1959. *Doc On-line*, n. 20, p. 5–25, set 2016.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. Brasília nos filmes da Novacap. *Resgate*, v. 21, n. 1, p. 49–58, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645753>>. Acesso em: 9 fev. 2017.

GONÇALVES, Marco Antonio. Encontros “encorpados” e conhecimento pelo corpo: filme e etnografia em Jean Rouch. *Devires, Belo Horizonte*, v. 6, n. 2, p. 28–45, jul. 2009.

GROSZ, Elizabeth. Corpos Reconfigurados. *Cadernos Pagu: corporificando gênero, Unicamp*, n. 14, p. 45–86, 2000 Tradução Cecília Holtermann. . Disponível em: <<http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>>. Acesso em: 1 maio 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro (RJ): DP&A, 2006.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1993.

HUME, David. Investigação sobre o entendimento humano. *Os Pensadores - Berkeley e Hume*. São Paulo: Abril cultural, 1984. p. 138–178.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

LE BRETON, David. *Antropologia do Corpo e Modernidade*. Tradução Fábio dos Santos Creder Lopes. 3. ed. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

MORICONI, Sérgio. *Cinema - Apontamentos para uma história*. Brasília, [Brasil]: ITS, Instituto Terceiro Setor, 2012. (Coleção arte em Brasília : cinco décadas de cultura).

MOURÃO, Tânia Fontenelle; OLIVEIRA, Monica Ferreira Gaspar De. *Poeira e batom no Planalto Central: 50 mulheres na construção de Brasília*. Brasília: CEDIN/CEF, 2010.

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

PEIXOTO, Clarice Ehlers. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais - BIB, Rio de Janeiro*, n. 48, p. 91–115, nov. 1999.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução Angela M. S Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

RAFAEL DE LUNA FREIRE. *Reencontro com o cinema*. . [S.l: s.n.]. Disponível em: <DVD - Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares>. , 2014

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

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

SANDOVAL, Liz da Costa. *Brasília, cinema e modernidade: percorrendo a cidade modernista*. 2014. 141 f. Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Brasília, 2014.

SCOTT, Joan Wallach. *Gênero e história*. Tradução Consol Vilà I Boadas. México: Fondo de Cultura Económica : Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.

SENRA, Stella. Perguntar (não) ofende, anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente. In: MIGLIORIN, CEZAR; BRASIL, ANDRÉ (Org.). . *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010. p. 97–121.

SILVA, Joelma Rodrigues Da. *Mulher: "Pedra Preciosa"; Prostituição e Relações de Gênero em Brasília (1957-1961)*. 1995. Dissertação – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de História, Brasília, 1995.

SOUZA, Nelson Mello E. *Modernidade: desacertos de um consenso*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.

SPINOZA, Benedictus De. *Os Pensadores - Espinosa*. São Paulo: Abril cultural, 1983.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (Coleção Leitura).

## Filmografia

ADIRLEY QUEIRÓS. *A cidade é uma só?* Documentário, 70', 2011.

ADIRLEY QUEIRÓS. *Branco sai, preto fica.* Documentário, 90', 2014.

AGÊNCIA NACIONAL. *Nova Capital: Brasília - Presidente visita local da construção.* *Cinejornal Informativo n. 44/56.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://www.zappiens.br:80/videos/cgivhQKv5jDQX68aUSRGxlN22812JNRLhkBqryN8-SXrIM.FLV>>. Acesso em: 9 fev. 2017. *Cinejornal*, 1956.

AGÊNCIA NACIONAL. *A Primeira Escola de Brasília.* *Cinejornal Informativo n. 01/58.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://www.zappiens.br:80/videos/cgioVyZyv8vsgBR0q6qapCXy3kYcWiDqRz6erpWCsdMhX0.FLV>>. Acesso em: 9 fev. 2017. *Cinejornal*, 1957.

AGÊNCIA NACIONAL. *Caminhos de Brasília: Aspectos da construção da Estrada Rio-Brasília, BR-3.* *Cinejornal Informativo n. 21/58.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://www.zappiens.br:80/videos/cgicsfMOrZpsGzByUV0MMV5QWkvQpVSURNd b-9w77CPh18.FLV>>. Acesso em: 9 fev. 2017. *Cinejornal*, 1958.

AGÊNCIA NACIONAL. *Brasília já tem história.* *Cinejornal Informativo n. 21/59.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Disponível em: <[http://www.zappiens.br:80/videos/cgi3YenhKiriB3bRhHv3\\_QPjRwGEDNFQq8tc4r-iO34peo.FLV](http://www.zappiens.br:80/videos/cgi3YenhKiriB3bRhHv3_QPjRwGEDNFQq8tc4r-iO34peo.FLV)>. Acesso em: 9 fev. 2017. *Cinejornal*, 1959.

AGÊNCIA NACIONAL. *Caminho da Libertação: Efetivam-se as obras da Rodovia Brasília-Acre.* *Cinejornal Informativo n. 6/60.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://www.zappiens.br:80/videos/cgihLG3uyvdG2HULwvBpiAdCPRkQZXNx53mbWNtQwGeCEo.FLV>>. Acesso em: 9 fev. 2017. *Cinejornal*, 1960.

AGÊNCIA NACIONAL. *Inaugurações em Brasília.* *Cinejornal Informativo n. 12/60.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://www.zappiens.br:80/videos/cgiZyQefhajNS-iuV7q0MQjPogMYINpFV59Wdli4Dxnqwg.FLV>>. Acesso em: 9 fev. 2017. *Cinejornal*, 1960.

AGÊNCIA NACIONAL. *Belém Brasília: rodovia da unidade nacional.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://www.zappiens.br:80/videos/cgi7ZTkqVqLPQkMd-B0wwPzOJPoses0m9sSIwmHaySjqF0.FLV>>. Acesso em: 9 fev. 2017. *Cinejornal*, 1962.

AGNÈS VARDA. *Cléo de 5 à 7.* Ficção, 150', 1962.

AGNÈS VARDA. *L'une chante, l'autre pas.* Ficção, 120', 1977.

AGNÈS VARDA. *Les dites cariatides.* Documentário, 12', 1984.

AGNÈS VARDA. *Sains toit ni loi.* Ficção, 105', 1985.

ANDRÉA PRATES; CLEISSON VIDAL. *Dino Cazzola, uma filmografia de Brasília*. Documentário, 71', 2012.

CARLOS REINCHENBACH. *Lilian M: relatório confidencial*. Ficção, 120', 1975.

CARLOS REINCHENBACH. *Garotas do ABC*. Ficção, 130', 2003.

CHANTAL AKERMAN. *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*. Ficção, 201', 1975.

DÁCIA IBIAPINA. *Entorno da beleza*. Documentário, 68', 2012.

DANE KOMIJEN; JAMES LATTIMER. *All still orbit*. Experimental, 23', 2016.

DENISE CAPUTO. *A Saga das Candangas Invisíveis*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DTy3t69E3Pg>>. Acesso em: 30 jun. 2016. Documentário, 15', 2008.

GERSON TAVARES. *Arte no Brasil hoje*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis e Imagem Tempo. Disponível em: <DVD - Resgate da Obra de Gerson Tavares>. Documentário, 11', 1959.

GERSON TAVARES. *Brasília Capital do século*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis e Imagem Tempo. Disponível em: <DVD - Resgate da Obra de Gerson Tavares>. Documentário, 11', 1959.

GERSON TAVARES. *O grande rio*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis e Imagem Tempo. Disponível em: <DVD - Resgate da Obra de Gerson Tavares>. Documentário, 10', 1959.

GERSON TAVARES. *Amor e Desamor*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis e Imagem Tempo. Disponível em: <DVD - Resgate da Obra de Gerson Tavares>. Ficção, 70', 1966.

GLAUBER ROCHA. *Deus e o diabo na terra do sol*. Ficção, 110', 1964.

GLAUBER ROCHA. *Terra em Transe*. Ficção, 115', 1967.

GLAUBER ROCHA. *A idade da terra*. Ficção, 160', 1980.

JEAN MANZON. *As primeiras imagens de Brasília*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xnXQQeU5nIk>>. Acesso em: 2 fev. 2017. Cinejornal, 10', 1957.

JEAN ROUCH. *Les maîtres fous*. Documentário, 36', 1955.

JEAN ROUCH. *Moi, un noir*. Documentário, 170', 1958.

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE. *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Documentário, 22', 1967.

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE. *Macunaíma*. Ficção, 110', 1969.

JORGE BODANZKY; ORLANDO SENNA. *Iracema, uma transa amazônica*. Ficção, 90', 1975.

JOSÉ EDUARDO BELMONTE. *5 filmes estrangeiros*. Ficção, 13', 1997.

LINDUARTE NORONHA. *Aruanda*. Documentário, 20', 1959.

MARIA AUGUSTA RAMOS. *Brasília, um dia em fevereiro*. Documentário, 70', 1996.

NELSON PEREIRA DOS SANTOS. *Fala, Brasília*. Documentário, 14', 1966.

PAULO CÉSAR SARACENI; MÁRIO CARNEIRO. *Arraial do cabo*. Documentário, 19', 1959.

PEDRO ANÍSIO *et al.* *Brasília, a última utopia*. Documentário, 97', 1989.

RAFAEL DE LUNA FREIRE. *Reencontro com o cinema*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis e Imagem Tempo. Disponível em: <DVD - Resgate da obra cinematográfica de Gerson Tavares>. Documentário, 28', 2014.

RENATO BARBIERI. *A invenção de Brasília*. Documentário, 55', 2001.

ROBERTO PIRES. *A grande feira*. Ficção, 91', 1961.

ROBERTO ROSSELLINI. *Roma, cidade aberta*. Ficção, 105', 1945.

SILVIO TENDLER. *Os anos JK: uma trajetória política*. Documentário, 110', 1980.

TÂNIA FONTENELLE MOURÃO; TÂNIA QUARESMA. *Poeira e Batom no Planalto Central*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9rxJUc8kbSk&t=1s>>. Acesso em: 2 fev. 2017. Documentário, 58', 2010.

VLADIMIR CARVALHO. *Brasília segundo Feldman*. Documentário, 21', 1979.

VLADIMIR CARVALHO. *Conterrâneos velhos de guerra*. Documentário, 154', 1990.

ZULEICA PORTO. *Brasiliários*. Experimental, 10', 1986.