



Recebido em 18/09/2020

Aceito em 04/11/2020

DOI: 10.26512/emtempos.v1i37.34236

DOSSIÊ

Enunciando Contra-Hegemonias: Narrativas Candangas de Vaqueiros Voadores

Enunciating Counter-Hegemony:
Candanga's Narratives of "Romance do Vaqueiro Voador"

Cristiane de Assis Portela

Doutora em História pela UnB

Professora do Departamento de História da UnB

orcid.org/0000-0002-4500-4748

cportela.historia@gmail.com

Anna Lorena Morais Silva

Mestranda em História na UnB

orcid.org/0000-0002-3845-402X

annalorena.morais@gmail.com

RESUMO: O texto analisa a narrativa histórica do filme *Romance do Vaqueiro Voador*, de Manfredo Caldas (2007), que rememora a construção da nova capital sob a perspectiva de trabalhadores que a edificaram. A película, que consiste em um documentário poético, é baseada em poema-cordel homônimo, de autoria de João Bosco Bezerra Bonfim. Confrontamos o filme com os discursos produzidos por Juscelino Kubitschek - JK em 1960 e durante as comemorações do 1º de maio de 1959, sendo o último registrado no cinejornal *Brasília n° 16* da NOVACAP. As narrativas de JK são amplamente difundidas e estão em acervos de arquivos públicos e privados, enquanto os relatos dos operários são ainda pouco conhecidos, o que demonstra que essas vozes foram silenciadas em meio a um processo circular de estigmatização e invisibilidade social e histórica. Temos, assim, em *Romance do Vaqueiro Voador*, um contraponto aos discursos tornados hegemônicos nas narrativas sobre o Distrito Federal.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário. Narrativas históricas. Distrito Federal.

ABSTRACT: The text analyses the historical narrative of the movie *Romance do Vaqueiro Voador*, by Manfredo Caldas (2007), that reminds of the construction of the new capital from the viewpoint of the workers who built it. The film consists of a poetic documentary, based in the homonymous cordel-poem, by João Bosco Bezerra Bonfim. We compared the movie with the speeches made by Juscelino Kubitschek - JK in 1960 and during the celebrations of May 1st, 1959, registered in newsreel *Brasília n°16* from NOVACAP. JK's narratives are very widespread and they are in collections of public and private archives, whereas the reports of the workers are not well known yet, which demonstrates that those voices were silenced in a cyclical process of social and historical stigmatisation and invisibility. Therefore, in *Romance do Vaqueiro Voador*, there is a contrast of the speeches that became hegemonic about Distrito Federal.

KEYWORDS: Documentary. Historical narratives. Distrito Federal.

Apontamentos iniciais: Brasília, narrativas que surgem pelas lentes do cinema

Assistimos ao filme *Romance do Vaqueiro Voador* (2007), de Manfredo Caldas, pela primeira vez, no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro de 2006. Na ocasião, ele abriu o festival na exibição *hours concours* (fora da competição). Saímos da sessão encantadas pelo filme. Anos depois, ao nos conhecermos e falarmos sobre a história do Distrito Federal- DF, comentamos sobre essa experiência e identificamos aquela impressão comum. Procuramos pelo documentário, mas não o encontramos. Nos anos seguintes, sempre víamos Manfredo Caldas no festival de cinema, mas demoramos a nos encorajar a perguntar sobre o filme que tanto nos marcou. A partir do contato mediado por amigos comuns, Sebastião de Mendonça e José Damata, que fizeram parte da cena cultural dos anos 1980 e 1990 no Distrito Federal, fomos apresentadas a Manfredo Caldas e, então, partilhamos as nossas impressões sobre a narrativa e perguntamos como poderíamos acessar a versão finalizada da película. Ele nos explicou que o documentário não havia sido lançado comercialmente, mas disse que nos presentearia com um DVD, segundo ele, "uma versão do filme ainda para edição, que tem legendas em espanhol", nos propondo que escrevêssemos um artigo e lhe entregássemos uma cópia. Ainda que cientes da responsabilidade assumida, fomos adiando a tarefa, atentas à preocupação de fazer jus à narrativa fílmica de Manfredo. Apresentamos versões preliminares da análise em congressos acadêmicos, e a receptividade ao filme foi sempre muito boa. Entretanto, em novembro de 2016 recebemos a triste notícia de que Manfredo Caldas havia falecido. Portanto, este artigo sela um compromisso pessoal e é gesto de agradecimento à generosidade de Manfredo, mas, sobretudo, indica a relevância social de sua obra, sinalizadora de leituras não hegemônicas sobre o DF.

Propomos, aqui, a análise de enunciações presentes na narrativa fílmica de Manfredo Caldas, como contraponto a discursos oficiais proferidos por Juscelino Kubitschek (mais conhecido como JK), quando o então presidente do Brasil dirigia-se aos operários da construção da nova capital, em dois momentos, entre os anos de 1959 e 1960. Portanto, serão analisados os elementos discursivos que estruturam as falas de JK, bem como as narrativas de operários que participaram da construção. Os discursos de JK são amplamente conhecidos, reproduzidos em publicações impressas e virtuais, transcritos ou em formato sonoro, e estão disponíveis em acervos de arquivos públicos e privados (a exemplo da Biblioteca da Presidência da República¹). Estão também registrados em filmes jornalísticos de curta duração, produzidos como propaganda e divulgação de narrativas institucionais, modalidade denominada "cinejornais" (BUENO, 1988). Nessa pesquisa, utilizamos como fontes de análise das narrativas que se tornaram hegemônicas: o cinejornal *Brasília n° 16* – 1º de maio na capital (1959), em articulação com o discurso de Kubitschek proferido na Praça dos Três Poderes aos operários em 20 de abril de 1960. Sob outra chave narrativa, temos os depoimentos de operários da construção de Brasília, que apresentam um cotidiano de (des)esperança, permeado por temas sensíveis e constituído por registros de memórias que não

¹ Link para acesso aos discursos de JK no site da Presidência da República: <https://biblioteca2.presidencia.gov.br/acervo/index.html>

reiteram um olhar de apologia à construção de Brasília. Por não endossar as narrativas hegemônicas, compreendemos que os relatos presentes no filme *Romance do Vaqueiro Voador* apresentam indícios de enunciações contra-hegemônicas, dado o potencial que guardam para a desconstrução de leituras recorrentes sobre a história da construção de Brasília, perspectiva oficial que se consolida no imaginário popular e ainda hoje prevalece nas narrativas que circulam sobre o DF.

Metodologicamente, acionamos categorias que enfatizam a relação cinema/história (RAMOS, 2002; SOARES & FERREIRA, 2001), já que, dentre as fontes analisadas, duas consistem em narrativas fílmicas de tipo documental: um cinejornal produzido à época e um filme que associa elementos de ficção com o estilo de documentário clássico. O discurso de JK é mobilizado para uma melhor argumentação sobre os eixos narrativos que estruturam o que reconhecemos como uma leitura hegemônica. Como historiadoras, estamos cientes de que a narrativa fílmica, enquanto fonte histórica, não pode ser dissociada das formas de representação que os discursos enunciam. Portanto, examinamos o material fílmico tanto a partir de métodos de pesquisa histórica quanto pelas estratégias próprias da análise fílmica. Sobre estas metodologias, observa o crítico e teórico de cinema, Marcel Martin:

convertido em linguagem graças a uma escrita própria que se encarna em cada realizador sob a forma de estilo, o cinema tornou-se [...] um meio de comunicação, informação e propaganda, o que não contradiz, absolutamente, sua qualidade de arte”. (MARTIN, 2011, p. 16)

Logo, o cinema é uma arte com escrita própria e, como tal, possui uma identidade que é empregada de acordo com as necessidades e intencionalidades de quem o produz ou para quem o produz. Ainda segundo Martin, “a imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria prima fílmica, e desde logo, possui, uma realidade particularmente complexa”. (2011, p. 16). Em nossa análise, além da imagem, foram consideradas – tanto no cinejornal, quanto no documentário ficção - outras particularidades da linguagem cinematográfica: o som, plano, enquadramento, sequências e também a edição.

Ao tratar da categoria documentários², o crítico cinematográfico Bill Nichols considera que essas produções exibem aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do “mundo histórico”, e assim constituem ou “representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições”. (NICHOLS, 2005, p. 30). Nichols ainda destaca que, porque os documentários não são uma reprodução da realidade, possuem o que ele chama de “voz própria”, e essa voz, que se expressa na representação de alguma visão singular de mundo, tem o poder de defender, propagar ou persuadir ideias, expressando argumentos. Nichols considera que a “voz própria” do documentário pode ser igualmente a voz de um Estado a fim de difundir o *sentimento de nacionalismo*, ou a voz de “*políticas de identidade*”, servindo também para representar de “uma forma memorável a[s] culturas e histórias ignoradas e reprimidas

² Mesmo o *Romance do Vaqueiro Voador* sendo do gênero documentário ficção, a análise e explanação sobre as características e conteúdo do filme documentário são pertinentes à produção de Manfredo Caldas.

por valores e crenças dominantes na sociedade” (NICHOLS, 2005, p. 193). É o que se expressa, respectivamente, em *Brasília nº 16* e no *Romance do Vaqueiro Voador*.

A partir das metodologias de análise cinematográfica, conforme expressas e definidas por Martin (2011) e Nichols (2005) - as particularidades do movimento, do som, daquilo que é enquadrado na câmara, a “voz própria” do documentário – pode-se aplicar o *paradigma indiciário*, apresentado pelo historiador Carlo Ginzburg. Para ele, o trabalho de pesquisa do historiador se assemelha ao de um detetive ou ao de um médico, pois, assim como estes profissionais, o historiador constrói a sua operação na busca por indícios, pistas presentes no *corpus* documental analisado - nesse caso, a filmografia selecionada. Assim, o historiador deve enxergar aqueles indícios imperceptíveis para a maioria, constituindo um “saber venatório”, que consiste na capacidade humana de reconstruir realidades complexas a partir das pistas que nos são deixadas, acionando operações que nos permitem decifrá-las (GINZBURG, 1989).

É esse o olhar de investigação que procuramos seguir na observação dessas fontes documentais audiovisuais, considerando-as como narrativas que remetem a um mesmo período e envolvem os mesmos atores históricos, genericamente definidos como “candangos”, trabalhadores da construção de Brasília. Entretanto, nessas representações fílmicas, eles figuram tanto como objetos quanto como sujeitos nas narrativas. Argumentamos que se trata, portanto, de um deslocamento entre formas hegemônicas e não hegemônicas.

Para fins de contextualização histórica, é importante compreender que Juscelino Kubitschek enfrentou grande oposição antes da eleição e durante o governo. Oposição essa que começou em meio à conjuntura política conturbada que o país enfrentava e que se agravaria com o suicídio de Getúlio Vargas, em 1954. Após a morte de Vargas, o Brasil foi governado por Café Filho (vice de Getúlio) até 1956, depois interinamente por Carlos Luz (presidente da Câmara dos Deputados) e Nereu Ramos (presidente do Senado). Sobre esse período, o sociólogo Márcio de Oliveira afirma que

[...] a valsa que se estabeleceu no poder entre estes três homens, durante 17 meses, fez o país oscilar do mau presságio de um golpe iminente à continuidade democrática representada pela realização das eleições presidenciais previstas em 1955” (OLIVEIRA, 2005, p. 31).

O autor faz menção à estratégia da União Democrática Nacional- UDN, maior partido opositor de Vargas, para impedir que JK chegasse ao poder pelo temor de que o candidato “herdasse o patrimônio político do ex-presidente.” (OLIVEIRA, 2005, p. 32). Assim, Juscelino foi lançado como presidente pelo Partido Social Democrático- PSD, era visto como “getulista” e “esquerdista” por alguns. Além disso, tinha como vice-presidente João Goulart (conhecido popularmente como Jango), que já não agradava a muitos desde os tempos de Vargas. Era grande a pressão política naquele momento. O cenário internacional também emanava preocupações, sob o contexto da Guerra Fria.

Vânia Moreira (2008) lembra que, durante o mandato, JK soube utilizar da propaganda política institucional para enaltecer o governo, tanto interna quanto externamente, divulgando, em especial, o mais audacioso feito da política dos “50 anos em 5”: Brasília, a cidade moderna que brotou em meio ao cerrado do Planalto Central. A Companhia Urbanizadora da Nova Capital- NOVACAP foi criada com o propósito de

coordenar e gerir as obras da construção de Brasília, sob o comando de Israel Pinheiro que, além de presidente da Novacap, seria o primeiro prefeito da capital. Contratados por essa empresa pública, muitos filmes foram produzidos, testemunhando o cotidiano do que se passava na cidade em obras. Pode-se afirmar, então, que Brasília já surgiu “dentro” de um filme, mais especificamente, dentro de cinejornais. Isso remete ao que defende o historiador francês Marc Ferro, “todo filme tem uma história que é história”, logo, o cinema, de ficção ou documentário, pode ser fonte histórica. Enfatizando a utilização dos cinejornais, o historiador lembra que “a riqueza do documento de cinejornal [mesmo que], escolhido, reduzido, cortado, montado, permanece insubstituível” (1992, p. 111).

Estamos cientes do caráter ideológico de qualquer forma de registro fílmico e, assim como a ficção, a narrativa do *filme documentário* guarda intencionalidades. Alinhado a esse entendimento da análise fílmica - em que é reconhecido o direcionamento “para certa finalidade e público”, conforme defendido por Martin (2011) e Nichols (2005) - temos dentro da História a ideia de *representação*. A respeito dessa categoria, o historiador Roger Chartier lembra que

[...] as percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As *lutas de representações* têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus e o seu domínio. (CHARTIER, 1990, p. 17, grifo nosso)

Desse modo, os cinejornais produzidos naqueles primeiros anos de Brasília se inscrevem em um cenário de lutas por poder e representação. São narrativas históricas que partem daquilo que o governo tinha interesse em registrar e fixar na memória social. Do mesmo modo, ocorre com o *Romance do Vaqueiro Voador*, quando Manfredo Caldas se propõe a escolher uma linguagem narrativa e selecionar relatos que fogem ao roteiro hegemônico das histórias sobre Brasília.

Narrativas que se tornam hegemônicas: 1959, o primeiro 1º de maio na nova capital

Nos cinejornais produzidos entre os anos 1956 e 1960, fica evidente que o discurso é direcionado para a exaltação da construção da nova capital e do governo que a possibilitou. Há de se ressaltar que o presidente é sempre o personagem central, sempre acompanhado no dia a dia por chefes e autoridades responsáveis. Todos são representados como igualmente engajados na materialização do sonho que se erguia no Planalto Central. Temos ainda as imagens do maquinário, que representavam a materialidade que viabilizava o trabalho dos operários. Os operários, no entanto, por mais que estivessem presentes em todas as películas, figuram como personagens secundários e anônimos nas filmagens. Porém, nessa história oficial, não foi possível

prescindir dos trabalhadores, que foram abordados como sujeitos coletivos fundantes de um discurso central para esses filmes institucionais. Nesse caso, trabalhadores são apreendidos como uma categoria genérica que, mesmo silenciada, legitima as falas daqueles que aparecem em primeiro plano. Convertem-se, pois, “no povo”, que apoia e efetiva o sonho de JK, de um país moderno e livre das amarras do “subdesenvolvimento”. São objetos, e não sujeitos.

O cinejornal *Brasília nº 16*, de 1959, foi encomendado pela NOVACAP, editado por José Silva e produzido pela Alvorada Filmes. É uma película de 35mm que tem 9 minutos e 58 segundos de duração. O primeiro plano que se abre mostra imagens dos operários com locução sobre os mesmos, para depois apresentar o presidente do Brasil. A fim de demonstrar como esses argumentos se convertem em narrativa fílmica no Cinejornal *Brasília nº 16*, apresentamos uma análise pormenorizada de enunciados, evidenciando as correlações dos elementos fílmicos: tempo, imagem e plano, narração e sonorização, com as narrativas históricas.

Já nas primeiras cenas do cinejornal, vemos o clima de festividade que se tenta captar. A sonorização de música instrumental acelerada dá ritmo a esse clima que as imagens tentam transparecer. É grande a movimentação de caminhões chegando, todos lotados com os trabalhadores, para a celebração do Dia do Trabalhador, que será vivido junto ao Presidente. Transparece a ideia de que, naquele 1º de maio, todos tivessem a mesma importância e significado, destacando uma condição que parece assemelhar o Presidente e os operários, já que todos eles chegam para a comemoração em carros abertos, em um clima de encontro marcado. JK se encontrava sentado confortavelmente em um carro jipe cercado de outras autoridades, enquanto os homens da construção seguiam amontoados nas caçambas e traseiras dos caminhões, como se mostra nas imagens do cinejornal.

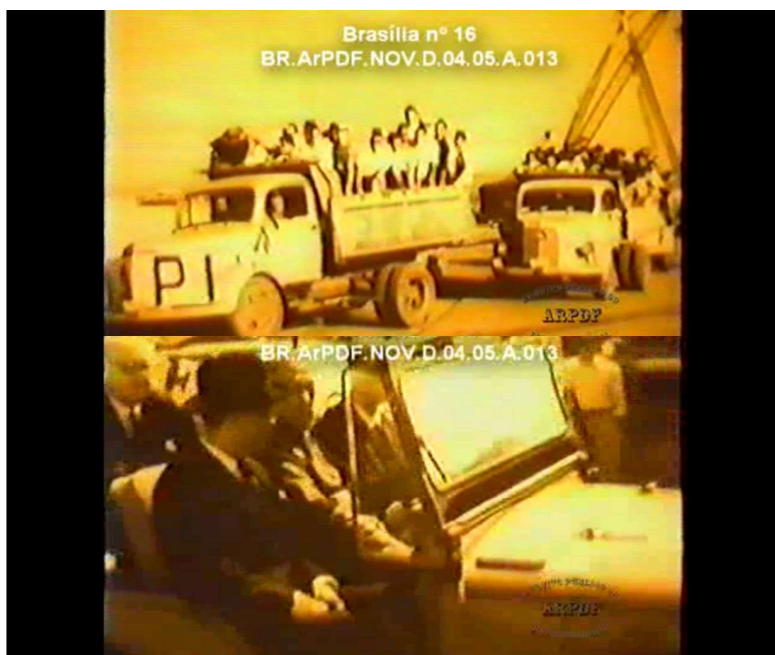


Imagem 1. Print Operários chegando à Praça dos Três Poderes - *Brasília nº 16*, tempo 00:44 min. do filme. Imagem 2. Print JK e demais autoridades chegando na Praça dos Três Poderes- *Brasília nº 16*, tempo 01:09 min. do filme. Fonte: ArPDF

O filme segue ao som de música instrumental em ritmo acelerado. O tempo da trilha nos remete ao que é registrado em cena: a celeridade e intensidade daquele 1º de maio na capital. Em cena, observamos todo um alvoroço da espera quanto à presença de JK no evento. Quando, em plano fechado, o então presidente é sempre o centro e destaque nas imagens.

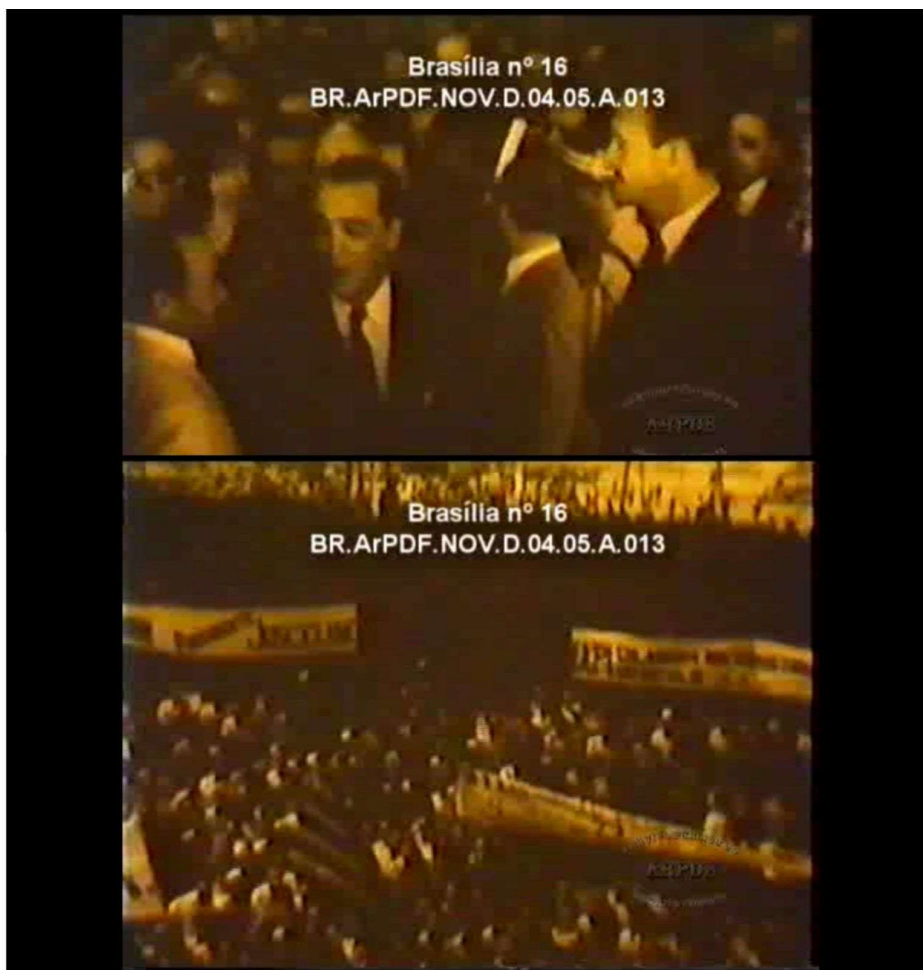


Imagem 3. Print JK chegando ao Congresso Nacional para a solenidade- Brasília nº 16, tempo 01:31 min. do filme. Imagem 4. Print Plano Aberto de trabalhadores que aguardam pelo discurso de JK, com destaque para as faixas em que os trabalhadores saúdam o presidente - Brasília nº 16, tempo 01:36 min. do filme. Fonte: ArPDF

Observa-se, na imagem acima, que muitos são os operários que participam da festividade do 1º de maio na capital. De acordo com a locução em voz *over*³ do cinejornal, cerca de 30 mil trabalhadores lotam a Praça dos Três Poderes. A narração enaltece e destaca a epopeia da grande obra, reforçando, em cada fala, a ideia de que

³ Expressão técnica que faz referência ao recurso fílmico de locução das imagens pela voz de alguém que não está presente no filme.

Brasília só foi passível de realização porque JK teve a coragem de concretizar o sonho almejado por milhares de brasileiros e brasileiras. Até mesmo quando se tem, em primeiro plano, por poucos segundos, o líder sindical José de Paula Costa, ouve-se na narração em voz *over* que “a solenidade teve início com a palavra do operário José de Paula Costa que saudou o Presidente Kubitschek em nome dos trabalhadores”. Ou seja, a presença do operário, mesmo quando nomeado, figura como representação genérica do povo que acolhe JK.



Imagem 5. Print Operário José de Paula Costa discursa aos operários - *Brasília nº 16*, tempo 01:43 min. do filme. Fonte: ArPDF

Segundo o historiador José Walter Nunes,

o material audiovisual desse período da construção de Brasília tem como linha mestra apresentar a cidade como um feito excepcional inédito, mas parece trazer embutida também a intenção de registrar o dia-a-dia do grande canteiro de obra. *Essa ambiguidade pode sugerir que o cotidiano estaria em pauta. Todavia, uma pergunta fundamental: o cotidiano de quem?* De acordo com o material editado, o cinegrafista [referindo-se a todos os cinejornais por ele analisado, incluindo o nº 16], tem sua câmera centrada em máquinas, tratores, caminhões, estradas, edifícios, autoridades governamentais, acompanha o trajeto das autoridades, quando estas “inspecionam as obras”, mostra-as aos visitantes ilustres, inaugura-as. [...] Entretanto, procurava-se nesse material fílmico a presença das pessoas comuns. Isto remeteu-me a Walter Benjamin, quando ele afirma que ‘o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história’ (BENJAMIN, 1987:223). Assim, num exame mais detalhado desse conjunto de filmes, foi possível observar outra ambiguidade: a presença do trabalhador da construção civil. De fato, se as tomadas de cena e montagem estavam direcionadas apenas para relatarmos a história dos personagens do Estado e outras pessoas ilustres,

o cenário das filmagens abria-se obrigatoriamente para a história das pessoas comuns também. (NUNES, 2005, p.53, grifos nossos).

Conforme já afirmamos, concordamos que o roteiro da saga da construção e de seus construtores não poderia ser apresentado sem a presença do trabalhador. Afinal, eram esses trabalhadores o público dos discursos quando aberto aos populares, ao mesmo tempo em que eram eles os que operavam as máquinas, tratores, caminhões e que erguiam os monumentos e edifícios, tijolo por tijolo. Convergindo com a análise de Nunes, o que nos causa estranhamento é a artificialidade de um cotidiano inventado como cenário para esses grandes personagens, ou seja, apesar de ser um momento festivo, há naquele cenário uma tentativa de evidenciar que se trata não somente de um cotidiano dos trabalhadores mas também de JK e das demais autoridades que comandam e acompanham as obras. O fundamento discursivo perpassa essa contradição, portanto, o que se estranha não é “a presença do trabalhador da construção civil”, e sim a artificialidade da presença desses “grandes personagens” naquele cenário. Ou seja, não é que o cenário se abra “obrigatoriamente” para as pessoas comuns e, sim, que ele se feche para enfatizar os “personagens do Estado” e as chamadas “pessoas ilustres” naquele que se aproxima mais do cotidiano dos trabalhadores. Prossegue Nunes:

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

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

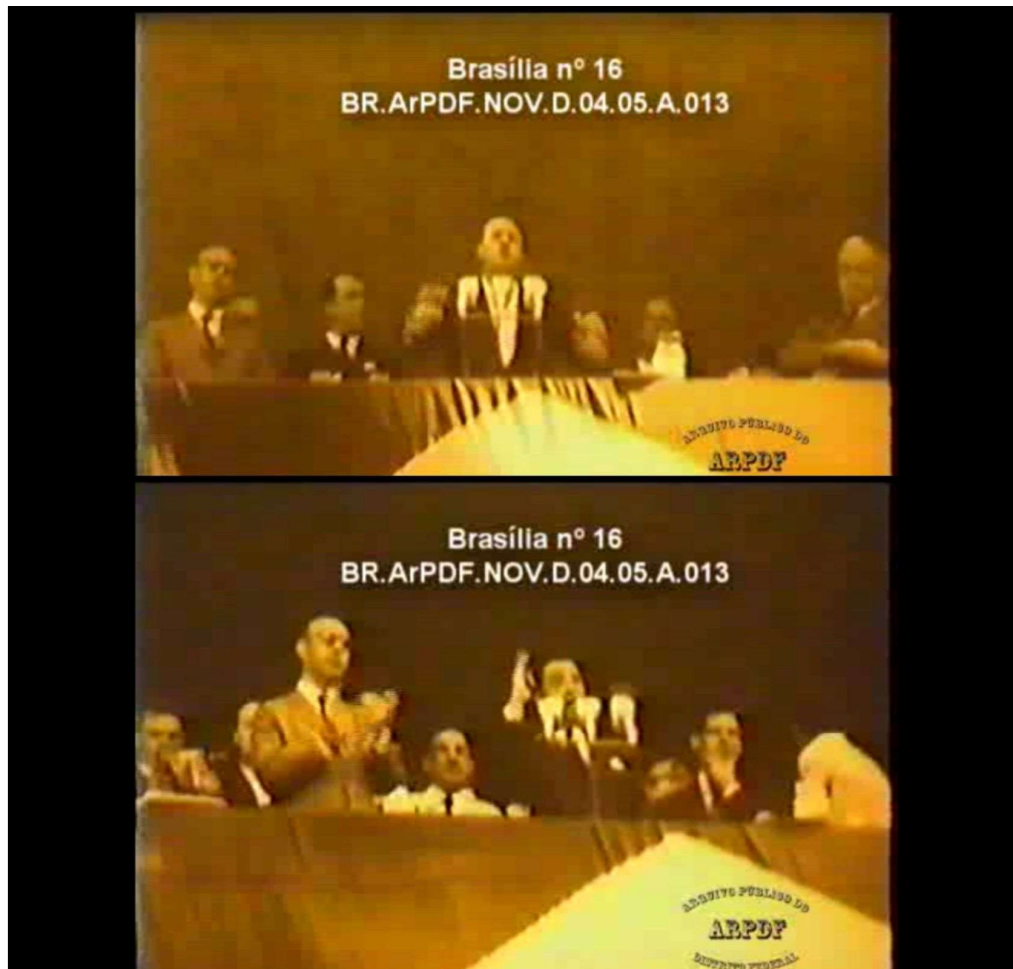


Imagem 6. Print Palanque no momento em que Íris Meinberg discursa aos operários, ao lado de JK - Brasília nº 16, tempo 01:57 min. do filme. Imagem 7. Print JK discursa aos operários - Brasília nº 16, tempo 02:18 min. do filme. Fonte: ArPDF

Logo após a fala de José de Paula e Íris Meinberg aos operários, temos o discurso de JK. A locução do cinejornal segue em voz over narrando todos os dizeres do presidente, que é mostrado em cena. Tem-se, então, a partir dos 02:28 minutos da película até os 10:00 minutos finais apenas imagens em *travelling*⁴ da cidade em construção e sendo construída.

⁴ Câmera em movimento acompanhando o desenrolar da cena ou sequência (também adotado como qualquer deslocamento da câmara em ângulo plano).



Imagem 8. Prints Imagens diversas da construção de Brasília enquanto em voz over, se reproduz o discurso de JK aos operários no 1º de maio de 1959- Brasília nº 16, marcação de tempos diversos. Fonte: ArPDF.

O que podemos inferir, a partir desta sequência longa em torno do discurso de JK, é que, no cinejornal em questão, a despeito da centralidade temática das comemorações do 1º de maio, se evidencia a tentativa por associar o esforço desse coletivo genérico dedicado às obras (os trabalhadores) a um ideal civilizatório personalista e de cunho desenvolvimentista. JK discursa:

Estou certo, trabalhadores de Brasília, que o vosso esforço não será em vão. [...] É tempo de sentir e de viver essa nova fase da nossa história. Poder atravessar essas regiões, conquistar as florestas e os rios, e transformar os imensos desertos em centros de civilização que tornarão cada vez mais poderosa essa grande pátria. [...] Não temo essas arremetidas, porque Brasília é uma realização que ninguém mais deterá. (Locução da narração do Discurso de JK no cinejornal Brasília nº 16, grifos nossos).

Há, nessa fala aos trabalhadores, uma leitura reiterada pela historiografia tornada hegemônica sobre a construção de Brasília. É significativo que, nos discursos mais propagados dos próprios trabalhadores que se identificam como “pioneiros”, reproduz-se o propósito anunciado por JK. Apresenta-se, nesse discurso, uma leitura teleológica da história, quando anuncia que todo o esforço coletivo se converterá em redenção. O interesse é reforçar a convicção de que Brasília era um sonho coletivo que se tornava realidade e, mais do que isso, demarcaria uma nova história. O apelo à participação dos sujeitos, em um momento histórico, é tônica acionada recorrentemente por JK, e ela guarda a sua eficácia discursiva. O presente lido como momento histórico se torna narrativa que se volta para uma temporalidade futura, ao mesmo tempo em que apaga um passado que não interessa, a fim de constituir o moderno. A historiadora Georgete Rodrigues (1990) demonstra que a eficácia do discurso de modernidade se concretizava ao ser associada à crença de que o “novo” passava pela participação indiscriminada de toda a população:

A construção de Brasília canalizou grande parte desse sentimento de participação na vida nacional e propiciou essa 'ilusão' de que alguma coisa poderia ser diferente; de que *uma nova cidade estava sendo construída pelas mãos de todos, independentemente de classes sociais e que, a partir dela, estava sendo instaurada uma nova forma de vida.* (RODRIGUES, 1990, p. 18, grifo nosso).

Dentro desse ideal de modernidade, trabalhadores deveriam se converter em desbravadores, "novos bandeirantes", como está apresentado em sua fala: "atravessar essas regiões, conquistar as florestas e os rios, e transformar os imensos desertos em centros de civilização que tornarão cada vez mais poderosa essa grande pátria". Em contrapartida, buscaremos demonstrar que, nas narrativas dos trabalhadores entrevistados por Manfredo Caldas, considera-se que esse seria um preço alto demais a ser pago, desde os trajetos que percorriam até os enfrentamentos de um cotidiano bastante precarizado. Portanto, é lacunar o discurso que lê esses trabalhadores como desbravadores, quando muitos deles são tão somente mão-de-obra sazonal, apenas pontualmente inserida dentro dessa "grande pátria" anunciada por JK. Esse discurso ideológico lacunar se converte em "discurso competente", nos termos de Marilena Chaui (1984), visto que se perpetuará nas memórias narradas de um número considerável desses trabalhadores, afinal, esse tipo de discurso é convincente já que permite a seu referente a ilusão de participação. No limite, como lembra Carvalho, "o discurso competente exige a interiorização de suas regras sob pena de exclusão dos refratários, sob as rubricas da incompetência, insociabilidade e marginalidade" (1989, p.53). Talvez isso diga sobre a repercussão das narrativas oficiais em muitos relatos orais de trabalhadores acerca da construção de Brasília.

É inegável que esse sentimento tenha impactado muitas pessoas, como veremos adiante, ao abordar os discursos dos trabalhadores no filme *Romance do Vaqueiro Voador*. O discurso de existência de uma "autoridade do sujeito coletivo" está presente constantemente na fala de JK. Nesse sentido, Rodrigues lembra que o ex-governante se utilizava do "discurso do sacrifício" ao se remeter aos trabalhadores. Exemplo disso é que, quando era oportuno, JK citava a morte de Bernardo Sayão como fatalidade ocorrida em prol do desenvolvimento do país. Outro ponto defendido pela historiadora é que Kubitschek, em certos momentos, compara-se a Vargas, afirmando que os trabalhadores podiam confiar nele assim como naquele, pois ele igualmente sentia e compreendia "os tormentos e as dificuldades" pelos quais os operários passavam:

Quero dizer aos trabalhadores do Brasil que podem confiar no Presidente da República, porque ele saber sentir e compreender os tormentos e as dificuldades que eles atravessam [...]. Ao terminar, operários de Brasília, operários do Brasil, faço uma prece a Deus para que dê ao Brasil a mesma tenacidade e energia dos que vêm enfrentando as vicissitudes de sua vida e de seu destino. E que nos seja possível, construindo essas grandes obras, dar os instrumentos necessários para que o Brasil seja amanhã um país independente e autônomo como sonhamos e que sirva de teto para gerações que serão as nossas sucessoras na vida e na luta dessa nação. (Locução da narração do Discurso de JK no cinejornal *Brasília n° 16*).

Corroborar-se, nessa fala de JK, as marcas do populismo que Rodrigues destaca sobre um governo que certamente soube se firmar no imaginário e no cotidiano daqueles que fizeram parte da construção da grande obra Brasília. Ao dizer que "sabe

sentir e compreender os tormentos e as dificuldades que eles (os operários) atravessam”, Juscelino aciona um recurso à empatia, afirmando que sentia e vivia as mesmas dificuldades e anseios pelos quais os trabalhadores passavam durante a construção. Mas, como nos lembram os relatos do *Romance do Vaqueiro Voador*, não é JK, junto com a equipe de autoridades, que realiza o labor braçal e faz a massa que concreta a nova capital. Nenhum deles cai do "28 andares". Para aqueles trabalhadores, desde muito cedo, o desejo de poder morar na nova capital por eles erguida já se mostrava inalcançável. Isso é notável nas contra-narrativas apresentadas no *Romance do Vaqueiro Voador*. Ainda no discurso de JK proferido em 20 de abril de 1960, na Praça dos Três Poderes da nova Capital Federal, fica evidente que o então presidente “maquiava” um comprometimento com os operários, o que pode ser percebido no seguinte trecho, no qual JK também buscava se igualar aos operários:

Meus amigos e companheiros de lutas, soldados da epopeia da construção de Brasília, recebo, profundamente emocionado, a chave simbólica da cidade filha do nosso esforço, da nossa crença, de nosso amor a este País. *Sou apenas o guardião desta chave. Ela é tão minha quanto vossa, quanto de todos os brasileiros.* Falei em epopeia, e retomo a palavra para vos dizer que ela marcará, sem dúvida, uma época, isto é, “o lugar do céu em que um astro atinge o seu apogeu”. Chegamos hoje, realmente, ao ponto alto da nossa obra. Criando-a, oferecemos ao mundo uma prova do muito que somos capazes de realizar e a nós próprios nos damos uma extraordinária demonstração de energia, e mais conscientes nos tornamos das nossas possibilidades de ação. *Entre o Presidente da República, que vos fala, e vós, trabalhadores de várias categorias — técnicos, empreiteiros, fornecedores, mestres-de-obras, operários e aprendizes, homens da iniciativa privada, que para cá vos transferistes e me ajudastes — nestes anos de labor incessante, pelos dias e pelas noites, se formou tal vínculo de amizade, se estreitou tal estima, se estabeleceu tal corrente de compreensão, que nos ligamos todos para o mesmo objetivo, que se nos faziam comuns os problemas de cada um.* (Discurso de JK proferido na praça dos Três Poderes em 20 de abril de 1960, grifos nossos).

É possível inferir, a partir do trecho acima, que Brasília era o objeto simbólico usado como tentativa de provocar nos operários um sentimento de igualdade e ligação com o líder da nação. Ou seja, JK, por meio de uma voz autoritária atenuada pelo discurso de pertencimento, buscava despertar nos operários a ilusão de que a Brasília que era erguida por eles daria a todos e todas as mesmas oportunidades de uma nova vida. Em outro trecho do discurso proferido em 20 de abril de 1960, JK transmite ideia de pertencimento e de se igualar ao povo, se inserindo nas obras não somente simbolicamente, mas materializando essa presença ao nomear a si mesmo como candango:

Brasília só pode estar aí, como a vemos, e já deixando entender o que será amanhã, porque a Fé em Deus e no Brasil nos sustentou a todos nós, a esta família aqui reunida, *a vós todos, candangos, a que me orgulho de pertencer.* Viestes, alguns de Minas Gerais, outros de Estados limítrofes, a maioria do Nordeste. Caminhastes de qualquer maneira até aqui, por estradas largas e ásperas, porque ouvistes, de longe, a mensagem de Brasília [...]. Reconheço e proclamo, neste momento, que sois expressão da força propulsora do Brasil. *Tínheis fome e sede de trabalho num país em que tudo estava e está ainda por fazer.* [...]. A hora é de emoção. Atingimos o porto para onde se dirigiam as nossas esperanças. [...]. *Quatro anos somente são transcorridos desde o dia em que dormi*

aqui numa tenda, em plena solidão do Brasil, no sertão sem fim, vendo rondar o meu acampamento a ameaçadora presença de animais selvagens. Nestes quatro anos, com que febre vos atirastes ao trabalho! [...]. Trabalhou-se aqui em três turnos, durante todas as horas do ciclo da terra em redor do sol. O nosso sol era a Cidade que íamos todos construindo, levantando, erguendo. Um sol já existe em nosso desejo e em nossa esperança; estava, porém, invisível quando aqui cheguei com uns poucos colaboradores, no dia dois de outubro de 1956 [...]. Brasília começou nesse momento a delinear-se em nossos espíritos. Fostes, candangos, com o vosso trabalho, os operários do milagre. Quantas vezes, em horas mortas, vos acompanhei nas vigílias noturnas — quando, para espantar o sono, se rompia o vosso hábito de silêncio e por estes ermos ecoava o canto que vos mantinha despertos e alerta. (Discurso de JK proferido na praça dos Três Poderes em 20 de abril de 1960, grifos nossos).

Entendendo que discurso é aquilo que produz sentidos, podemos observar que a fala de JK tem sentido “de – para”, ou seja, possui certa finalidade e público. JK procurava, naquele momento, despertar nos operários da grandiosa obra o sentimento de orgulho, de que todo o esforço por eles realizado, todo o suor derramado valeu a pena e é reconhecido. Sendo assim, eles devem se sentir privilegiados e honrados por fazerem parte da epopeia que ficará marcada para sempre na história.

Enunciando contra-hegemonias: outros relatos candangos em Romance do Vaqueiro Voador

O *Romance do Vaqueiro Voador* é um documentário ficcional poético, baseado em poema homônimo do pesquisador e cordelista João Bosco Bezerra Bonfim. O filme, de acordo com a sinopse, propõe-se a "uma recriação do universo mítico do nordestino que, ao vivenciar uma nova diáspora, agora no papel de candango, protagoniza o lado trágico da epopeia da construção da nova capital do Brasil". Identificamos, na obra, elementos de resistência que possibilitam a composição de contranarrativas aos discursos do governo de JK, que vimos na primeira parte do texto. O documentário traz, além dos depoimentos dos operários, a narração do poema do livro *Romance do Vaqueiro Voador*. Assim, vemos, durante todo o filme, o ator Luis Carlos Vasconcelos, que interpreta o Vaqueiro, andando por Brasília e declamando a obra. Um trecho dessa narração, já no início do filme, dá o tom narrativo:

Era de janeiro o primeiro,
nos idos dos anos cinquenta
Quando voou um Vaqueiro
de uma altura sem tamanho
Espatifou-se no chão.
Teve da vida o desengano
Desse acontecimento
ninguém jamais teve notícia
Não deu manchete em jornal,
nem registro na polícia
E foi sua sepultura o aço fino e o cimento.
(Trecho de narração do *Romance do Vaqueiro Voador*)

O documentário começa com imagens – *travelling* – aéreas. Primeiro, são apresentadas paisagens apenas do cerrado, destacando a vegetação do bioma. Depois,

vemos imagens de pistas movimentadas com automóveis em meio à vegetação, fazendo entender que, do meio do cerrado, brotou uma cidade. Em seguida, tem-se um corte do *travelling* para imagens do centro da capital, descendo do eixo monumental, da altura da rodoviária do Plano Piloto, e seguindo pela Esplanada dos Ministérios, finalizando a cena no Congresso Nacional. Toda a sequência é acompanhada por uma música instrumental. Continuando a abertura do filme apenas com imagens, temos registros do período da construção de Brasília. São cenas de operários em carrocerias de carros abertos, como se estivessem sendo levados às obras para o trabalho.



Imagem 9. Prints da sequência inicial do filme "Romance do Vaqueiro Voador", 2007.

Em seguida, um corte para imagens noturnas da Esplanada dos Ministérios e depois para imagens do mesmo lugar, dessa vez de dia. Ao fundo, centralizado, o Congresso. Tem-se, então, o Vaqueiro vindo em direção à câmera cantarolando - ele também está no centro da imagem. Ele continua a caminhar até “esbarrar” na câmera, e logo ouvimos a fala do Vaqueiro em *voz over* narrando a continuação do texto poético do livro de João Bosco. Toda essa sequência acontece nos seis primeiros minutos da película. São cenas que marcam a narrativa do filme, afirmando que o *Romance do Vaqueiro Voador* busca representar vozes que foram silenciadas ao longo dos anos que se seguiram desde a época da construção de Brasília: os operários da grande obra, sujeitos que foram invisibilizados socialmente sob a categoria candangos e que, historicamente, não foram reconhecidos pelas suas formas de agenciamento. A altivez do trabalhador, protagonizando a cena e afrontando a câmera, é o indício primeiro de uma narrativa contrahegemônica.



Imagem 10. *Prints* da segunda sequência do filme "Romance do Vaqueiro Voador", 2007.

A estrutura narrativa do filme não se distancia da estrutura poética do livro em que se baseia. A obra de João Bosco Bezerra Bonfim tem o texto poético em forma de cordel e narra a história de um vaqueiro que deixa o nordeste para trabalhar nas obras da construção de Brasília. No filme, Manfredo Caldas se apropria do texto do livro, intercalando a narração da obra com depoimentos de homens que foram operários da construção. O diretor também constrói cenas de alguns desses trabalhadores cantando músicas em forma de repente, indicando o saudosismo do nordeste que fora deixado para trás. Todas essas narrativas se estabelecem em diálogo permanente com cenas da cidade. São imagens da nova capital em fins da década de 1950 que se intercalam com a cidade contemporânea aos anos de filmagem do documentário, associando, a todo momento, passado e presente. Grande parte das entrevistas acontece em uma barbearia do Núcleo Bandeirante, construindo um ambiente em que os entrevistados se sentem muito à vontade.

O vaqueiro é a personificação genérica do *sujeito histórico candango*, mas, dessa vez, se mostra altivo, é aquele que afronta a câmera. Essa, por sua vez, é a personificação da própria narrativa histórica e, assim, o trabalhador assume a condução do ato, passando de objeto a sujeito. É ele que nos conduz pela busca de relatos de uma Brasília para além do hegemônico, utilizando-se de um tipo específico de discurso, que não é somente o de quem a viveu como protagonista, mas acionando a autoridade de quem se apropria da linguagem poética para se re-apresentar, conformando uma outra história possível. Ou seja, apresentam-se, por meio de uma altivez poética, os milhares de vaqueiros, sertanejos e trabalhadores anônimos que participaram do "espetáculo" da construção da nova capital, com o esforço de contar uma história diferente daquela da "saga dura mas vitoriosa", que se tornou narrativa oficial. É o que se percebe nos discursos de trabalhadores das obras da construção de Brasília sobre as condições extenuantes em que viviam.

*Oh, meu Deus! Trabalhava de dia e de noite. Trabalhava. Começava 7h da manhã e ia até 22h da noite. Dia de sábado fazia “virada”⁵, trabalhava a noite toda. Era aquele problemão. Era um grande sofrimento. Era uma grande tristeza, um grande problema. Uma coisa realmente difícil. [sic]. (Trecho de depoimento de um trabalhador da época da construção de Brasília em *Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso).*

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

*Morria três, quatro por dia, em 24h outros substituíam e não parava, né. Eram 24h sem parar. [sic]. (Trecho de depoimento de um trabalhador da época da construção de Brasília em *Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso).*



Imagem 11. *Prints* de relatos de trabalhadores, com legendas em espanhol. Filme "Romance do Vaqueiro Voador", 2007.

Como tivemos acesso a uma versão de edição do *Romance do Vaqueiro Voador*, no filme ainda não estão identificados - no momento de cada fala - os trabalhadores. Apenas nos créditos finais do documentário aparece o nome de cada um deles, mas mesmo assim não é possível identificá-los de modo que possamos nomeá-los,

⁵ Virada se refere ao fato que os construtores tinham que realizar o serão. Trabalhar virando o dia e noite.

associando-os aos respectivos relatos. Evidencia-se, nos trechos acima, que os operários se percebiam como meros figurantes da construção de Brasília, medidos pela força do trabalho braçal exaustivo, que deveria fazer cumprir o ideal de progresso e modernidade do governo Kubitschek. Seus relatos indicam como percebiam que as suas vidas eram tratadas com banalidade, como se aqueles homens fossem apenas peças de uma grande engrenagem e que quando "quebrassem" (no caso de mortes), outros o substituiriam, conforme nos conta o ex-apontador de obras. E assim, "a nova capital tinha que ser inaugurada em 21 de abril de sessenta, como foi, porque o presidente queria", ou "se morresse ou não morresse tinha que continuar" (relatos de trabalhadores no filme).

Em 1957, Brasília começava a se consolidar. Era a cidade saindo do papel e das maquetes, e tomando formas no concreto em meio ao cerrado. A nova capital já surgia excluindo outras narrativas, como as vozes dos operários da construção, sempre que elas não legitimassem o que assumia as formas de discurso oficial. Assim, essa imposição do oficial se ratifica, pois as relações de poder perpassam a identidade e a cultura dos sujeitos, moldando-as segundo os interesses dos grupos que detêm o poder. Têm-se, nesse caso, identidades construídas por um conjunto de significados sociais. Segundo Stuart Hall (2011), toda identidade é fundada a partir de uma exclusão e, nesse sentido, "é um efeito de poder". A exemplo, podemos pensar dois elementos que dão sustentação a uma espécie de registro documentado da identidade de quem deve ser "o candango" como sujeito social: a) a autoridade do sujeito que detém a voz e define se o discurso deve ser ouvido e b) o acontecimento transformado em evento extraordinário - numa perspectiva fenomenológica, aquele que foge da rotina, do cotidiano que era a construção de uma cidade. O que os trabalhadores acima fazem nos parece contrahegemônico porque desestrutura esses dois elementos. Primeiro, pelo *status* conferido por uma "narrativa redentora" - do sofrimento das obras à vitória da inauguração, que não se evidencia no discurso pelo qual os trabalhadores apresentam as suas memórias daquele período. Segundo, porque, ao narrar o cotidiano da construção, não o apresenta como feito extraordinário, como o quer as narrativas oficiais, e sim como um cotidiano que é ordinário, bastante desgastante e precarizado para o trabalhador comum.

Assim, *O Romance do Vaqueiro Voador* aciona um eixo narrativo que busca contestar esses registros oficiais da época da construção da nova capital, para representar aquilo que Pollak (1989) chama de "memórias subterrâneas"⁶. Contudo, estamos atentas ao risco de uma essencialização da análise, em especial, porque muitas narrativas de pioneiros da construção de Brasília apresentam perspectivas que corroboram narrativas hegemônicas, a exemplo de grande parte dos relatos orais da Linha de Pesquisa Memória da Construção, do Arquivo Público do DF. Além disso, no contexto de Brasília, que tem uma história considerada recente, há ainda uma particularidade, que é a profusão de textos memorialísticos que rememoram o período da construção a partir de uma leitura apologética e acrítica. Essas referências devem

⁶ Sobre a categoria analítica "memórias subterrâneas", Michael Pollak explica que: "ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial", no caso a memória nacional" (POLLAK, 1989, p.2)

ser tratadas com a mesma acuidade (por vezes, permeada de desconfiança) que orienta os nossos olhares para as demais fontes documentais. Nosso propósito não é observar uma possível veracidade das afirmações dos operários, o que não nos impede de, ao problematizá-las, tomá-las como metáfora da opressão que o trabalho representava aos operários. Portanto, é em respeito às vozes desses sujeitos em *Romance do Vaqueiro Voador* que sustentamos a análise de que eles miram a construção de Brasília por prismas divergentes daqueles propagandeados nos cinejornais, como se apresenta no trecho a seguir:

Então, foi uma vida...muito... sei nem dizer pro senhor... muito desagradável, terrível. *Morreu muita gente lá do Nordeste. Gente que num sabia, num entendia nada da vida.* Morreu até sem... Como é que eu quero falar? Sem ter uma explicação pra gente dar. Morreu de graça. Justamente, foi isso aí. Foi uma tristeza. *As obras aqui em Brasília foram o pior serviço que já deu.* Pra todo mundo. Vou dizer uma coisa pro senhor, eu trabalhei quase 25 anos na obra, mas Deus queira me perdoar, mas eu não gostei não, senhor. *Não tem como gostar. Não tem como. Só a pessoa que precisa mesmo. Só a pessoa que não tem outro jeito de dá na vida. Analfabeto, sem leitura, sem nada. Como é que vai viver? Como é que vai fazer? Tem que trabalhar, não tem? Então é isso aí que aconteceu.* [sic]. (Trecho de depoimento de um trabalhador da época da construção de Brasília em *Romance do Vaqueiro Voador*, grifos nossos).

Na película em questão, observamos que os aspectos que o diretor procura evidenciar são fruto de uma seleção, referem-se a memórias subterrâneas apresentadas como discursos pelos trabalhadores da construção de Brasília. Estamos cientes de que esta é uma escolha narrativa, por isso ela não exclui a possibilidade de que testemunhos divergentes também pudessem ser acionados. O sociólogo Michael Pollak, em *Memória, esquecimento e silêncio*, ressalta que “o filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva” (POLLAK, 1989, p. 11), porque permitem considerar vozes que foram silenciadas. São indivíduos e coletivos que confrontam o discurso, ou seja, a autoridade daqueles sujeitos detentores da fala oficial. Assim, Pollak entende que, “para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta” (POLLAK, 1989, p. 6). Entendemos que o filme de Manfredo Caldas cumpre esse papel.

O que se contesta, a cada depoimento, é que aqueles trabalhadores vieram e se instalaram em Brasília com a estabilidade anunciada oficialmente. Demonstra-se que a Brasília experimentada por muitos candangos foi lugar de exclusão. Em outros trechos do filme de Caldas, têm-se as seguintes falas de ex-operários:

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

O trabalho da obra era um pouco duro. Se faturava. Qualquer ajudante, pedreiro, bombeiro (provavelmente hidráulico), carpinteiro, se ganhava dinheiro. *Só porque era um serviço dia e noite. Quem tivesse condição de trabalhar no serão a*

*noite, trabalhava o dia, trabalhava. Quem pudesse trabalhar só 8h, queria trabalhar só 8h também, mas aí já ficava como preguiçoso, tirava o cara do serviço. Tinha que trabalhar de dia e fazer um serão à noite, pelo menos até as dez, meia noite, fazer “virada”. O nome era “virada”, passar a noite trabalhando. [sic]. (Trecho de depoimento de um trabalhador da época da construção de Brasília em *O Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso).*

*Acidentes e mais acidente que o pessoal até num ... se ligava mais porque tava numa época que todo mundo trabalhava embaladamente, né. E especialmente no 28 (em referência ao prédio do Congresso Nacional, que possui 28 andares cada edifício), né. O 28 andar consumiu muitas vidas. [sic]. (Trecho de depoimento de um trabalhador da época da construção de Brasília em *Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso).*

*O 28 é só ferro, né? A estrutura dele é puro ferro. Metálica, né. Então geralmente na montagem das peças metálicas lá em cima, o operário descuidava e caía, né. E isso num era duas, três vezes por dia. Entre 24h a faixa de quatro, cinco acidentes. O pessoal caía lá do prédio, né, e eu como apontador tinha que registrar, né. E aqueles operários que caíam de lá, eles... naquela época num tinha cemitério, eles era sepultado lá mesmo, nas valas, na obra mesmo. Ficava por isso mesmo. [sic]. (Trecho de depoimento de um trabalhador da época da construção de Brasília em *O Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso).*

Nos trechos evidenciados, lemos relatos dos operários sobre os acidentes de trabalho e as mortes que ocorriam nos canteiros de obras em decorrência de vários fatores, como a falta de equipamentos de segurança e também o cansaço físico e mental que consumia os trabalhadores. Eles eram obrigados a trabalhar muitas horas seguidas a fim de se acelerar as obras e serem respeitados como trabalhadores "não preguiçosos", como aparece em um dos relatos. É como se eles tivessem que, cotidianamente, trabalhar ao compasso do ritmo acelerado da música instrumental que dá sonoridade ao cinejornal *Brasília nº 16*. Os depoentes do *Romance do Vaqueiro Voador* destacam as memórias trágicas em torno do edifício do Congresso Nacional, o "28", como era conhecido à época, em referência ao número de andares do prédio. Esses acidentes e mortes no trabalho da construção de Brasília são ainda um *tabu* na historiografia oficial do DF. Pouco se ouve, se assiste e se lê sobre as tantas fatalidades que ocorriam no decorrer da construção, dadas as condições precárias de trabalho. O que mais marca os testemunhos dos operários da grande obra é a banalidade pela qual era tratada a vida daqueles homens, que não tinham direito sequer a um enterro digno, pois como “naquela época num tinha cemitério, eles era sepultados lá mesmo, nas valas, na obra mesmo”. Em outro trecho da película, um outro ex-operário relata mais uma memória sobre o 28:

Colega meu me convidou pra trabalhar no 28, mas me contando que morreu muita gente lá neste 28. Escapulia de lá de cima e caía porque não tinha proteção nenhuma. Proteção era de Deus mesmo. Eu falei “eu não vou não”. Acidente de trabalho naquela época, era... caía gente e num dava muito cartaz pra aquilo não. Pessoa caía de um prédio lá e ninguém dava mais cartaz pra aquilo não. Caía pra lá e pronto, acabou, acabou. Não dizia quem era nem quem não era, porque nós não podia abrir o bico não, Porque na época, naquela época quem mandava era a polícia do tipo dele aqui, ó (aponta para o amigo da direita dele), a GEB. E então a GEB era, eles era muito malvado. Então nós num podia abrir o bico não, pra nada. Se você visse um morto aí (aponta para o chão, exemplificando), você num podia dizer ali, eu vi fulano

morto. Não. De jeito Nenhum. (Trecho de depoimento de um trabalhador da época da construção de Brasília em *O Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso).

Continuando o relato, o trabalhador relembra que viu o corpo de um trabalhador sendo retirado das obras, conforme o relato abaixo, que no filme é seguido de imagens em *prints* do filme:

Passando assim, perto do Itamarati, ai eu vi eles tirar um operário amarrado pelo pescoço. Trabalhando assim, uns quatro metros assim abaixo aqui do chão, furando valeta, negócio... é uma valeta muito profunda... Tubulão parece... a barreira cobriu o rapaz. *Eu fiquei horrorizado com aquilo! Amarrado aqui pelo pescoço, ó* (e faz o gesto para mostrar.). (Trecho de depoimento de um trabalhador da época da construção de Brasília em *O Romance do Vaqueiro Voador*, grifo nosso).



Imagem 12. Prints Corpo de um operário soterrado sendo retirado da vala, Filme *Romance do Vaqueiro Voador*, 47:56 a 49:20 min.

As imagens acima acompanham os relatos dos trabalhadores. São imagens de arquivo, mas não há identificação direta da fonte. Esses ex-operários que participaram da construção de Brasília contam que muitos foram os amigos, colegas e desconhecidos enterrados sob o concreto das obras, principalmente na edificação do Congresso Nacional. Em suas falas, se destaca como há uma rotinização das perdas e como elas não afetavam o ritmo intenso das obras. Assim, ao confrontar as falas de JK com as declarações desses trabalhadores e a dramática situação coletiva que viviam, percebemos como se investe em um discurso lacunar que tem o propósito de fazer com que todos se sintam igualmente construtores da nova capital.

Conforme os relatos presentes no filme, percebemos que muitos dos migrantes, principalmente nordestinos, vinham para Brasília em busca de melhores condições de vida, mas o que aqui encontraram contradisse as expectativas tão sonhadas de uma vida melhor, de uma propagandeada capital da esperança. Ou melhor, a esperança de alguns é a desesperança de outros. Manfredo Caldas encerra o documentário dedicando-o “a todos os vaqueiros e tangerinos que se embrenharam no sertão de Goiás para construir a nova capital”. A expressão “tangerino”, em seu uso mais comum, no imaginário popular e em literatura regional, designa, em linhas gerais, um trabalhador responsável pela condução do rebanho, uma espécie de antecedente histórico do vaqueiro. Foi em uma publicação do IBGE de 1966⁷, curiosamente chamada de “Tipos e Aspectos do Brasil”, que encontramos uma definição que nos ajudasse a compreender melhor o seu uso na narrativa:

Ainda não se escreveu a história dos nossos tangerinos [...]. Quem conhece o sertão nordestino e as feiras de gado não pode deixar de admirar a figura do tangerino, que difere muito da do vaqueiro. Este é imponente e admirável em sua indumentária toda de couro, [...] é intrépido, bravo, audacioso, ágil e forte. [...] E é realmente, um espetáculo digno de admiração e louvor, que arrebatava os mais vibrantes aplausos dos espectadores. O tangerino não anda vestido de couro nem sabe montar. Traja sempre roupa comum, chapéu de palha de carnaúba, alpercatas, chicote, trazendo às costas a rede dentro de um saco de couro e os utensílios para preparar as suas refeições. Em seus trajes característicos e sua vida nômade, assemelha-se a um cangaceiro desarmado. Anda mais de um mês a pé em cada viagem, conduzindo de muito longe as boiadas para as feiras de gado, enfrentando a terrível soalheira que asfixia e que queima a terra, transformando aquela região num inferno de brasas. E chega coberto de poeira das estradas, estropeado, sujo, barba e cabelos crescidos, às vezes esfomeado, parecendo mais um bicho do que um homem [...]. Mal surge, porém, a madrugada, ei-lo novamente a caminho, cruzando estradas, atravessando rios, matas, serras e montanhas, viajando muitas vezes à noite para alcançar um pouso melhor, onde os animais encontram água para saciar a sede de uma viagem de muitos dias sem descanso (PINTO, 1966: p. 168)

A enunciação contrahegemônica do filme se faz ainda mais presente nesse desfecho, com o deslocamento discursivo do vaqueiro (referenciado no título e durante a narração) como figura central, para a inclusão do tangerino. Aqui, a narrativa se distancia de uma leitura que poderia simplesmente propor uma outra história única, a dos candangos. É como se Manfredo nos lembrasse que as hierarquias não são disputadas somente entre aqueles que estão nos lugares de poder na construção da nova capital *versus* trabalhadores denominados candangos. Nem todos são altivos e se vestem como o vaqueiro, e muitos não estão em condição, ainda hoje, de afrontar a câmera, por mais que queiram. As desigualdades sociais, nesse contexto, não alcançam somente os dualismos mais previsíveis. Há uma complexidade enorme, inclusive entre os trabalhadores. Os trabalhos de Nair Bicalho de Sousa (1983) e Gustavo Lins Ribeiro (2008) já problematizaram esse tema. Para além disso, a referência aos tangerinos indica o reconhecimento de histórias que remetem a uma preexistência de sujeitos sociais como “os candangos”, o que nos permite também pensar como a

⁷ Agradecemos aqui ao historiador amigo Deusedith Rocha Jr., a quem recorremos para debater sobre essa expressão e que, prontamente, nos apresentou essa edição da publicação do IBGE com o verbete “tangerinos”.

história social do Brasil é permeada por migrações recorrentes, que decorrem de uma busca por sobrevivência e não por um espírito desbravador, não por um ideal novo-bandeirantista, como as perspectivas hegemônicas sobre o DF nos fazem crer.

Ademais, sem desconsiderar as insurgências narrativas inegáveis na obra fílmica de Manfredo Caldas, há de se destacar também as suas lacunas, o que faremos considerando um “paradigma da ausência”. Para tal, nos referenciamos em um debate muito pertinente que Nascimento (2016) traz ao analisar a historiografia brasileira e propor que se construa uma história ampliada a partir de clivagens que considerem raça/racismo nos mundos do trabalho. Aqui mesmo neste artigo, o próprio uso constante do termo “trabalhadores” (contabilizando algo em torno de cinquenta ocorrências) nos causou incômodo em diferentes momentos, mas nos pareceu inevitável fugir a essa designação, mesmo cientes de sua circunscrição ao gênero masculino e de um uso que designa uma condição sempre genérica, apesar de referenciada no plural. É uma lacuna que a própria película nos apresenta em relação a esses mundos do trabalho no DF: não sabemos se são negros, mulheres, crianças, se trazem consigo origens étnicas, culturais e religiosas, ou como participam das hierarquias de classe, mesmo entre aqueles que lemos como historicamente subalternizados. Portanto, ao assumirmos uma postura combativa ao “paradigma da ausência”, não podemos deixar de registrar a percepção de esses sujeitos não serem observados a partir de uma chave interseccional, que considere a classe e seus matizes associados a raça/etnia, gênero, regionalismos específicos e outras clivagens sociais possíveis. Pensar outras Brasília(s) demanda esse deslocamento narrativo, considerando, inclusive, os destinos futuros desses trabalhadores pós-construção.

Vale também levar em conta as intertextualidades que compõem o filme. Primeiro, nos parece importante ressaltar que esse tipo de leitura a contrapelo, já estava anunciada pelas lentes audiovisuais da nova capital, por exemplo, nas falas dos trabalhadores entrevistados por Joaquim Pedro de Andrade para o filme de curta-metragem *Brasília, contradições de uma cidade nova*, de 1967, que consideramos como obra fundante de uma contranarrativa audiovisual da construção e, não por acaso, foi uma película imediatamente recolhida pela censura da ditadura militar, e localizada somente décadas depois (ANDRADE, 1967). Com as características de um cinejornal convencional em sua primeira parte, ele subverte as narrativas hegemônicas acerca da construção de Brasília, para fazer uma crítica a esse ideal modernista excludente, a partir de um deslocamento que é, inclusive, espacial, quando percorre uma viagem que tinha duração de três horas, saindo da rodoviária do Plano Piloto até Taguatinga. Ali, ele registra relatos sobre a condição precarizada daqueles trabalhadores na primeira década da nova capital. Inaugura-se, com ele, um cinema que traz visibilidade às periferias do DF, descortinando o “planopilotocentrismo” dos olhares sobre a construção.

Além disso, são referências intertextuais diretamente ligadas ao Romance do Vaqueiro Voador: os registros do fotógrafo americano Eugene Feldman, feitos em 1959 e que nos apresentam um cotidiano pouco convencional para as lentes oficiais. Esses registros ganham forma fílmica com o documentário *Brasília segundo Feldman* (Vladimir Carvalho, 1979) que teve a montagem feita por Manfredo Caldas, e essas

referências perpassam a narrativa do Romance. Debs (2010) nos conta que esse documentário, quando divulgado no início dos anos 1980, foi inspiração para que o então jovem estudante de literatura, João Bosco Bezerra Bonfim, escrevesse vinte anos depois o poema homônimo à obra que aqui analisamos, impactado que estava pelos relatos sobre os “operários que caíram dos andaimes e foram enterrados no canteiro de obras” (2010: p. 130). A publicação do poema de Bonfim, por sua vez, dialoga também com outra referência fílmica de Vladimir Carvalho, *Conterrâneos velhos de guerra* (1990). O filme de Manfredo Caldas compõe esse círculo intertextual, acionando uma linguagem híbrida para tratar de um tema profundamente sensível e que remete à barbárie simbolicamente representada por esses mortos sem sepultura, tão presentes nos discursos e imaginário popular do DF. Não importa se esse é um dado de realidade, se os corpos estão ou não ali. Interessa que, metaforicamente, de uma forma ou de outra, são “corpos enterrados no concreto pelo trabalho”, e essa é, sem dúvida, uma face não narrada nos discursos de JK aos trabalhadores.

Referências

- ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Filme Brasília, contradições de uma cidade nova*. 1967. 22min45.
- ArPDF. Cinejornal *Brasília nº 16*. NOVACAP (Alvorada Filmes). 1959. 09min58.
- BUENO, Vera Americano. *O cine-jornais sobre o período da construção de Brasília*. 2.ed., Brasília. Fundação Nacional Pró-Memória, 1988.
- BONFIM, João Bosco Bezerra. *Poema O Romance do Vaqueiro Voador*. Brasília: LGE, 2004.
- CALDAS, Manfredo. *Filme Romance do Vaqueiro Voador*, 2007. 01h13min
- CARVALHO, Francisco Gilmar Cavalcante de. "Marilena Chauí e a comunicação social". In *Revista Comunicarte*, ano 7/8, v. 7/8, n. 13/14, Campinas (SP): Unicamp, 1989/1990.
- CARVALHO, Vladimir. *Filme Brasília segundo Feldman*. 1979. 21min.10
- _____. *Filme Conterrâneos Velhos de Guerra*. 1990. 2h33min.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.
- _____. "O mundo como representação". In: *Revista Estudos Avançados*, 11 (5). São Paulo: USP, 1991.
- CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo, Editora Moderna, 1984.
- DEBS, Sylvie. “O poder de denúncia do cordel no cinema: *O romance do vaqueiro voador*, de João Bosco Bezerra Bonfim e Manfredo Caldas” In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 129-138. [Disponível em <https://www.scielo.br/pdf/elbc/n35/2316-4018-elbc-35-129.pdf>]

- FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” in *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- MOREIRA, Vânia Maria Losada. “Nacionalismos e Reforma Agrária nos anos 50”. In *Revista Brasileira de História – Dossiê: Arte e Linguagens*. São Paulo, ANPUH/Humanitas, vol. 18, no 35, 1998.
- NASCIMENTO, Álvaro Pereira. *Trabalhadores negros e o “paradigma da ausência”*: contribuições à História Social do Trabalho no Brasil. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 29, no 59, p. 607-626, setembro-dezembro, 2016.^[1]_[SÉP]
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- NUNES, José Walter. *Patrimônios Subterrâneos em Brasília*. São Paulo: Annablume, 2005.
- OLIVEIRA, Márcio de. *Brasília: o mito na trajetória da nação*. Brasília: Paralelo 15, 2005.
- PINTO, Octavio. “Verbete O Tangerino” In IBGE. *Tipos e Aspectos do Brasil* 8ª edição. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Geografia, 1966.
- POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio” in *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. *O capital da esperança: a experiência dos trabalhadores na construção de Brasília*. Brasília, DF: Editora da UnB, 2008.
- RODRIGUES, Georgete Medleg. *Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília*. Dissertação (Mestrado em História). Brasília: PPGHIS/ UNB, 1990.
- SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org). *A história vai ao cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- SOUSA, Nair Heloísa Bicalho. *Construtores de Brasília*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1983.