

OS HERÓIS ANÔNIMOS NA CONSTRUÇÃO DA CAPITAL FEDERAL: UMA ANÁLISE DE BRASÍLIA SEGUNDO FELDMAN (VLADIMIR CARVALHO, 1979)

THE UNSUNG HEROES IN THE CONSTRUCTION OF THE FEDERAL CAPITAL: AN ANALYSIS OF DE BRASÍLIA SEGUNDO FELDMAN (Vladimir Carvalho, 1979)

Aline Carrijo¹

 <https://orcid.org/0000-0002-2995-2684>
 <http://lattes.cnpq.br/8346569277199695>

Carolinne Mendes da Silva²

 <https://orcid.org/0000-0002-3009-420X>
 <http://lattes.cnpq.br/0081117927947860>

Recebido em: 30 de agosto de 2024.
 Aprovado em: 23 de dezembro de 2024.

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2024.v16.21861>

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise do filme *Brasília segundo Feldman* (21 min, color., 35 mm), obra do cineasta Vladimir Carvalho sobre os operários que foram construir a capital federal. Realizado durante o período de transição democrática, o filme nos provoca reflexões sobre essa outra história de Brasília, vista pelos trabalhadores, em contraste com aquela consagrada e mitificada, encabeçada pelos “homens de poder”.

ABSTRACT: This article analyzes the film *Brasília segundo Feldman* (21 min, color., 35 mm), by filmmaker Vladimir Carvalho. It tells the history of the workers who went to build the federal capital. Made during the period of democratic transition, the documentary provokes us to reflect on this other history of Brasília, by workers' point of view, in contrast to the consecrated and mythologized one, headed by “men in power”.

Palavras-chave: Vladimir Carvalho, Brasília, cinema moderno, modernização do Brasil.

Key words: Vladimir Carvalho, Brasília, modern cinema, Brazil's modernization.

1 Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo, com projeto de pesquisa na área de História e Cinema. Possui graduação em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2009), graduação em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina (2009), mestrado em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012) e MBA em Documentário pela Fundação Getúlio Vargas (2016). E-mail: aline2586@gmail.com

2 Doutora e mestre pelo Programa de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), possuo bacharelado e licenciatura em História pela mesma faculdade, na qual ministro também cursos de extensão nas áreas de cinema e pensamento decolonial. Atuo nas áreas de História das relações raciais no Brasil, História das relações de gênero no Brasil, Ensino de História e Educação para as Relações Étnico-Raciais. Sou professora de História na Prefeitura Municipal de São Paulo e no Colégio Santa Cruz. E-mail: carolinne.silva@alumni.usp.br



Vladimir é um documentarista paraibano, ainda em atividade, que se estabeleceu em Brasília há mais de 50 anos como professor da Universidade de Brasília (UnB). Produziu 23 filmes, entre longas e curtas, dos quais 12 foram sobre o Distrito Federal e as cidades do interior de Goiás. Ele se formou com cineastas do Cinema Novo, compartilhando os preceitos estéticos desse movimento, mas seu deslocamento geográfico mobilizou novos repertórios que foram incorporados na realização dos seus filmes. Em sua trajetória, sempre se dividiu entre o campo e a cidade, sendo Brasília aquela para qual mais dedicou atenção.

Neste artigo, nos centraremos no filme *Brasília segundo Feldman*, assinado por Vladimir Carvalho e por Eugene Feldman. Apesar de a montagem e a concepção do filme serem do primeiro, praticamente todas as imagens são de Feldman, um designer gráfico estadunidense que veio para o Brasil em 1959. Elas têm caráter amador e mostram em grande parte os candangos, como ficaram conhecidos os construtores de Brasília. Essas informações são trazidas pelo próprio filme na voz de um narrador extradiegético. A mesma voz diz que as imagens teriam mostrado de forma inédita a construção de Brasília “até agora”, ou seja, até o momento de lançamento do filme, em 1979. O mais comum, até então, eram imagens consideradas oficiais, de Juscelino Kubitschek e sua equipe, e dos momentos celebrativos da nova capital.

O filme mostra operários sendo transportados em caminhões, trabalhando na maior parte das vezes sem capacete e sem proteção, comendo marmita no meio da poeira vermelha do Cerrado ou em momentos de lazer. As tomadas são tremidas, inconclusas e, por vezes, sem foco. Como indicam os letreiros, há também algumas imagens adicionais, realizadas pela equipe de Vladimir, e nas quais aparecem os dois depoentes que compõem a banda sonora do documentário. Um deles é Athos Bulcão, pintor e autor de diversos painéis em Brasília, e o outro é o Luiz Perseghini, ex-operário, que trabalhou na construção da capital – e que será o personagem principal de outro filme de Vladimir, que leva seu nome, *Perseghini* (1984). Provocados pela voz extradiegética, que cumpre papel de entrevistadora, eles olham as imagens e tecem comentários sobre elas ou sobre a época de uma maneira geral, em depoimentos que muitas vezes se contradizem. Em alguns momentos, as vozes também se confundem e é preciso muita atenção para saber quem está falando.

A narração verbal descreve as cenas, fala sobre o que é visto e o que está acontecendo nas imagens, mas conta também causos e histórias que fogem do

que está sendo apresentado visualmente. Podemos dizer que, assim como as imagens, os depoimentos são disformes, inconstantes, não lineares. Os assuntos são voláteis, não seguem uma sequência lógica, vão e voltam. Apesar disso, a instância narrativa parece se construir a partir de contrastes estabelecidos nas locuções, na montagem e nas imagens.

Logo no início do curta, vemos a chegada de JK. Quem narra esse momento é Athos Bulcão. Ele fala que o presidente chega no Vickers, avião presidencial da época, comprado por Juscelino, e ressalta: “Até então, não tinha esses aviões em linha” (BRASÍLIA [...], 1979, 2min01). Nas imagens, os militares marcham, dezenas de jornalistas aguardam sua chegada. Tudo é um espetáculo na chegada do presidente à capital, até mesmo o seu transporte: não é qualquer avião, como nos informou Bulcão ao evidenciar o modelo exclusivo da aeronave. Em dois planos, é ela que se destaca; as pessoas aparecem por baixo de suas asas. Em seguida, todos aguardam novamente, mas agora para ver Juscelino partir em seu helicóptero para sobrevoar a construção da nova capital. Mais uma vez, as pessoas estão sob o meio de transporte, agora debaixo das hélices do helicóptero que giram sobre suas cabeças. Nessa sequência da chegada de JK, também somos apresentados aos homens que estão ao seu redor. Bulcão identifica Israel Pinheiro, “braço forte de Juscelino na construção de Brasília” (BRASÍLIA [...], 1979, 2min26) e o então jornalista e depois político Pompeu de Sousa. Depois cita o arquiteto e pintor Artur Lício Pontual e o designer gráfico Aloísio Guimarães. Eles estão em frente a um carro, que também aparece na próxima sequência.

Vemos o carro por trás em uma estrada de terra. Logo depois passa um ônibus e, na direção contrária, uma carroça. No plano seguinte, o carro está de frente e, ao seu lado, está um dos caminhões que levavam os trabalhadores em sua carroceria; na frente dos dois, um homem de bicicleta. O próximo plano já mostra a bicicleta atrás do caminhão e a poeira vermelha que sobe. A sequência apresenta evidentes contrastes internos: entre o carro fechado que leva trabalhadores qualificados e o carro aberto com os trabalhadores braçais, sujeitos ao pó e às mudanças do tempo; entre os carros e a carroça, que vai na direção contrária; e entre os carros e a bicicleta, que fica para trás “comendo poeira”. Ela também contrasta com a sequência anterior: tanto na dicotomia que justificou a capital – a chegada de Juscelino recheada de símbolos da modernidade contra o atraso da região que estaria em transformação – quanto na diferença de tratamento entre os “homens do poder”, em seus aviões, helicópteros e carros confortáveis, e os

trabalhadores, de bicicleta, carroça ou na carroceria da camionete.

Figura 1 – Diferentes meios de transporte durante a construção de Brasília



Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 3min10.

Nota: Sequência de planos que mostra o contraste dos meios de transporte durante a construção da capital.

Em uma das sequências seguintes, ocorre uma situação inusitada, ainda mais contrastante com a realidade. Um elefante aparece no meio do Cerrado descampado, de longe – totalmente descolado da flora e da fauna locais. A câmera se aproxima aos poucos e, então, corta para um plano médio do animal. Ele está completamente enquadrado e a lente faz um movimento de *zoom in* até fechar em seus olhos, com parte de sua tromba. Na banda sonora, descobrimos sua história pela narração de Bulcão: “Era o tal do elefante Detefon”, que um amigo de Juscelino teria dado a Brasília. E completa: “Parece que sofria de reumatismo, foi um dos fundadores do Jardim Zoológico” (BRASÍLIA [...], 1979, 4min25). Além da imagem e da situação inusitada, ficamos ainda sem saber quem foi o fundador, se o amigo ou o elefante.

Figura 2 – Elefante “Detefon” destaca-se em meio ao Cerrado

Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 4min25.

Nota: O elefante Detefon, no meio do Cerrado descampado, contrasta com a fauna local.

Outra sequência também demonstra o contraste entre a situação dos trabalhadores braçais e os considerados qualificados, como arquitetos, designers, pintores, urbanistas etc. Na imagem, tratores passam pela estrada de terra, fazendo poeira. A voz que ouvimos parece de Vladimir dizendo que “Parece mais coisa da guerra, não?”. Ao que Bulcão responde afirmativamente: “Parecia, tinha um aspecto de bombardeio. Essa buracaria. Mesmo as casas que a gente morava lá, quando chovia era lama para todo lado, que essa terra toda virava lodaçal”(BRASÍLIA [...], 1979, 4min43). Em seguida, enquanto o pintor conta sobre um caso em que uma “matilha de cães do Cerrado” roubou espetos de carne em um churrasco, corta para um plano de homens trabalhando em um escritório. Eles olham alguns papéis e depois se posicionam contra a luz que entra pela janela. A imagem seguinte é de um plano praticamente preenchido de poeira. Quase não se vê nada. A câmera tremida vai se aproximando dos tratores que levantam o pó e de uma construção ao fundo. Depois corta para um caminhão abarrotado de trabalhadores na carroceria. Apesar da fala de Bulcão sobre a situação das casas em que viviam, há nas imagens uma oposição entre o conforto dos trabalhadores do escritório, dos planejadores, e daqueles que executavam as obras, ao menos no ambiente de trabalho.

Figura 3 – Contraste entre trabalhadores em ambiente interno e externo

Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 4min43.

Nota: A montagem estabelece, pela alternância dos planos, um contraste entre o ambiente de trabalho dos operários, similar à guerra, e dos planejadores da obra, em seus escritórios.

Ainda nessa sequência, a história divertida e prosaica de Bulcão sobre os cães ladrões de carne também acaba por entrar em contraposição com a fala seguinte de Perseghini. Ele conta sobre como as companhias “como a Rabelo, a companhia americana e as demais firmas” (BRASÍLIA [...], 1979, 5min46) adquiriam carne e consumiam dentro da cantina: as carnes de segunda e de terceira eram jogadas fora por caminhões para os urubus comerem. No entanto, as pessoas que moravam na Vila Amaury³ aproveitavam para comer essas carnes, já que, apesar de haver trabalho em Brasília, muitos tinham até dez filhos. No fim da sequência, após outras imagens de trabalhadores sob sol e poeira, há novamente um plano de dois homens, dentro do escritório, analisando um documento.

Na alternância entre imagens externas e internas, de desconforto e conforto e, entre história trágica e anedota, a sequência também ajuda a montar a ideia de contraposição sustentada pela instância narrativa. A partir daqui ganham destaque os temas relativos às condições de trabalho, e duas sequências parecem consolidar o contraste como intrínseco à narrativa e indicar o sentido que ele

³ Comunidade que se formou irregularmente durante a construção devido à falta de habitação. Tornou-se, posteriormente, Sobradinho, no Distrito Federal.

imprime na fatura do filme. Ele se estabelece não apenas pela composição dos planos e da montagem, mas pela própria qualidade da imagem.

Na maior parte do filme, as cores das imagens são em tom pastel, característico de registros mais antigos. No entanto, aparecem algumas poucas em contraluz, e especificamente contra o sol, aumentando o contraste e se destacando em relação ao conjunto do filme. Apesar de mais raros, esses planos, dois deles, especificamente, trazem um alto teor de carga simbólica, tanto pela maneira como são apresentados esteticamente quanto pelo lugar em que estão dispostos na montagem.

Após ser questionado se houve acidentes durante a construção, o pintor Athos Bulcão fala que houve “bem menos do que se esperava”, e que os operários não usavam proteção como deveriam. O operário Luiz Perseghini contesta, dizendo que não havia assistência social nem remédio, que acontecia, sim, muito desastre e que vários operários morriam ao cair das estruturas. Acrescenta que, quando isso ocorria, o corpo desaparecia de imediato, para não haver desânimo entre os companheiros do morto. Então diz: “[...] centenas de vidas foram assim, perdidas em trabalho. [...] Acho que noventa por cento dessas pessoas, os familiares não receberam indenização, não. Dava por nome de desaparecido” (BRASÍLIA [...], 1979, 7min55). Nesta última frase entra um plano que se destaca.

Ele dura 6 segundos, de 7min58 até 8min04. Alguns operários estão em cima de um tablado pintando o teto de uma construção. O plano, como dito, é em contraluz: vemos apenas as silhuetas e as sombras projetadas no teto. A lente faz um movimento de *zoom in* enquanto os trabalhadores pincelam. A imagem da sombra faz parecer que eles pintam suas próprias projeções. O plano, em *contre-plongée*, coloca os operários numa posição de destaque, no alto, realizando uma atividade considerada criativa, de pintura. Por outro lado, não vemos seus rostos, não sabemos quem são. Parece que, quando exaltados, os trabalhadores surgem apenas como sombras.

Figura 4 – Pintores

Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 7min58.

Nota: Um plano em contraluz mostra operários pintando um teto, e suas sombras destacam-se na imagem.

O quadro aparece exatamente após Perseghini narrar sobre os corpos desaparecidos da construção, o que intensifica a ideia dos operários como imagens esquecidas na história. Após a fala, sobe o som de uma música de tambores e há uma transição para o próximo plano.

A segunda imagem é o último plano do filme, também contra o sol. Vemos apenas a silhueta de um homem. Se, dentro da narrativa fílmica, fica nítido que é um operário, na imagem isolada, ele poderia ser um *cowboy*, como nos filmes de faroeste. O operário aqui remete a um herói forasteiro, a uma figura mítica, mas cujo rosto, mais uma vez, não é possível visualizar. Nesse sentido, temos duas imagens esteticamente chamativas, quase heroicas, que valorizam esses operários, mas sem identificação nem mesmo de seus traços.

Este último plano também finaliza uma sequência representativa do filme em que Perseghini, após ser questionado se ele e seus companheiros tinham noção de que estavam participando de um grande acontecimento construindo Brasília, responde que, de certa forma, sim, mas que esperavam apoio do governo: “O candango ficou relegado ao esquecimento. As obras que às vezes a gente ajudou a construir, a gente não pode passar nem perto, se passar, conforme ela, vai até preso. Isso é coisa certa” (BRASÍLIA [...], 1979, 20min26). Fica explícito, em sua fala, o sentimento de descaso do operário que ergueu a cidade, foi desprezado

pelo governo e esquecido pela história.

Figura 5 – Cowboy



Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 20min37.

Nota: O último plano do filme mostra a imagem de um homem que, isolado, assemelha-se a um cowboy dos filmes de faroeste.

Nessa última fala, Perseghini também se remete diretamente ao tempo presente da feitura do filme. Ele diz que não poderia passar nem perto das construções que seria preso, ou seja, ele está falando de uma situação “atual”, do momento em que está sendo dado o depoimento. O ano em que o filme foi realizado, em 1979, é um período politicamente intenso, de início da transição do regime militar. Começaram a ser elaboradas reflexões sobre o que significou o regime ditatorial e o que se projetava para o futuro, configurando-se o que podemos chamar de batalhas de memória.

Nesse período, houve um processo de resgate da imagem de Juscelino com o objetivo de construir um passado positivo anterior à ditadura, centrado na figura do ex-presidente (CEDRO, 2003, p. 213). No cinema, um exemplo claro desse esforço em valorizar a imagem do político é o documentário *Os anos JK, uma trajetória política* (1980), de Silvio Tendler. A imagem do ex-presidente é criada no filme com base na ideia de conciliação, do homem que conseguiu reunir e acalmar todas as forças sociais ao redor de si, e acaba por servir a um momento em que se elaborava um pacto entre setores divergentes da sociedade contra a ditadura, a chamada frente ampla.

Já a partir do curta de Vladimir, constrói-se, ainda que indiretamente, uma crítica ao governo de JK, pois mostra a história dos operários que ergueram a cidade idealizada pelo ex-presidente, mas que depois não poderiam nem mesmo andar por ela livremente. Nesse sentido, *Brasília segundo Feldman* exalta figuras historicamente excluídas, ainda que de forma anônima, em contrapartida à tendência comum à época de valorização de grandes heróis nacionais. Elabora-se uma crítica sobre como as classes operárias são continuamente excluídas do processo histórico-social, colocando-as em primeiro plano. No entanto, esses trabalhadores, mesmo quando exaltados como construtores do país e possíveis heróis nacionais, sabemos quem são? Os planos contra a luz parecem nos perguntar se de fato conhecemos o trabalhador brasileiro. Você tem imagens que mostram esse povo, mas elas falam de fato sobre ele?

Jean-Claude Bernardet aponta que uma das limitações do filme é o fato de Feldman não filmar as moradias dos candangos, por exemplo, mas sim a situação no trabalho, ou no máximo “o domingo” deles (BERNARDET, 2003, p. 256). Além disso, para o autor, haveria certo resquício de uma postura sociológica no curta, quando a voz da locução inicial afirma que a câmera de Feldman fixou “o puro do candango” (BRASÍLIA [...], 1979, 26seg). Essa generalização partiria do particular para o abstrato, tendendo a construir uma visão mais direcionada sobre a realidade. No entanto, essa denominação não se concretiza no projeto do Feldman, nem do próprio Vladimir, já que há um interesse claro do filme pelos candangos e suas condições de trabalho, e não pela definição de uma categoria sociológica. A própria estrutura do filme, realizada com uma postura crítica, não apenas na temática, mas também no uso que faz das imagens de arquivo, indicaria a ausência dessa perspectiva.

Como aponta Bernardet, é comum que as imagens de arquivo sejam utilizadas como ilustração em documentários, como no caso do filme de Tendler, que é construído com o intuito de gerar uma imagem positiva de Juscelino Kubitschek, como líder conciliador e capaz, como um modelo a ser seguido. Com esse propósito, as imagens usadas são “rigorosamente domadas e enquadradas” (BERNARDET, 2003, p. 248) por mecanismos como seleção, montagem, música e locução, para dizer o que se quer dizer, o que tende a reduzir as ambiguidades. Todavia, em *Brasília segundo Feldman*, não se atribui um significado anterior às imagens: elas vão sendo comentadas pelos depoentes como se eles fossem espectadores. É o próprio filme que cria uma situação que será registrada e

transformada em um produto final.

Nesse sentido, poderíamos alinhar formalmente o curta aos chamados filmes-dispositivo, categoria utilizada por Consuelo Lins para aproximar a produção de Eduardo Coutinho, Cao Guimarães, João Salles, Sandra Kogut e Kiko Goifman. Segundo a autora, esses cineastas realizaram filmes “que prescindem da feitura de um roteiro em favor de certas estratégias de filmagem que não têm mais por função refletir uma realidade pré-existente, nem obedecer a um argumento construído antes da filmagem” (LINS, 2007, p. 45). Dessa forma, os diretores encarariam o mundo não como um lugar “pronto para ser filmado”, mas sim em constante transformação e, por isso, construíram procedimentos específicos para filmar a realidade a partir de “dispositivos” (LINS, 2007, p. 45).

O dispositivo seria, assim, algo que produz, ativa e cria realidades e percepções que não preexistiam a ele: “Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extraem da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizarem sua vitalidade e condição de invenção” (LINS, 2007, p. 46).

No caso em análise, a premissa é simples: mostrar as imagens para duas pessoas que viveram a realidade e deixar que elas narrem suas experiências. Surgem as aleatoriedades, as contradições e as falas sobre aspectos que não estão registrados, mas são importantes para os que narram. Assim, os movimentos do filme são construídos também pelo que determinam os depoentes e, posteriormente, claro, pela montagem. O próprio filme se declara como um “testemunho” sobre os primeiros tempos de Brasília, uma visão, entre outras.

Assim, *Brasília segundo Feldman* se constrói por uma postura inovadora tanto do ponto de vista temático – de produção de memória dos trabalhadores, e não dos “grandes homens da história”, em 1979 – quanto formal, do uso crítico das imagens de arquivo. No entanto, como sabemos, forma e conteúdo não andam separados, e é exatamente esse uso crítico das imagens de arquivo que também possibilita a visualização mais direta das sobreposições de temporalidades que compõem o documentário, como vimos pelo depoimento de Perseghini que, ao falar livremente sobre o que vê, chama atenção para o momento em que o testemunho está sendo realizado.

Ao longo do filme há também outras referências sobre a época do depoimento, adicionando camadas de significações à narrativa. Antes de falar sobre o massacre da Guarda Especial de Brasília (GEB), por exemplo, Perseghini

pergunta: "Pode falar, né? Deve falar ou não?" (BRASÍLIA [...], 1979, 15min28). Apesar de 1979 ser um momento de abertura política, ainda há um contexto marcado pela relação direta com a censura e com a violência da ditadura militar. Voltando à sequência descrita, em que Perseghini fala sobre as famílias que tiveram seus integrantes tidos como desaparecidos, elabora-se mais uma relação com o tempo de realização do filme ao tratar de um tema caro à ditadura: o desaparecimento sistemático de cidadãos por parte do Estado. Situação que fica ainda mais evidente com a história do massacre da Pacheco Fernandes.

Perseghini conta que houve uma chacina na construtora Pacheco Fernandes Dantas por questão de alimentação. Ele afirma que a GEB "tomava posição" diante de qualquer reclamação, de qualquer alteração que houvesse ou nos alojamentos ou nas cantinas. Segundo o operário, a Guarda agia por ordem de Israel Pinheiro, presidente da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) – apresentado no início do filme como braço direito de Juscelino Kubitschek. Devido à má alimentação e à falta d'água, teria havido uma insubordinação na cantina. A GEB chegou por volta de uma hora depois, sem avisar, e metralhou o acampamento: "Os que não fugiram foram baleados. E os que foram baleados e mortos foram imediatamente ajuntados pelos caminhões" (BRASÍLIA [...], 1979, 16min30) e enterrados. Haveria pessoas ainda vivas com o braço amputado por conta dessa situação. E um cabo que participou da chacina teria enlouquecido, traumatizado em consequência do massacre.

O episódio do massacre está cercado por versões que divergem entre si no que diz respeito ao número de mortes e à maneira de encadear e avaliar os fatos, mas não há negação sobre o episódio ter ocorrido nem mesmo na versão oficial. Gustavo Lins Ribeiro fez uma análise aprofundada sobre o assunto com base em depoimentos de operários e no discurso oficial apresentado nos jornais. Ele afirma que não é possível saber a quantidade exata de mortos, já que nos testemunhos esse número pode chegar a 140, enquanto as versões dos jornais em geral apontam 1 morto e alguns feridos. No entanto, para o autor, independentemente do número de mortos, "o registro para alguns trabalhadores de até 140 mortes é a expressão de como a violência em grande escala ficou registrada na memória" (RIBEIRO, 2008, p. 232):

Quando relativizo a importância do número de mortos, o faço porque, apesar da diferença de escala de um para 140 poder alterar qualitativamente o julgamento moral e político do acontecimento, qualquer que seja o número, ele é o resultado de uma estrutura de violência que operou em um determinado acampamento. O número de mortos advém de uma mesma estrutura cuja compreensão é mais importante do que as versões sobre os seus resultados. As diferenças de versões, que aqui tomo expressas na diferença do número de mortos, mostram também que o lado agredido enfatiza a dimensão da agressão por meio de grandes quantidades. Já o lado agressor tenta minimizá-la pelo mesmo elemento, o número de mortos. (RIBEIRO, 2008, p. 232)

Para Ribeiro, nessa disputa de versões, a visão oficial costuma ser carregada de “aparência de verdade”, já que é veiculada por autoridades constituídas e faz “com que a suposta neutralidade do Estado” (RIBEIRO, 2008, p. 232) sirva de aval para sua veracidade. A memória popular, por sua vez, não registrada, fica sujeita a deformações no tempo e passa a ser associada a um mito popular, passado “de boca em boca”, e que não mereceria credibilidade. No entanto, a memória dos testemunhos que ressalta a violência é sustentada pela maneira como se configuraram as forças de poder durante a construção de Brasília, na prática, para os operários, através da ação brutal da Guarda Especial de Brasília.

A GEB era uma instituição policial de caráter paramilitar, criada pelo Departamento Regional de Polícia de Brasília e que estava subordinada à Secretaria de Segurança Pública do Estado de Goiás. No entanto, as despesas de ordem material e pessoal eram responsabilidade da Novacap, a companhia criada por JK para gerir a construção da capital (SOUSA, 2011). Segundo Hermes Aquino Teixeira, a GEB tinha “missão repressiva na área das obras, dos acampamentos e da Cidade Livre, garantindo o intenso ritmo de trabalho” (TEIXEIRA, 1996, p. 41). Geraldo Joffily, por sua vez, ao analisar o perfil dos policiais que integravam a Guarda, afirma que a polícia vinculada à empresa estatal era, na verdade, responsável pela insegurança da população:

[...] uma espécie de grupo de segurança ou guarda policial, infundindo mais temor do que respeito. Era comandada por um general reformado e alguns oficiais militares, atuando, de fato, pela orientação rotineira de alguns delegados ou comissários vindos das polícias de Minas Gerais e Goiás. Os praças eram escolhidos entre os cidadãos de maior porte e alguns ferozes elementos da polícia goiana. [...] Um policiamento organizado de método tão primário representava os poderes do próprio Estado (aceito ou imposto, não cabe agora discutir), com um mínimo de estabilidade e equilíbrio para o único objetivo que se tinha em mira: construir Brasília. [...] Como era de se esperar, estes primitivos métodos iriam favorecer toda sorte de abusos de autoridade, prosperando as violências, extorsões, subornos e prevaricações. (JOFFILY, 1977, p. 52-53)

Ribeiro mostra que as arbitrariedades da Guarda também foram denunciadas em diversos jornais à época. Na edição de 27 de julho de 1958 do jornal *A Tribuna*, que circulava no Núcleo Bandeirante, lia-se: "Novacap Terceira República do Brasil. A polícia da Novacap Assalta o Direito Constituído da Democracia Humana. Ditadura Implantada por uma Corporação Inconstitucional" (RIBEIRO, 2008, p. 57). Já na edição de 26 de março de 1959 do jornal *O Anápolis*, da cidade de mesmo nome, em Goiás, nas proximidades do DF, denunciava-se: "A Polícia da Novacap está exorbitando suas Funções. E Faz Espancamentos em Moças e Menores" (RIBEIRO, 2008, p. 58). Além disso, segundo Teixeira, houve pelo menos sete denúncias na Justiça contra o corpo policial envolvendo extorsões, abusos e violência (TEIXEIRA, 1996, p. 42).

Para Ribeiro, a repressão violenta e impune da GEB foi possível devido à necessidade instituída por JK em inaugurar a obra na data prevista e ao grande poder concentrado na mão da Novacap, como já exposto, mas também pelo que ele denominou de "ambiguidade jurídica", que caracterizava a área da construção. Segundo o cientista social, essa situação jurídica é marcada pela indefinição da responsabilidade do Estado com os habitantes do território. Isso ocorreu, basicamente, por dois motivos. A Constituição do Estado de Goiás previa que o território a ser doado para a construção da nova capital seria transferido para a administração federal a partir do momento em que ela fosse inaugurada, ou seja, no dia 21 de abril de 1960. No período da construção, portanto, o território ainda seria pertencente a Goiás. No entanto, os municípios que foram desmembrados para dar lugar ao DF – Planaltina, Formosa e Luziânia – eram pequenos e não tinham estrutura burocrática para dar conta das novas demandas advindas com a enorme migração de pessoas para a região. A Delegacia e a Justiça do Trabalho, por exemplo, ficavam em Goiânia, que à época era de difícil acesso.

Além disso, a própria criação da Novacap como empresa pública responsável pela construção permitiu, na prática, que a companhia atuasse como o próprio Estado no território – comandada por Israel Pinheiro, indicado por JK:

[...] o que mais chama atenção é que, sendo uma obra federal, o Estado tenha se deslocado fortemente para uma área isolada, trazendo consigo um poderoso órgão ligado ao Executivo, mas, em última instância e de fato, tenha deixado ausentes os órgãos cujas funções seriam mediar o conflito entre capital e trabalho (tanto do Executivo, Ministério do Trabalho; quanto do Judiciário, Justiça do Trabalho). (RIBEIRO, 2008, p. 198)

Para um juiz do trabalho entrevistado por Ribeiro, houve uma deliberação de manter o estado *anômalo*, para garantir a exploração do trabalho. Em uma edição de 1960 do jornal *Novos Rumos*, do Rio de Janeiro, uma nota diz:

Aos homens do Governo que estão à frente da construção de Brasília atribui-se esta frase: a Justiça do Trabalho não deve atrapalhar a construção... Em outras palavras: não deve haver limites para a exploração dos trabalhadores. (RIBEIRO, 2008, p. 199)

Ainda que houvesse um movimento, principalmente no Rio de Janeiro, contra a mudança da capital, a nota parece se somar a outras evidências sobre o tema da exploração do trabalho. Ao extinguir essas instituições, e garantir uma atuação repressiva impune da GEB, criava-se uma espécie de estado de exceção durante a construção, permitindo arbitrariedades em nome da inauguração da capital e da suposta instauração da modernidade e da “civilização” na região. Estabelece-se uma contradição escancarada entre o teórico projeto civilizador e a configuração de uma terra sem justiça durante o período da construção.

Ao delegar essa tarefa à Novacap e a Israel Pinheiro, como presidente da companhia, Juscelino também consegue, de certa forma, se afastar da imagem de autoritarismo que se configurou na localidade. Segundo Ângela de Castro Gomes, uma das grandes preocupações de JK, desde o início de sua vida pública, foi se associar à ideia de tradições democráticas, com uma narrativa pessoal que o vinculava à modéstia, à paciência e à habilidade política (GOMES, 2002, p. 14). Postura que pode ser considerada vitoriosa, principalmente durante a transição democrática. O curta de Vladimir acaba por ir contra essa versão.

Apesar de não se tecer críticas diretas à figura de Juscelino Kubitschek ou ao seu governo, o presidente é diretamente associado à figura de Israel Pinheiro. Numa das primeiras falas do pintor Athos no filme, ele apresenta Israel Pinheiro como o braço forte de Juscelino durante a construção. Depois, Perseghini afirma que quem mandou a GEB para conter a rebelião que gerou o massacre foi o presidente da Novacap. Em um outro ponto do filme, que fala sobre a construção do lago em Brasília, Perseghini também acusa Israel Pinheiro de não ter ouvido as vozes dos trabalhadores e ter pedido o fechamento das comportas que daria origem ao lago, desconsiderando as pessoas que moravam no lugar onde a água ia começar a subir: “E a água chegou a inundar muitos barracos de ficar até pelo joelho. Teve noite de família acordar com água já na cama, porque a comporta

tinha que subir, a água tinha que subir na comporta”(BRASÍLIA [...], 1979, 12min49).

Há, portanto, essa associação direta, por parte de Perseghini, entre o massacre, as más condições de trabalho e a figura de Israel Pinheiro. E se ele é apresentado, logo no início do filme, como o homem de confiança de JK, podemos dizer que a narrativa constrói a ideia de que o massacre e a violência sobre os candangos acontecem sob tutela de seu governo. Assim, na contramão de exaltar um período antes da ditadura tido como positivo principalmente no momento da transição democrática, como vimos, *Brasília segundo Feldman* apresenta indícios de autoritarismo também antes da ditadura militar.

Daniel Aarão Reis fala da necessidade de analisar as permanências da ditadura em nossa sociedade, como a política autoritária que persistiu mesmo com o fim do regime. Segundo o historiador, “a ditadura reatualizou e exacerbou no Brasil a cultura autoritária” (REIS, 2002, p. 72), e a Constituição de 1988 não conseguiu resolver o desafio de acabar com o autoritarismo. Nessa mesma linha, entendemos que é preciso inserir a ditadura militar em estudos de longa duração para compreender esse caráter constitutivo da violência no Estado e na sociedade brasileira, que inclua não apenas o pós-ditadura mas também o período anterior.

Para isso, violências, opressões e repressões acontecidas durante os governos democráticos também precisam ser estudadas e devidamente criticadas. E o filme de Vladimir nos permite fazer essas reflexões. Em uma de suas falas, Perseghini parece resumir o constante e histórico processo de violência pelo qual passavam as trabalhadoras e trabalhadores de baixa renda no país e também durante a construção da capital: “Brasília ofereceu até muitas vantagens pra alguns, mas pra outros não. Operário é sempre operário. Bastante sacrificado, né?” (BRASÍLIA [...], op. cit., 14min57).

Outro tema que aparece no filme, ainda que de maneira mais tangencial, mas que de certa forma se impõe pelas imagens e pelo depoimento, é a presença das mulheres durante a construção. Nas imagens, há apenas algumas mulheres em contraste com centenas de homens. A primeira aparece no segundo minuto do filme, quando um grupo de pessoas aguarda a chegada de JK. Aparece uma

mulher de costas, de mãos dadas com uma criança. Em outro momento, a câmera enquadra uma mulher negra com uma criança, durante a chegada de Juscelino. Mas é durante o provável domingo dos trabalhadores, em um local identificado por Perseghini como o Núcleo Bandeirante, que elas mais aparecem.

Um plano mostra uma pessoa de branco, com uma sombrinha da mesma cor – ela está de costas e a sombrinha tampa sua cabeça, mas, pelas vestimentas, podemos inferir que seja uma mulher. Em seguida, a câmera faz um movimento e mostra outra mulher de vestido branco comprido e mangas longas. Primeiro a visualizamos de costas, então ela se vira e vemos que está grávida. Logo em seguida aparece uma mulher de vermelho. A câmera parece acompanhá-la fazendo um movimento para a direita. Passa um caminhão em primeiro plano e, quando ele sai, ela não está mais enquadrada. Apenas alguns segundos depois ela reaparece vindo na direção contrária. Outro veículo passa em primeiro plano, ela ressurge rapidamente. Passa outro caminhão e ela não é mais vista neste plano. Sua imagem parece escapar o tempo todo da câmera, dos registros, representando, de certa forma, a própria ausência das mulheres na história. A câmera agora faz um movimento mostrando uma fila de homens. Corta para outro plano, em que ela aparece encostada em uma parede de um mercado. A lente faz um *zoom in* para mostrá-la melhor.

Figura 6 – Mulheres no Núcleo Bandeirante



Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 10min40 e 11min26.

Nota: Mulheres aparecem no filme no "dia de domingo"; apesar de poucas referências, elas estiveram presentes durante a construção de Brasília.

Particularmente nesta última sequência, que acompanha a mulher de vermelho, há um interesse explícito da câmera por ela. Não é acidental seu registro. Provavelmente, aquela mulher com uma roupa que se destaca até mesmo pela cor, caminhando entre uma maioria de homens, chamou a atenção de Feldman. A menor presença de mulheres na localidade também deve ter sido motivo para o interesse. É no momento em que ela aparece que Perseghini fala sobre elas: "Quase não havia mulher em Brasília, né? Quase que era só homem mesmo". E depois diz que iam mulheres de Goiânia, de Patos de Minas, para trabalhar como prostitutas durante a construção, "que fazia fila de 4, 5, 6 homens pra uma mulher só". Em seguida esclarece que "não participava dessas coisas", e que se sentia mal, mas que "a turma levava isso no natural, né?" (BRASÍLIA [...], 1979, 10min51).

Se os operários ficaram muito tempo sem o devido reconhecimento do papel que exerceram durante a construção, às mulheres esse lugar foi ainda mais renegado. Nos últimos anos, no entanto, começaram a surgir diversos estudos sobre o tema, que demonstram que elas foram fundamentais para o estabelecimento da nova capital, ainda que em menor quantidade que os homens. De acordo com o *Censo Experimental*, divulgado em 19 de maio de 1959 (INSTITUTO [...], 1959), residiam na nova capital 64.314 pessoas, das quais 34,18% eram mulheres. Essa proporção, no entanto, variava conforme a localidade. Nos acampamentos das construtoras, o número de mulheres era menor, já que, em geral, eram permitidos apenas homens solteiros. Somente alguns alojamentos tinham espaço para famílias (RIBEIRO, 2008). Assim, as famílias se concentravam principalmente fora dessas regiões, como, por exemplo, na Vila Amaury. Ali, havia uma proporção de 884 mulheres para cada 1.000 homens, um número bem mais equilibrado. Em outros núcleos autônomos, como Taguatinga e Cidade Livre, também havia números mais próximos entre eles e elas.

Além disso, como interpreta José Gomes do Nascimento, as mulheres, em boa parte, tinham idade entre 20 e 29 anos e trabalhavam não apenas como donas de casas, mas também eram ativas em áreas como serviço, comércio e entretenimento, no caso das prostitutas (NASCIMENTO, 2019, p. 304). Segundo Nascimento, um possível motivo para diversos relatos sobre haver poucas mulheres na cidade, como o de Perseghini, era a proporção entre casadas e solteiras. Levando em consideração apenas estas últimas, a proporção cai para

a metade: 17 mulheres para cada 100 homens.

O autor aponta que essas mulheres também sofreram ações repressivas por parte da GEB. Para manter o alto ritmo de produção do operariado, a Guarda era responsável por manter a ordem no território, proibindo bebidas alcoólicas, por exemplo, ou expulsando aqueles ou aquelas que não estavam registrados pelas construtoras e que poderiam causar problemas. Entre as questões que precisavam ser resolvidas também estava a chamada Zona de Baixo Meretrício (ZBM), que “prejudicava” a imagem de Brasília. A ZBM era uma movimentada zona de prostituição nas imediações da Cidade Livre. Segundo Nascimento, “diferentemente do que era divulgado na época, foi um ambiente cercado de violência, não apenas pelas rixas entre os trabalhadores que disputavam as mulheres como também pela repressão da polícia a esses sujeitos e às prostitutas” (NASCIMENTO, 2019, p. 320).

As imagens das mulheres no curta, principalmente daquelas com crianças, ou da grávida, também dão indícios da formação de laços na localidade, em detrimento da ação concreta por parte do Estado através das companhias para evitar que famílias se estabelecessem no local. O projeto previa fixação provisória para os trabalhadores, e os planejadores acreditavam que grande parte deles voltaria para seus lugares de origem: “O rompimento deste esquema inicial se deu em diversos momentos e esteve pontilhado de conflitos que envolviam a participação intensa dos operários da construção civil” (RIBEIRO, 2008, p. 236).

Outro momento que mostra essa presença dos operários, para além do trabalho, é quando aparece uma imagem de um homem de vermelho, rodeado por outras pessoas. Em um plano mais próximo conseguimos ver que ele segura um livro. Na narração, Perseghini identifica o homem como sendo o “Pau de Arara”, um dos pioneiros da cidade, que ficou assim conhecido por ter chegado num pau de arara. Ele diz:

O Pau de Arara fazia com aqueles livrinhos, composição nordestina, sobre aquelas histórias que aconteciam. Então, fazia esses folhetos e vendia nas obras, os candangos [...] gostavam demais de ler aquele livrinho, de Maria Bonita, de Lampião. E ele continua aqui em Brasília, provisando esses livrinho e engendrando por aí. (BRASÍLIA [...], 1979, 9min50)

Essa cena é particularmente interessante, porque ela “invade” o ambiente de trabalho. Ao que parece, eles estão no meio da jornada, já que o Pau de Arara “vendia nas obras” os folhetos. Ainda que houvesse um alto controle das longas jornadas de trabalho por parte das companhias, ocorriam também pequenas transgressões. É possível inferir sobre a criação de momentos de prazer, de respiro, em que a socialização acontecia por outros termos. Ascende aqui também, particularmente, a cultura nordestina, que será fundamental em *Conterrâneos velhos de guerra*.

Figura 7 – Operário vende folhetos nas obras



Fonte: BRASÍLIA [...], 1979, 9min47.

Nota: Um homem identificado como “Pau de Arara” conta histórias ou recita poemas para outros operários, que escutam interessados.

O filme se constrói, portanto, dentro dessa ideia de contraste entre uma história dos grandes homens e uma história popular, um projeto de modernidade que acaba por se configurar em uma prática violenta e autoritária por parte do Estado e na constante desigualdade de tratamento aos trabalhos do país. Sua linguagem permite expressar a tensão entre a imagem da capital como síntese do processo modernizador no interior do país e a realidade de exploração dos operários. Todas essas questões, além do tema do massacre, da loucura, da velocidade e da guerra, serão aprofundadas por Vladimir em seu longa *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), já no contexto pós-ditadura. No entanto, aqui elas já aparecem e somos defrontados com uma outra história de Brasília.

Referências

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Ano de publicação original: 1985.

CEDRO, Marcelo. O governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961): estabilidade política e desenvolvimento econômico. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.).

O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964. 10. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

GOMES, Ângela de Castro. Qual a cor dos anos dourados? In: GOMES, Ângela de Castro (org.). **O Brasil de JK**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2002.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo experimental de Brasília**: população, habitação, 17 maio 1959. [Rio de Janeiro]: CNE, Núcleo de Planejamento Censitário, 1959. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=283408>. Acesso em: 27 ago. 2024.

JOFFILY, Geraldo Irenêo. **Brasília e sua ideologia**. Brasília: Thesaurus, 1977.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: **SOBRE fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

NASCIMENTO, José Gomes do. Representações de gênero em ocorrências policiais de violência contra mulheres na construção de Brasília. **Temporalidades**, Belo Horizonte, v. 11, n. 2, jan.-abr. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/12688/10021>. Acesso em: 27 ago. 2024.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

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

SOUSA, Nair Heloisa Bicalho de. O massacre de Pacheco Fernandes Dantas em 1959: memória dos trabalhadores da construção civil de Brasília. **Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades**, Brasília, v. 1, 2011. Disponível em: http://contii.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_11/bicalho_mesa_11.pdf. Acesso em: 27 ago. 2024.

TEIXEIRA, Hermes Aquino. **No tempo da GEB (1956-1960)**: trabalho e violência na construção de Brasília. Brasília: Thesaurus, 1996.