

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Êstes Construíram Brasília

Uma (anti)celebração crítica dos 60 anos da capital brasileira

Caio Felipe de Melo Guedes e Oliveira

Trabalho de Projeto

Mestrado em Design de Comunicação

Trabalho de Projeto orientado pela Prof.^a Doutora Sofia Figueiredo Gonçalves

e pelo Prof. Doutor Frederico Duarte

2021

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Caio Felipe de Melo Guedes e Oliveira, declaro que o presente trabalho de projeto de mestrado intitulado **“Êstes Construíram Brasília: Uma (anti)celebração crítica dos 60 anos da capital brasileira”**, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

Caio Felipe de Melo Guedes e Oliveira

A handwritten signature in black ink, consisting of several overlapping, slanted lines that form a stylized representation of the author's name.

Lisboa, 30 de Julho de 2021

RESUMO

Desenvolvido no contexto do 60º aniversário da inauguração de Brasília, este projecto de investigação faz uma retomada desse símbolo central do imaginário cultural brasileiro. Nessa retomada, guia-se por duas noções principais: a de que Brasília já surgiu como sua própria ruína e a de que a permanência desse estado arruinado, fissurado entre o ideário e a realidade, configura-se como uma espécie de insônia. Através dessas orientações da ruína e da insônia, este trabalho, no âmbito do design de comunicação, apropria-se de Brasília em três aspectos: a propaganda ideológica, a memória afetiva e a paisagem sonora. Para isso, utiliza ferramentas digitais com as quais reorganiza e manipula imagens, notícias e produções musicais que compõem o imaginário ao redor da capital brasileira, valendo-se da noção de apropriação como prática cultural típica da cultura digital e da experiência moderna e pós-moderna. Este texto acompanha, como elucidação histórica, teórica e técnica, uma publicação *online* (www.estesconstruirambrazilia.com) que também serve de repositório crítico de materiais relativos à construção da cidade. O projeto também deu origem a um conjunto de cartões-postais e a um jornal impresso, frutos da apropriação e releitura de documentos históricos. O conjunto visa a constituir um modo sensível de acesso ao imaginário que compõe o símbolo-Brasília mantendo em evidência as perturbações que afetam a sua idealização.

Palavras-Chave: Brasília, imaginário brasileiro, apropriação, releitura histórica.

ABSTRACT

Developed in the context of the 60th anniversary of the inauguration of Brasília, this project recaptures this central symbol to the Brazilian cultural imagination. This capture is guided by two main notions: that Brasília was already born as its own ruin and that the permanence of this ruined state, fractured between ideal and reality, is set up as a kind of insomnia. Through these guidelines of ruin and insomnia, this project, developed under the scope of communication design, appropriates Brasília in three aspects: ideological propaganda, affective memory and soundscape. To do so, it uses digital tools with which it reorganises and manipulates images, news pieces and musical productions that make up the imaginary created around the Brazilian capital, using the notion of appropriation as a cultural practice that is typical of the digital culture and of the modern and postmodern experience. This text accompanies, as an historical, theoretical and technical elucidation, an online publication (www.estesconstruirambrazilia.com) that also serves as a critical repository of materials regarding the construction of the city. The project is also composed of a set of postcards and a printed newspaper, both of which result from the appropriation and reinterpretation of historical documents. This set of items aims to constitute a sensitive means of access to the imaginary that composes the Brasília-symbol, keeping in evidence the disturbances that affect its idealization.

Keywords: Brasília, Brazilian imaginary, appropriation, reframing history

Índice

Índice de Figuras	6
Introdução	8
Brasília-símbolo	13
O símbolo arruinado	21
Os candangos	24
Escavar o deserto com um arado	36
Da apropriação	36
Do sentido local da apropriação	45
Apresentação da componente prática	50
O website e as publicações impressas	58
A revista Brasília	59
A memória afetiva	70
A paisagem sonora	73
A cabeça sem mãos	76
Pacote SIAN	79
Conclusão	80
Referências bibliográficas	82

Índice de Figuras

Figura 1	16
Ministério da Educação e Saúde, c. 1946. Marcel Gautherot. Acervo IMS.	
Figura 2	25
Retirantes chegam para trabalhar na construção da nova capital, 1959. Autor desconhecido. Arquivo Público do Distrito Federal.	
Figura 3	26
Caminhão transporta operários próximo ao futuro prédio do Congresso Nacional, 1959. Mário Fontenelle. Arquivo Público do Distrito Federal.	
Figura 4	28
Operários descansam durante a construção do Congresso Nacional, c. 1960. Frank Scherschel. Life Photo Collection.	
Figura 5	30
Habitação improvisada em meio a uma recém construída superquadra, c.1960. Autor desconhecido. Arquivo Público do Distrito Federal.	
Figura 6	34
Carlos Mota (arcebispo de São Paulo), líder da tribo Karajá e o presidente Juscelino Kubitschek, na ocasião da primeira missa realizada em Brasília, 1957. Autor desconhecido. Arquivo Nacional.	
Figura 7	54
Bruno Faria, <i>Falha</i> , 2020.	
Figura 8	55
Fernando Banzi, <i>Tipos</i> , 2018.	
Figuras 9 e 10	56
Estúdio Julia, capa e interior da revista <i>Habitats</i> , 2018.	
Figura 11	57
Paulo Tavares, capa da revista <i>Des-habitat</i> , 2018.	

Figura 12	60
Capa e contracapa do n.º 40 da revista <i>Brasília</i> , 21 de abril de 1960. Arquivo Público do Distrito Federal.	
Figura 13	64
Capa e contracapa do n.º 40 da revista <i>Brasília</i> , 21 de abril de 1960. Arquivo Público do Distrito Federal.	
Figura 14	66
Retrato de um homem (dir.) gerado a partir da combinação dos retratos de Juscelino Kubitschek e Israel Pinheiro (esq.). Criado com artbreeder.com.	
Figura 15	67
Retrato de Oscar Niemeyer. Criado com artbreeder.com.	
Figuras 16 e 17	69
Capa e página interior do Jornal “êstes construíram Brasília”.	
Figura 18	71
Trabalhadores removidos da imagem de Marcel Gautherot pela Inteligência Artificial <i>Deep Angel</i> . Marcel Gautherot. Brasília, 1959. Acervo IMS.	
Figura 19	72
Frente e verso de um dos cartões postais criados para o projeto.	
Figura 20	77
José Alves Pedrosa trabalhando no busto de JK, c. 1960. René Burri. Magnum Photos.	
Figura 21	77
Vista do Museu Histórico de Brasília. Marcel Gautherot. Brasília, c. 1960. Acervo IMS.	
Figura 22	78
Modelo tridimensional da estátua de Juscelino Kubitschek. Criado com <i>Metashape</i> .	

Introdução

“Brasília é a imagem de minha insônia”

*"My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye mighty, and despair!"
Nothing beside remains: round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away.
(Percy Shelley, em Ozymandias)¹*

No dia 20 de junho de 1970, dez anos após a inauguração da nova capital brasileira, Clarice Lispector escrevia no *Jornal do Brasil* que “Brasília começou com uma simplificação final de ruínas” (LISPECTOR, 1999, p. 293). Assim era porque, no seu aspecto moderníssimo, a cidade parecia atemporal e, nessa eternidade, de certo modo já possuía, à partida, a forma de sua ruína.

A leitura que Lispector faz de Brasília me lembra *Ozymandias*. No poema de Shelley, um viajante descreve os restos de uma estátua encontrada no deserto aos pés da qual é possível ler: “Meu nome é Ozymandias, rei dos reis, contemplai as minhas obras, ó poderosos, e desesperai-vos!”. A pujância e a ousadia desse rei estão viradas do avesso pela ação do tempo: o nosso espanto não pode se direcionar às suas obras porque elas desapareceram no deserto. Ele se direciona, então, a uma força ainda maior, que Ozymandias sequer pudera conceber – a força da distância temporal, da continuidade da Terra, do fim de seu império, a força capaz de reduzir a pó o que no passado apavorava. A legenda da estátua, por isso, recobre-se de um duplo sentido: ao mesmo tempo em que evoca a grandiosidade do império que esteve ali um dia, torna-se irônica, uma vez que quem a lê se desespera não por causa desse império, mas porque ele desapareceu.

Isso ressoa quando Clarice Lispector, continuando seu texto, afirma que Brasília “é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo” (*idem*, p. 295). As dunas do deserto branco de Brasília são como a forma concreta e presente do vazio temporal que nos separa de Ozymandias. A autora nos diz que a cidade, ainda que fundada há apenas dez anos, é “de um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização” (*idem*, p. 293).

¹ A tradução desta e seguintes citações em inglês é da responsabilidade do autor: Meu nome é Ozymandias, rei dos reis: Olhai minhas obras, ó, poderosos, e desesperai-vos! Nada mais permanece: junto à ruína colossal decadente, areias planas e solitárias ao longe se estendem. (SHELLEY, 1977, p. 103)

Mas como teria sido possível construir uma cidade assim? A explicação de Lispector não é literal:

No século IV a.C. era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos, que não eram americanos nem suecos, e que faiscavam ao sol. (...) Milênios depois foi descoberta por um bando de foragidos que em nenhum outro lugar seriam recebidos; eles nada tinham a perder. Ali acenderam fogo, armaram tendas, pouco a pouco escavando as areias que soterravam a cidade. Esses eram homens e mulheres menores e morenos, de olhos esquivos e inquietos, e que, por serem fugitivos e desesperados, tinham em nome do que viver e morrer. Eles habitaram as casas em ruínas, multiplicaram-se, constituindo uma raça humana muito contemplativa (LISPECTOR, 1999, p. 293).

Quem fizera uma cidade assim não poderia ser esses homens e mulheres, morenos, migrantes, necessitados; não, no máximo eles desenterraram as formas projetadas por antigos louros altos. A afirmação, a princípio, beira o racismo, mas o que é preciso observar aqui é a ironia com que ela altera a compreensão de Brasília como uma cidade arruinada, assim como o tempo virou do avesso a exclamação de Ozymandias.

É óbvio que Brasília não foi realmente construída há milênios e desenterrada há sessenta anos. O que acontece é que a sua forma é tão pura e projetada por certo tipo de homens que aqueles que de fato a fizeram (os candangos dos quais trataremos mais adiante) não poderiam ter nada a ver com eles ou com ela. São gente de outro tipo, com necessidades, e que por desespero se renderam ao trabalho de “escavar o deserto”. O tempo, que transformou em areia o império de Ozymandias, aqui se arquiteta em espaço: Brasília é feita de ruínas porque ela é, desde o começo, a marca de uma distância, não temporal, mas real, entre a sua pujança formal e a decrepitude dessa forma. Ela existe como a forma de seu próprio descompasso interno: ela não pode ter sido feita por quem a fez, ela não pode ser habitada por quem a habita, para viver nela é preciso ser outro tipo de homem, que ou não existe mais, ou ainda vai existir – “Brasília ainda não tem o homem de Brasília” (*idem*, p. 292). Ela possui uma contradição interna: “Por mais perto que se esteja, tudo aqui é visto de longe” (*idem*, p. 294). Porque Brasília, com as suas formas, é a concreção de um ideal que, na sua realização, abdicou de seu valor. Não é preciso aguardar milênios para ver Brasília se transformar em deserto: enquanto o símbolo que é, ela já virou deserto desde o momento em que foi feita, porque a sua feitura já se deu na morte de seu sentido. Brasília é natimorta, ou a

múmia do seu plano – imenso sarcófago a céu aberto, “prisão ao ar livre” (LISPECTOR, 1999, p. 294).

*

Esta investigação propõe uma releitura crítica de Brasília como símbolo e é formada por uma componente teórica e uma prática. Esta, por sua vez, divide-se em uma publicação *online* (www.estesconstruirambrasil.com) e duas publicações impressas. A primeira contém textos, imagens e áudios apropriados e ressignificados de modo a explicitar as fissuras internas desse símbolo, assim como um repositório de referências bibliográficas, áudios e vídeos sobre Brasília. As duas últimas consistem em um conjunto de cartões postais e em um jornal, ambos resultados de intervenções em registros históricos fotográficos e textuais relacionados à construção da cidade.

O conjunto visa a constituir um modo sensível de acesso crítico ao imaginário que compõe esse símbolo, mantendo em evidência as perturbações que afetam a sua idealização, valendo-se, para isso, de apropriações, reorganizações e arquivamento de seus componentes.

Esses trabalhos serão mais detidamente apresentados no quarto capítulo desta dissertação. Antes, para compreender melhor a fissura interna da cidade, a que me referi, deve ser necessário compreender como e por que Brasília se constitui como símbolo, quiçá como símbolo máximo de um paradigma central da cultura brasileira. Esse é o principal papel desta dissertação, que se propõe a carregar uma elucidação histórica, teórica e técnica para os outros trabalhos. Sendo assim, no primeiro capítulo deste texto será traçado um breve histórico do nacional-desenvolvimentismo e do paradigma de formação nacional na cultura brasileira – ideologias que serviram de base para a construção da capital. Além disso, apresenta-se também, ainda que brevemente, de que forma o modernismo e a inventividade arquitetônica contribuíram para fazer de Brasília uma representante dessas ideologias. Será considerada a história do planejamento da cidade, que remonta ao século XVIII, portanto antes mesmo da fundação do Brasil, e como ela se enraíza na política e na cultura nacionais.

No segundo capítulo da dissertação darei continuidade à compreensão do que foi exposto acima: como e por que a construção de Brasília, a sua efetividade no mundo, deu-se como ruína, destruição do seu próprio sentido. Mostrarei como se trata de reconhecer a ineficácia do ideário que a constituiu enquanto símbolo e a forma como

sua aplicação foi desvirtuada, por vezes quase irônica. A impossibilidade de a concreção da cidade ser fundamentada nos ideais que a constituíam como símbolo a transformou em ruínas de seu próprio sentido, e, portanto, ao invés da concreção desses ideais, ficamos com os restos de um sentido que permaneceu etéreo.

Retornando ainda ao texto de Lispector, percebemos que ela reclama a possibilidade de usufruirmos da cidade: “É urgente. Se não for povoada, ou melhor, superpovoada, uma outra coisa vai habitá-la. E se acontecer, será tarde demais: não haverá lugar para as pessoas. Elas se sentirão tacitamente expulsas.” (LISPECTOR, 1999, p. 294). Em algum aspecto, já é tarde demais, já era mesmo quando Clarice escreveu seu texto: a constituição imediata de favelas nas periferias e, apenas quatro anos depois de sua inauguração, a sua ocupação pelos militares, acusam que sua povoação foi feita por “outra coisa”. Mas no campo simbólico, aquele que faz de Brasília algo mais do que apenas uma povoação, a possibilidade de habitá-la permanece em suspenso, em sonho. Como parte do arquivo da memória social brasileira, como traço de sua cultura, a imagem-Brasília ainda é território a ser percorrido, deserto a ser explorado e escavado. A sua efetivação arruinada agrega um sentido singular à ideia de que os dados da cultura são multiplicidades abertas à exploração: Brasília como arquivo da memória nacional e como potencialidade simbólica da cultura brasileira é um elemento a ser desconstruído e reconstruído, reprojetoado, apropriado, retrabalhado em sua carga significativa.

O que se verá, então, no terceiro capítulo da dissertação, é como um paradigma mais largo, referente à realidade global – fenômenos relacionados à apropriação cultural, ao arquivo, à imanência do real, à saturação de dados –, pode assumir o sentido específico de escavação e desvelamento das fissuras internas desse símbolo brasileiro, trazendo à tona as estruturas que ele quis ocultar – ainda que, como um buraco negro, ele engula essas generalidades e as transforme em novos aspectos de reafirmação do mesmo símbolo.

No quarto capítulo, como já foi dito, será feita uma apresentação mais pormenorizada dos trabalhos que compõem esta investigação.

O leitor deve ainda notar que esta dissertação, entregue à Universidade de Lisboa, está escrita em português do Brasil. Apesar de falarmos a mesma língua, um leitor português pode estranhar algumas expressões e construções frasais. Esses pequenos estranhamentos e falhas na compreensão imediata dialogam com este trabalho cujo tema, tão enraizado em questões brasileiras, me fez desejar manter essa variante da

língua. Com todo respeito pela instituição portuguesa a que me reporto aqui, sustento também minha consideração à questão que carrego: a elaboração formal de um estranhamento inerente à coisa brasileira.

*

O texto de Clarice Lispector, entrecortado, incerto de definições, à procura dos efeitos dessa cidade espantosa, quase etérea, mas sólida como outro mundo, deixa entrever a insuficiência das palavras em definirem o que é esse lugar. “Brasília é a imagem de minha insônia” (LISPECTOR, 1999, p. 293), a autora nos diz. Não é uma vigília apropriada, mas um estar desperto quando se deveria estar dormindo. As intervenções sobre a cultura visual, sonora e histórica que compõem a imagem-Brasília se pretendem como fenômenos de uma vigília que atua sobre o sono dessa imagem. A disseminação infinita de seus fatos, a impossibilidade de alcançar o que se perdeu porque foi encoberto pelo ideário da cidade em sua realização arruinada, leva-nos a enxergar nos *glitches* desses dados, no que pode ser entrevisto pela quebra da barreira, algo das formas efetivas desse deserto, dessa ambiguidade concreta da cidade.

I. Brasília-símbolo

Para compreender por que Brasília carrega tamanha força simbólica, é preciso compreender alguns dos sentidos que a compõem para além das formas arquitetônicas peculiares. Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que sua construção foi realizada sob um paradigma central na história cultural brasileira, o paradigma da *formação nacional*.

O Brasil não é apenas uma ex-colônia, é uma ex-colônia cujo processo de independência não foi acompanhado por uma mudança de paradigma político: trata-se de um país que declarou sua Independência apenas para reproduzir em autonomia as formas monárquicas da Europa e as formas sociais da colônia escravista e exportadora. A bem dizer, não houve, em solo nacional, nenhum movimento efetivo de substituição desse paradigma antes do século XX e os esforços que houveram foram ou suprimidos pelo próprio Estado ou tornados inofensivos por uma máquina econômica capaz de adaptar os discursos progressistas à reprodução das formas sociais vigentes (SCHWARZ, 2014).

Por isso, a constituição do Brasil como nação, isto é, a constituição da nacionalidade brasileira como uma cultura original e singular, deu-se como um processo lento de descobertas e afirmações mais ou menos autoconscientes que se efetivou no âmbito cultural antes do que no campo político ou econômico. De debates literários acerca da representação romanesca da “cor local” e das primeiras pesquisas acerca do território brasileiro, passando pela idealização romântica nacionalista, até chegar à Semana de Arte Moderna de 1922, já no centenário da Independência, a intelectualidade brasileira enfrentou constantemente o problema do desencontro entre a modernização das formas culturais e a reprodução das formas arcaicas de vida (*idem*).² Não obstante, o

² A Semana de Arte Moderna apresenta-se como a primeira manifestação coletiva pública na história cultural brasileira a favor de um espírito novo e moderno em oposição à cultura e à arte de teor conservador, predominantes no país desde o século XIX.

Inserida nas festividades em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil em 1922, entre os dias 13 e 17 de fevereiro, realiza-se no Teatro Municipal de São Paulo um festival que inclui exposição com cerca de 100 obras, aberta diariamente no saguão do teatro, e três sessões lítero-musicais noturnas.

Sem programa estético definido, a Semana desempenha na história da arte brasileira muito mais uma etapa destrutiva de rejeição ao conservadorismo vigente na produção literária, musical e visual, do que um acontecimento construtivo de propostas e criação de novas linguagens. Se existe um elo entre seus tão diversos artífices, este se constitui, segundo seus dois ideólogos principais, Mário e Oswald de Andrade, como a negação de todo e qualquer "passadismo": a recusa à literatura e à arte importadas com os traços de uma civilização cada vez mais superada, no espaço e no tempo. Em geral, todos clamam em seus discursos por liberdade de expressão e pelo fim de regras na arte. Faz-se presente também um certo ideário futurista, que exige a deposição dos temas tradicionalistas em nome da sociedade da eletricidade, da máquina e da velocidade.

problema da adequação das formas culturais ao que seria a realidade brasileira encontra seu ápice no modernismo, na formulação da antropofagia de Oswald de Andrade: pensar o Brasil, e pensar *no* Brasil, seria a deglutição de formas estrangeiras no processo singular de digestão das antinomias nacionais.³ O processo seria sempre o de recolher o Outro o transformando, tornando-o nacional, dando-lhe o aspecto peculiar que assume ao ser também brasileiro (CÂNDIDO, SILVESTRE, 2016).

Mas a transformação efetiva do paradigma social e político do país só começaria a acontecer a partir de 1930, quando um golpe de Estado pôs fim ao que ficou conhecido como República Velha. O golpe, que colocou Getúlio Vargas no poder, marcou o início do *nacional-desenvolvimentismo*. Era a primeira vez, na história da República, que o Estado não se contentava com sua política de exportação de produtos primários e não possuía, na presidência, um oligarca ligado às produções de café e leite nos estados de São Paulo e Minas Gerais.⁴ Getúlio incentivou a urbanização, criou leis trabalhistas, buscou a industrialização e o desenvolvimento nacional. Ou seja, era a

Com respeito à elaboração e à apresentação de uma linguagem verdadeiramente moderna, a Semana de Arte Moderna de 1922 não representa um rompimento profundo na história da arte brasileira. No conjunto de qualidade irregular de obras expostas, não se identifica uma unidade de expressão, ou algo como uma estética radical do modernismo. No entanto, há de se reconhecer que, a despeito de todos os seus antagonismos, esse evento configura-se como um fato cultural fundamental para a compreensão do desenvolvimento da arte moderna no Brasil, sobretudo pelos debates públicos mobilizados (cercados por reações negativas ou de apoio) e pela riqueza de seus desdobramentos na obra de alguns de seus realizadores. (ITAÚ CULTURAL, *Semana de Arte Moderna*, 2021).

³ Oswald de Andrade é considerado um dos principais expoentes da primeira fase do Modernismo brasileiro, aquela que tem lugar na década de 1920, reconhecidamente após a Semana de Arte Moderna (1922). Esse período concentra grande parte de sua contribuição inovadora para a literatura brasileira, como as propostas estéticas formuladas nos manifestos com que inaugura os movimentos Pau-Brasil (1924) e Antropofágico (1928).

O escritor apropria-se do nome da primeira riqueza do território brasileiro exportada em massa, o pau-brasil, para designar a poesia de exportação que propõe, em oposição à poesia de importação, que julga mera imitadora dos modelos europeus. Caracteriza, assim, a poesia pau-brasil como "cândida", no sentido de prescindir da cópia em favor da valorização do primitivo, dos "fatos estéticos" da geografia, história e sociedade brasileira, e "ágil", no sentido de se constituir pela síntese, dispensando, no nível da linguagem, o que é simples demonstração de erudição e acolhendo o natural e a invenção, como o erro e o neologismo. O crítico Haroldo de Campos (1929-2003) vê nas técnicas de montagem empregadas para gerir esses elementos uma forma de estimular o leitor a deixar o estado de contemplação e participar da construção do sentido, tal como na montagem cinematográfica teorizada pelo cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948). Um caso bastante representativo é o dos poemas iniciais de *Pau-Brasil* (1925), formados pelo recorte de trechos de crônicas de viagem da época colonial e pelo acréscimo de títulos que reforçam o deslocamento de contexto, o que destrói o sentido original e constrói um outro, marcado pela crítica e pelo humor. Esse procedimento revela que já está em germe no movimento Pau-Brasil a essência da Antropofagia, a devoração do outro, o "inimigo", para a incorporação dos seus valores e o consequente fortalecimento do antropófago (ITAÚ CULTURAL, *Oswald de Andrade*, 2021).

⁴ O acordo entre o Partido Republicano Paulista e o Partido Republicano Mineiro, que previa a alternância na presidência do Governo Federal de representantes das respectivas facções oligárquicas ligadas às principais explorações latifundiárias de cada estado (café em São Paulo, leite em Minas Gerais), passou a ser popularmente conhecido como "política de café com leite".

primeira vez que a ideia de modernização e construção da singularidade nacional deixava de ser apenas o ideal de artistas e se tornava política de Estado e transformação econômica. A primeira vez que havia atuação efetiva no sentido de construção de uma *res-pública* no Brasil (LEITÃO, 2016).

É verdade que esse ideário, longe de ser a assunção estatal do ideário modernista, levou o nacionalismo ao integralismo e a atualização em relação aos modelos europeus ao fascismo: em 1937 foi decretado o Estado Novo, um estado ditatorial, nas mãos do mesmo Vargas. Mas isso não impediu que a partir de 1930 o novo paradigma de modernização do governo desse incentivo oficial para que artistas e arquitetos modernistas atuassem no país (*idem*).

Foi o caso de Lúcio Costa, o qual logo após a chamada “Revolução de 1930”, ou seja, quase 30 anos antes de projetar o Plano-Piloto de Brasília em 1957, encontrou o caminho aberto para promover as ideias da arquitetura modernista no país, ao ser indicado para a direção da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) com o objetivo de trabalhar para a modernização do ensino de artes plásticas e de arquitetura (WISNIK, 2001, p. 16). Apesar do pouco tempo que permaneceu no cargo, Costa foi responsável pela Exposição Geral de 1931, a qual, devido à participação de artistas modernos, ficou conhecida como Salão Revolucionário.

Em 1936, Costa trouxe Le Corbusier ao Brasil (era sua segunda visita, a primeira fora em 1929, naquela mesma ENBA, na qual Costa o conheceu). Foi também nesse ano que o arquiteto brasileiro, junto a uma equipe composta por Oscar Niemeyer (que fora seu aluno na ENBA e com quem trabalharia mais tarde no projeto de Brasília), Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos e Jorge Machado Moreira, com consultoria de Corbusier, entregaram o projeto do novo prédio do Ministério da Educação e Saúde, que se tornou um marco modernista na arquitetura brasileira (ITAÚ CULTURAL, *Ministério da Educação e Saúde (MES)*, 2021).



Fig. 1 - Ministério da Educação e Saúde, c. 1946. Marcel Gautherot. Acervo IMS.

É importante notar que, para além de sua importância estética, a construção desse prédio (que terminaria apenas em 1945) materializava a aliança entre modernismo e poder público. Ele é considerado o primeiro exemplo significativo de como o nacional-desenvolvimentismo do governo (que logo se tornaria Estado Novo) acolheu a modernidade arquitetônica como signo de monumentalidade progressista.

O governo ditatorial de Vargas durou até 1945. Contudo, quem foi eleito presidente em 1946 foi o General Dutra, militar que havia colaborado com a instauração do Estado Novo e que fora Ministro da Guerra na ditadura.

Portanto, a sombra do período ditatorial ainda pairava no ar naqueles anos supostamente democráticos. Na eleição seguinte, em 1951, Getúlio Vargas voltou à presidência para mais um mandato. Dessa vez, seu governo enfrentou forte oposição e uma série de tensões culminaram em seu suicídio, em 1954. Cabe notar que esse

suicídio foi motivado pela acusação de que Vargas teria mandado seu serviço de segurança particular assassinar um líder opositor. Mesmo em seu mandato pós-ditadura, ainda havia ao redor de Vargas a imagem de estruturas violentas e ilegais de poder. Seu vice, Café Filho, assumiu o governo até 1955, quando foram feitas as eleições que elegeriam Juscelino Kubitschek (comumente chamado de JK), o presidente responsável pela construção de Brasília. O que se quer fazer notar aqui é que o nacional-desenvolvimentismo, que aliara modernismo e poder público, de fato só se promoveu no Brasil sob a marca de um governo ditatorial. A eleição de JK foi a primeira vez em que essa aliança (re)surgiu em ruptura com o varguismo, ou seja, ao regime associado a Getúlio Vargas. Foi JK quem promoveu a construção de Brasília agregando à cidade um valor fundamental: a ideia de que a modernização poderia vir aliada não ao poder ditatorial mas ao exercício democrático. Tratava-se, portanto, do momento em que o nacional-desenvolvimentismo terminava de se desvincular do caráter autoritário opressor que assumira após se recuperar também das tensões ao redor do suicídio de Vargas, para voltar seu olhar ao futuro com otimismo renovado.

Não obstante, a construção da nova capital brasileira surgiu naquele momento como promessa de campanha. Isso porque a campanha eleitoral de JK se baseava no mote do cumprimento pleno da Constituição, e desde a primeira Constituição republicana, de 1891, estava prevista a mudança da capital federal para o interior do país, como estratégia de defesa (a capital litorânea, no Rio de Janeiro, era relativamente fácil de ser invadida) e de integração nacional do território vasto. Essa ideia era de fato ainda mais antiga, tendo o Marquês de Pombal já proposto a transposição em 1761. Em 1922, no centenário da Independência, foi lançada a Pedra Fundamental da cidade futura, e todas as Constituições nacionais desde então – 1934, 1937 e 1946 – previam Brasília. Ou seja, depois da democracia de fachada da República Velha, da ditadura do Estado Novo e dos governos constitucionalistas de Dutra e do novo mandato de Vargas que, apesar de constitucionalistas, giravam ao redor das mesmas figuras da ditadura, a ideia de lançar uma candidatura fiel à Constituição, comprometida com o cumprimento pleno da Lei, possuía um peso especial – era o sinal de um rompimento com a lógica que vigorara até então de ignorar ou suplantear a Lei quando ela não fosse conveniente. A campanha foi vitoriosa. Brasília surgiu então como símbolo da promessa de uma nova ordem, plenamente democrática.

É nessa época também que, no âmbito intelectual, aliou-se ao ideário da modernização um paradigma paralelo, que o reelaborava, e que ficou conhecido como o

da formação nacional. Seus marcos iniciais são as obras *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, de 1957, e *Formação Econômica do Brasil*, de Celso Furtado, de 1959. Nas palavras de Marcos Nobre:

Sua característica marcante foi reconstruir a história do país como estações de um processo de formação em curso, já parcialmente realizado, cujo sentido permitiria, por sua vez, delinear tendências de desenvolvimento e mesmo de continuidade. É assim que, nesses dois livros⁵, a ênfase recai não sobre o diagnóstico dos ‘arcaísmos’, mas sobre a lenta, porém progressiva, cristalização de instituições sociais que representavam realizações, mesmo que parciais e incompletas, do ‘moderno brasileiro’ (numa palavra: o ‘sistema literário’, para Candido; o ‘mercado interno’, para Furtado) (NOBRE, 2012).

Em outras palavras, tratava-se de uma releitura da história brasileira, reinterpretada agora sob uma ótica que aliava nacional-desenvolvimentismo e justiça social, isto é, que via a história de alguns aspectos nacionais (no caso de Candido, a literatura, e no de Furtado, a economia) sob um olhar de constituição progressiva da singularidade nacional rumo à efetivação do ideário moderno.

A arquitetura moderna brasileira, por sua vez, participava desse quadro geral de formação moderna através de suas referências corbusianas, do uso da tradição nacional e da monumentalidade (FERNANDES, 2016, p. 4). Enquanto a monumentalidade era signo de uma aliança entre o poder e a modernidade, sinal de que a autenticidade e o ideário modernista se alçavam ao nível da política pública e da elaboração da vida social – ao mostrar que o ideário moderno era financiado por quem era capaz de promover grandes obras públicas –, a combinação dos ideais corbusianos e da tradição nacional significava uma arquitetura pensada para além do funcionalismo moderno, aliada a outras artes (notadamente a pintura, a escultura e o paisagismo), visando enraizar a qualidade estética dos espaços em uma identificação nacional com a realidade popular. Tomando o exemplo do já mencionado prédio do Ministério da Educação e Saúde, Fernanda Fernandes afirma:

É no edifício do Ministério da Educação e Saúde, projeto de Lúcio Costa e equipe, que se concretiza a arquitetura pautada pelas diretrizes de Le Corbusier, resolvida na elevação dos volumes sobre pilotis, nos terraços-jardim da cobertura e nas superfícies trabalhadas com *brise-soleil*. A essa significativa adesão aos postulados modernos são incorporados trabalhos de artistas plásticos, como o painel de azulejos de Cândido Portinari, que qualifica os volumes no nível térreo do edifício e faz referência a motivos marinhos próprios da cidade à beira

⁵ Os supracitados, de Candido e Furtado.

mar onde se situa. As esculturas de Bruno Giorgi também encontram lugar adequado no conjunto, todo emoldurado pelos jardins de Burlle Marx, que buscam formas novas a partir das texturas da vegetação tropical. Esta solução arquitetônica de linguagem moderna, mesclada a sugestivas evocações locais e qualificada pelo trabalho conjunto da arquitetura com as artes plásticas e o paisagismo teve grande difusão em várias regiões do país, tornando-se a matriz de uma arquitetura moderna de caráter brasileiro (FERNANDES, 2016, p. 2-3).

Pode-se dizer, portanto, que no paradigma do nacional-desenvolvimentismo constituía-se, pela primeira vez no país, um sentimento público de nacionalidade aliado a um otimismo progressista. E assim que a sombra da ditadura deixava espaço para a projeção de uma sociedade democrática, o paradigma da formação permitia enxergar, na unidade nacional, a esperança de uma sociedade justa na prática efetiva dos ideais modernos.

E essa seria ainda a época da bossa-nova, pela qual a forma popular do samba se encontrava com a intelectualidade da classe-média e passava a integrar o cenário internacional do jazz. A época, também, da Poesia Concreta – e quão significativo é que Haroldo de Campos, a respeito desse período, tenha dito que:

Pela primeira vez – e diz-se isto como verificação objetiva, sem implicação de qualquer juízo de valor – a poesia brasileira é totalmente contemporânea, ao participar na própria formulação de um movimento poético de vanguarda em termos nacionais e internacionais, e não simplesmente em sentir-lhes as consequências com uma ou muitas décadas de atraso (...).

Entrou assim nossa poesia numa fase de exportação, o que, transpondo para a estética os postulados referenciais da ‘redução sociológica’ de Guerreiro Ramos, é sinal da formação de uma ‘consciência crítica’, que já não mais se satisfaz com a ‘importação de objetos culturais acabados’, mas cuida de ‘produzir outros objetos nas formas e com as funções adequadas às novas exigências (CAMPOS et al., 2006, p. 211-212).

O Brasil não parecia mais ser apenas uma ex-colônia subdesenvolvida e dependente, mas cenário de vanguarda dos rumos globais, participante ativo da modernidade e da construção do mundo democrático. Note-se ainda que, nesse mesmo texto, intitulado *Contexto de uma vanguarda*, escrito como uma revisão histórica da vanguarda concretista e publicado em 1960, Haroldo afirma que Brasília seria o sinal de que a modernidade brasileira era a vanguarda da humanidade:

(...) em nosso país, que acaba de dar ao mundo o exemplo altamente significativo da construção, em pleno oeste, de uma nova capital que é, ao mesmo tempo, um marco da arquitetura e do urbanismo de vanguarda, mais talvez do que em nenhum outro se apresentam as condições para a produção e o consumo de uma arte verdadeiramente contemporânea, porque, enquanto informação estética, comensurada ao homem de hoje (CAMPOS et al., 2006, p. 209).

Sendo assim, no panorama nacional Brasília se sustentava como símbolo de integração nacional tanto no âmbito prático, territorial, quanto no âmbito cultural, como concentração de todo o caldo da modernidade. Era a culminação dos planos modernistas e da formação da nacionalidade, era marca da aliança do Estado com o ideário mais progressista, efetividade do nacional-desenvolvimentismo, realidade de um país democrático e republicano, presença singular de um país que se sentia finalmente livre e autêntico. E daí, desse panorama nacional, a nova cidade, a maior cidade construída no século XX, saltava de ser elemento central dessa cultura para fazer do Brasil uma vanguarda global da modernidade, em todos os seus aspectos. Já não parecia tratar-se apenas da formação nacional, mas sim do ingresso do país na direção do cenário internacional. Brasília era um símbolo que reunia a modernidade em seus aspectos estéticos, sociais, políticos, históricos e ideológicos.

II. O símbolo arruinado

*Quem construiu a Tebas de sete portas?
Nos livros estão nomes de reis.
Arrastaram eles os blocos de pedra?*
(Bertold Brecht, em *Perguntas de um trabalhador que lê*)

É possível imaginar que, se o símbolo-Brasília foi arruinado, como apontamos na introdução, isso se deu no primeiro quinquênio após sua inauguração, com as novas eleições levando Jânio Quadros à presidência em 1961, acompanhado do mesmo vice-presidente do mandato JK, João Goulart. Isso porque, depois que Quadros renunciou ao cargo em uma manobra equivocada e Goulart assumiu, ele foi sistematicamente impedido de realizar as Reformas de base até 1964, quando os militares tomaram o poder e instauraram mais vinte anos de ditadura (BETHELL, 2018). Ora, as Reformas de base pretendidas por Goulart incluíam a reforma agrária, a reforma educacional (com destaque para o combate ao analfabetismo a partir dos métodos desenvolvidos por Paulo Freire, além da valorização geral do magistério e do ensino superior), reformas fiscal, eleitoral, urbana e bancária – e é possível argumentar que tais reformas visavam dar continuidade ao ideário nacional-desenvolvimentista tal como ele vinha se propagando a partir do clima progressista dos anos 1950: o ideário da formação nacional, da integração popular, da democracia plena e da modernidade vanguardista do Brasil no cenário internacional. Não por acaso, o fato de que a ditadura militar se apossou do nacional-desenvolvimentismo e o fez retroceder de sua esperança democrática, fundando-o novamente sob um paradigma ditatorial, marca um processo social de abandono desse ideário, sua crise e seu fim: o desenvolvimento econômico promovido pelo governo militar, longe de dar continuidade a todo aquele clima de modernidade que vimos ao redor do símbolo-Brasília, baseava-se no reforço e manutenção da desigualdade social, na submissão da economia nacional ao capital estrangeiro, em uma industrialização insuficiente para levar o país ao palco político internacional; enfim, a um tipo de nacional-desenvolvimento que deixava para trás o cumprimento dos ideais modernos de democracia plena, justiça social e plenitude pública. Tais ideais já não conseguiam se enxergar como a superação das origens ditatoriais do nacional-desenvolvimentismo, mas apenas como um período de exceção subjugado pela realidade que os desmentia. Aos olhos dos militares (e do poder de interferência externa dos Estados Unidos em meio à Guerra Fria), as Reformas de base

eram “comunistas demais” e precisavam ser impedidas para que o desenvolvimento nacional tomasse outro rumo. A ruína do símbolo-Brasília teria sido o processo de impedimento culminado no Golpe, nesse início dos anos 1960.

De fato, se o nacional-desenvolvimentismo tinha constituído um primeiro período ditatorial e agora era levado a um segundo, talvez não fosse o caso de considerar que aquilo que arruinara os anos de esperança do governo JK – e da construção de Brasília – não fora o golpe militar de 1964. Talvez o próprio ideário, em suas bases efetivas, fosse incapaz de se desvencilhar do modelo ditatorial e a promessa de formação nacional como modernização democrática não tivesse passado de uma fantasia.⁶ Com efeito, a crítica ao nacional-desenvolvimentismo e ao ideário da formação nacional, que começou a se desenvolver já no fim dos anos 1960, principalmente ao redor do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebrap, fundado em 1969, talvez “o único consórcio intelectual que a ditadura militar não conseguiu desmantelar” – NOBRE, 2012), mostrava que não era possível compreender as condições sociais, políticas e econômicas que levaram ao Golpe sem reconhecer suas raízes na estrutura social tal como ela se constituía mesmo naqueles anos de esperança do governo JK. Na prática, esses anos não teriam sido mais do que isso: anos de esperança, e não de efetivação dos sentidos que parecia mobilizar. Isso quer dizer que a ruína do símbolo-Brasília não teria sido causada pelos eventos seguintes à sua inauguração, mas já estavam previstos, já estavam configurados, na forma mesma como a capital se fez construir (COELHO, 1991).

Ora, é fato que a aparente realização da formação nacional, que supostamente tinha alcançado um grau pleno e promissor nos anos de presidência de JK, apoiava-se, economicamente, na importação da indústria e em um aumento astronômico da dívida pública. Justamente para conseguir terminar a construção de Brasília, JK emitiu títulos da dívida pública e cartas precatórias que, embora tenham possibilitado a inauguração da capital ainda em seu mandato, fizeram-no chegar a ser acusado de ter inviabilizado os governos seguintes.⁷ Ou seja, a política econômica de JK, com seu Plano de Metas que queria desenvolver o país “50 anos em 5”, conseguiu construir Brasília, mas fê-lo

⁶ Mais detalhes acerca disso serão colocados a seguir, com principal referência em NOBRE (2012). Para saber mais sobre como o símbolo-Brasília não teria sido senão uma fantasia de desenvolvimento, ver, por exemplo, COELHO (1991).

⁷ A dívida externa brasileira subiu de 87 milhões de dólares em 1955 para 297 milhões em 1959, e a dívida interna aumentou em 500 milhões de dólares. Durante o mandato de JK, a inflação subiu de 19,2% para 30,9%, e as estruturas econômicas legadas pelo seu governo fizeram com que ela continuasse a subir, para 43% em 1961, 55% em 62, chegando a 81% em 63 (JATOBÁ, 2005).

ao preço do aumento da inflação, da dívida pública e da concentração de renda. A industrialização baseada em empresas estrangeiras se constituiu também como um entrave para a aliança social desenvolvimentista: de fato, uma das reformas propostas em 1963 por João Goulart, que limitaria a remessa de lucro das empresas para o exterior, foi um dos fatores que mobilizou a burguesia na promoção do Golpe de 1964. Em outras palavras, o movimento moderno e desenvolvimentista de JK foi realizado sobre moldes que inviabilizavam sua própria continuidade, isto é, inviabilizava a continuidade daquele ideário de democratização, plenitude pública e justiça social que o paradigma da formação preconizava. Isso quer dizer que não havia estrutura econômica para que a promessa da formação se cumprisse, a mesma formação que o governo JK ideologicamente incorporara com seu Plano de Metas no qual Brasília era a “meta-síntese”, símbolo máximo da modernidade. A continuidade do que efetivamente fora sua política econômica só poderia se dar com o rompimento interno do paradigma formativo: com a separação entre progresso e democracia, separação entre desenvolvimento econômico e justiça social. Separações essas que o governo militar recolocaria em prática. Portanto, naquela primeira década após a inauguração de Brasília, já era possível revisar criticamente o que estava por trás do otimismo sustentado no final dos anos 1950, para além dos alertas dos economistas que à época de JK já haviam enxergado o desvio. A concretização de Brasília não fora a concretização do ideal que ela simbolizava. O ideal fora arruinado na sua própria efetivação: Brasília, desde o princípio, fora a ruína de si mesma.

Como afirmei acima, a percepção dessas questões começou a tomar forma no final dos anos 1960 e início dos 1970, quando o paradigma da formação nacional entrou em sua fase crítica, notadamente com os trabalhos de Francisco de Oliveira (ver, por exemplo, seu livro “A economia brasileira: crítica à razão dualista”, publicado em 1973) e Roberto Schwarz (ver, por exemplo, o ensaio “As ideias fora do lugar”, originalmente de 1973 - incluído em SCHWARZ, 2014 - e que se integrava aos estudos do autor sobre Machado de Assis que colocavam em cena justamente aquela crítica do paradigma formativo). Tais autores apontavam que se num primeiro momento do modernismo a preocupação era a relação entre o moderno e o arcaico, na fase da chamada formação, nos anos 1950, essa preocupação passou a focar-se na possibilidade de constituição de uma originalidade nacional que aproveitasse a singularidade do arcaico e o modernizasse na autenticidade de um paradigma nacional-desenvolvimentista de vanguarda. Seria então possível constatar que modernidade e arcaísmo eram traços

indissociáveis da realidade nacional, não como componentes de uma vanguarda progressista, mas como condição subalterna no capitalismo global. Esta seria então a forma própria do subdesenvolvimento em uma história na qual os discursos progressistas não tinham feito mais do que cumprir um papel na manutenção do *terceiromundismo* na fixação do país num quadro de anomias onde o sonho moderno era corrompido (para mais detalhes sobre o tema, ver NOBRE, 2012). A desilusão com a ideologia da formação afirmaria agora que não era apenas uma política econômica equivocada que havia corrompido o sonho nacional-desenvolvimentista, mas que o Brasil nunca conseguira romper efetivamente com seu subdesenvolvimento. Mesmo o sonho projetado pelo paradigma da formação não passara de um componente de manutenção desse subdesenvolvimento.

Mas talvez o aspecto em que isso tudo fique mais claro, onde toma forma menos abstrata, mais concreta e assim mais evidente, diz respeito ao modo como Brasília foi efetivamente erguida no planalto – que tipo de mão de obra empregou, como tomou sua forma real, quem efetivamente a fez.

Os candangos

Os candangos foram os operários da construção de Brasília. A palavra é uma corruptela do termo *candongo*, palavra da língua quimbundo, dos bantos (grupos étnicos) vindos do sudoeste de Angola (VIDESOTT, 2008, p. 21). *Candongo* era o modo como os africanos escravizados se referiam aos colonizadores portugueses, a forma como ofendiam o opressor na clandestinidade de sua língua. No Brasil, no entanto, a ofensa foi apropriada pelos brancos, que passaram a utilizá-la sob a forma *candango* para designar os trabalhadores rurais, os pobres, os sem-terra, os itinerantes com pouca ou nenhuma escolarização. Agora, portanto, os candangos já não eram os colonizadores, mas aqueles que sofriam os males da colonização. Eram majoritariamente negros e pardos.



Fig. 2 - Retirantes chegam para trabalhar na construção da nova capital, 1959. Autor desconhecido.

Arquivo Público do Distrito Federal.

Foram esses os homens que trabalharam na construção de Brasília: o uso desse termo para se referir a eles se tornou tão comum que a palavra perdeu o uso generalizado que tinha e passou a designar especificamente o operário da construção da capital. Isso quer dizer que, desde então, a palavra *candango* é o nome próprio que designa o construtor de Brasília.

Os *candangos* foram os homens, muitas vezes acompanhados de suas companheiras e demais familiares, que migraram para o planalto central partindo de diversas regiões do país, especialmente do Nordeste, Minas Gerais e Goiás. A mão de obra para a construção de Brasília foi conseguida através de uma enorme campanha de recrutamento por parte do governo focada nas regiões mais pobres do país, onde as pessoas eram então recolhidas e levadas em caminhões em direção ao que seria – graças a eles – a nova capital nacional. A promessa era grandiosa, embora a recompensa não precisasse ser grande coisa para convencê-los a se juntar à empreitada: estas eram pessoas de regiões secas, abandonadas, miseráveis, não tinham nada a perder. Tanto era assim que grande parte partia atrás de uma vida mais digna (SILVA, 2003).



Fig. 3 - Caminhão transporta operários próximo ao futuro prédio do Congresso Nacional, 1959.
Mário Fontenelle. Arquivo Público do Distrito Federal.

A construção de Brasília teve início no final de 1956 e terminou em abril de 1960. Nesse período a população local passou de 12.700 habitantes em 1957 para 127 mil em 1960 (PAVIANI, 1985, p. 60) – uma taxa média de migração de 109,88% ao ano, ou seja, a população local mais do que dobrava anualmente. O fluxo migratório era intenso: de início, para acessar o quadrilátero onde a cidade seria construída era preciso passar por barreiras migratórias nas estradas onde eram realizadas triagens que tinham por objetivo identificar os trabalhadores que possuíam qualificação profissional. A triagem nessas barreiras da GEB (Guarda Especial de Brasília) ocorria segundo determinações do Instituto Nacional de Imigração e Colonização – INIC e da NOVACAP (Companhia Urbanizadora da Nova Capital, a empresa estatal responsável pela construção da cidade), que estabeleciam quem poderia continuar a jornada adentro do quadrilátero, e só tinham esse “direito” trabalhadores que possuíssem alguma qualificação profissional. No entanto, muitos foram os não-qualificados que transpuseram essas barreiras, já que elas se tornaram absolutamente ineficientes ainda nos primeiros anos da construção, quando as próprias construtoras incentivaram e patrocinaram a entrada extra-oficial de migrantes para que o grande influxo de pessoas garantisse a abundância de mão de obra barata (OLIVEIRA, 2008, p 102).

Como descreveu Inaê Silva, assim chegaram aos montes àquele território desconhecido os candangos que viriam a construir a nova capital brasileira:

Aqueles homens e aquelas mulheres deparavam-se, igualmente, com um Brasil totalmente novo, um Brasil que o próprio Brasil até bem pouco se recusava a conhecer: o Brasil do Centro-Oeste, do Cerrado imenso, dos dias quentes seguidos por noites geladas, dos ventos constantes que formavam estranhos redemoinhos, da seca, da distância extravagante em relação àquele Brasil (...) que havia ficado para trás (SILVA, 2003, p. 251).

Grande parte dos candangos não possuía qualquer experiência ou qualificação para o serviço de construção. De acordo com Luisa Videsott (VIDESOTT, 2008, p. 36), “a construção da capital representou, nesse sentido, o ponto culminante da desqualificação do trabalho na construção civil – um processo iniciado décadas antes e aprofundado pelos arquitetos modernos”. Somava-se a isso o fato de que a arquitetura moderna, cujos princípios haviam sido formulados na Europa, baseava-se no uso de materiais industrializados que não existiam no Brasil – uma vez que a industrialização aqui era incipiente. Dessa forma, as obras monumentais, com suas formas inventivas de um ideário progressista, eram erguidas entre andaimes de madeira, por gente despreparada e sem assistência ou equipamentos adequados. Os candangos não recebiam sequer luvas, cintos, botas, capacetes ou qualquer outro equipamento de segurança para desempenhar o seu trabalho. Chegando apenas com o que tinham carregado consigo, estes homens não raramente trabalhavam descalços: se muitos chegavam assim, outros tantos estragavam seus sapatos em pouco tempo.

Não surpreende que os acidentes de trabalho tivessem sido extremamente recorrentes: de acordo com Ribeiro (1980) e Silva (1997), foram registrados 342 acidentes de trabalho entre agosto e dezembro de 1957; em 1958, foram 1.974; em 1959, devido ao ritmo acelerado de trabalho, imposto pela urgência de se terminar a obra ainda durante o mandato JK, o número saltou para 10.927 acidentes, uma média de 30 acidentes por dia; e em fevereiro de 1960, a dois meses da inauguração da cidade, foi registrada a média de 170 acidentes diários (apud. Edson Luiz, 2007, p 58). Com o agravante de que esses números dizem respeito apenas aos registros do hospital do IAPI (o Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários, órgão federal à época responsável por projetos de habitação popular), sendo provável que o número real de casos tenha sido bem maior. Nas palavras de Edson Beú Luiz, “Segurança no trabalho era um conceito maldito pelos empregadores, por representar custos, e

convenientemente ignorado pelas autoridades” (LUIZ, 2007, p. 55). Quando falamos em aumento gradativo do ritmo de trabalho, deve-se ter em conta que estamos falando do que ficou conhecido como o “ritmo de Brasília”: jornadas de trabalho de até 36 horas. Eram as chamadas “viradas”: um dia, uma noite e outro dia trabalhados ininterruptamente. “A Consolidação das Leis de Trabalho (CLT) virou letra morta no grande canteiro de obras de Brasília” (LUIZ, 2007, p. 55). De acordo com Edson Beú Luiz, “após desapropriada pelo governo federal, a região não ficou mais sujeita à jurisdição do estado de Goiás e muito menos ao longínquo Rio de Janeiro” (LUIZ, 2007, p. 47). Brasília em construção era um limbo jurídico, onde praticamente tudo era permitido em nome da viabilização do projeto.

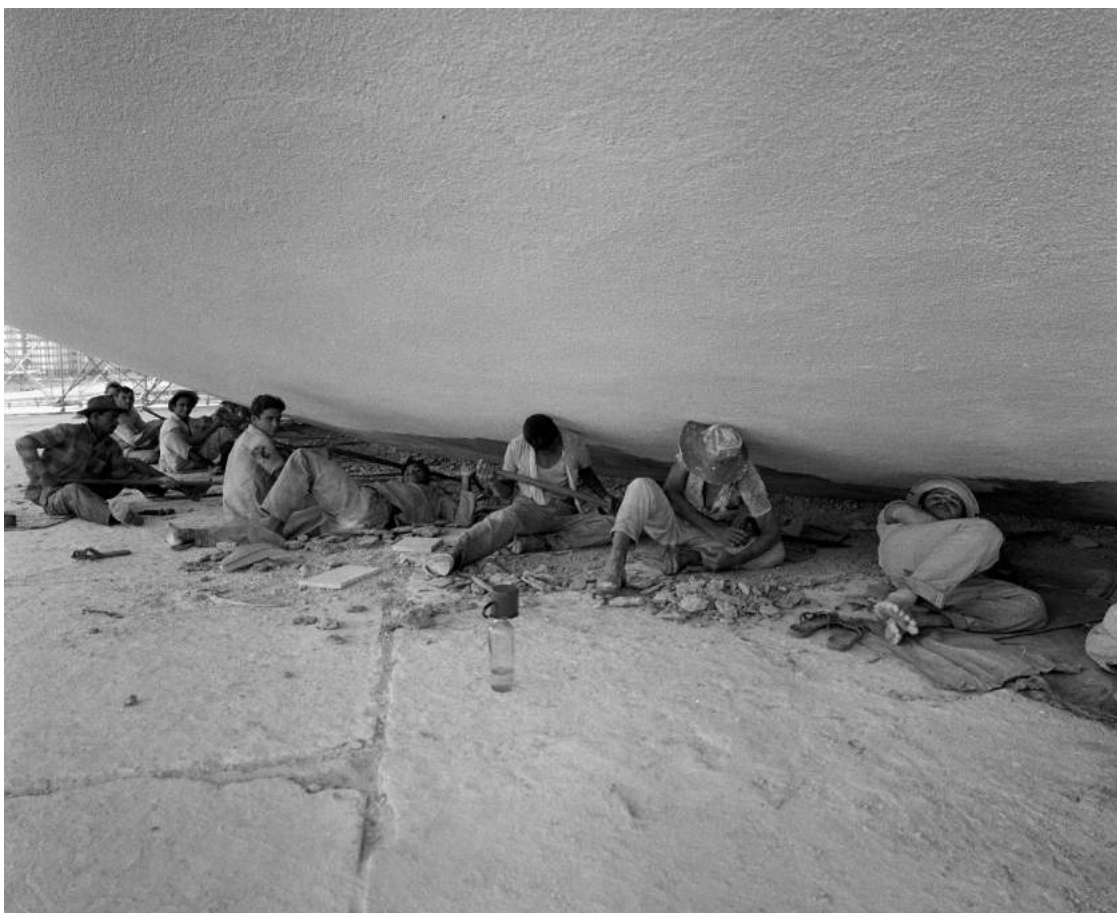


Fig. 4 – Operários descansam durante a construção do Congresso Nacional, c. 1960.

Frank Scherschel. Life Photo Collection.

É neste quadro de ilegalidade institucionalizada que se dá o recorrente despejo dos trabalhadores das suas habitações precárias. Assim era porque, para poupar o tempo de deslocamento, suas moradias eram construídas próximas ao local em que estavam

trabalhando, sobre solo que logo também precisaria se tornar canteiro de obras. Tão logo uma parte da obra fosse concluída, tratores passavam demolindo os alojamentos para abrir terreno para a continuidade da construção da cidade oficial e os trabalhadores tinham que reerguer suas casas um pouco mais adiante. Efetivamente, o projeto de vida digna em Brasília não contemplava as vidas de quem a construía. As 1520 casas construídas pela Fundação da Casa Popular e os quatro conjuntos habitacionais destinados a princípio ao trabalhador de menor renda acabaram ocupadas em sua maioria por funcionários públicos de média renda (GOUVÊA, 1995). Nesse território inóspito de clima difícil, a milhares de quilômetros de qualquer terra conhecida, foram os próprios candangos que tiveram de construir os seus alojamentos, aproveitando o refugo dos materiais utilizados para a construção dos palácios do governo. Tiveram também de construir alojamentos separados para suas famílias, sem receber nada extra por isso, já que não havia qualquer preparo para receber suas famílias ou crianças. Como Edson Beú Luiz destaca:

A necessidade de contar com milhares de operários de uma só vez transformou a questão habitacional em um dos principais nós de Brasília. As adversidades enfrentadas pelos candangos já começavam pelos alojamentos, amontoados de camas improvisadas, onde o guarda-roupa era a própria mala ou um simples caixote. Predominava a falta de higiene (LUIZ, 2007, p. 48).

Cabe observar ainda que a proporção do número de mulheres era, em média, de 179 para cada 1000 homens. Relata-se que o assédio sexual era intenso e os casos de estupro frequentes (LUIZ, 2007, p. 82) As autoridades reconheciam o problema, mas consideravam que a atividade sexual (com a ironia do termo atenuante) era importante para conseguir manter o ritmo exaustivo de trabalho dos operários. A prostituição, portanto, era permitida e mesmo incentivada, como se fosse o lugar reservado às mulheres na grande obra progressista do país, ao lado dos serviços domésticos.



Fig. 5 – Habitação improvisada em meio a uma recém construída superquadra, c.1960.
Autor desconhecido. Arquivo Público do Distrito Federal.

O próprio policiamento da cidade carecia de organização e legitimidade. Tanto a GEB quanto a GRN (Guarda Rural da NOVACAP) viriam a ser integradas ao departamento de Polícia do Estado de Goiás, mas “a falta de ordenação jurídica da Nova Capital era um fato que provocava a constituição de relações precárias de legitimidade, impossibilitando, por exemplo, a criação de um agrupamento do Departamento Federal de Segurança Pública” (OLIVEIRA, 2008, p. 105). A atuação dessas forças policiais, muitas vezes corrompidas pelos próprios empresários responsáveis pelas obras, preocupados apenas com sua conclusão, não raro extrapolava qualquer legitimidade.

Era com a violência dessas forças policiais oscilantes entre o legal e o ilegal que as reivindicações e revoltas dos candangos eram reprimidas. Pois é claro que houve revoltas diante do ritmo extenuante de trabalho, dos turnos irregulares, da precariedade da habitação, da violência, dos acidentes, da falta de comunicação com os familiares deixados para trás (muitos candangos eram analfabetos e não tinham como enviar cartas para a família), da falta de lazer – as únicas alternativas eram o álcool e a prostituição

(LUIZ, 2007, p. 82). Mas toda e qualquer reivindicação era violentamente reprimida, como no chamado “massacre da Pacheco Fernandes”:

Um exemplo marcante da forma violenta como eram tratados os candangos foi o ‘massacre da Pacheco Fernandes’ em 1959, em que dezenas de trabalhadores foram metralhados e mortos, por reivindicarem melhores condições de alimentação no acampamento da construtora encarregada dos palácios. Segundo relatos da época, os policiais dispararam sobre os beliches, atingindo inclusive trabalhadores que se encontravam enfermos nos alojamentos e foram necessários caminhões basculantes para a remoção dos cadáveres, que foram enterrados em vala aberta longe da cidade (...) (GOUVÊA, 1995, p. 64).

O mesmo autor também ressalta que:

Brasília não dispunha de órgão do Ministério do Trabalho, tendo o candango que se deslocar até Luziania, onde existia um posto que tratava das questões trabalhistas; mesmo assim o titular era um juiz de Direito, ficando portanto a grande maioria dos acidentes de trabalho sem serem apurados ou reclamados, não tendo na verdade o trabalhador como fazer valer seus direitos (*idem*).

Essas eram as condições de trabalho e de vida na construção do grande símbolo da vanguarda moderna da humanidade. E nem mencionamos os vários casos de tráfico de pessoas para escravidão: trabalhadores do Nordeste que embarcavam para Brasília mas que, em esquemas arranjados com os motoristas de caminhão responsáveis pelo transporte, eram deixados no meio do caminho, em fazendas de Goiás. Esse era o país que se imaginava na ponta de lança do progresso.

A propaganda e a historiografia oficial sustentavam a imagem de “um clima de igualdade e fraternidade entre todos os que participaram da construção, fazendo a apologia da obra” (GOUVÊA, 1995, p. 64). Os candangos eram chamados de “titãs anônimos”, de “operários do milagre”. O presidente visitava com frequência o canteiro de obras e distribuía tapinhas nas costas dos peões, exaltando-os com palavras enquanto lhes tiravam fotos. O termo *candango* passou a designar, nos veículos oficiais de imprensa, não só os trabalhadores que faziam o serviço braçal como também os arquitetos, engenheiros, políticos e o próprio presidente – promovendo uma falsa imagem de igualdade. O termo passará a designar homens corajosos, firmes, verdadeiros desbravadores – associados à imagem de bandeirantes, evocando assim uma

imagem distorcida de sujeitos heróicos em prol de um imaginário corroído de nação.⁸

De acordo com Luisa Videsott:

Em 1959 a palavra ganhava assim um outro estatuto, o de sinônimo de pioneiro, de desbravador, de homem que confia no progresso, de brasileiro comum, operário de Brasília. A palavra evocava os valores da coragem, da ousadia, da perseverança, da fé, da dedicação ao trabalho. Resumia enfim todas as boas qualidades do brasileiro, os aspectos positivos da identidade nacional (VIDESOTT, 2008, p. 22).

É de se perguntar se os abastados burocratas, governantes, militares, empresários, em suma, todos os que confortavelmente geriam o projeto nacional, realmente acreditavam que a oportunidade de participar da construção de Brasília era já em si uma honra tão grande a ponto de não importar toda a violência, pobreza e descaso que reinavam no canteiro de obras. Em entrevista, o arquiteto Oscar Niemeyer afirmou que:

Víamos, com pesar, que as condições sociais vigentes colidiam nesse ponto com o espírito do Plano Piloto, criando problemas impossíveis de resolver na prancheta, mesmo apelando – como alguns mais ingênuos sugerem – para uma arquitetura social que a nada conduz sem uma base socialista. E compreendíamos que a única solução que nos restava era continuar apoiando os movimentos progressistas que visam um mundo melhor e mais feliz (NIEMEYER, 1960, p.16).

Mas quando indagado acerca do massacre de Pacheco Fernandes, tanto ele quanto Lúcio Costa negaram qualquer conhecimento do caso e não buscaram saber mais ou se pronunciar a respeito. Lúcio Costa, como vemos no documentário *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), dirigido por Vladimir Carvalho, ainda acrescentou que, se soubesse que o caso era verdade, não faria diferença alguma, tratar-se-ia apenas de um pequeno episódio na grande narrativa da construção de Brasília.

Após a inauguração da cidade, em 1960, os candangos foram removidos e expulsos para a periferia. O Plano-Piloto projetado por Lúcio Costa era reservado para os funcionários da capital federal. “Não havia no projeto moderno de Lúcio Costa previsão de habitações populares para os operários de sua construção, e esperava-se por parte dos planejadores que os operários deveriam voltar a seus estados de origem após a

⁸ A ironia dessa associação é que os bandeirantes foram também homens miseráveis que, como mercenários, desbravaram o interior do território nacional em prol da colonização dos nativos. Tidos como heróis da conquista territorial, na prática foram homens explorados pelo estado colonial, funcionários mal pagos de um processo de genocídio.

inauguração da cidade” (JACQUES; ALMEIDA JÚNIOR, 2017, p. 484). A cidade era feita por eles, mas não para eles. Só que muitos não quiseram voltar para suas terras de origem e houve resistência contra as expulsões e deslocamentos. Já durante a construção da cidade havia surgido muitas ocupações de migrantes que vinham apostando no sonho da cidade nova, mas que acabavam não sendo contratados – como já foi afirmado, as barreiras de migração eram propositalmente ineficazes para garantir excedente de mão de obra e assim baratear seu custo. Criaram-se, assim, as chamadas cidades-satélites, tais como o Núcleo Bandeirante, Planaltina, Brasilândia, Taguatinga e Cruzeiro⁹.

Como era possível que uma cidade assim, símbolo máximo da modernidade, da vanguarda da humanidade (como pensara Haroldo de Campos), fosse erguida sobre tamanha exploração e desqualificação do trabalho, exploração da pobreza, prostituição, violência, ilegalidade, personalismo burguês, falsidade ideológica? Não se exaltava a modernidade dentro de um paradigma de formação que aliava progresso e constituição de uma democracia plena? Não se comemorava o fim do período ditatorial? A construção de Brasília não era meta de cumprimento pleno da Constituição?

E ainda cabe lembrar que logo no início das obras, em 1957, Juscelino Kubitschek (que também tomava para si a imagem de bandeirante) cuidadosamente reencenou a primeira missa brasileira pós-descobrimento do território por Portugal – fato que é reconhecido pela história hegemônica “como o início dos processos civilizatórios na colônia” (JACQUES; ALMEIDA JÚNIOR, 2017, p. 475). Ora, se a construção de Brasília simbolizava o desejo por uma ruptura com o passado do país, com o seu atraso, com a sua submissão colonial, porque é que JK se apropriava do imaginário do violento processo de colonização brasileira para legitimar a fundação da nova capital?

O símbolo-Brasília, por tudo isso, foi fissurado por dentro. A cidade se ergueu no mundo sobre o desvirtuamento de seu próprio sentido.

⁹ Atualmente são 16: Gama, Taguatinga, Brasilândia, Sobradinho, Planaltina, Paranoá, Núcleo Bandeirante, Ceilândia, Guará, Samambaia, Santa Maria, São Sebastião, Recanto das Emas, Riacho Fundo I e II e Candangolândia.



Fig. 6 - Carlos Mota (arcebispo de São Paulo), líder da tribo Karajá e o presidente Juscelino Kubitschek, na ocasião da primeira missa realizada em Brasília, 1957. Autor desconhecido. Arquivo Nacional.

*

Mas ser fissurado não faz com que deixe de ser símbolo. Isto é, o reconhecimento da realidade dos candangos e das condições reais de efetivação de Brasília não fazem com que ela deixe de reunir aspectos fundamentais da cultura nacional e de seu período formativo. O que se torna necessário é fazer uma releitura desse símbolo, dos elementos que o compõem, para que se reconheça que ele não é simplesmente o símbolo do paradigma da formação nem do nacional-desenvolvimentismo, não é símbolo ideológico dos anos 1950, mas o símbolo da realidade nacional tal como ela é, quando a examinamos por inteiro: com seus

elementos de obscurecimento da classe trabalhadora, exploração, desapropriação das leis, confusão entre moderno e arcaico, deturpação da memória. Com essa releitura, o símbolo se aproxima de sua própria realidade, do sentido efetivo que manifesta.

Recentemente, parte da estrutura do Congresso Nacional foi revelada graças às obras de concerto de um vazamento no Salão Verde, e foram encontradas, escondidas entre duas lajes, algumas mensagens escritas por candangos no concreto em 1959.¹⁰ Dentre estas mensagens, destaco duas:

“Só temos uma esperança, nos brasileiros de amanhã 22/4/59”;

“Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra – José Silva Guerra 22/4/59”.

Uma única esperança: no amanhã. Era evidente para os trabalhadores que ergueram a cidade que ela não era símbolo da efetivação de seu ideário, mas apenas de uma promessa para o futuro, apenas um sonho. Existe uma realidade a ser escavada nesse símbolo. Ela revela um estado de insônia, onde não se pode sonhar de verdade ao mesmo tempo em que a vigília se mostra deturpada pelo cansaço e ganha ares de fantasia.

Cabe apropriar-se desse símbolo para que ele tome a forma mais adequada à experiência efetiva da realidade nacional, apartado da propaganda ideológica do poder – nem que seja para ele deixar de ser símbolo do “país do futuro” e virar símbolo-ruína, símbolo-insônia, reconhecimento do mistério de um deserto na cultura nacional.

¹⁰ Referência disponível em:
<https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/arquivo/mensagens-de-candangos-encontradas-mais-de-50-anos-depois-da-construcao-do-congresso>. Acesso em 21 set. 2020.

III. Escavar o deserto com um arado

Este é o quadro cultural com o qual eu queria dialogar, no qual eu gostaria de intervir. Em 2020, Brasília completou sessenta anos sob a sombra de um novo obscurantismo militarista, após anos de governos petistas que pareciam reafirmar o ideário nacional-desenvolvimentista e, sem perceber, reconstruíram as bases sociais que reconduziriam a um golpe e ascensão da extrema direita.¹¹ Os mesmos fantasmas repetem sua dança no cenário brasileiro e, no seu âmago, na sua fonte, encontramos essas imagens, esses sons: Brasília, seus símbolos, seus nomes, sua promessa.

Dentro deste âmbito de atuação, pergunta-se o que fazer com esse ideário encarnado nessa cidade-símbolo que compõe o imaginário brasileiro. Considero que, como componente cultural, ele está à disposição para nossa apropriação e ressignificação – pois não há qualquer razão para supô-lo acabado, intocável, definitivo ou mesmo adequado (sendo interessante observar que a palavra “adequado” pode encontrar um sinônimo em “apropriado” – pois sim: trata-se de *adequar* esse símbolo a uma releitura histórica, *apropriando-se* dele).

Da apropriação

O reconhecimento de obras e ideários já consolidados como material disponível para a apropriação de novos artistas, designers ou para o uso em geral, isto é, como matéria-prima para novas obras e a construção de novos ideários, não é uma ideia totalmente nova. A prática da colagem, seja visual, sonora ou textual, é uma prática de séculos e pode ser considerada o embrião das formas atuais de apropriação em geral, ou mesmo seu arquétipo. Ao longo do século XX, essa prática sem prestígio passou a figurar na cena artística como prática tão legítima quanto outras mais consagradas pelo estigma da originalidade, tais como a pintura ou a composição. Segundo Jonathan Lethem, vanguardas como o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, a música concreta, o situacionismo, a pop art e o apropriaçãoismo fizeram com que a colagem se tornasse *a* forma de arte do século XX, e quiçá deste início do XXI (LETHEM, 2007).

¹¹ O termo governos petistas diz respeito aos governos liderados pelos presidentes eleitos pelo Partido dos Trabalhadores (PT), partido político brasileiro fundado em 1980 por militantes de oposição à Ditadura Militar, sindicalistas, intelectuais, artistas e católicos ligados à Teologia da Libertação: Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011) e Dilma Rousseff (2011-2016). Esta não chegou a terminar seu segundo mandato graças a um controverso processo de impeachment que culminou em seu afastamento da presidência da república em 31 de agosto de 2016.

É necessário observar que essa transformação no prestígio de tal prática possui uma conotação política. A orientação desse aspecto político não é pré-definido – vide, por exemplo, como pôde servir ora a certo progressismo fascista (como no caso do futurismo), ora à propaganda ideológica anticapitalista,¹² por vezes à constituição de paideumas¹³ ou a uma assimilação totalizante das práticas culturais por uma nação (seja em nome de uma pretensa universalidade estética de potências econômicas, seja em nome, por exemplo, do projeto antropofágico brasileiro). Mas há um aspecto político no fato de que a subversão dos gêneros artísticos consagrados tendo em vista uma assimilação de formas populares de cultura compõe todo um tipo de revisionismo histórico e de crítica de valores, os quais fazem parte de processos e procuras de transformação social. Ao elevarem o estatuto da colagem à prática consagrada do trabalho artístico, as vanguardas modernas atuaram dentro desse quadro inaugurado pelo mundo moderno no qual a prática artística pensa de modo revolucionário a sua própria herança e projeta, para o entorno, uma proposta interpretativa da história. O revisionismo histórico da era burguesa, as reinterpretações do mundo e da linguagem propostas pelas vanguardas, ou seja, todas as formas de relacionar um ideário cultural com um plano crítico de transformação dessa cultura, demandam alguma forma de apropriação do material cultural e das informações históricas herdadas, com vista à sua reelaboração de acordo com aquilo que se acredita ser o verdadeiro ou o adequado à utopia.

Atualmente, outras formas de apropriação, para além da colagem, tornaram-se práticas recorrentes da cultura popular. Existe novamente interesse em dar caráter de legitimidade artística a essas práticas. Esse interesse, de novo, também é orientado politicamente. Em linhas gerais, o que se observa é que a necessidade de aliar a prática artística a movimentos culturais apartados dos meios já consagrados da cultura coloca

¹² Veja-se, por exemplo, esta referência a Guy Debord: “*In 1956, Guy Debord published ‘Methods of Detournement’: ‘The literary and artistic heritage of humanity should be used for partisan propaganda purposes. (...) Any elements, no matter where they are taken from, can serve in making new combinations. (...) Anything can be used. It goes without saying that one is not limited to correcting a work or to integrating diverse fragments of out-of-date works into a new one; one can also alter the meaning of these fragments in any appropriate way, leaving the imbeciles to their slavish preservation of ‘citations’.*” (BOURRIAUD, 2005, p. 17).

¹³ A palavra “paideuma” foi tomada da obra de Ezra Pound pelo grupo concretista brasileiro (e o poeta estadunidense pegara a palavra de Frobenius) e apontava para a constituição de um *corpus* de obras que permitiria “a ordenação do conhecimento, de sorte que o próximo homem (ou geração) possa encontrar da maneira mais rápida a parte viva do mesmo, e gastar o menos tempo possível com caminhos obsoletos.” (CAMPOS et al, 2006, p. 43). Esse projeto envolveu um grande trabalho de tradução de obras de muitas línguas e épocas e o projeto de traduções dos concretistas envolvia noções de adequação imagética e apropriação de sentidos estrangeiros.

em xeque as instituições culturais que não conseguem incluir, em seu sistema de valores, práticas populares ligadas ao cotidiano geral da sociedade. Seja qual for a utopia que move o desejo de integração entre cultura oficial e práticas populares, o fato é que o jogo nem sempre pacífico entre o questionamento das instituições consagradas e sua adaptação às novas formas da cultura constitui um campo político. Assim como, inversamente, conflitos políticos em geral levam a concepções estéticas distintas.

O que quero destacar aqui é que a valorização da apropriação como prática cultural legítima, por parte de artistas, designers e profissionais da cultura, possui uma história, que essa história se insere em um conflito entre formas institucionais e formas populares de cultura, e que esse conflito necessariamente possui um caráter político. Essas três observações devem ser consideradas quando pensamos a apropriação e a acolhemos como método, tal como é feito na componente prática deste trabalho (isto é, no site e nas publicações que este texto acompanha).

Façamos um percurso geral pelo cenário atual dessa prática, para que possamos compreender de que forma a trago para meu trabalho.

O crítico e curador Nicolas Bourriaud observa que:

Desde o início dos anos 1990, um número cada vez maior de obras de arte foi criado com base em obras preexistentes; cada vez mais artistas interpretam, reproduzem, exibem novamente ou usam obras feitas por terceiros ou produtos culturais disponíveis. Essa arte da pós-produção parece responder ao caos proliferante da cultura global na era da informação, que se caracteriza pelo aumento da oferta de obras e pela anexação do mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Esses artistas que inserem sua própria obra na de outrem contribuem para a erradicação da distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, obra pronta e original. O material que eles manipulam não é mais primário. Não se trata mais de elaborar uma forma a partir de uma matéria-prima, mas de trabalhar com objetos que já estão em circulação no mercado cultural, ou seja, objetos já informados por outros objetos. As noções de originalidade (estar na origem) e mesmo de criação (fazer do nada) vão aos poucos confundindo-se nesta nova paisagem cultural marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, que têm a tarefa de selecionar objetos culturais, inserindo-os em novos contextos (BOURRIAUD, 2006, p.6).¹⁴

¹⁴ Citação original: “*Since the early nineties, an ever increasing number of artworks have been created on the basis of preexisting works; more and more artists interpret, reproduce, re-exhibit, or use works made by others or available cultural products. This art of postproduction seems to respond to the proliferating chaos of global culture in the information age, which is characterized by an increase in the supply of works and the art world's annexation of forms ignored or disdained until now. These artists who insert their own work into that of others contribute to the eradication of the traditional distinction between production and consumption, creation and copy, readymade and original work. The material they manipulate is no longer primary. It is no longer a matter of elaborating a form on the basis of a raw*

A citação é longa porque é bastante completa. O que se percebe é que, mesmo em um período considerado de pós-vanguardas ou que se poderia considerar de enfraquecimento das vanguardas modernistas, que teria início na segunda metade do século passado, o questionamento de estruturas sociais continua intenso. Este questionamento enfrenta duramente pressupostos institucionalizados do mundo da arte, como por exemplo o estatuto do autor, o caráter de classe de certas estruturas culturais, a noção de originalidade etc. – noções que vinham sendo questionadas ao menos desde a fundação e desenvolvimento de certos paradigmas da psicanálise ou do estruturalismo, mas cujo enfrentamento ganhou novo impulso na virada do milênio. A apropriação como forma de operação artística gradativamente entende seu alcance e reforça sua legitimidade como resposta às novas dinâmicas sociais.

Essas novas dinâmicas se inserem no quadro do que se costuma designar como *pós-modernidade*. Acerca desse ponto, observemos brevemente que:

Fredric Jameson caracteriza a pós-modernidade como a saturação total do espaço cultural pela imagem, seja nas mãos da publicidade, dos meios de comunicação ou do ciberespaço. Essa completa permeação da vida social e cotidiana pela imagem significa, segundo ele, que a experiência estética está agora desconcertada, em toda parte, em uma expansão da cultura que não apenas tornou a noção de uma obra de arte individual totalmente problemática, mas também esvaziou muito o conceito de autonomia estética (JAMESON, 1991, apud KRAUSS, 1999, p. 56).¹⁵

Ora, não seria exagero afirmar que, se o conceito de autonomia estética se esvazia na saturação imagética da pós-modernidade, então é como se a herança de propostas de integração entre arte e vida, típica de movimentos estéticos dos anos 1960 a 1980, viesse a se aliar ao fortalecimento da indústria cultural, dos meios de comunicação de massa e da democratização do acesso à internet, de modo que a cultura

material but working with objects that are already in circulation on the cultural market, which is to say, objects already informed by other objects. Notions of originality (being at the origin of) and even of creation (making something from nothing) are slowly blurred in this new cultural landscape marked by the twin figures of the DJ and the programmer, both of whom have the task of selecting cultural objects and inserting them into new contexts.” (BOURRIAUD, 2006, p.6).

¹⁵ Citação original: “Fredric Jameson characterizes postmodernity as the total saturation of cultural space by the image, whether at the hands of advertising, communications media, or cyberspace. This complete image ... permeation of social and daily life means, he says, that aesthetic experience is now everywhere, in an expansion of culture that has not only made the notion of an individual work of art wholly problematic, but has also emptied out the very concept of aesthetic autonomy.” (JAMESON, 1991, apud KRAUSS, 1999, p. 56).

pudesse consolidar um estado recorrente de práticas apropriativas. Em outras palavras, o fato é que embora boa parte do ideário vanguardista de há 50 anos, no que diz respeito à integração entre arte e vida, tenha falhado com seus planos utópicos de estetização da vida e democratização da arte (ao menos no que diz respeito às propostas mais politizadas, que viam nessa aproximação a consolidação de alguma utopia social), de alguma forma a indústria cultural e a internet promoveram uma saturação imagética do cotidiano que, sem idealismos (ao menos conscientes), teria promovido o esfacelamento daquela fronteira entre obra e vida. As imagens começaram a compor nossas atividades cotidianas tanto quanto outros objetos e instrumentos. Isso significa que os objetos com os quais interagimos e através dos quais realizamos nossas atividades cotidianas passaram a ser cada vez mais fruto de trabalho intelectual: informação organizada, imagem produzida, conteúdos *online*, publicidade intensa, entretenimento acessível a todo momento, aplicativos, serviços digitais, comunicação instantânea em grandes redes, serviços mais variados, além de um aumento da complexidade e da abstração das estruturas econômicas. A vida cotidiana, o trabalho, o lazer e o conhecimento têm suas fronteiras borradas, móveis, provisórias. E muito da informação cultural com que lidamos circula de maneira intensa em reproduções pouco criteriosas de suas formas: informação sintetizada, imagens sem direitos autorais, conteúdo efêmero de redes sociais – em suma, como elementos pragmáticos de um mundo utilitarista já pouquíssimo ligado aos ideais contemplativos e de reflexão cultural do início da era burguesa e dos idealismos fervorosos do século XX.

Observe-se, como exemplo, esse fenômeno que a artista, pesquisadora e professora Hito Steyerl estuda sob o nome de *poor image*, ou “imagem pobre”, “imagem ruim”:

A poor image é uma cópia em movimento. Sua qualidade é ruim, sua resolução inferior. À medida que acelera, ele se deteriora. É o fantasma de uma imagem, uma pré-visualização, uma miniatura, uma ideia errante, uma imagem itinerante distribuída gratuitamente, espremida por conexões digitais lentas, compactada, reproduzida, rasgada, remixada, bem como copiada e colada em outros canais de distribuição. *A poor image* é um trapo ou um rasgo; um AVI ou um JPEG, um lumpemproletariado na sociedade de classes das aparências, classificado e avaliado de acordo com sua resolução. *A poor image* foi carregada, baixada, compartilhada, reformatada e reeditada. Transforma qualidade em acessibilidade, valor de exibição em valor de culto, filmes em clipes, contemplação em distração. A imagem é liberada dos cofres dos cinemas e arquivos e lançada na incerteza digital, às custas de sua própria substância. *A poor image* tende à

abstração: é uma ideia visual em seu próprio devir (STEYERL, 2012, p. 17).¹⁶

A simples existência dessas imagens deve nos fazer ver que há uma circulação apropriativa de imagens e ideias que se realiza intensamente, sob muitas formas e caminhos, a despeito das instituições que ainda as queiram organizar nos cubos brancos da cultura.

A partir disso, julgo adequado afirmar que esse conjunto de fatores de ordem social promoveu a diluição de divisões entre obra e não-obra, ou, em outras palavras, a objetificação de obras estéticas que se viram incorporadas em um único plano imanente de realidade. Para entender melhor este ponto, proponho a formulação de uma convergência de dois movimentos culturais:

a) Um deles diz respeito ao fato de que os espaços reflexivos da “cultura oficial” – o museu, o teatro, as universidades, as bibliotecas etc. – deixaram de ocupar o lugar de centralidade que ocupavam na organização social da cultura e mal conseguem competir com os processos formativos que se dão nas atividades intensivas da interatividade digital, da indústria do entretenimento e do recrudescimento de imposições trabalhistas (em uma época de avanço generalizado do neoliberalismo, incorpora-se ao cotidiano uma lógica de produtividade avessa à reflexividade contemplativa daqueles espaços de cultura).

b) O outro movimento, que vai de encontro a esse, está na incorporação, por parte de artistas e trabalhadores da cultura, desses mecanismos de reprodução cultural presentes nos circuitos não-oficiais. Ou seja, se por um lado o que observamos acerca da “imagem pobre” e da apropriação como prática cotidiana opera em uma dinâmica geral da vida pós-moderna, da cultura digital, da música e outras mídias eletrônicas, da indústria pop etc., por outro, aponta para artistas contemporâneos que buscam trazer essas práticas para dentro do circuito de galerias, museus, exposições, universidades e do conhecimento reflexivo das instituições oficiais da cultura. Como já afirmei, essa

¹⁶ Citação original: “*The poor image is a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution. The poor image is a rag or a rip; an AVI or a JPEG, a lumpen proletariat in the class society of appearances, ranked and valued according to its resolution. The poor image has been uploaded, downloaded, shared, reformatted, and reedited. It transforms quality into accessibility, exhibition value into cult value, films into clips, contemplation into distraction. The image is liberated from the vaults of cinemas and archives and thrust into digital uncertainty, at the expense of its own substance. The poor image tends toward abstraction: it is a visual idea in its very becoming.*” (STEYERL, 2012, p. 17).

espécie de valorização das dinâmicas cotidianas e populares, massivas, da sociedade pós-industrial, seu reconhecimento como prática cultural legítima e como algo que deva ser incorporado pelos meios oficiais e acadêmicos, atualiza aquilo que as primeiras vanguardas modernistas fizeram em relação à colagem e outras formas populares de cultura. Ao fazê-lo, questiona profundamente as estruturas que legitimariam um sistema oficial de cultura que exclui essas práticas. No uso despropositado das imagens, na proliferação de narrativas e na abertura ao direito de uso da herança cultural, torna-se muito difícil trabalhar com distinções entre originalidade e apropriação, original *versus* cópia, legítimo contra ilegítimo.

Esses dois movimentos, unificados, promovem uma naturalização da ideia de apropriação que, como afirmei acima, reforça a noção de um único plano imanente de realidade, em contraste a uma divisão do mundo entre *matéria-prima* e *obra*. Isso significa que o mundo não é mais tomado como matéria à parte de onde são extraídas obras que, por algum motivo, pairariam acima, no universo da cultura. As mesmas obras que são feitas a partir desse mundo são, elas mesmas, consideradas objetos desse mesmo mundo. Não há divisão de planos entre o que seria mundo e o que seria obra. Sendo assim, o artista que produz uma obra a partir de elementos da realidade não tem mais por que fazer distinção entre “objetos do mundo” e “obras de arte”: tudo está disponível como matéria-prima, seja uma experiência imediata da realidade, seja o registro de outra experiência, seja uma obra projetada a partir de um gênio qualquer: tudo ocupa o mesmo plano imanente de materialidade a que se pode recorrer na elaboração estética.

É claro que isso não elimina de vez todas as distinções entre leitura e releitura, passado e presente. Ou mesmo a possibilidade de reconhecer uma noção de originalidade atrelada à singularidade da produção. As instituições oficiais da cultura, principalmente as relacionadas ao comércio e ao financiamento de grandes eventos de arte, adequam esses movimentos (*apropriam-se* deles) sem deixar a autoridade do *autor*, sua *marca*, desvanecer totalmente. E nem são espúrios os estranhamentos em relação a essas práticas, pois há preocupações razoáveis acerca da organização narrativa da cultura em questões de ordem filosófica e econômica. O que nós observamos é um esforço pelo desenvolvimento de novas teorias e categorias que deem conta de articular esses movimentos.

O que disse aqui é fruto de uma observação geral acerca de questões que já são quase lugar-comum na arte contemporânea. Para sermos mais específicos acerca de

como isso pode ser pensado, tomemos aqui, por exemplo, o trabalho do artista e designer Paul Soulellis. Ele observa que, dentro dessa dinâmica massiva de dados que a cultura digital e de massa promove, o trabalho de artistas e designers se aproxima daquele de um arquivista, pois a matéria prima de seu trabalho se dissemina em redes infinitas de informação. Em suas palavras, no texto em que trata de sua coleção de publicações intitulada *Library of the Printed Web*, Soulellis afirma:

Ao examinar as obras, observamos artistas vasculhando enormes bancos de imagens e textos. Eles fazem isso de várias maneiras – caçam, agarram, compilam e publicam. Encenam assim, uma espécie de performance com os dados, entre a web e a página impressa, negociando vastas pilhas de material existente. Quase todos os artistas aqui usam um mecanismo de busca, de uma forma ou de outra, para navegação e descoberta.

São artistas que fazem perguntas à web. Eles interpretam a web e navegam por ela como quem navega uma paisagem encontrada, uma cultura compartilhada, então podemos dizer que são artistas que trabalham como arquivistas, ou artistas que trabalham com novos tipos de arquivos. Ou talvez sejam artistas que simplesmente trabalham com a sensibilidade de um arquivista – uma abordagem que usa o banco de dados dinâmico e temporal como uma plataforma para coletar narrativas (SOULELLIS, 2013).¹⁷

O autor, então, propõe uma nomenclatura que categorize essa sua seleção representativa de artistas-arquivistas. Ele os divide em catadores (*grabbers*), caçadores (*hunters*) e *performers*. Os catadores seriam aqueles que trabalham apenas coletando materiais e os apresentando de alguma forma organizada, geralmente materiais produzidos por outros, e seu principal interesse está nas formas de busca e organização de dados. Os caçadores, por sua vez, não estão interessados nos mecanismos de busca, mas em capturar a exceção: eles querem retirar e isolar de um conjunto de dados, de uma cena, de uma obra, uma peça singular que, assim isolada, acuse algo insólito acerca de seu contexto de origem. E os *performers* são aqueles que elaboram um processo

¹⁷ Citação original: “Looking through the works, you see artists sifting through enormous accumulations of images and texts. They do it in various ways—hunting, grabbing, compiling, publishing. They enact a kind of performance with the data, between the web and the printed page, negotiating vast piles of existing material. Almost all of the artists here use the search engine, in one form or another, for navigation and discovery.

These are artists who ask questions of the web. They interpret the web by driving through it as a found landscape, as a shared culture, so we could say that these are artists who work as archivists, or artists who work with new kinds of archives. Or perhaps these are artists who simply work with an archivist’s sensibility—an approach that uses the dynamic, temporal database as a platform for gleaning narrative.” (SOULELLIS, 2013).

entre a coleta de materiais e a produção de algo novo com eles, muitas vezes no sentido de retirar informações da internet e usá-la na produção de uma obra material, quer se trate de publicações impressas, instalações ou transmissões locais.

É importante notar que a noção de *apropriação* se difere da de *arquivismo* principalmente por estar mais próxima da transformação ativa sobre um material previamente elaborado do que da organização de um conjunto de objetos. Ao mesmo tempo, no entanto, enquanto a classificação de Soulellis aproxima a noção de apropriação do trabalho do *performer*, ela também afirma que ela participa das outras duas, uma vez que o próprio autor reconhece que “cada artista opera um processo criativo algo performático, incluindo os caçadores e catadores que vimos até agora” (SOULELLIS, 2013).¹⁸ De acordo com o Indicionário do contemporâneo, “a coleção, o arquivo, não se define tanto por aquilo que guarda, mas pela relação que um sujeito mantém com esses objetos, imagens, palavras” (PEDROSA et al., 2018, p. 18) e, se assumimos essa reflexão, compreendemos que toda coleta de dados pressupõe a *performance* do coletor. Podemos compreender, ainda, que o próprio volume de informação cultural que compõe a vida contemporânea leva a arte a se relacionar com a noção de arquivismo, e essa relação também promove uma naturalização da ideia de apropriação.

Outro escritor e investigador que elabora um novo léxico para lidar com tais questões contemporâneas é Stephen Wright, que aborda a questão de um ponto de vista ainda mais interventivo. Com suas propostas acerca do *uso*, que foram desenvolvidas, por exemplo, ao redor da noção de *arte útil*, ele propõe abandonarmos de vez três pressupostos teóricos que ele chama de “instituições conceituais sólidas da cultura contemporânea” (WRIGHT, 2016, p. 165): a noção de *espectador*, a *cultura dos especialistas* e a *propriedade*. Em linhas gerais, isso significa substituir a noção de espectador pela de usuário, implicando que as obras de arte (ou as produções culturais em geral) não sejam mais pensadas como objetos de contemplação desinteressada, mas como instrumentos (mesmo que instrumentos abstratos, informacionais ou de pensamento) com os quais o público faça algo. Significa, também, uma recusa das representações em prol da experiência das vivências; isto é, uma oposição a certo “chauvinismo epistemológico” (WRIGHT, 2016, p. 165) dos especialistas em relação a seus objetos de estudo, oposição sustentada por uma valorização da apropriação leiga e

¹⁸ Citação original: “every artist enacts a kind of performative, creative process, including the hunters and grabbers we’ve looked at so far.” (SOULELLIS, 2013).

universalizada, conforme a conveniência de quem quer que seja que possa utilizar o objeto cultural para algum proveito. E, ainda, enfrentar de todas as formas a noção de propriedade, a qual “descreve a instituição legal que codifica uma relação de exclusividade frente a um objeto, ou qualquer bem que se interprete como objeto de direitos e controle” (*idem*, p. 129), tudo em prol de uma liberdade de uso dos recursos culturais. Vê-se elaborar, nessas propostas (as quais, segundo Wright, não são apenas propostas, mas constatações acerca de novos movimentos culturais), uma generalização da ideia de apropriação, compreendida como direito e como prática disseminada de atuação cultural.

Tomando tudo isso em consideração, compreendo que a noção de apropriação é uma prática consolidada, mesmo naturalizada em alguns meios populares de cultura (como no âmbito digital), já desenvolvida teoricamente em diversos aspectos e promovida dentro dos meios oficiais de circulação artística. Tal prática evoca a noção de uma aproximação entre dinâmicas culturais populares e as formas oficiais de produção cultural, enquanto a busca por essa aproximação possui raízes históricas carregadas de conotação política. Ao mesmo tempo, no entanto, tais raízes não são suficientes para dar todo o sentido político da prática da apropriação, uma vez que sua naturalização lhe exime de reflexividade ideológica.

Para meu trabalho, portanto, foi fundamental adquirir instrumentos teóricos e práticos para acessar um símbolo do ideário brasileiro, manipular o arquivo de sua memória, apropriar-me de elementos e reelaborá-lo, tendo em vista o cuidado necessário para que tal atuação constituísse o sentido ideológico pretendido. Era preciso encontrar o sentido local dessa prática generalizada, o sentido que ela assumia ao se aproximar dessa realidade local do símbolo-Brasília, e as formas que permitiam tornar essa apropriação uma recuperação revelatória de suas ruínas, de seu estado de insônia.

Do sentido local da apropriação

O símbolo-Brasília se espalha por diversos suportes, diversas partes de sua composição: a cidade na geografia nacional, a arquitetura, a história, o lugar na história política, o lugar na política, a propaganda, as fotografias, músicas e os relatos acerca de sua construção e da experiência de conhecê-la ou viver nela. Apropriar-se dessa memória é um movimento natural na cultura nacional: ela está lá e compõe o imaginário do país. Apropriar-se dela criticamente, por sua vez, também pode se dar sobre diversos

suportes: formas de relatar, de retratar, de escrever a história, de informar sobre ela. A escolha do suporte dessa apropriação – e de sua forma – é o que lhe dará existência no mundo, e, portanto, é componente de seu sentido.

Como já colocado, o direito de apropriação estava dado como direito político e como tendência cultural – ao mesmo tempo em que ela em si não possuiria força estética ou orientação política senão pelo sentido específico que conseguisse mobilizar em sua forma. A partir desse ponto, portanto, a intervenção sobre essa memória precisaria mobilizar uma forma adequada aos propósitos desejados.

Eu queria dar atenção àquele caráter arruinado do símbolo de que falamos acima. O que foi ocultado pela propaganda, o negativo da ideologia, o que era recusado pelo sentido do símbolo mas que, ao ser efetivado, o corrompeu por dentro. Os candangos surgiam como o primeiro foco – o lugar a partir do qual o símbolo, quando olhado, poderia revelar melhor sua incongruência interna. Mas buscar ver o símbolo a partir dessa posição não significa tentar emular as opiniões e raciocínios dos candangos, que são variados, nem necessariamente recolher relatos seus como uma amostra de sua visão geral. Na verdade, o que o arcabouço teórico apresentado aqui indica é que também o meu trabalho não paira acima do mundo, como num universo intocável da cultura – afirmamos aquele plano único de imanência, isto é, também o meu trabalho integra o mundo, é nele disposto à apropriação e nele encontra seu sentido efetivo. O que seria recolher uma amostra de relatos de candangos? Um trabalho documental baseado na distância entre o documentarista e o candango, uma tentativa de dar voz a alguém, mas um trabalho que, no fundo, reforça o fato de que esse alguém não possui voz pois precisa ganhá-la do artista – coisa válida como questão, por de fato ser um problema sobre o qual a reflexão cultural se debate há séculos. Não era, contudo, minha intenção incidir aí. Eu não queria *fazer uso* da voz do candango para construir minha obra do mesmo modo que fizeram uso de sua força de trabalho para erguer a cidade – oferecendo uma promessa de reconhecimento.

O meu campo é o design e, para além da historiografia, o imaginário. Sem dúvida seria possível encontrar candangos que tiveram orgulho de terem feito parte da construção de Brasília, acreditam no seu simbolismo e não articulam nenhuma crítica a sua história, enquanto habitam os casebres das cidades-satélites a poucos quilômetros do segundo Congresso mais caro do mundo.¹⁹ Só que a minha questão não era

¹⁹ “O Brasil tem o segundo Congresso Nacional mais caro do mundo, atrás apenas dos Estados Unidos, segundo dados da União Interparlamentar, organização internacional que estuda os legislativos de

confrontar posições narrativas, como em “candangos vs. historiografia oficial” ou simplesmente “ideologia vs. crítica”, mas com o imaginário em si, com o fato de ele existir como existe e ser como é. É por isso que a questão da insônia, que me apareceu pela primeira vez através do texto da Clarice Lispector citado na introdução, foi o aspecto que julguei mais adequado para trabalhar.

A insônia indica uma forma de consciência que está diante igualmente da impossibilidade de descanso e da impossibilidade de lucidez – quem sofre com insônia não está desperto, porque tem a consciência entorpecida, mas também não consegue descansar e nem estar sonhando, porque não dorme. É um estado intermediário, cheio de fragilidades – porque o insone está desperto sem ter controle sobre si. Encontra-se entregue a oscilações de humor, a angústias internas, à fome, ficando incapaz de suportar a tentativa de descanso, pois ela é a maior tortura: a ansiedade, a derrota, a falha, a certeza de persistir no seu estado de entrega a necessidades que ele não consegue administrar.

Outro conceito a que podemos recorrer para formular o lugar incerto onde projeto esse símbolo-Brasília é o que vamos chamar aqui de *inquietante* como tradução para o conceito alemão de *Unheimliche*, normalmente traduzido para o inglês como *uncanny* e para o português como o “estranhamente familiar”. O termo foi cunhado pela primeira vez por Friedrich Schelling para designar aquilo que deveria permanecer oculto mas vem à luz, tendo posteriormente sido apropriado por Sigmund Freud para apontar para aquilo que é estranhamente familiar, isto é, familiar e estranho ao mesmo tempo, como algo que borrasse as fronteiras entre o real e o imaginário e, sendo já conhecido de muito tempo, nos causasse o incômodo de uma contundência desconhecida (FREUD, 1919). O conceito nos serve bem porque tanto caracteriza a relação que quero expressar com o simbolismo nacional em questão – uma familiaridade combinada a uma sensação estrangeira, uma ligação antiga e profunda com algo que provoca náusea –, quanto assinala o processo empregado no trabalho: aquele de reunir aspectos do simbolismo nacional associado a Brasília (no caso, notícias, fotografias e músicas) mas trazendo à tona aquilo que eles gostariam de esconder, trazendo à superfície o que os deturpa sem os aniquilar.

diferentes países. Cada um dos 513 deputados brasileiros e dos 81 senadores custa mais de US\$ 7 milhões por ano - seis vezes mais que um parlamentar francês, por exemplo.” (PASSARINHO)

O símbolo-Brasília, com tudo o que compõe seu imaginário, associando narrativa oficial e poder simbólico à realidade da efetivação e deturpação histórica, aparece-me também como uma coisa a meio do caminho. Uma coisa que não consegue permanecer fiel a seu significado original enquanto também não se assume na sua efetivação deturpada, que quer ainda simbolizar as ideias que lhe deram origem. Uma experiência entregue a necessidades que não controla e que assim segue borbulhando de angústias internas: a falha diante do sonho, a derrota, mas a recusa em ser somente isso, a tentativa de se despertar plenamente – afinal, o nosso maior paradigma cultural, ápice da modernidade, uma constituinte tão marcante do ideário nacional não pode ser *nada*. A fundação original feita de ruínas, uma promessa feita com palavras que a contradizem: era essa realidade interna do símbolo, seu estado inquietante de insônia, que eu queria produzir e inserir nesse imaginário.

Trata-se de uma arqueologia bastante específica. Primeiro, porque está olhando para um passado que não é exatamente passado, mas para uma mistura de passado e futuro, história e promessa – é memória e é utopia. Segundo, porque é como escavar o deserto com um arado: o que se procura se dissemina indefinidamente, é o próprio deserto, e explorá-lo é riscar um trajeto através. Quero dizer: como diante de Ozymandias, trata-se de investigar não somente os resquícios históricos de algo, mas o próprio silêncio que marca a sua ruína, o próprio fato de que o dado histórico é um deserto. E fazê-lo é construir formas que façam subir à superfície a sua própria distorção interna. Em outras palavras, o trabalho não poderia simplesmente supor que há algo lá, que ele sabe o que é e que basta trazê-lo à superfície; o que de fato precisaria ser feito era construir formas pelas quais o símbolo se tornasse a acusação de que *há algo lá* que ele exclui. Há um silêncio por trás dos discursos, há uma vigília por baixo do sonho, há oposições internas, apagamentos, corrosões. Eu não me julgava em posição de sustentar positivamente o que seria a realidade do símbolo; ao invés disso me colocava em posição de estampar sua negatividade em seu próprio rosto. Ou seja: reconhecendo a vastidão desértica do símbolo, eu não supunha o papel de escavar e revelar sua realidade, mas sim o papel de, encontrando a estátua de Ozymandias, mostrar a ruína do que o símbolo pensa que é, mostrar como ele envelhece mal porque não consegue sustentar sua verdade.

Deve estar evidente que essas considerações envolvem uma noção de impossibilidade de apropriação total do objeto, a noção de que toda apropriação é uma intervenção incompleta em uma realidade que escapa. Isso poderia talvez contrastar com o percurso de apresentação que traçamos até aqui, pois até agora acredito que foi

falado com certa assertividade por que Brasília seria um símbolo. Mais precisamente um símbolo fissurado por dentro, sendo tudo o mais claro que conseguimos e o mais objetivo. Ora, essa assertividade faz parte da apropriação, porque sem ela ficaríamos petrificados diante da vastidão desértica dos símbolos. De todo modo, este texto, que acompanha o site e as publicações impressas, é também um trajeto árido: se supuséssemos a totalidade, as narrativas e informações sobre Brasília se disseminariam indefinidamente, as justificações para uma ou outra posição excederiam o compreensível, os encadeamentos de fatos e memórias dariam saltos, os dados seriam infinitos... Talvez o que marque a chamada pós-modernidade não seja apenas o efetivo alastramento de imagens e informações em larga escala, mas também a própria consciência de que os objetos apontam para uma infinidade de referências e que assim se desintegra qualquer fundamento de totalidade. A existência do símbolo-Brasília é evidente. A existência material da cidade, de sua história e de seu imaginário também. No entanto só se pode pensar o símbolo construindo um percurso singular dentro do seu espraiamento infinito. Essa é a lógica que nos lança para aquelas considerações acerca do artista-arquivista, ou da naturalização da apropriação como método produtivo: produzir é uma maneira de se apropriar de um caminho através do infinito dos objetos.

Sendo assim, e sendo a minha ideia não a de opor uma narrativa oficial a outra que a contestasse ou opor um ponto de vista a outro, mas a de mostrar o símbolo pondo em evidência sua fissura interna, sua *inquietação* – unindo à sua aparência o aspecto daquilo que ela busca velar ou excluir –, eu precisaria utilizar a noção de apropriação de uma forma evidente e ao mesmo tempo um pouco irônica. Precisava ironizar elementos desse imaginário, mantê-los, mas dar-lhes *glitches*, apropriar-me deles não para um enfrentamento direto mas para um envenenamento de sua própria identidade.

Era assim que o ideário contemporâneo da apropriação se colocava diante do grande símbolo moderno que é Brasília: como diante da imagem de Ozymandias, trazendo-a ao presente carregada do silêncio que a afasta do que ela mesma supunha ser.

IV. Apresentação da componente prática

Em linhas gerais, a chamada componente prática que compõe, junto com este texto, a minha investigação é uma compilação, reorganização e ressignificação de fragmentos, cópias e vestígios gráficos, filmicos e sonoros. Uma coleção de ficheiros corrompidos ou incompletos, retirados de seu contexto original/oficial. Também é um repositório de referências bibliográficas, textos, sons, vídeos e imagens: uma forma de colocar o conhecimento adquirido ao serviço de uma comunidade de investigadores, artistas, designers, interessados em geral – uma estratégia de disseminação do conhecimento adquirido.

Se partirmos da comparação que Boris Groys faz entre arte e design em suas relações com a política, diríamos que, no que diz respeito ao design,

(...) a estetização de certas ferramentas técnicas, mercadorias ou eventos envolve uma tentativa de torná-los mais atraentes e sedutores para o usuário. Aqui a estetização não impede o uso de um objeto estetizado e projetado – pelo contrário, tem o objetivo de realçar e difundir esse uso, tornando-o mais agradável (GROYS, 2014).²⁰

Enquanto, no que diz respeito à arte,

A estetização artística não se refere a uma tentativa de tornar o funcionamento de uma determinada ferramenta técnica mais atraente para o usuário. Ao contrário, a estetização artística significa a desfuncionalização dessa ferramenta, a anulação violenta de sua aplicabilidade prática e eficiência (GROYS, 2014).²¹

Este trabalho oscila entre essas duas classificações. Ele parte de elementos históricos e midiáticos (notícias, revistas, imagens e músicas de época), os quais, em sua presença pública, compartilhavam do campo do design. A propaganda ideológica do governo JK é explorada em seus elementos plásticos: o design gráfico das notícias

²⁰ Citação original: “(...) *the aestheticization of certain technical tools, commodities, or events involves an attempt to make them more attractive, seductive, and appealing to the user. Here aestheticization does not prevent the use of an aestheticized, designed object—on the contrary, it has the goal of enhancing and spreading this use by making it more agreeable.*” (GROYS, 2014).

²¹ Citação original: “*Artistic aestheticization does not refer to an attempt to make the functioning of a certain technical tool more attractive for the user. On the contrary, artistic aestheticization means the defunctionalization of this tool, the violent annulation of its practical applicability and efficiency.*” (GROYS, 2014).

oficiais, a transmissão radiofônica e a fotografia. Todos esses elementos participavam da elaboração de uma cena pública, com vias à construção de um mecanismo de poder e de cultura que podemos considerar especialmente *utilitário* – a visão de um desenvolvimentismo geral é fundamentalmente utilitária porque não concebe as invenções culturais senão em relação à produtividade econômica, assim como o contrário também é fato, isto é, a produtividade econômica alicerça seu sentido no desenvolvimento cultural. Ora, Groys afirma que:

(...) deveríamos ver toda a arte do passado pré-moderno como, na verdade, não arte, mas design. Na verdade, os gregos antigos falavam sobre “*techne*” – não diferenciando entre arte e tecnologia. Se olharmos para a arte da China antiga, encontraremos ferramentas bem desenhadas para cerimônias religiosas e objetos cotidianos bem desenhados usados por funcionários da corte e intelectuais (GROYS, 2014).²²

Se podemos compreender a profunda conexão que existia entre, de um lado, a forma plástica dos objetos utilitários e dos edifícios de cerimônias públicas, e, do outro, os mecanismos sociais de poder e produção nas sociedades antigas, se podemos compreender essa conexão como a instauração de uma generalidade do design em oposição à inutilidade da arte como ideal fundado entre os séculos XVIII e XIX, então devemos compreender também que o nacional-desenvolvimentismo, ao aliar progresso social e econômico ao desenvolvimento modernista da cultura, rompia com o ideal estético da inutilidade e retomava uma integralidade entre *plástica* e *finalidade*. Ou seja, os elementos plásticos que compunham o símbolo-Brasília – toda aquela reunião de arquitetura, urbanismo, design gráfico, propaganda, paisagem sonora, historiografia, etc. – podem ser compreendidos como componentes de design de um objeto ideológico maior: o próprio nacional-desenvolvimentismo. Por mais que seja um objeto abstrato, devido a sua natureza puramente ideológica, era o princípio que reunia e orientava todas essas componentes plásticas de natureza múltipla da realidade: as formas da arquitetura, do urbanismo, a tipografia, as formas da fotografia, da música, todo um conjunto de elementos que tinha as suas definições formuladas tendo em vista a eficácia do objeto geral. Todas essas práticas distintas viam sua plasticidade se transformar em elementos

²² Citação original: “we should see the whole art of the premodern past as, actually, not art but design. Indeed, the ancient Greeks spoke about “*techne*”—not differentiating between art and technology. If one looks at the art of ancient China, one finds well-designed tools for religious ceremonies and well-designed everyday objects used by court functionaries and intellectuals.” (GROYS, 2014).

de design do grande produto-instrumento que era o nacional-desenvolvimentismo brasileiro.

Nesse sentido, ao me apropriar desses elementos e os manipular, eu estaria trabalhando no campo do design, com elementos típicos do design: o design gráfico das imagens, a organização do arquivo sonoro, a criação de um sítio digital onde as intervenções originais e os dados fossem bem armazenados, etc.

No entanto, olhando de fora o nacional-desenvolvimentismo que ficou no passado e não tendo nenhuma perspectiva utilitária para os objetos que produzi, nem sequer qualquer ideia de uma presença pública relevante para esses objetos, considero que eles se aproximam muito mais da inutilidade estética que, como aponta Groys, é frequentemente associada à arte. São objetos que recuaram da grandiosidade que é a aliança total entre arte e poder – ou melhor, entre design e poder – e se reduziram à contemplação do espectador (que pode, claro, valer-se de seu valor estético e crítico para colocá-los a serviço de alguma utilidade pública, mas esse seria um movimento reivindicado pelo espectador, não pela obra – se levamos em consideração a própria separação entre arte e design tal como proposta por Groys).

De qualquer forma, ainda cabe questionar: essa forma de “inutilidade estética” realmente retira estas apropriações do campo do design, lançando-os num campo absolutamente independente, o das artes? Acredito que não. Em primeiro lugar, porque os elementos com os quais trabalhei, isto é, aquilo que manipulei do símbolo-Brasília, são elementos tipicamente utilitários da materialidade dos objetos: o papel e os modos de impressão das revistas e jornais, a tipografia, a fotografia como registro histórico, modos de arquivamento, webdesign. Ou seja, meu trabalho prático exigiu ferramentas e conhecimentos típicos do trabalho em design. E em segundo lugar porque, como afirmei acima ao considerar a tipologia de Boris Groys, a diferença entre o design e a arte é muito mais circunstancial do que uma diferença inerente aos objetos. O paradigma que legitimaria uma separação absoluta entre o estético artístico e a função social dos objetos é justamente o tipo de paradigma que sustenta a imagem de Brasília que critico aqui: um valor artístico que acha plausível ignorar suas circunstâncias sociais de efetivação. E não é a esse paradigma que me associo, sendo justamente por isso que se torna possível reconhecer a fissura interna do símbolo-Brasília.

Aqui, diálogo, por exemplo, com a perspectiva de Stephen Wright apresentada mais acima, a qual se diferencia da de Boris Groys. Como foi visto, Wright não opõe a arte ao design pela via da utilidade, uma vez que propõe justamente a ideia de *arte útil*.

Por essa perspectiva, não se projeta a necessidade de reconhecer de antemão uma finalidade para o objeto artístico, mas, ao mesmo tempo, não se considera que esse objeto se encerra em sua inutilidade contemplativa – ele é tomado como um objeto útil ainda que sua utilidade não seja previamente demandada pelas cadeias produtivas da sociedade. Dessa forma, os objetos que criei neste trabalho assumem uma função que pode ser definida pela crítica que exercem, enquanto sua qualidade estética, formal, repousa, justamente, na promoção dessa crítica. Eles buscam incrustar essa qualidade crítica nos registros historiográficos do imaginário em questão, através da apropriação de alguns de seus componentes.

Cabe observar a existência de outros trabalhos atuais que lidam com questões semelhantes às minhas – para se ter consciência de uma rede de referências a que ele se integra, como a um *estado da arte* acerca dessa questão.

Destaco o trabalho de Bruno Faria, artista brasileiro que explora a imagem de Brasília em várias de suas obras. Por exemplo, em *Falha*, um copo vendido na inauguração da capital brasileira como *souvenir* – no qual se lê a inscrição “Eu vi Brasília nascer” – é exposto sobre uma prateleira de madeira branca, cheio de água. O copo, no entanto, está danificado, e a água vaza, demandando constante manutenção. Ou na obra intitulada *Brasília*, em que se reconstituiu o *stand* de lançamento do automóvel brasileiro que carrega esse nome, com uma plataforma giratória onde o carro é exibido – mas o carro em exibição foi encontrado abandonado em um ferro velho e seu estado de deterioração aponta para a falência do projeto modernizador. Ou ainda na obra *Natureza-morta com laranjas*: em uma revista *O Cruzeiro* de 1963, um anúncio da chegada do refrigerante Crush ao Brasil trazia a imagem de duas garrafas cheias lado a lado, ladeadas as duas por duas metades de uma laranja, uma virada para cima e a outra para baixo, imitando a arquitetura do Congresso Nacional brasileiro – a revista, na obra de Faria, vem acompanhada de duas garrafas vazias do refrigerante, assim como das duas metades de laranja, imitando a silhueta dos prédios públicos de Brasília, mas a ausência do líquido e o apodrecimento gradativo das frutas acusa a falência do projeto industrial da utopia moderna. Mais um exemplo: a obra *Volta pra trás*, em que um disco LP da *Sinfonia da Alvorada* (peça musical encomendada por JK aos compositores Vinicius de Moraes e Tom Jobim para a inauguração de Brasília) é reproduzido de trás para a frente, transformando o som em um chiado como alusão irônica a uma cidade que parece caminhar para trás. Esses são outros modos de apropriação crítica desse imaginário brasileiro.



Fig. 7 - Bruno Faria, *Falha*, 2020.

No que diz respeito à apropriação de imagens da historiografia brasileira, chamo a atenção para o trabalho de Fernando Banzi, cuja série de obras intitulada *Tipos* se apropria de fotografias de Albert Henschel (1827-1882), um fotógrafo teuto-brasileiro que foi responsável por documentar os extratos sociais do Brasil oitocentista. Banzi recolhe os retratos de negros e negras escravizados e libertos e os ressignifica por meio de pigmentação, fotopintura e manipulação digital, buscando conferir subjetividade variada a essas pessoas que estavam submetidas à narrativa única e geral do indivíduo negro no Brasil. Note-se que é um trabalho de apropriação que busca ressignificar um registro histórico, exercendo ainda uma crítica ao apagamento e à despersonalização dos trabalhadores braçais – sobre fotos que datam da década de 1860. Meu trabalho realiza movimento semelhante, ao encontrar a mesma questão nos candangos de um século depois.



Fig. 8 - Fernando Banzi, Tipos, 2018.

Em relação à apropriação de revistas e trabalhos gráficos modernistas do Brasil (coisa que, como se verá, realizei principalmente com a revista *Brasília*), menciono dois outros projetos. O estúdio de design ítalo-franco-brasileiro Julia publicou, em 2018, uma obra intitulada *Habitats*. Essa obra era uma apropriação da revista *Habitat*, dirigida por Lina Bo Bardi nos anos 1950. A revista de Bardi operava como veículo oficial de divulgação do recém-fundado Museu de Arte de São Paulo (Masp) e surgiu em aliança com o ideal modernizador, em nome de um projeto de formação e definição de uma identidade cultural nacional (em diálogo direto com o paradigma da formação, abordado anteriormente). Ela reunia matérias sobre arte, arquitetura, design, cinema, teatro, música, fotografia e qualquer outra temática relevante a seu projeto, além de ser modernizadora também em seu próprio design, consonante a suas intenções. A apropriação produzida pelo estúdio Julia traz os textos e imagens das edições da revista original entre 1951 e 1954, período em que Lina Bo Bardi a dirigiu, mas justapostos a fotografias atuais, unificando o histórico e o estado atual dos lugares e obras apresentados.



Figs. 9 e 10- Estúdio Julia, capa e interior da revista *Habitats*, 2018.

Outro trabalho de apropriação da revista *Habitat* foi realizado por Paulo Tavares. Intitulado *Des-Habitat*, foi apresentado pela primeira vez na exposição *Bauhaus*

imaginista em São Paulo (2018) e lançado no dia 14 de março de 2019 na Haus der Kulturen der Welt, em Berlim. Nas palavras do próprio artista:

O projeto mobiliza uma série de estratégias de design baseadas em *layout*, reapropriação e colagem – procedimentos centrais à linguagem gráfica de *Habitat* – para interrogar o contexto a partir do qual essas imagens surgiram como significantes modernos nas páginas da revista. Isso envolve observar como políticas de estado de pacificação de grupos indígenas, que forçaram deslocamentos e apropriação de terras, levaram à circulação de artefatos indígenas e suas imagens para as elites urbanas. Em virtude de sua linguagem visual moderna, *Habitat* funcionava como um enquadramento que ocultava esse contexto colonial, bem como sua própria perspectiva cúmplice (TAVARES, 2018).



Fig. 11 - Paulo Tavares, capa da revista *Des-habitat*, 2018.

Trata-se, novamente, de duas propostas de apropriação do imaginário modernista brasileiro, com orientações distintas no que diz respeito a seu caráter crítico: o projeto do estúdio Julia foca mais no envelhecimento do projeto modernizador dos anos 1950, enquanto o trabalho de Paulo Tavares atinge esse projeto modernizador no que ele apresentava, já nos anos 1950, de corrosão interna, falseamento de seu próprio ideal. Meu trabalho se aproxima mais da postura de Tavares. Em todo o caso, todos estes

projetos e obras integram o mesmo quadro geral de uma revisão crítica, realizada através da apropriação, do imaginário modernizador do Brasil nacional-desenvolvimentista.

*

O website e as publicações impressas

Como já afirmei, esta dissertação integra um trabalho que é composto, também, por uma componente prática constituída de dois elementos: um *website* (reproduzo aqui novamente o *link* para acessá-lo: www.estesconstruirambrasil.com) e duas publicações impressas: um conjunto de cartões postais e um jornal.

O *site* cumpre o papel maior de repositório crítico de materiais referentes à construção de Brasília. Ele é uma publicação *online* que abriga tanto um grande volume de informações sobre o assunto – *links* para textos, vídeos, acervos de periódicos, áudios e imagens, ou seja, todo o material de pesquisa que angariei nos últimos dois anos – quanto as apropriações que fiz de vários desses materiais.

Há um trabalho com a monumentalidade tanto nos ícones da página inicial (que aparecem em meio-tom, em referência ao âmbito jornalístico com o qual dialoguei – como se verá a seguir) quanto na reprodução do texto de Clarice Lispector que citei na introdução (reprodução algo ilegível graças à grande dimensão da fonte e do apagamento progressivo que acompanha a rolagem da página). Essas referências à monumentalidade dialogam, ainda, com o aspecto simples do *site*, a cor branca, o texto preto, como no estilo desobstruído de Brasília.

Mesmo tendo em conta que os métodos de apropriação por mim utilizados recorrem à tecnologia digital como instrumento de trabalho do designer e conexão com as ideias contemporâneas de apropriação, pretendi que o produto final também assumisse, em alguma medida, a forma concreta da matéria física. Isso porque, se por um lado o uso de ferramentas digitais livres para apropriação e manipulação de arquivos visuais e sonoros se aproxima de movimentos culturais populares deste início de século XXI, por outro lado estar diante de Brasília e da realidade brasileira é estar diante de uma fissura entre a cultura digital e boa parte da cultura popular. Nesta realidade existe até hoje um fosso entre cultura popular e popularidade da cultura digital que pode ser considerada uma nova forma da dicotomia entre moderno e arcaico que foi uma questão

central para todo o modernismo brasileiro. Hoje, como no tempo da construção de Brasília, existe um afastamento entre as formas modernas da cultura e as práticas arcaicas do trabalho. Ambicionando que isso aparecesse de alguma forma na componente prática, criei também os cartões-postais e o jornal que se assumem enquanto forma material e analógica (por oposição ao digital) de algumas das apropriações contidas no *site*.

A seguir tratarei detalhadamente de cada uma das apropriações que realizei, apresentando as fontes que utilizei, as etapas do meu processo criativo e como os trabalhos resultantes se manifestam em suas dimensões físicas e/ou digitais.

A revista *Brasília*

Tanto no *website* quanto nas publicações impressas que produzi, figuram apropriações que fiz de uma revista chamada *Brasília*. Publicada entre janeiro de 1957 e maio de 1963 pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP) – a empresa estatal fundada por Juscelino Kubitschek para a construção da cidade homônima (mediante aprovação da Lei nº 2.874/1956) – a revista tinha uma tiragem mensal de aproximadamente 6.000 exemplares. Era gratuita e destinada a assinantes, em sua maioria bibliotecas, universidades e colégios. Uma remessa de 1.000 cópias era ainda encaminhada para o exterior, principalmente para as embaixadas brasileiras. Segundo seus editores, a revista apareceu em resposta à obrigatoriedade (promulgada pela mesma lei de fundação da empresa) de divulgar, por meio de um boletim mensal, os atos administrativos da diretoria e os contratos por ela celebrados. Essa obrigatoriedade foi então assumida sob essa forma da revista, o que mesclou o objetivo de documentar e divulgar os dados da administração pública com a vontade de propagandear e defender a construção, seu projeto modernizador, a arquitetura e o urbanismo da nova capital (CAPPELO, 2010, p. 43).

É importante observar que, ao aliar o boletim de divulgação das medidas públicas a uma revista de arquitetura, a NOVACAP não estava apenas criando propaganda, mas se integrando aí também a uma tradição moderna de associação entre inovação arquitetônica, registro fotográfico e diagramação de periódicos.



Fig. 12 – Capa e contracapa do n.º 40 da revista *Brasília*, 21 de abril de 1960.
Arquivo Público do Distrito Federal.

Segundo Heloisa Espada, “desde o anúncio oficial da invenção da fotografia, em 1839, a arquitetura foi um dos principais temas do novo aparato” (ESPADA, 2014, p. 83). Servindo desde o início à divulgação turística de cidades e ao registro de grandes reformas urbanas (tanto para arquivo histórico do que era demolido quanto para documentação da obra), a fotografia de arquitetura deu origem às primeiras revistas especializadas já no final do século XIX – como, por exemplo, a norte americana *Architectural Record* (1897) e as britânicas *Architectural Review* (1896) e *Country Life* (1897). Essas primeiras publicações seguiam um padrão conservador já que, ainda segundo a autora, “os enquadramentos quase sempre mostravam o edifício inteiro e iluminado de forma homogênea; as imagens eram publicadas sem crédito, adaptadas a padrões editoriais e layouts sobre os quais o fotógrafo não tinha controle” (*idem*, p. 84). No entanto, no início do século XX, notadamente a partir do período do entre-guerras, algumas publicações dariam vazão a vanguardas como o construtivismo, o cubismo e a Nova Visão,²³ assumindo um papel importante na divulgação das ideias modernas. A

²³ “Conceito elaborado nos anos 1920, durante a expansão industrial na Alemanha, para designar as novas possibilidades de percepção da realidade oferecidas pelas técnicas fotográficas: vista aérea, microfotografia, raio X, fotografia astronômica, múltiplas exposições, registros de raios infra-vermelhos etc. Para o artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy (1895 - 1946), principal teórico da nova visão, a câmera

expansão das revistas ilustradas nessa época, como meio de publicidade e também de informação, acabou cumprindo um papel essencial na legitimação das experimentações tanto arquitetônicas, quanto fotográficas, quanto editoriais. Nas palavras de Espada, já no pós-guerra:

(...) aumenta ainda mais o número de revistas de arquitetura, bem como o destaque conferido à fotografia na diagramação. Os periódicos competem pela divulgação de edifícios inéditos e, por isso, muitos passam a ser mostrados em construção. A fotografia criou muitas vezes uma visão icônica do edifício, o que pode ser dito, por exemplo, de algumas fotos de Gautherot sobre os palácios de Brasília (ESPADA, 2014, p. 84).

No Brasil, a primeira grande revista de arquitetura foi a *Acrópole*, fundada em 1938. Ela não possuía, em seus primeiros anos, ambições modernistas, mas com o tempo – permaneceu em publicação como um periódico mensal até 1971, completando 391 edições – se atualizou. Em 1951 Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi lançaram a já mencionada *Habitat*: seu projeto modernizador fez dela um marco do modernismo brasileiro também no que diz respeito ao formato revista. Esta foi publicada até 1965, num total de 25 edições. Em 1955 Oscar Niemeyer fundou, no Rio de Janeiro, a revista *Módulo*, que se definia como uma revista de arte, cultura e luta política. Na primeira edição, de março de 1955, lia-se no editorial de seu fundador:

Não depende somente do arquiteto ou do urbanista a imensa tarefa de humanizar a vida moderna. Ele não pode, entretanto, esquecer sua parte da responsabilidade; no momento em que se debruça sobre a prancheta ele deve se lembrar de que o homem não é apenas uma fraca máquina a ser protegida e servida por outra mais sólida chamada casa; é um estranho bicho que tem alma e sentimento, e fome de justiça e de beleza, e que deve ser consolado e estimulado.

Módulo quer ser fiel a esta lembrança, e guardar, entre os prodígios da técnica e as fantasias da estética, a singela medida do humano (NIEMEYER, 1955, p. 2).

O engajamento da *Módulo* na modernização nacional era explícito e integrado ao próprio formato da revista, a qual publicou intensamente as fotografias de Marcel Gautherot acerca da construção de Brasília (ela também existiu até 1965, o que certamente não é mera coincidência). Destaque-se ainda, do mesmo período, a criação da revista semanal de notícias *Manchete*, em 1952, criada por Adolpho Bloch para

amplia a capacidade de o ser humano ver o mundo, pois propicia imagens que até então não podem ser percebidas a olho nu.” (ITAÚ CULTURAL, *Nova Visão*, 2021).

concorrer no mercado editorial de revistas ilustradas a cores com *O Cruzeiro*. Em 1952, Bloch já anunciava seu amigo Juscelino Kubitschek, então governador do Estado de Minas Gerais, como o futuro presidente do país. Foi precisamente a revista *Manchete* a responsável por divulgar o slogan “50 anos em 5”, colhida de um discurso de JK, frase que Bloch ainda mandou imprimir em 20 mil cartazes para publicidade. Foi a primeira revista de notícias a instalar uma sucursal no canteiro de obras de Brasília para divulgação do processo de construção e, mais apropriadamente falando, propaganda e defesa do ideal modernizador do governo.

Considerando esse quadro geral, compreende-se que o surgimento da revista *Brasília*, nas mãos da NOVACAP, não era apenas uma solução publicitária por parte do governo, mas a assunção de mais uma frente na batalha modernizadora. Quero dizer: como a integração nacional e a popularização da cultura eram aspectos constituintes do projeto modernizador, as revistas, como mídia que reúne jornalismo (ele mesmo um fator fundamental das sociedades modernas) e estética, eram em si mesmas um dos suportes a serem modernizados, não sendo apenas subordinadas à arquitetura, às artes ou ao design de outros produtos. Produzir uma revista, nesse momento, era integrar, ao projeto arquitetônico e urbanista da capital, o projeto do design gráfico de revistas como associação entre jornalismo e modernização estética, tal como esse já era uma das vias do projeto moderno.

Por se tratar de um veículo dirigido pelo próprio governo, a revista *Brasília* articulava claramente a mesma associação entre modernização e poder manifesto pela construção da capital. Participava igualmente do mesmo programa ideológico que ignorava propositadamente os fatores corrosivos de seu próprio ideal. O que o projeto modernizador poderia ter de crítica ou autocrítica ali estava subordinado à propaganda de um governo – revelando-se ele mesmo um fator corrosivo dessa modernidade, tais como os métodos arcaicos e brutais empregados nas obras da cidade.

No que diz respeito à tipografia da revista *Brasília*, ela trilhava o caminho aberto pelos movimentos europeus que, em grande medida, buscavam recuperar as poéticas construtivistas que haviam alimentado a escola bauhaus. As fontes sem serifa dos títulos, em caixa baixa, se relacionavam com o espaço limpo que se estabelecia entre manchas gráficas geométricas. Tipicamente modernista, a diagramação seguia a linha do que ficou conhecido como Estilo Tipográfico Internacional, movimento de origem Suíça que se alinhava aos princípios da arquitetura moderna quando, por exemplo, afirmava que a forma devia estar a serviço da função. O movimento que daria origem à

Helvetica (criada entre 1956 e 1957, originalmente como Neue Haas Grotesk) afirmava a legibilidade como princípio absoluto. Dentro dessa funcionalidade atribuída à escrita, também a bicameralidade, isto é, a distinção entre letras maiúsculas e minúsculas, podia ser questionada, uma vez que era um fator associado a hierarquizações entre as palavras (note-se que o debate se deu principalmente, à época, entre designers de língua alemã, na qual todos os substantivos são escritos com inicial maiúscula), hierarquizações essas que poderiam ser tanto política quanto funcionalmente contestadas. No caso da revista da NOVACAP, tal tipografia integrava a batalha por atualização formal no modernismo brasileiro e, por consequência, era ainda mais um elemento de fissura entre os princípios formais e o arcaísmo latente do cenário.

Decidi então me apropriar da revista. De todas as edições escolhi a número 40, edição especial de inauguração da cidade, pois nela há uma seção principal intitulada “êstes construíram Brasília”. Essa reportagem abria a revista e vinha com grandes fotografias dos diretores e celebridades da obra: o presidente Juscelino Kubitschek, o vice-presidente João Goulart, o presidente da NOVACAP Israel Pinheiro da Silva, o diretor administrativo da NOVACAP Ernesto Silva, o diretor financeiro da NOVACAP, Íris Meinberg, o diretor executivo da NOVACAP Bernardo Sayão Carvalho Araújo (em homenagem *post-mortem*, pois falecera em janeiro de 1959 em um acidente de trabalho), o chefe do Departamento de Viação e Obras da NOVACAP Moacyr Gomes de Sousa (que se tornou diretor executivo com a morte de Sayão), o arquiteto Oscar Niemeyer e o urbanista Lúcio Costa. Na reportagem, a seguir a duas fotos de reuniões de trabalho aparecem ainda os dois chefes de gabinete do presidente da NOVACAP, o General chefe da Segurança Pública de Brasília e o chefe do Departamento de Relações Públicas de Brasília. Após muitas palavras de exagerado louvor a estes homens, segue-se “a relação nominal de todos os que contribuíram diretamente no auxílio administrativo à construção de Brasília” (PINHEIRO, 1960, p. 18). Nesta lista com os mais de 400 nomes de funcionários que participaram do processo de construção da cidade – mas funcionários da burocracia, apenas, não há nomes de candangos nem números acerca de sua participação – a divisão entre o trabalho burocrático e o trabalho braçal é flagrante. Os candangos eram apagados não apenas em relação aos grandes nomes – o presidente, o vice, o urbanista, o arquiteto – mas também em relação aos nomes dos funcionários envolvidos no trabalho de escritório da construção. Como se eles, que carregaram as pedras, não fizessem parte destes que construíram Brasília.



Fig. 13 – “êstes construíram brasil”, reportagem homenagem aos idealizadores de Brasília publicada no n.º 40 da revista *Brasília*, 21 de abril de 1960. Arquivo Público do Distrito Federal.

Gostaria de destacar aqui, a bem de comparação, os elogios tecidos ao presidente JK e ao presidente da NOVACAP, Israel Pinheiro da Silva, e as palavras que foram dedicadas aos candangos (mas não só) no último parágrafo da reportagem. Importa contrastar o caráter etéreo, quasi-divino daqueles homenageados pelo nome, com citações latinas, e a sumária evocação dos corpos e fluídos da restante e anónima mola humana:

“O trabalho do Presidente Juscelino Kubitschek na vida brasileira e no monumento colossal de Brasília, nos altiplanos goianos, atesta, à saciedade, o veredito de homem sábio e criador, não só de ideias, mas realizações. A sua voz há de repercutir ao longo dos séculos. Os poetas, os grandes clássicos falam-nos ainda, por suas obras-primas, com o mesmo frescor sempre vivo. Platão ensina-nos a sabedoria; Vergílio, Dante, Shakespeare emocionam-nos sempre, embora há muito séculos descidos ao túmulo. O fruto do trabalho é um monumento mais duradouro que o bronze: *‘monumentum aere perennius’!*

Mas reservar-nos-emos para, em outra oportunidade, cantar o epinício merecido ao Presidente Juscelino Kubitschek, a cúpula pensante do país, que teve a ventura singular de plantar, bem no coração do Brasil, a Nova Capital. E quanto perguntavam a Zeuxis porque trabalhava tão minuciosamente seus quadros, respondia: ‘Porque trabalho para a eternidade’. Estaria o Presidente bem lembrado do que escrevera Sailer: ‘Não nascemos para ser, mas para vir a ser’. Terá sempre a

satisfação imensa de dizer com Huxtel: ‘A virilidade bem entendida é uma vontade fortemente dirigida, no arrojado cumprimento do dever’. E ao término de sua carreira, pendente de glórias e troféus, repetirá como Antemon: ‘O melhor dos travesseiros é uma consciência tranquila’.(...)

Mercê de Deus, foi escolhido para presidir à Novacap um homem austero e ríspido, mas sincero e operoso. Este homem chama-se Israel Pinheiro da Silva. Este homem fez de toda a sua administração o mais sólido pedestal de pontualidade e de assiduidade. A chuva ou canícula não lhe obstruíam os passos nem lhe arrefeciam os planos. A trajetória era a mesma. Superou todos os óbices. Transpôs todas as barreiras e venceu todas as batalhas. Para tudo encontrava uma solução imediata, sem clarinadas ou toques de tambor, preferindo sempre a penumbra de sua modéstia aos bimbos de publicidades. ‘*Summae opes inopia cupiditatum*’: a maior riqueza é não ter pretensões (Sêneca). Em tão pouco tempo, muito fez e muito aperfeiçoou, sob as bategas do suor e da fadiga, para apresentar tão alto voo de realizações: ‘*Multa tulit facitque puer, sudavit et alsit*’ – (Horácio). Tudo isso, porque muito quis: ‘*Valdo velle*’” (PINHEIRO, 1960, p. 17-18).

Depois de menções elogiosas aos outros diretores mencionados e a mais alguns burocratas do alto escalão e a lista de mais ou menos 400 funcionários, a reportagem “êstes construíram Brasília” encerra assim:

Os operários, as autarquias, os bancos, os fornecedores e empreiteiros são também objeto de nossa menção.

A todos os bandeirantes de Brasília e a todos aqueles que, por ventura não constem diretamente ou indiretamente neste registro e nesta mensagem, queremos ressaltar-lhes os trabalhos e o suor vertido no amanhã da maior obra do século XX, a construção da Nova Capital brasileira. Deus recompense largamente a todos (PINHEIRO, 1960, p. 17-18).

Tipicamente, deixa-se a Deus que dê a recompensa. A reportagem termina com uma foto das personalidades de alto escalão sob uma enorme cruz.

*

A minha primeira ideia foi a de criar uma espécie de retrato genérico do poder no Brasil, cujas figuras foram sempre as mesmas – homens de meia idade, brancos, de classe média ou alta – e cujas formas de governar foram igualmente parecidas: corruptas, autoritárias, precárias. Para dar forma a essa sensação, busquei uma ferramenta de inteligência artificial através da qual pudesse pegar os rostos de vários presidentes, juntar as características de cada um deles e criar um rosto genérico, que não

existisse, mas que fosse verosímil. As ferramentas digitais gratuitas com as quais comecei a trabalhar foram o *Artbreeder* e o *Deep Angel*. Dediquei-me um tempo a experimentar com ambas.



Fig. 14 – Retrato de um homem (dir.) gerado a partir da combinação dos retratos de Juscelino Kubitschek e Israel Pinheiro (esq.). Criado com artbreeder.com.

Percebi que o *Artbreeder* parecia mastigar e engolir as imagens que colocávamos nele e depois as vomitava de uma maneira mais plástica, tornando possível mudar o tom de pele, o formato dos olhos, o gênero, a idade, os cabelos, abrir e fechar suas bocas e olhos. Quando fechei os olhos de JK, dei-me conta de que, muito mais do que a mistura de rostos, esse era o caminho.

A partir daí comecei a fechar os olhos das personalidades exaltadas na revista *Brasília*, utilizando o *Artbreeder*. O resultado eram imagens algo *inquietantes* (novamente, no sentido do *Unheimliche*), porque as figuras humanas apresentadas são reconhecíveis, familiares, mas ao mesmo tempo é possível notar que as imagens passaram por um processo digital qualquer. Os retratos revelam, de maneira sutil, que o retratado nunca fez aquele gesto – foi forçado a fazê-lo²⁴. O resultado parece evocar

²⁴ O debate sobre o *inquietante* no que diz respeito a manipulações digitais ou simulações robóticas de figuras humanas ficou conhecido sob a questão do *uncanny valley*, formulada por Masahiro Mori: “An example of a function that does not increase continuously is climbing a mountain—the relation between

algo da história da arte, porque as faces, com sua expressão pálida e meio morta, ganham uma aparência de máscara mortuária, de ex-voto. Deixando os olhos entreabertos, por vezes apenas um deles, as faces parecem oscilar entre o defunto e o insone. Eram a formalização do estado de insônia que eu buscava expressar, do inquietante, desse lugar entre dormir e acordar, entre ficção e realidade. Esse estar entrecoisas, no meio do caminho. Era isso que era preciso enxertar na face daqueles “homens grandiosos”.

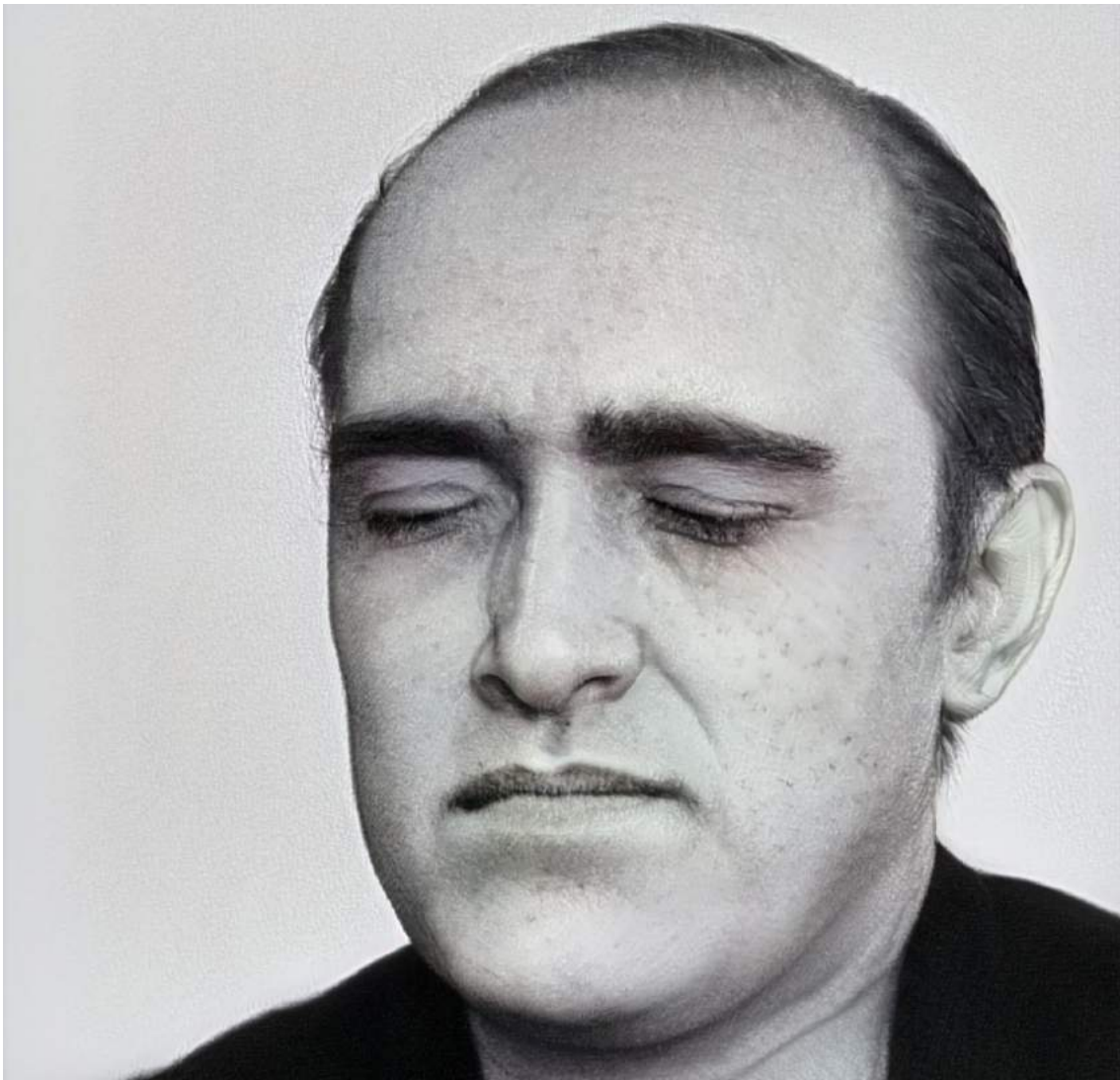


Fig. 15 – Retrato de Oscar Niemeyer. Criado com artbreeder.com.

the distance (x) a hiker has traveled toward the summit and the hiker's altitude (y)—owing to the intervening hills and valleys. I have noticed that, in climbing toward the goal of making robots appear human, our affinity for them increases until we come to a valley (...), which I call the uncanny valley.”(MORI, 2012). Em outras palavras, diz-se do “vale inquietante” a existência desse ponto em que nossa afinidade pelas imagens humanas ou pelos robôs que nos imitam sofrem uma queda, levando-nos ao incômodo, porque a semelhança com a realidade ou com humanos de verdade deixa de ser interessante e passa a ser perturbadora.

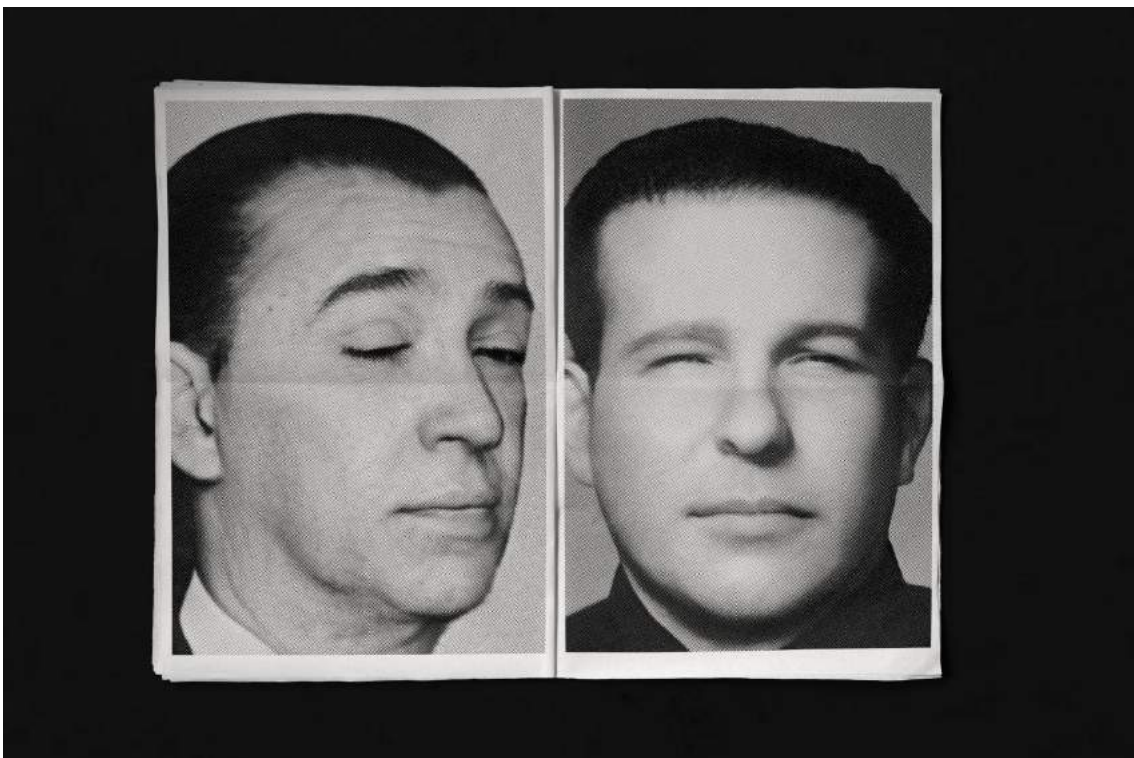
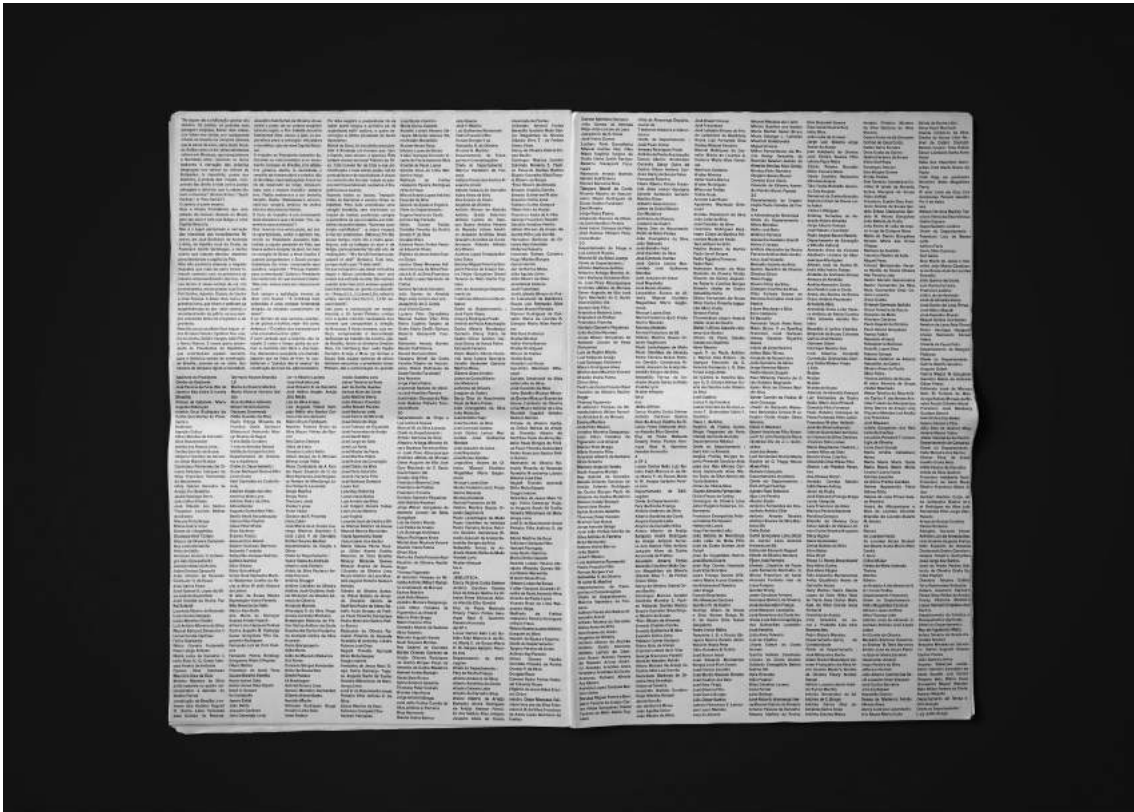
Os resultados dessa apropriação iriam figurar, então, nas duas grandes componentes práticas desta investigação, isto é, tanto no *website* quanto no jornal impresso.

No *site*, a página intitulada *Êstes* contém uma reprodução integral dos conteúdos da reportagem “êstes construíram Brasília”. A reprodução textual, no entanto, não é perfeita, já que carrega diversos *glitches* decorrentes da conversão do arquivo PDF original²⁵ em arquivo de texto. Estes erros de grafia e formatação foram mantidos como representantes formais das rachaduras internas do próprio ideal modernizador que o texto buscava expressar. As imagens, por sua vez, figuram nessa versão alterada com a ajuda do *Artbreeder*, em estado de semissono.

Na publicação impressa, a mesma reportagem aparece transposta para o formato de jornal. Os motivos foram vários. Dentro de seu gênero de publicação – manipulável individualmente, grande circulação – a dimensão da folha de jornal é a mais adequada a uma ideia de monumentalidade. Não obstante, o jornal possui uma carga acrescida de espetacularização das notícias. Grandes primeiras capas são dados históricos potentes. Imagens enormes, ocupando folhas inteiras de jornal, possuem uma presença muito mais forte do que imagens de revistas. Isso se adequava à prática de culto à imagem daqueles “heróis do modernismo”, os heróis desse período falsamente luminoso do Brasil. Ao mesmo tempo, o papel do jornal é o mais pobre. E essa combinação da exaltação da imagem com a pobreza de seu suporte físico me interessava. Do mesmo modo, o jornal é um veículo de publicação diária, o que contribui para a potência de suas manchetes ao mesmo tempo em que o torna mais rapidamente obsoleto. Tensionava-se também, assim, o papel da imprensa na construção dessa história, bem como a propaganda ideológica que, no seu pretensioso tom de grandiosidade (veja-se as evocações de latinos e escritores clássicos lançando Brasília ao panteão de uma suposta eternidade das grandes obras da humanidade), afirmava uma ideia que não se sustentaria nem por uma década. O fato de que o jornal é prensado sempre à noite para estar pronto pela manhã dialogava também com a questão da insônia e do trabalho feito sob o sono dos outros. Some-se a isso, ainda, que este jornal que fiz foi impresso usando um processo de transferência de xerox: imprime-se textos e imagens separadamente em papel A4 e depois utiliza-se um solvente e uma prensa para passar o conteúdo das folhas A4 para o papel jornal. Esse processo adiciona uma camada de improviso ao trabalho e sublinha a dicotomia produção industrial vs. produção artesanal, a qual também se relaciona com o modernismo brasileiro que produzia módulos de cimento usando tábuas

²⁵ A digitalização da revista *Brasília* que serviu de base para esta etapa do trabalho pertence ao Arquivo Público do Distrito Federal (<http://www.arpdf.df.gov.br/revista-brasilia/>). Um *link* para o documento PDF disponibilizado pela instituição também pode ser acessado na página *Êstes*.

reaproveitadas, arame, martelo e prego. Remete também ao processo de diagramação analógica que utiliza tipos de metal ou madeira.



Figs. 16 e 17 – Capa e página interior do Jornal “êstes construíram brasília”.

Foi assim que tomou forma, então, o grande jornal das figuras que construíram Brasília. Como destaque de capa, a lista de burocratas, copiada diretamente do PDF da revista *Brasília* disponibilizado pelo Arquivo Público do Distrito Federal, novamente deixada com os *glitches* de sua conversão para arquivo de texto. A cada página os rostos monumentais dessas grandes personalidades perdidas entre a morte e o sono.

A memória afetiva

Entre meados das décadas de 1950 e 1960, muitos fotógrafos e jornalistas estrangeiros foram enviados a Brasília para documentar a construção da "capital da esperança", como era comumente chamada. Resolvi me apropriar de alguns desses registros, passando as fotografias por uma ferramenta de inteligência artificial chamada *Deep Angel*²⁶. Esse programa é capaz de identificar e apagar as pessoas das fotos, porém não consegue fazê-lo com perfeição. Deixa por isso, no seu lugar, falhas, formas variadas de distorção, *glitches* que indicam uma manipulação da imagem. Esperava assim formalizar na imagem o estranhamento em relação a essa cidade que parece se construir sozinha ou somente com a força intelectual de seus idealizadores.

Essas imagens não mostram grandes faces conhecidas, mas grupos de pessoas anônimas no seu cotidiano de trabalho. Ser apagado desse lugar é colocar em evidência o fato de que o símbolo da modernidade se conectava somente com a obra, a construção em si, os prédios e materiais ao redor dessas pessoas, mas não com elas – que aliás, seriam expulsas da cidade tão logo a construção fosse concluída, sendo impedidas até de participarem da cerimônia oficial de inauguração. É também importante observar que em algumas imagens permanece um ou outro candango porque o *software*, programado para apagar pessoas, não reconheceu suas formas como humanas. Acolhi essa limitação da ferramenta com o significado não intencional que ela carrega: a incapacidade de identificar a forma humana nessas pessoas.

²⁶ Cabe notar a descrição do programa em sua página: “*Deep Angel* is an artificial intelligence that erases objects from photographs. Part art, part technology, and part philosophy, *Deep Angel* shares Angelus Novus’ gaze into the future. With this platform, you can explore the future of automated media manipulation by either uploading your own photos or trying to detect fake videos. Beyond manipulation, *Deep Angel* encourages you to explore the aesthetics of absence”. Em tradução livre, *Deep Angel* é uma inteligência artificial que apaga objetos de fotografias. Parte arte, parte tecnologia, parte filosofia, *Deep Angel* compartilha um olhar Angelus Novus para o futuro. Com essa plataforma, você pode explorar o futuro da manipulação automatizada dos meios, através do *upload* de suas próprias fotos, ou da tentativa de detectar vídeos falsos. Para além da manipulação, *Deep Angel* lhe encoraja a explorar a estética da ausência. Disponível em: <http://deepangel.media.mit.edu/>

No site, é possível acessar algumas dessas imagens, que foram reunidas na página intitulada *Memória*. O título faz referência à oposição violenta entre a memória real, pessoal e documental que os trabalhadores podem ter do cotidiano daquela construção e o fato de que essa experiência não encontra lugar no pensamento oficial. A honestidade das imagens alteradas, que pela interferência do *Deep Angel* tornaram-se adequadas ao que era propagado pelo discurso oficial, formaliza essa presença pela ausência que o símbolo-Brasília carrega, essa presença como *glitch*, essa ausência como memória.



Fig. 18 – Trabalhadores removidos da imagem de Marcel Gautherot pela Inteligência Artificial *Deep Angel*. Marcel Gautherot. Brasília, 1959. Acervo IMS.

Resolvi imprimir tais imagens manipuladas, com seus apagamentos, no formato de cartões postais. Em consonância com as ideias de artesanania e arcaísmo que justificaram a existência dessa componente material do trabalho, pensei que a versão física desses apagamentos deveria se aproximar da noção de memória afetiva, compondo uma coleção de fotografias pessoais ou desse tipo de registro-correspondência que é o cartão-postal. Quero dizer que, reunidas nesse formato, essas imagens se assemelham a lembranças de viagem ou álbum de fotografias. Em geral, cartões postais enviados por viajantes para amigos e parentes, transportam imagens bonitas, exemplares, ideais até, dos lugares visitados. Brasília é um cartão postal do Brasil. Aqui estão, então, belos registros de sua construção, com o evidente apagamento (o claro obscurecimento – para reforçar a antítese) dos candangos, da realidade local.



Fig. 19 – Frente e verso de um dos cartões postais criados para o projeto.

A paisagem sonora

Há muita informação arquivada sobre Brasília. Ao longo de minha investigação, coletei centenas de fotografias, áudios, filmes e publicações, retirados de repositórios de instituições públicas e privadas. Escavando esse arquivo gigantesco, encontrei o documentário *Conterrâneos velhos de guerra* (1990). Logo no início do filme (8'5'') uma pessoa sem abrigo é entrevistada pelo diretor Vladimir Carvalho. Embaixo de um viaduto de concreto, o candango e sua família, deixados à margem depois da inauguração de Brasília, são retratados declamando a música *Rojão de Brasília* (1961), de Jackson do Pandeiro. A cena é terrível: pessoas pobres demais cantando e dançando em meio às suas habitações improvisadas, onde baldes fazem as vezes de bancos e latas vazias são usadas como fogareiros. Cantam sobre a cidade maravilhosa que eles ajudaram a construir. Cidade de um sonho tornado realidade. Este trecho, com toda a sua contraditoriedade, evidencia a importância da indústria fonográfica na construção do *mito-brasília*, que ainda hoje povoa o imaginário popular brasileiro. Ao assisti-lo, não pude deixar de me perguntar: quais foram as músicas que surgiram na esteira desse processo, qual a cultura sonora que se formou ao redor dele?

Iniciei então uma busca por músicas sobre Brasília e sobre o processo de sua construção. Coletei quase 100 canções de diferentes gêneros, gravadas entre 1955 e 1965, e organizei este material em um arquivo sonoro composto inicialmente por quatro canais: um primeiro com canções da esfera da música caipira, do forró e do baião.²⁷ Um

²⁷ Música Caipira ou música sertaneja é o nome genérico que designa a música produzida [no Brasil] a partir da década de 20 do século XX por compositores urbanos e rurais e que anteriormente era chamada (...) de modas, toadas, cateretês, chulas, emboladas e batuques. A música sertaneja como tal surgiu em 1929, quando [o pesquisador] Cornélio Pires, (...), começou a gravar "causos" e fragmentos de cantos tradicionais rurais da região cultural caipira, que abrange a área do interior paulista, norte e oeste paranaenses, sul e triângulo mineiros, sudeste goiano e matogrossense. Na época das gravações pioneiras de Cornélio Pires, o gênero era conhecido como música caipira, cujas letras evocavam a beleza bucólica e romântica da paisagem, assim como o modo de vida do homem do interior em oposição à vida do homem da cidade (INSTITUTO CRAVO ALBIN, *Música Sertaneja*, sem data).

O termo [Forró] é uma derivação de forrobodó, que segundo o Dicionário Aurélio, seria "Arrasta-pé, farra, troça, confusão, desordem". Seguindo esta caracterização, o estudioso Camara Cascudo definiu o forró como "baile reles, de segunda categoria". (...) Seja como for, o termo designa um tipo de baile popular nordestino, animado por sanfona pé-de-bode, de oito baixos, executando os diferentes ritmos locais, como o xaxado, o xamego, o xote, o baião e outros. A partir dos anos 50, o termo foi se divulgando cada vez mais através de uma série de gravações que faziam alusões a bailes de forró, como foi o caso de "Forró de Mané Vito", de Zé Dantas e Luiz Gonzaga, gravada em 1949 pelo Rei do Baião, que registraria ainda "Forró no escuro", de sua autoria em 1958 (INSTITUTO CRAVO ALBIN, *Forró*, sem data).

Baião é um gênero musical fonográfico estabelecido em meados da década de 1940, suas origens remontam a diversas manifestações folclóricas da região nordeste do Brasil, estilizadas e mescladas às

segundo com sambas e marchinhas.²⁸ Um terceiro com canções da Era do Rádio.²⁹ Um quarto com hinos de elogio à cidade.

A existência de tantas produções musicais dedicadas a Brasília faz imaginar de que forma o tema era presente nas transmissões radiofônicas, na época o principal meio de comunicação em massas no país. Não só os jornais davam notícias da empreitada, como também não era raro reproduzirem-se músicas que retomavam o tema. Era como se se compusesse, na paisagem sonora da vida cotidiana, quase como uma lavagem cerebral ou uma hipnose que tentava agregar a cultura nacional ao ideário acrítico de Brasília. Eu quis, então, apropriar-me também desse elemento, inserindo nele aquele tipo de estranhamento formal ocasionado pelas intervenções nas apropriações fotográficas e textuais.

Para tanto, criei, com ajuda do artista Renato Castanhari, cinco peças experimentais para o arquivo sonoro. A primeira é uma apropriação da ópera *O Guarani* (1870), de Carlos Gomes. Inspirada no romance homônimo do escritor José de Alencar (1857), a composição de Gomes é familiar aos ouvidos da maioria dos brasileiros por ser o tema de abertura da *Voz do Brasil*, o programa de rádio mais antigo do hemisfério sul ainda em transmissão. Fundado em 1935 pelo governo de Getúlio Vargas, o noticiário estatal toca de segunda a sexta-feira em todas as rádios brasileiras durante

influências da música popular urbana do Rio de Janeiro. Presente de maneira difusa em diversas manifestações musicais e coreográficas nordestinas, como o coco, o lundu e o maracatu, o termo baião é também sinônimo de “rojão” (...) (ITAÚ CULTURAL, *Baião*, 2021).

²⁸ A palavra samba, de origem bantu, designa no Brasil contemporâneo um conjunto de expressões musicais que constituem a principal vertente da música popular do país. Consolida-se como gênero sonoro e ritmo de dança nas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro, com base na mistura de manifestações sociais e culturais de origem africana e afro-baiana com estilos em voga na então capital federal, como o lundu, o choro, a polca e o maxixe.

O samba se alastra por boa parte do território nacional por meio da matriz urbana carioca, contudo, apresenta, em sua gênese, elementos desenvolvidos nas áreas rurais do Recôncavo Baiano, como a chula, em cuja raiz estão os batuques de umbigada. Trata-se de rodas de canto e dança, acompanhadas por palmas, trazidas e aperfeiçoadas por escravizados da região dos atuais Congo e Angola desde o século XVIII (ITAÚ CULTURAL, *Samba*, 2021).

[O termo Marchinha designa o] Gênero musical caracterizado pelo compasso binário, raramente quaternário, e com o primeiro tempo fortemente acentuado. (...), "No Brasil a marcha popularizou-se nos blocos carnavalescos como marcha-rancho e marcha de salão e segue a fórmula introdução instrumental e estrofe-refrão." Já o musicólogo Renato Almeida salienta que, apenas no Brasil, a marcha passou de acompanhamento de passos militares à categoria de dança.(...) A primeira marcha escrita especialmente para o carnaval foi "Ó abre alas", feita pela compositora Chiquinha Gonzaga em 1899 para o Rancho Rosa de Ouro que, com ela, venceria o carnaval. (INSTITUTO CRAVO ALBIN, *Marcha Carnavalesca*, sem data).

²⁹ Entre o início dos anos 1940 e o fim dos anos 1950, a radiofonia brasileira viveu seu apogeu. O período conhecido como a “Era do Rádio” ou “Era de Ouro do Rádio” foi marcado pelas grandes produções radiofônicas, que compreendiam radionovelas, programas de auditório e musicais, e empregavam orquestras, cantores e conjuntos exclusivos das estações.

uma hora, começando às 19h. Em nossa versão, o primeiro ato de *O Guarani* foi processado por um software de edição de áudio e sofreu distorções variadas, tornando-se progressivamente mais carregado de chiados até se reduzir a ruídos metálicos e atmosféricos.

A segunda peça é uma apropriação da *Sinfonia da Alvorada*, poema sinfônico composto por Tom Jobim e Vinicius de Moraes a pedido do governo de JK. Oscar Niemeyer planejava a sua estreia no dia 21 de abril de 1960, como parte da celebração da inauguração de Brasília, mas o concerto nunca ocorreu. A obra, dividida em 5 movimentos, descreve a paisagem inóspita do planalto central do Brasil, narra a chegada do pioneiro fundador da cidade, o êxodo dos trabalhadores, a vida nos canteiros de obra e termina com um canto de exaltação à nova cidade. Em procedimento semelhante ao que originou nossa primeira peça, submetemos a *Sinfonia da Alvorada* a um processo digital destrutivo que, com a ajuda de pedais de efeito e sintetizadores, modificou a gravação original, transformando-a em uma paisagem sonora carregada de distorções e reverberação.

Para criar *Ecos*, a terceira peça, utilizamos a abertura do programa *Voz do Brasil*, incluindo o anúncio “Boa noite. Em Brasília, 19 horas”. Em referência ao aniversário de 60 anos de Brasília, repetimos este trecho 60 vezes. Ao longo dos seus 25 minutos de duração, o tema em *looping* sofre distorções, sendo gradualmente corrompido, até que, ao final, resta pura estática.

Enquanto as três primeiras peças funcionam segundo uma lógica de destruição ou distorção das gravações originais, as duas últimas foram criadas a partir da soma de áudios provenientes de fontes distintas com o objetivo de criar paisagens sonoras.

Poeira original agrega fragmentos sonoros de uma longa caminhada feita sobre um terreno árido e uma gravação do rumor atmosférico de um deserto. Passamos a trilha por um *delay* ping-pong fora de compasso e, como consequência da variação dos parâmetros do efeito, criamos um espaço imersivo no qual qualquer ação concreta parece se desfazer na repetição dos passos.

Ruínas, por sua vez, é uma miscelânea de ruídos: são sons de ventos fortíssimos, erosão e estruturas colapsando. Para criar estas peças fragmentamos os áudios e comprimimos exageradamente seus volumes, saturando cada uma das frequências para trazer à tona outros coloridos sônicos. O cenário que se pinta é distópico: é como mirar o fim do mundo onde tudo se despedaça e morre.

No site, todo esse arquivo sonoro (a seleção de mais ou menos 100 músicas, mais as cinco peças que produzi com Castanhari) está organizado na página *Arquivo*.

A cabeça sem mãos

A Praça dos Três Poderes – praça central do Plano Piloto de Brasília onde ficam as sedes do Executivo, do Legislativo e do Judiciário – tem quatro edifícios. Um deles é o Museu Histórico de Brasília, um monolito branco em cuja fachada há uma enorme escultura negra, de cerca de uma tonelada, da cabeça de JK. Ao seu lado está talhada na pedra a mensagem “Ao presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, que desbravou o sertão e ergueu Brasília com audácia, energia e confiança, a homenagem dos pioneiros que o ajudaram na grande aventura”. Considero essa obra marcante pela sua localização, afinal, ela é o quarto elemento junto aos prédios centrais dos três poderes do Estado. Mais um louvor a Juscelino Kubitschek, escultórico e arquitetônico, trazendo ao coração da cidade a ideia de uma “grande aventura” da qual os “pioneiros” são sempre apenas os burocratas, engenheiros, arquitetos e políticos. Dos candangos, nem uma palavra. De novo, esse grande personalismo: a cabeça de JK, uma cabeça sem corpo concedendo um valor soberano ao trabalho intelectual, ligando-o ao poder do indivíduo, como se ele construísse as coisas sem o emprego das mãos e sem uma estrutura imensa ao seu redor.



Fig. 20 - José Alves Pedrosa trabalhando no busto de JK, c. 1960. René Burri. Magnum Photos.



Fig. 21 - Vista do Museu Histórico de Brasília. Marcel Gautherot. Brasília, c. 1960. Acervo IMS

Este é talvez o lugar em que a imagem de Ozymandias retorna com mais força, pois é nela que penso diante dessa estátua. Decidi recriá-la, em escala humana, utilizando um *software* de fotogrametria e uma impressora 3D. O modelo digital em três dimensões foi criado a partir do processamento de fotografias do monumento tomadas de vários ângulos pela versão *trial* do *MetaShape*. Eu sabia que a limitação das referências – afinal, não consegui fotografias de cima ou de baixo da cabeça, além de que a resolução das fotos afeta o desempenho do programa – criaria falhas no modelo, mas isso me interessava: as rachaduras, as áreas imperfeitas, os vazios que também são partes do objeto. Era um modo de me apropriar daquela cabeça, forçando à evidência os seus vazios constitutivos. Ela era também como a imagem criada mentalmente por um insone que antes, quando acordado, havia visto a imagem da cabeça de JK ao vivo e agora, meio dormindo, meio acordado, completamente exausto, só é capaz de reproduzir essa cabeça construída de falhas. É possível acessar o modelo digital no site do projeto.

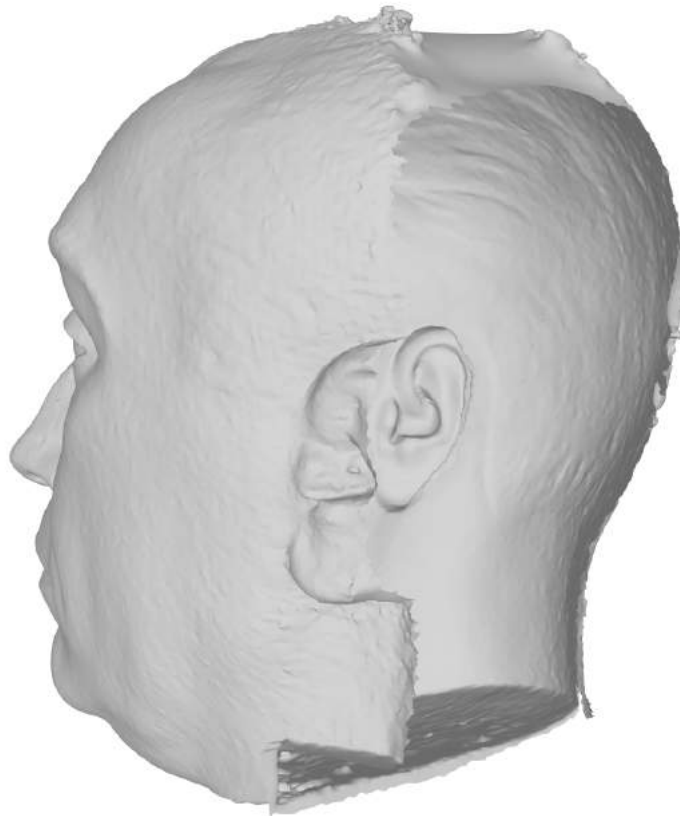


Fig. 22 - Modelo tridimensional da estátua de Juscelino Kubitschek.
Criado com *Metashape*.

Pacote SIAN

No site ainda é possível acessar um pacote contendo contatos fotográficos que coletei a partir de uma pesquisa no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), órgão público brasileiro responsável pela gestão, preservação e difusão de documentos da administração pública federal.

Contatos fotográficos são impressões diretas de negativos em papel fotográfico que servem para dar ao fotógrafo uma primeira visão do que foi registrado. As imagens que permaneceram apenas como contatos não são, portanto, as que foram ampliadas e divulgadas, restando como registro de momentos que não passaram pelo crivo seletor, seja do fotógrafo, seja da revista ou de outro meio de divulgação. Dessa forma, os contatos são imagens que podem trazer elementos acidentais ou indesejados, cenas que alguma historiografia quis esquecer.

As imagens reunidas nesse pacote foram encontradas a partir da inserção das palavras-chave *Brasília*, *Construção*, *Juscelino Kubitschek*, *João Goulart* e *Oscar Niemeyer* no campo *Pesquisa Avançada* do separador *Fundos e Coleções* da plataforma supracitada. Além disso, no painel *Filtros*, foi definido que a busca compreenderia o período entre os anos de 1955 e 1960, primeira fase de construção da capital brasileira.

De entre os milhares de resultados gerados pela pesquisa, foram selecionados 210 contatos. Nuns casos, estes revelam momentos ligeiramente anteriores ou posteriores aos que deram origem a imagens oficiais. Em outros são cenas esquecidas, simples registros do estado das obras, da vida cotidiana dos operários, da visita de burocratas. A presença de movimentos, sombras, expressões faciais, ou enquadramentos desacertados, foram os fatores que guiaram a seleção das imagens nesta coleção.

Minha intervenção, nesse caso, resumiu-se à pesquisa, coleta e disseminação desse material, uma vez que era já de sua própria natureza o caráter de registro falhado, problemático, de Brasília. Destaco a importância, no contexto do projeto, de disponibilizar este conjunto em um arquivo paralelo ao do SIAN, arquivo este que, embora se assume enquanto gesto autoral próprio do design de comunicação, permite uma nova e mais acessível leitura dessas imagens.

V. Conclusão

Foi na leitura da crônica de Clarice Lispector, mencionada na introdução desta investigação, que percebi o que desejava explorar: escavar a história monumental da capital brasileira já tão comentada e de certo modo cristalizada no imaginário nacional e internacional. A frase “Brasília é a imagem de minha insônia” (LISPECTOR, 1999, p. 293), atraía-me profundamente. Reconhecia nela uma verdade perturbadora e a meu ver ainda pouco conhecida. Tive de explorar tal sentença revisitando toda a história daquela construção, para enfim me apropriar, manipular e formalizar sua dimensão insone.

À medida que lia mais e mais textos sobre a história de Brasília, que via centenas de fotografias, que conhecia a narrativa das pessoas que de fato a ergueram, que escutava as músicas que embalaram aquele sonho estranho de progresso, a imagem da insônia anunciada pelo texto de Clarice tornou-se mais tangível, manifestando-se como um *entrelugar*. Acredito que Brasília, tal como procurei desenvolver nos capítulos desta dissertação, deve ser entendida como um símbolo-ruína. Entre o progresso e a violência absoluta, entre o “homem novo” e o candango, entre o modernismo e os andaimes de madeira, entre a fantasia do futuro maravilhoso e a concretude da desigualdade social.

Para fazer ver tal ambiente insone que parece ter sido fundado ou ao menos intensificado com a construção de Brasília – e que ainda perturba o Brasil –, manipulei elementos que compõem o vasto arquivo da história da capital brasileira recorrendo a ferramentas de *software* de inteligência artificial. O uso dessa tecnologia contemporânea, tão distante da realidade de meros sessenta anos atrás, marca um movimento de releitura histórica inevitável diante de transformações tão profundas nas dinâmicas sociais quanto as que estamos vivendo. Assim como o projeto modernista se apropriou em várias de suas vanguardas de formas populares de cultura para lhes conferir legitimidade artística, as novas dinâmicas sociais, com suas novas tecnologias, abrem caminho para a reedição desses movimentos. A ideia de apropriação, prática recorrente ao ponto de se tornar naturalizada no ambiente digital, torna-se, dessa forma, um movimento cultural através do qual novas práticas artísticas podem reler e transformar os imaginários e a história herdada.

Orientando-me no sentido de explorar o símbolo-Brasília pelo aspecto das ruínas e da insônia, criei o conjunto de objetos dos quais falei no capítulo que precede esta conclusão. Tanto o *site* como as publicações impressas que compõem este projeto são a

elaboração formal, em meio digital e físico, do entrelugar do símbolo-Brasília: apropriações que colocam em evidência o caráter fissurado, falhado, de seu sentido. Elaborações, através de uma releitura crítica da forma, de um imaginário nacional construído ao redor dessa cidade.

Infelizmente, entraves materiais e a pandemia de covid-19 inviabilizaram a produção integral da componente prática. Não foi nem possível imprimir a cabeça de JK, nem efetuar uma tiragem do jornal e dos cartões postais. O isolamento social necessário à contenção do vírus esvaziou a vontade inicial de que estes trabalhos fossem distribuídos e manuseados. Todavia, essa impossibilidade talvez sinalize alguma coisa acerca de tudo o que foi elaborado aqui: que a componente física, mais relacionada à memória afetiva e ao lado arcaico da cultura, permaneça inacessível apesar dos meus esforços. Ao mesmo tempo, para o meu trabalho é mais fácil acessar o virtual e mais custoso constituir o concreto. Estas condições põem em destaque o complicado jogo dessas dicotomias. Esse jogo pode ter ficado em aberto aqui. Não sendo o foco do trabalho (apesar de tão importante para ele), ele aponta para problemas da relação entre o digital e o analógico, entre o virtual e o concreto, que este explora. O reflexo dessas dicotomias em outra, relativa ao arcaico e ao moderno, pode vir a ser um problema abordado e desenvolvido em uma futura investigação de doutoramento.

Em linhas gerais, estas foram as faces do símbolo que trabalhei: a notícia espetacular, a memória afetiva, a paisagem sonora, o personalismo escultural. Constituí assim uma releitura crítica do imaginário ligado a Brasília através da apropriação digital, tendo como produto final uma publicação *online* e um projeto para publicações impressas. Tive como imagens orientadoras a ruína, como fenda interna do símbolo e a insônia como estado indefinido entre a vigília e o sonho; um Ozymandias com o rosto de Juscelino Kubitschek; e o tempo, que destrói toda a pujança, transformado no espaço de um Plano Piloto, forma material de uma violenta falsidade ideológica plantada no coração do imaginário nacional brasileiro.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Oswald de (1929). Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*, n.1. São Paulo, publicação independente. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>. Acesso em: 20 de Junho de 2021
- BETHELL, Leslie (2018). *Brazil: essays on history and politics*. Londres: Institute of Latin American Studies of the University of London.
- BRECHT, Bertolt (2012). *Poemas 1913-1956*. (Paulo César de Souza, Trad.). São Paulo: Editora 34.
- CANDIDO, Antonio (1996). *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 8.ed. v.II. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia.
- CÂNDIDO, Wesley Roberto; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho (2016). *O discurso da antropofagia como estratégia de construção da identidade cultural brasileira*. Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 38, núm. 3, pp. 243-251.
- CAMPOS, Haroldo de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Antonio de (2006). *Teoria da poesia concreta*. Cotia: Ateliê Editorial.
- CAPPELO, Maria Beatriz Camargo (1957-1962). *A revista Brasília na construção da Nova Capital: Brasília*. In Revista Risco, n. 11. São Paulo: IAU-USP, 2010.
- COELHO, Marcelo (1991). *O lugar das ilusões – Brasília e os paradoxos do desenvolvimento*. Lua Nova, CEDEC, n. 23, pp. 195-211
- ESPADA, Heloisa (2014). *Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições*. An. mus. paul., São Paulo, v. 22, n. 1, p. 81-10.
- FERNANDES, Fernanda (Sem data) *Arquitetura no Brasil no segundo pós-guerra – a síntese das artes*. On-line. Disponível em: <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/Fernanda-Fernandes.pdf>. Acesso em: 06 de Dezembro de 2020
- FURTADO, Celso (2007). *Formação Econômica do Brasil*. 34ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras.
- GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos (1995). *Brasília: a capital da segregação e do controle social*. São Paulo: Annablume.
- GROYS, Boris (2014). *On Art Activism*. On-line. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>. Acesso em: 10 de Fevereiro de 2021.
- INSTITUTO CRAVO ALBIN (Sem data). *Forró*. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/forro/dados-artisticos>. Acesso em: 04 de Julho de 2021.

INSTITUTO CRAVO ALBIN (Sem data). *Marcha Carnavalesca*. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/marcha-carnavalesca/dados-artisticos>. Acesso em: 04 Julho de 2021.

INSTITUTO CRAVO ALBIN (Sem data). *Música Sertaneja*. In: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/musica-sertaneja/dados-artisticos>. Acesso em: 04 de Julho de 2021.

ITAÚ CULTURAL (2021). *Baião*. In: Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14344/baiao>. Acesso em: 31 de Maio de 2021.

ITAÚ CULTURAL (2021). *Ministério da Educação e Saúde (MES)*. In: Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao113237/ministerio-da-educacao-e-saude-mes>. Acesso em: 13 de Julho de 2021.

ITAÚ CULTURAL (2021). *Nova Visão*. In: Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6176/nova-visao>. Acesso em: 29 de Maio de 2021. Verbete da Enciclopédia.

ITAÚ CULTURAL (2021). *Samba*. In: Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14337/samba>. Acesso em: 31 de Maio de 2021.

ITAÚ CULTURAL (2021). *Semana de Arte Moderna*. In: Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento84382/semana-de-arte-moderna>. Acesso em: 20 de Julho de 2021.

ITAÚ CULTURAL (2021). *Oswald de Andrade*. In: Enciclopédia de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2794/oswald-de-andrade>. Acesso em: 20 de Julho. 2021.

JACQUES, Paola Berenstein; JÚNIOR, Dilton Lopes de Almeida (2017) *A construção de Brasília: alguns silenciamentos e um afogamento*. XII EHA – Encontro de História da Arte – Unicamp.

JAMESON, Fredric (1999) apud KRAUSS, Rosalind, *Voyage on the North Sea: Art in the age of the post-medium condition* (1991). Nova Iorque: Thames & Hudson.

JATOBÁ, Roniwalter (2005). *O Jovem JK*. São Paulo: Nova Alexandria.

LEITÃO, Alice Saute (2016). *O modernismo e o projeto nacional de Vargas: a construção de uma identidade brasileira*. Trabalho de conclusão de curso – Graduação

em Ciências Econômicas na Faculdade de Ciências Econômicas da UFRGS. Porto Alegre.

LETHEM, Jonathan (2007). *The Ecstasy of Influence: a plagiarism*. On-line. Disponível em: <https://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/>. Acesso em: 26 de Junho de 2020.

LISPECTOR, Clarice (1999). Nos primeiros começos de Brasília. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.

LUIZ, Edson Beú (2007). *Os filhos dos candangos: exclusão e identidades*. Dissertação de Mestrado – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília.

MORI, Masahiro (1970). The Uncanny Valley. Traduzido por MACDORMAN, Karl e KAGEKI, Norri. Publicado em 2012 em IEEE Spectrum. Disponível em: <http://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>. Acesso em: 15 de Janeiro de 2021.

NIEMEYER, Oscar (1955). *Revista Módulo*, n.1, p. 2. Rio de Janeiro, publicação independente. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=006173&pesq=&pagfis=25>. Acesso em: 5 de Abril de 2021.

NIEMEYER, Oscar (1960). *Revista Módulo*, n.18, p. 16. Rio de Janeiro, publicação independente. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=006173 & pesq= & pa1960](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=006173&pesq=&pa1960)<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=006173&pesq=&pagfis=1809>. Acesso em: 15 de Julho de 2021.

NOBRE, Marcos (2012). *Depois da formação: cultura e política da nova modernização*. On-line. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-formacao/>. Acesso em: 11 de Novembro de 2020.

OLIVEIRA, Rômulo Andrade de (2008). *Brasília e o paradigma modernista: planejamento urbano do moderno atraso*. Dissertação de mestrado (Mestrado em Planejamento urbano e regional) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

PASSARINHO, Nathalia (2018). *Segundo mais caro do mundo, Congresso brasileiro tem parlamentares demais?* On-line. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-46427803>. Acesso em: 28 de Julho de 2021.

PAVIANI, Aldo (1985). “A metrópole terciária”. In: PAVIANI, Aldo (org.). *Brasília, ideologia e realidade: espaço urbano em questão*. São Paulo: Projeto.

PEDROSA, Célia. et al. (Org) (2018). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

PINHEIRO, Israel (1960). *Revista Brasília*, n.40, p.18. On-line. Disponível em: : <http://www.arpdf.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/NOV-D-4-2-Z-0001-40d-meno r.pdf>. Acesso em: 12 de Junho de 2020.

SCHWARZ, Roberto (2014). *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.

SHELLEY, Percy Bysshe (1977). *Shelley's Poetry and Prose*. (Donald H. Raiman e Sharon B. Powers, Edit.). Nova Iorque: Norton.

SIGMUND, Freud (1919). *The Uncanny*. In *The Penguin Freud* (1990). London: Penguin.

SILVA, Inaê Elias Magno da (2003). *Brasília, a cidade do silêncio*. Brasília: Universidade de Brasília.

SOULELLIS, Paul (2013). *Search, compile, publish*. On-line. Disponível em: <https://soulellis.com/2013/05/search-compile-publish/>. Acesso em: 11 de Novembro de 2020.

STEYERL, Hito (2012). *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press.
Disponível em:
https://monoskop.org/images/d/d2/Steyerl_Hito_The_Wretched_of_the_Screen.pdf.
Acesso em: 15 de Julho de 2020.

TAVARES, Paulo (2019). *Des-Habitat*. Projeto gráfico, disponível em:
<https://www.paulotavares.net/des-habitat> . Acesso em: 16 de Julho de 2021.

VIDESOTT, Luisa (2008). Os candangos. In: *Revista Risco*, v. 7, n. 1, p. 21-38. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

WISNIK, Guilherme (2001). *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify.

WRIGHT, Stephen (2016). *Para um léxico dos usos*. São Paulo: Edições Aurora.