

**O AVIÃO, A AVE, O ANJO:
ASAS DO PROGRESSO EM
GUIMARÃES ROSA E PAUL KLEE**

**RHAYSA NOVAKOSKI CARVALHO
GUSTAVO DE CASTRO DA SILVA**

**THE PLANE, THE BIRD, THE ANGEL:
WINGS OF PROGRESS
IN GUIMARÃES ROSA
AND PAUL KLEE**

**EL AVIÓN, EL AVE, EL ÁNGEL:
ALAS DEL PROGRESO EN
GUIMARÃES ROSA Y PAUL KLEE**

RESUMO

Com o objetivo de revisitar um marco histórico do modernismo brasileiro sob outro viés e identificar imaginários de progresso presentes em duas obras artísticas, este artigo propõe um diálogo entre arte, literatura, política e história. Ambientando-se no período de construção de Brasília e na experiência dos trabalhadores nesse processo, as peças-chave para elucidação dessas imagens são: o conto “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa, e o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. Como resultado desta análise, a aproximação e a interpretação de diferentes linguagens artísticas apontam uma reflexão sobre as nuances do projeto modernista de desenvolvimento, como também sobre os impactos do progresso em subjetividades e territorialidades.

PALAVRAS-CHAVE Guimarães Rosa; Brasília; Progresso; Arte; Walter Benjamin

ABSTRACT

With the objective of revisiting a historical milestone of Brazilian modernism and identifying imaginaries of progress present in two artistic works, this article proposes a dialogue between art, literature, politics, and history. Set in the construction period of Brasília and in the workers' experience during this process, the key pieces to elucidate these images are the tale “The Margins of Joy”, by Guimarães Rosa, and the painting *Angelus Novus*, by Paul Klee. As a result of this analysis, the approach and interpretation of different artistic languages point to a reflection on the nuances of the modernist project of development, as well as on the impacts of progress on subjectivities and territorialities.

KEYWORDS

Guimarães Rosa; Brasília; Progress; Art; Walter Benjamin

RESUMEN

Con el objetivo de revisitar un marco histórico del modernismo brasileño desde otra perspectiva e identificar imaginarios de progreso presentes en dos obras artísticas, este artículo propone un diálogo entre arte, literatura, política e historia. Ambientándose en el período de construcción de Brasília y en la experiencia de los trabajadores en este proceso, las piezas clave para elucidar estas imágenes son: el cuento “Las márgenes de la alegría”, de Guimarães Rosa, y el cuadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. Como resultado de este análisis, la aproximación y la interpretación de diferentes lenguajes artísticos apuntan a una reflexión sobre las sutilezas del proyecto modernista de desarrollo, así como sobre los impactos del progreso en las subjetividades y las territorialidades.

PALABRAS CLAVE

Guimarães Rosa; Brasília; Progreso; Arte; Walter Benjamin

Artigo Inédito
Rhaysa Novakoski Carvalho*

<https://orcid.org/0000-0003-4333-2104>

Gustavo de Castro da Silva**

<https://orcid.org/0000-0001-7126-6947>

*Universidade de Brasília (UNB), Brasil

**Universidade de Brasília (UNB), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars2023.196308





INTRODUÇÃO: LEVANTANDO VOO

É possível evocar o passado para se pensar a ideia de futuro. A arte tem empreendido esse feito como forma de auxiliar no entendimento da ideia de progresso e na construção de significações em torno dos deslocamentos de territorialidades e subjetividades ao longo da História. Nesse sentido, o presente artigo propõe uma reflexão sobre os imaginários de progresso que circundam um dos principais projetos da modernidade brasileira no século XX: a construção de Brasília. Essa tarefa é empreendida a partir da aproximação entre as imagens evocadas no conto “As margens da alegria”, de João Guimarães Rosa, e o quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee.

Como peças auxiliares no entendimento dessas duas obras, esta proposta de reflexão aciona, também, outras imagens e textos como peças-chave da construção argumentativa. A exemplo das ilustrações de Luís Jardim,¹ presentes no livro *Primeiras estórias*, no qual o conto do escritor mineiro foi publicado pela primeira vez, em 1962, como também do fragmento de texto de Walter Benjamin (1987)

sobre o desenho de Klee e das imagens mentais que o autor sugere em sua pequena interpretação.

O conto de Guimarães Rosa se passa na época em que se erguia a nova capital; quando ela era, ainda, um ensaio do plano modernizador para o país, um não lugar onde o desejo pela realização dos sonhos de liberdade e progresso encontrou-se com uma realidade e um imaginário por vezes contraditórios. Torna-se significativo, dessa maneira, que, após mais de 60 anos desde a sua inauguração, o exercício de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 225), efetuado no trabalho de Ribeiro (2008) sobre a construção da cidade, seja evocado no decorrer destas páginas.

As ideias de Ribeiro sobre a noção de progresso são desenvolvidas junto àquelas em que Reinhart Koselleck (2006) aproxima tal conceito ao de tempo histórico e ao debate acerca das temporalidades. Com Dardot e Laval (2016), exploramos as noções de manutenção das subjetividades e as configurações do liberalismo histórico. Por fim, Gaston Bachelard (2002) nos ajuda a pensar a “poética das asas” e o “sonho de voo” como uma dimensão do imaginário ascensional e da dinamicidade, que representa a ousadia da busca e do encontro com o belo.

Nossa metodologia de análise é de cunho interpretativo e crítico, e está baseada na comparação entre as imagens artísticas de Paul Klee e Luís Jardim, assim como na aproximação destas com as imagens literárias presentes no conto de Guimarães Rosa. Visamos, com isso, aceder, abordar e problematizar três imaginários identificados nessas obras: o do avião, o da ave e o do anjo. Trata-se aqui de um fragmento de pesquisas realizadas sobre a presença da dimensão das artes plásticas na literatura e na biografia de Guimarães Rosa, empreendendo um ensaio sobretudo sobre seus aspectos históricos, metodológicos e teóricos.

Nosso percurso de reflexão tem início com o “personagente” que protagoniza a estória de Guimarães Rosa. O narrador nos descreve as experiências do Menino, sempre escrito com “m” maiúsculo, ao embarcar em uma viagem “inventada no feliz” para conhecer onde será construída a cidade “mais levantada do mundo”. O espelho entre a ação do Menino em olhar do avião e visualizar o “chão plano em visão cartográfica”, juntamente com as pistas lançadas ao longo do texto, denotam uma referência de Rosa à construção de Brasília, a capital em forma de aeroplano desenhada no planalto central – e idealizada como marco da modernização e integração nacional no século XX. “No arcabouço desse pássaro-avião,

estariam os próprios poderes do país, acompanhados de seus instrumentais administrativos” (ABDALA Júnior, 2003, p. 93).

No conto, o deslumbramento do Menino tem seu ápice no encontro com um pássaro, o peru, que figurava sua graça “todo em esferas e planos” – assim como o projeto da capital. A imagem quase sagrada do bicho para o Menino passa, então, a mediar o contato da criança com os demais elementos da história, dando a tudo uma graça e um colorido especial. A sensação de alegria e beleza é maximizada pela ação dos adultos ao seu redor, que o enchem de atenção e mimos – o que acusa, ainda, a posição social privilegiada de que a família da história aparenta usufruir. São esses mesmos adultos que ressaltam a grandeza das estruturas que estavam sendo erguidas no meio do cerrado. O estado de alegria do Menino, no entanto, é interrompido com a morte do animal para as refeições do dia seguinte.

Nossa reflexão se orienta, portanto, por três pares de asas: o esboço das asas em construção de uma cidade em formato de avião, que prometia ser a própria materialização de um projeto de desenvolvimento do país; as da ave, o peru, que transporta o menino para um estado sublime de contemplação e alegria, parecendo ser a síntese do clima de euforia e encantamento da época, mas que,

em seguida, desencadeia um choque com uma realidade mórbida que turva as expectativas da criança; e as asas do “anjo da história”, como Benjamin batizou o *Angelus Novus*, um ser alegórico que contempla horrorizado e estático as ruínas deixadas pelo progresso.

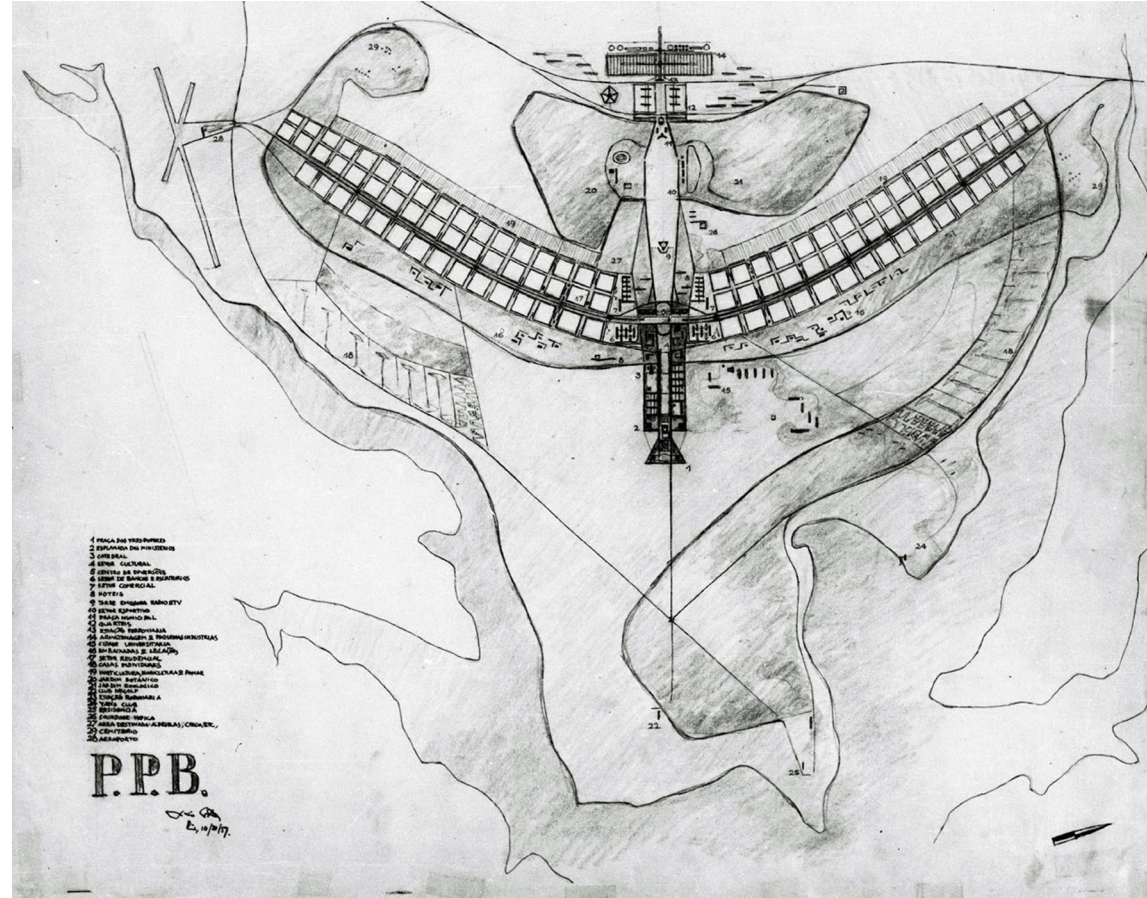
O AVIÃO: MATERIALIZAÇÕES DO SONHO MODERNO

O imaginário de avião está presente desde o início do projeto de construção de Brasília pelos traços de Lúcio Costa. O Plano Piloto foi dividido em “Eixo Monumental”, “Asa Norte” e “Asa Sul”, de modo que as ideias de “avião”, “asas” e “progresso” aparecem imbricadas e associadas desde os esboços que deram origem ao projeto consolidado. Bachelard entende que “o movimento de voo dá imediatamente, numa abstração fulminante, uma imaginação dinâmica perfeita, acabada, total” (BACHELARD, 2002, p. 65). Tal movimento é acentuado na imagem das asas, tecnologia ou recurso que permite o desprendimento corporal da terra e a conquista do ar. Essa “poética das asas” associa-se, por sua vez, àquela outra de “verticalidade”, tão cara ao pensador francês:

Uma *verticalidade* real se apresentará no próprio âmago dos fenômenos psíquicos. Essa verticalidade não é uma vã metáfora; é um princípio de ordem, uma lei de filiação, uma escala ao longo da qual experimentamos os graus de uma sensibilidade especial. Finalmente, a vida da alma, todas as emoções finas e contidas, todas as esperanças, todos os temores, todas as forças morais que envolvem um porvir têm uma *diferencial vertical* em toda acepção matemática do termo. Bergson diz em *La pensée et le mouvant* que a idéia de diferencial leibniziana, ou antes, a idéia de fluxo newtoniana, foi sugerida por uma intuição filosófica da mudança e do movimento. Acreditamos que se pode precisá-la mais e que o eixo vertical bem explorado pode ajudar-nos a determinar a evolução psíquica humana, a diferencial de valorização humana. (...) Formularemos, pois, este primeiro princípio da imaginação ascensional: *de todas as metáforas, as metáforas da altura, da elevação, da profundidade, do abaixamento, da queda, são por excelência metáforas axiomáticas*. Nada as explica, e elas explicam tudo. Mais simplesmente: quando queremos vivê-las, senti-las e sobretudo compará-las, percebemos que elas trazem uma marca essencial e que são mais naturais que todas as outras. (...) A valorização vertical é tão essencial, tão segura, sua supremacia é tão indiscutível, que o espírito não pode esquivar-se a ela depois de tê-la reconhecido uma vez em seu sentido imediato e direto. Não se pode dispensar o eixo vertical para exprimir os valores morais. Quando tivermos compreendido melhor a importância de uma física da poesia e de uma física da moral, chegaremos a esta convicção: toda valorização é verticalização. (BACHELARD, 2002, p. 10-11, grifos nossos)

Em Bachelard, a verticalidade é “um princípio de ordem”, um “axioma”, uma lei de filiação, uma escala ao longo da qual experimentamos os graus de uma sensibilidade especial. A estética do voo é retratada pelas imagens de energia, de leveza e de alegria. A verticalidade do voo, do avião e das asas é evocada aqui, primeiramente, para contextualizar o momento histórico do projeto imagético que dominou o início do período de construção de Brasília e que remonta ao desenho inicial do Plano Piloto, elaborado por Lúcio Costa em meados dos anos 1950 (figura 1).

Figura 1.
Lúcio Costa, *Plano Piloto de Brasília*, 1957.
Acervo Público do DF, Brasília²



O imaginário das asas, da ascensão, do voo e de uma *verticalidade* é tão evidente que persiste e toma novas formas, inclusive, na materialização desses esboços. Na tese em que discute a arte moderna e o projeto de identidade nacional a partir das fotografias de Marcel Gautherot dos primeiros anos de Brasília, a pesquisadora Heloisa Espada (2011) realiza apontamentos sobre

a monumentalidade das estruturas erguidas e o seu papel na formação ou reforço desses dois pontos. Segundo ela, ao contrário de uma monumentalidade de corpos pesados e “massudos” vista em outras obras da época, as formas da arquitetura sintetizadas nos projetos de Niemeyer exploram os sólidos geométricos e o acabamento liso e homogêneo, de forma a transmitir um ideal de grandeza, contemplação e pureza, traduzido em uma atmosfera flutuante, etérea e solar.

Vemos que essas mesmas imagens surgem no conto “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa, em que Brasília aparece novamente associada a uma perspectiva ascensional e aérea, própria de uma “aprendizagem” ou “iniciação”, como destaca a esse respeito Benedito Nunes:

Na primeira das *Primeras estórias*, “As Margens da Alegria”, aparece um menino, que Menino se chama, dotado de uma sabedoria infusa que se vai manifestando, passo a passo, por degraus de iniciação, estágios de uma aprendizagem (o menino viaja), a começar de cima para baixo, da quietude dos ares durante a viagem de avião, onde nada altera a proximidade da alma, satisfeita consigo mesma, às primeiras decepções da vida terrena no lugar onde se erguerá a grande Cidade. (NUNES, 2013, p. 58-59).

Amigo de Juscelino Kubitschek desde a década de 1930 e chefe de Divisão de Fronteiras do Itamaraty, Guimarães Rosa visitou Brasília ainda nos primeiros dias de dezembro de 1956: “Andei viajando, fui ao sertão, fui até ao Planalto goiano, ver o chapadão formoso onde começam a fazer a nova Capital” (DANTAS, 1975, p. 53), escreveu em carta a Paulo Dantas. Nesta viagem, ele foi ao Catetinho, palácio de madeira construído em 10 dias para servir de central de operações do sonho de Kubitschek. Ali, ele foi apresentado à documentação fotográfica do local e ao projeto de duas grandes obras recém-iniciadas: o Palácio do Planalto e o Brasília Palace Hotel. Depois, Rosa seguiu de jipe para conhecer o serviço de terraplenagem, a abertura de estradas, a chegada das grandes vigas e colunas, o carregamento de materiais e as fundações do futuro Palácio Presidencial, a Capela e o Hotel.

Rosa voltaria à capital em construção outras vezes, e essas experiências marcariam sua literatura. Escrita em julho de 1961 para o jornal *O Globo* e publicado no livro *Primeiras estórias* em 1962, a pequena fábula “As margens da alegria” inicia-se com a apresentação de um clima de imensa felicidade, na ocasião da viagem do Menino ao local onde se levantava a atual capital do país (cf. COSTA, 2006). No conto de Guimarães Rosa, o avião é sugerido

em meio a referências à capital, com descrições do que seria o lugar antes e durante o início da construção: “A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares” (ROSA, 2001, p. 50).

Brasília começou a ser levantada, de fato, nos primeiros meses de 1957 e foi inaugurada no dia 21 de abril de 1960, como cumprimento da promessa de campanha do então presidente Juscelino Kubitscheck (cf. RIBEIRO, 2008). As expectativas, sonhos e desejos do Menino no início do conto encontram correspondência com as expectativas que envolveram a criação da nova capital, dentro de uma lógica de progresso e modernização evocada com certa urgência, como já determinava o slogan “50 anos em 5”, marca do governo de Kubitscheck e seu plano de metas.

Nesse sentido, a construção da cidade consistia em uma síntese da ideia de progresso que, conforme discute Koselleck (2006), implicou, de fato, uma aceleração do tempo a fim de se alcançar um futuro desconhecido, mas que prometia um horizonte de esperança de um país melhor e mais desenvolvido economicamente.

No estudo em que discute a formação da cultura brasileira a partir do conto de Guimarães Rosa, Abdala Júnior afirma que Brasília “seria a materialização de um desejo de uma nova

realidade preso à visão racional e sistemática do modernismo” (ABDALA Júnior, 2003, p. 94). Por outro lado, Ribeiro lembra que o plano de integração nacional era um projeto antigo, finalmente colocado em prática dentro de um contexto político e econômico de intensa industrialização do país e de embates entre uma ala “nacionalista” e “anti-imperialista”, à qual se filiava Kubitscheck, e outra ala “entreguista” e “conservadora”. Ambas, no entanto, estavam engajadas em atender aos anseios de integração nacional e interiorização que, de acordo com Ribeiro, nada mais é do que a aplicação de uma “lógica penetração do capitalismo, no sentido de transformar terras ‘improdutivas’ em valores econômicos de mercado” (RIBEIRO, 2008, p. 33).

O otimismo ligado ao projeto da cidade é evocado no conto de Rosa por meio de expressões como “a grande cidade”, “em caso de sonho”, “novo senso de esperança”, “avião: o bom brinquedo trabalhoso”, “as novas tantas coisas”, entre outras. De fato, todas essas imagens literárias encontram correspondência com o que veio a se tornar, plasticamente, a cidade. Espada (2011) lembra que diversas áreas dos saberes e práticas artísticas foram também mobilizadas em torno dessa atmosfera, como é o caso do próprio Gautherot, contratado para fotografar a cidade e, assim, contribuir para

as narrativas idealizadoras que circundavam Brasília e a nova era de modernidade por vir.

Nesse sentido, durante a primeira parte da história, o Menino é tomado por uma série de sensações – possíveis, vale ressaltar, graças a uma clara posição social privilegiada, já que viajavam em avião que “era da Companhia, especial, de quatro lugares” (ROSA, 2001, p. 49). A gênese de uma cidade exuberante e parte de uma natureza ainda preservada fazem a criança viver, mesmo sem entender muito, a promessa do progresso: o paraíso da modernidade enche seus pequenos olhos.

As expectativas otimistas do Menino aproximam a história do que Dardot e Laval (2016) sugerem sobre as novas formas de apropriação de corpos engendrada por meio do liberalismo e do neoliberalismo. Ao se referirem ao sujeito produtivo, ao indivíduo social, eles lembram que o poder essencialmente produtivo inaugurado com o advento da sociedade industrial se configurou de tal forma a transformar uma economia política em fiadora de uma psicologia científica que atendesse a seus interesses. Surge então uma psicofisiologia das sensações, em que o homem é governado pelo prazer e pelas dores. O âmbito de dominação e controle dessa nova forma de poder é o da manutenção de subjetividades, a fim de alcançar uma ideia de felicidade não só individual como também coletiva.

Relacionando-se a isso, uma interpretação possível para a parte inicial da história é a de que o Menino, “alegre de rir para si”, seduzido pelo conforto durante todo o trajeto até o local da cidade, é envolvido nessa perspectiva de manutenção de sensações, própria de um *status* econômico e político de elite.

Mais do que um *status*, a narrativa rosiana descreve uma ambiência de sonho que encontra correspondência com o espírito em torno da construção de Brasília. A cidade síntese da inauguração da modernidade já começava a nascer envolta no que Espada (2011) descreveu como uma junção entre argumentos econômicos e técnicos com relatos míticos e, por vezes, místicos, que, como vimos, são transferidos para os monumentos arquitetônicos que mais representam a cidade e sua áurea de ascensão.

A AVE: DA FABULOSA ALEGRIA AO MILIGRAMA DE MORTE

Senhor! Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo, – se proclamara. Grugulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul-claro, raro,

de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, *todo em esferas e planos*, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – *o peru para sempre. Belo, belo!* Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento. Sua ríspida grandeza tonitruante. Sua colorida empáfia. *Satisfazia os olhos*, era de se tanger trombeta. Colérico, encachiado, andando, gruziou outro gluglo. *O Menino riu com todo o coração.* (ROSA, 2001, p. 51, grifos nossos)

Como mostra esse fragmento do conto, o estado de alegria do Menino é maximizado no encontro com o peru, o segundo par de asas a conduzir a reflexão proposta aqui. Na descrição do animal, imbuída na contemplação da beleza vista pelo “personagente”, há uma sobreposição entre a ave e o projeto de aeroplano que se erguia. Ambos são belos e alados, mas presos ao chão, incapazes de alçar voo. A não ser na imaginação de um menino ou de um grupo de idealizadores. A frase “todo em esferas e planos” serviria tanto para a cidade quanto para o bicho, cujas formas circulares,³ arqueadas e planas, tão características de Brasília, são aproximadas do peru, em um momento de fascínio do Menino. A arquitetura da capital, entendida como uma expressão visual de arte, é construída para a contemplação, e tal condição é reproduzida em fotografias da cidade (cf. ESPADA, 2011). Essa atitude contemplativa é visualizada também na cena do encontro com o peru.

A beleza da ave, ou do projeto urbano, resulta em alegria e passa a mediar o olhar da criança para todas as outras paisagens. Como forma de mostrar a repetição “em íntimo” do nome de cada coisa, após o encontro com o peru, o narrador começa a listar tudo o que o Menino enxerga durante o passeio. São enumerados pássaros, plantas, animais, paisagens, tudo aquilo que fazia parte de um ambiente natural, e não a construção de cimento armado que se erguia. As descrições são sempre acompanhadas por adjetivos que elevam tudo a um patamar quase sagrado.

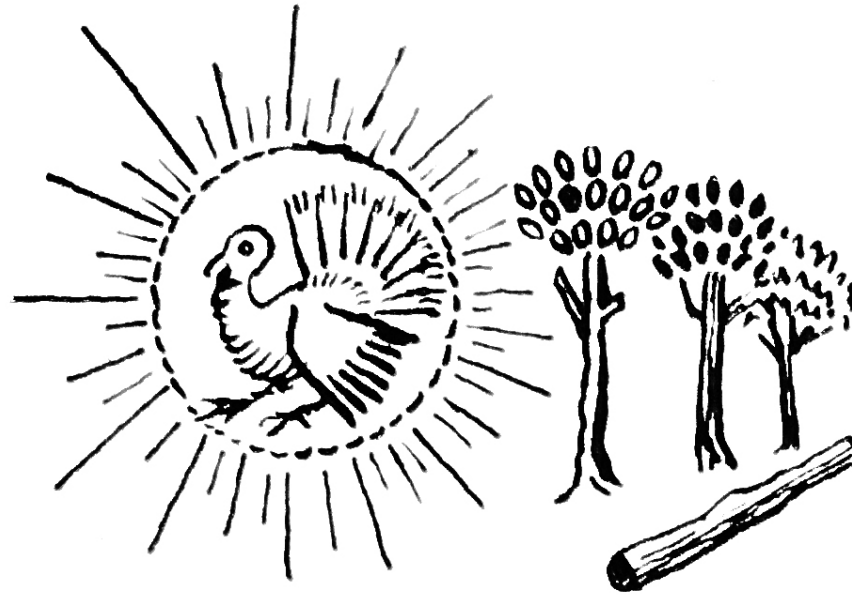
É a partir desse cenário literário que podemos destacar a observação realizada por Abdala Júnior sobre a relativização da áurea de sonho em torno do projeto de construção de Brasília. Para o autor, “o otimismo de Guimarães é relativo e parece desconfiar desse projeto, que parece afeito à circunscrição de perspectivas ingênuas, como a do menino” (ABDALA Júnior, 2003, p. 94). Assim, durante as singelas descrições, pequenas quebras de expectativas ocorrem, realizadas sempre por adultos, como nos casos em que o tio fala da “imundície de perdizes” ou no almoço alvoroçado e turbulento com os engenheiros.

Os “presságios” se concretizam e o ingênuo estado de alegria é bruscamente interrompido com a morte do animal para as festas

do dia seguinte. “O Menino recebia em si um miligrama de morte” (ROSA, 2001, p. 53) e a ambiência de sonho associada àquele território em transformação é abalada. Logo após a notícia, levam-no a um novo passeio. Desta vez, para onde já havia começado de fato a construção da capital. “Vamos aonde a grande cidade vai ser, o lago...” (ROSA, 2001, p. 53). Nesta última imagem: a cidade é associada às águas de um lago ou espaço que ainda não se formou. A cidade é, naquele instante, em seu imaginário, um porvir líquido.

A visão do Menino, contaminada pelo luto e pelo choque de realidade, advindos da morte do animal, apreende agora outras formas e paisagens. Em uma “renúncia à curiosidade” os adjetivos que aparecem também são outros: “aquele doer”, “dó”, “desgosto”, “engano”. Ele está imerso em “circunstristeza”. O Menino se descontentava ainda mais com o que lhe mostravam: “Homens no trabalho de terraplanagem, os caminhões de cascalho, as vagas árvores, um ribeirão de águas cinzentas, o velame-do-campo apenas uma planta desbotada, o encantamento morto e sem pássaros, o ar cheio de poeira” (ROSA, 2001, p. 53). O protagonista descobre que para se construir a “grande cidade” era preciso remover do local a beleza que ele admirou outrora. Tal descoberta insere-se nos “degraus de iniciação, estágios de uma aprendizagem” a que se referiu Nunes (2013, p. 58).

Figura 2.
Luís Jardim, Ilustração da capa de
Primeiras estórias, 1962.



No processo de edição do livro, Guimarães Rosa fez questão de que cada história tivesse ilustrações específicas. Ele sentou-se ao lado de Luís Jardim para pensar as imagens. Durante tardes inteiras, ambos ficaram a debater e desenhar as ilustrações dos contos de *Primeiras estórias*. O desenho associado ao conto aqui analisado também está na capa do livro e sinaliza a ideia anterior. Nos traços de Luís Jardim (figura 2), o peru é visto dentro de um sol luminoso.

O animal é envolto em uma aura semelhante àquela visualizada em representações de santos. A luz e o sol no pássaro são um sinal de transcendência e de espiritualidade. O desenho

pode ser visto, também, como metáfora de contemplação do divino (aos olhos do Menino), justaposta à ideia de interrupção do ciclo da vida para dar lugar ao Plano Piloto. “O oásis também é construído destruindo o diverso” (ABDALA Júnior, 2003, p. 96), para a tristeza do pequeno protagonista. Ao lado do animal, três árvores enfileiradas em uma ordem de tamanho decrescente, além de uma quarta árvore derrubada na frente, na diagonal, que indica a presença humana e, como veremos, a associação possível das ideias de ruína e de progresso.

Dessa maneira, recaía sobre o Menino o vislumbre do outro lado dos ideais positivistas, ele “descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, de hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia” (ROSA, 2001, p. 53). Entre traços e palavras, a construção narrativa de Rosa aponta a noção de que o progresso não é um ato limpo, descolado das consequências e benéfico a todos os envolvidos. Não há mediação, como diz o trecho citado, entre o contentamento e a desilusão. São as duas faces inseparáveis do modelo de desenvolvimento que se aplicava naquele momento.

O ANJO: RUÍNAS DO PROGRESSO

A partir da desilusão do Menino, ocasionado pelo “desaparecimento no espaço” da ave tão querida, recorreremos ao terceiro e último par de asas a guiar nossa reflexão. *Angelus Novus* (figura 3) é uma ilustração criada pelo artista Paul Klee em 1920. O filósofo e crítico literário Walter Benjamin foi o detentor do desenho por alguns anos, e escreveu sobre ele:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido ao passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. *Essa tempestade é o que chamamos de progresso.* (BENJAMIN, 1987, p. 226, grifos nossos)

Figura 3.
Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.
Óleo e aquarela sobre papel, 31,8 x 24,2 cm.
Coleção: The Israel Museum, Jerusalém.⁴



Entre as muitas leituras possíveis da imagem, podemos refletir sobre a questão da ideia de progresso como um processo histórico que deixa rastros catastróficos em seu caminho. Pensando com Koselleck (2006), quando se fala em progresso evoca-se uma temporalidade voltada para o futuro. Aqueles que buscam o desenvolvimento olham para o futuro com otimismo e lançam mão de imagens para direcionar também o nosso olhar, assim como o Menino, que se deslumbra com a grande cidade sendo levantada e com as paisagens inicialmente mostradas a ele. O anjo de Klee, interpretado por Benjamin, faz o movimento contrário. Ele olha para o passado e se depara, então, com ruínas. Os ventos que sopram e o imobilizam vêm do paraíso, indicando que a promessa de progresso é alcançar esse paraíso, no horizonte do futuro, mas ignorando os “derrotados” que foram deixados para trás.

No texto em que escreve o anúncio da revista *Angelus Novus*, Benjamin (2012) fala de uma lenda talmúdica sobre a criação de novos anjos. Ele diz que a cada momento são sempre novas legiões “infinitas” a serem criadas, com o objetivo de entoarem hinos diante da presença de Deus. Logo após as canções, os seres celestiais deixam de existir e se “dissolvem no nada” (BENJAMIN, 2012, p. 46). A aproximação da figura do anjo com a do peru que aparece no conto

rosiano é sugestiva. Assim, a existência da ave se confunde com a dos seres celestiais descritos na lenda, uma vez que o peru é criado para uma finalidade específica que culmina na dissolução da sua própria vida: “O seu desaparecer no espaço” (ROSA, 2001, p. 52). Seja como alegoria do projeto da capital, seja como metáfora para a condensação das sensações experimentadas pelo Menino em um sistema de poder que se orquestrava naquele momento e naquela época, o peru aparece de forma breve, cumpre a finalidade narrativa de maximizar o olhar contemplativo da criança e, logo após, morre.

A metáfora construída aqui pode ser aproximada, também, às asas do avião. Mas, nesse caso, as legiões de anjos se confundem com os trabalhadores que ergueram as estruturas da capital. De acordo com Ribeiro (2008), mais de 60 mil operários foram responsáveis pela construção de Brasília, homens que viveram uma rotina de trabalho exaustiva, dormindo em alojamentos coletivos montados em grandes acampamentos. Durante anos enfrentaram a hostilidade do deserto tropical: as secas e as monções, a lama, o isolamento, os animais. Esses homens se enquadravam, sobretudo, num tipo específico de perfil: jovens, com boa saúde e sem família (ou com família distanciada).

O que levou tantas pessoas a abandonarem seus lares e cidades para fazer parte do projeto de construção da capital? Os motivos são muitos. Ribeiro levanta alguns deles, que são pertinentes para pensar a problemática desenvolvida aqui. Além da promessa de trabalho e bom pagamento, havia ainda a disseminação do discurso da integração e desenvolvimento nacional, que contava com o Estado como “amplo divulgador dessas formulações e o Presidente da República o seu maior arauto” (RIBEIRO, 2008, p. 45). Os trabalhadores eram convocados a fazer parte desse movimento. Ribeiro chega a destacar a persistência desses discursos nos chamados “pioneiros”, ao apresentar as declarações de muitos trabalhadores. Entre eles um pedreiro e um comerciante:

- Brasília provou a capacidade do nosso povo, a capacidade do nosso povo de realizar uma obra, uma obra... inclusive no prazo que foi realizada, né, com uma técnica nossa, com a nossa tecnologia sem importar tecnologia de fora, né, uma obra monumental daquela, construída *com gente passando fome*.

- Todo mundo tinha um grande entusiasmo. Achava-se realmente que tava *participando de uma grande coisa* e que de fato era. Vamo dizer, imprantar a capital do país aqui nesse pranalto central que num existia nada anteriormente, era uma coisa arrojada. (RIBEIRO, 2008, p. 46, grifos nossos)

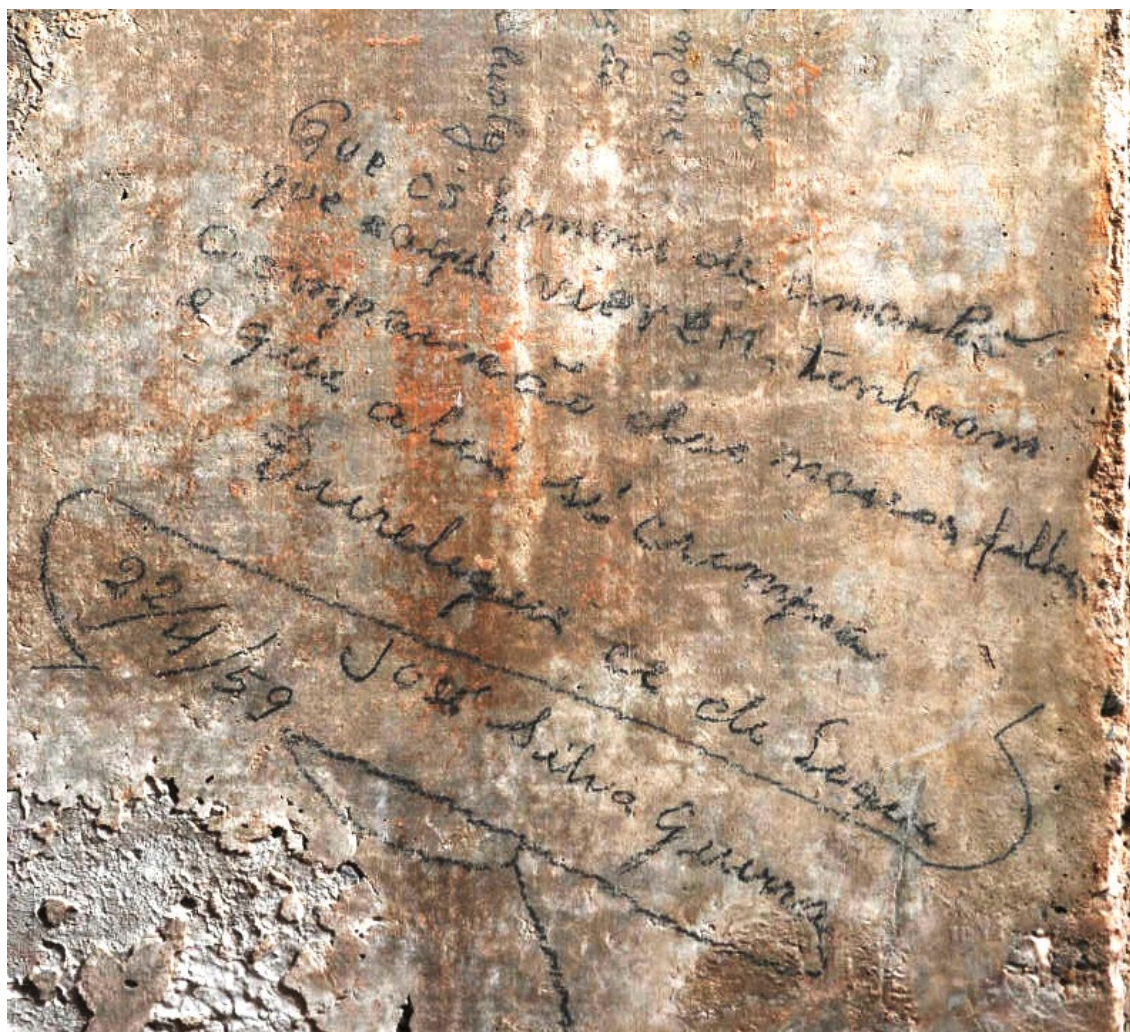
Como evidenciado nos grifos, as falas mostram a repetição de um discurso muito difundido na época, e que ecoa até os dias atuais. São sintomas pungentes dos efeitos de um Estado que atuou ativamente no processo de manutenção de subjetividades, a fim de tornar o povo participante do projeto de abertura econômica que traria “desenvolvimento” para o país e integraria populações mais distantes territorialmente.

Em consonância com os pontos levantados em Dardot e Laval (2016), mesmo com uma certa organização de classe, já é possível notar a atuação de um governo sobre as vontades individuais de milhares de pessoas que, acreditando em melhorias a curto prazo (com os altos salários prometidos) e a longo prazo (com o desenvolvimento que a capital interiorizada acarretaria para todo o país), aderem ao projeto e ao discurso empreendido em favor do plano político de modernização da economia brasileira e de um imaginário de progresso.

Dentro de uma rotina de alta exploração de sua mão de obra, era comum aos trabalhadores se agarrarem à ideia de esperança, atrelada à cidade que ajudavam a erguer. Como na descrição do anjo da história, essa esperança estava depositada em uma noção de futuro e de progresso ainda a ser alcançada. Exemplo disso são as

inscrições achadas após a remoção de uma das paredes do Congresso Nacional em 2011.⁵ No espaço encontrado pelos trabalhadores naquele ano, havia mensagens de seis décadas atrás (figura 4). Além do sentimento de saudade da família, havia frases como: “Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra”, ou: “Bazília de hoje é Brazil amanhã”, e: “Só temos uma esperança: nos brasileiros de amanhã”. Essas inscrições gravadas no concreto reafirmam a crença em um futuro melhor do que o presente que se apresentava a esses homens (MENSAGENS, 2011).

Figura 4.
Autor desconhecido, "Que os
homens de amanhã que aqui vierem
tenham compaixão dos nossos filhos
e que a lei se cumpra", 2011.

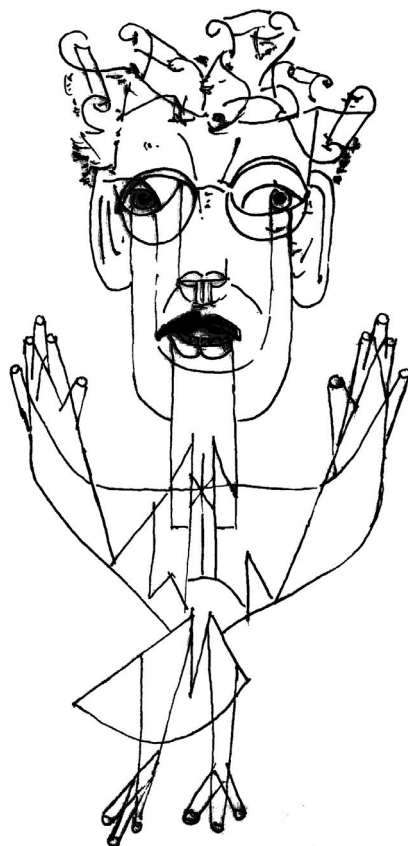


Apesar do otimismo ligado à conclusão da obra, assim como ocorre com os anjos que são criados para cumprir sua função e depois são dissolvidos, após a inauguração da capital, o governo se empenhou em pressionar a dispersão dos trabalhadores direta

e indiretamente envolvidos na construção do Plano Piloto. Eles não teriam direito de ocupar os espaços que construíram. Entre outros, um exemplo são aqueles trabalhadores que ocuparam o Núcleo Bandeirantes, acampamento provisório que “deveria deixar de existir no dia da inauguração de Brasília” (RIBEIRO, 2008, p. 252). Por conta disso, o período posterior à inauguração da capital foi marcado por um clima de embate entre o Estado e os trabalhadores, que se uniam para reivindicar as terras que ocuparam por anos e as casas outrora prometidas para suas famílias. Ribeiro (2008) conta que Juscelino assumiu uma posição ambígua no caso, em que acalmava os ânimos da população, prometendo a regularização do problema de habitação que se instaurava ali, mas deixou o cargo sem ter realizado algo de efetivo nesse sentido.

Voltando-nos novamente para a figura do anjo, sugerimos, ainda, a possibilidade de conectar os acontecimentos que ocorreram durante a construção de Brasília e depois à visão que o ser celestial vislumbrava ao encarar o passado histórico. A catástrofe, que no conto de Rosa culmina na morte do animal, é ligada à ideia de um progresso que deixa uma série de rastros de destruição em seu caminho.

Figura 5.
Montagem feita pelos autores,
Angelus Novus e Menino representados
em posições semelhantes.



Após a morte do peru, inicialmente ligado ao anjo, quem assume o lugar do *Angelus Novus* nessa cadeia de associações é o próprio Menino. Quando recai sobre o “personagente” o impacto daquele “miligrama de morte”, assim como o anjo de Klee, ele passa a ver as ruínas causadas pelo progresso: a beleza da natureza é erradicada para dar lugar à meta quinquenal de desenvolvimento e a um projeto de progresso e modernização em grande escala. No índice

ilustrado presente no livro, encontramos uma correspondência imagética com esse pensamento de similaridade (figura 5). Como em um espelho semântico, a imagem do Menino de Jardim e de Rosa desenhado na década de 1960, curiosamente, poderia ser entendida como uma imitação do movimento afetado do anjo de Klee, realizado 40 anos antes. Ambos são desenhados com corpo voltado para frente, com as mãos ou as asas levemente dobradas e levantadas para cima. A posição dos dois remete a uma pose de rendição ou surpresa, sendo lida aqui tanto como atitude contemplativa diante do belo, representado pelo peru e pelas idealizações do sonho moderno, quanto como sinal de impotência diante do curso irreversível do progresso.

No final do conto, o Menino, ainda desnorteado com o luto pelo animal e as visões de destruição que avistou no local da construção, vai até o quintal e encontra um novo peru. A outra ave, menor e não tão bela quanto a primeira, chama a sua atenção por bicar raivosamente a cabeça decapitada do peru morto. “Movia-o um ódio”, e “o Menino não entendia”. A confusão do “personagente” só é acalmada quando ele avista um vagalume vindo da escuridão da mata e “era, outra vez em quando, a Alegria” (ROSA, 2001, p. 55).

Figura 6.
Luís Jardim, *Índice ilustrado do conto*
As margens da alegria, 1962.



Recorrendo novamente ao índice ilustrado (figura 6), pode-se inferir a presença da nova ave como uma renovação do ciclo com que o Menino entra em contato no decorrer da história. Como apontam Dardot e Laval (2016), as configurações de poder político-econômico (no caso deles, o liberalismo) assumem novas formas, a fim de manterem em movimento as suas engrenagens.

Na figura 6, o símbolo do infinito inicia a linha de ilustrações que, na sequência, mostra árvores em pé e em seguida derrubadas, o peru, o Menino e uma nova sequência de árvores, como se o processo de vida e morte formasse um contínuo ininterrupto. O novo peru pode ser entendido, então, como uma aproximação com a velha alegria do garoto, ilustrando a reinvenção do liberalismo e a aceitação do advento do progresso, de modo a manter a máquina da economia pela gestão das sensações, no caso do conto, das sensações do menino.

A linha ilustrada termina com o símbolo de Vênus, representação tradicional do gênero feminino e da mulher. Essa imagem está associada também à ideia de delicadeza, beleza,

fertilidade e receptividade. O que, no contexto construído aqui, pode ser associado a duas das ideias já comentadas: primeiro, ao belo e bom paraíso, ao qual tanto o Menino quanto o anjo descrito por Benjamin dão as costas, e, segundo, às dualidades que o progresso e suas consequências despertaram no “personagente”, dispondo na mesma linha narrativa tanto as belezas quanto as destruições que esse movimento rumo à modernidade acarreta.

■ CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão esboçada aqui delineou as imagens de verticalidade presentes nas noções de asa, ave e anjo a partir do texto do conto “As margens da alegria”, de Guimarães Rosa, e das ilustrações de Luís Jardim, colocadas em relação às ideias de modernidade e progresso, o que as aproxima do fragmento de Benjamin sobre o desenho *Angelus Novus*. Nossa abordagem quis levar em conta as vozes dos esquecidos da história: os trabalhadores anônimos de Brasília ou desfavorecidos durante sua construção. Para Benjamin, “a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia” (BENJAMIN, 2012, p. 11). Por isso, foi ensaiado um vislumbre de passado, a fim de tentarmos entender a formação da nossa própria contemporaneidade.

A estória do Menino fornece alegorias e metáforas que traduzem a configuração da construção de Brasília. Apesar do acontecimento histórico figurar como pano de fundo da estória, sem ser ao menos explicitado, por meio dos elementos do conto foi possível apreender certa atmosfera daquela época, em que houve grande deslocamento de trabalhadores em prol de um sonho de voo, no sentido de liberdade e desenvolvimento econômicos. O projeto de construção da capital no Centro-Oeste brasileiro foi parte do plano de adestramento dos recursos ainda não utilizados no interior do país, como também da entrada de capital estrangeiro na economia e no processo de industrialização iniciado nos governos anteriores. Trabalhos como o de Espada (2011) também sublinham esse ponto de vista, cuja idealização é, de certa forma, concretizada na arquitetura monumental e etérea de Niemeyer e capturada por outras práticas artísticas, como é o caso das fotografias de Gautherot.

Pelas cenas de inocência e alegria do Menino, identificamos a ambiência que a promessa de progresso e modernidade ascendia na população: uma fabulosa e quase ingênua euforia. Tal processo é visto, talvez, com certa desconfiança pelo próprio Guimarães Rosa, uma vez que a ruptura pela qual passa o pequeno protagonista sugere aspectos mais sombrios desse sonho. Ao mesmo tempo que

os trabalhadores eram incentivados a fazer parte do grande projeto, eram demandados exaustivamente (por conta da aceleração de tempo que o progresso exige) e, posteriormente, foram excluídos dos eixos centrais das estruturas que edificaram. Nesse sentido, o modelo brasileiro de progresso possuiu uma face excludente desde o seu início.

No mesmo sentido, ali, as ideias de altura, voo, crescimento, progresso, futuro, se associaram. Não se tratava, então, de uma “metáfora”, mas de realidade vivida. Como bem observou Bachelard (2002, p. 10), era uma realidade fundada no sonho que se apresentava “no próprio âmago dos fenômenos psíquicos”, na qual a “verticalidade não é uma vã metáfora; é um princípio de ordem, uma lei de filiação, uma escala”. Construía-se, assim, um paraíso levantado no meio do planalto central, que, por sua vez, abriria caminhos para a exploração posterior de lugares mais distantes – como a Amazônia.

Ao nos virarmos para o passado junto com o anjo, vemos as ruínas do progresso associado a um plano de modernidade específico. Tais destroços acusam tanto a derrubada da natureza viva e “sob espécie sonhosa” quanto a falta de integração dos não poderosos a esse sonho e aos frutos dele. A noção de “catástrofe” é outra

imagem sempre próxima àquela de futuro, de progresso e busca pela modernidade. Ao olhar e reconhecer as ruínas do passado é possível aprender sobre o futuro. Por outro lado e de forma contrária: o imaginário de futuro também não se dissocia daquele de sonho, voo e especulação.

NOTAS

- 1** As ilustrações do escritor e artista Luís Jardim foram elaboradas sob supervisão de Guimarães Rosa especialmente para a edição de *Primeiras estórias*, lançada pela Livraria José Olympio Editora em 1962. No livro *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai* (1999), Vilma Guimarães Rosa conta que os desenhos de *Primeiras estórias* foram esboçados pelo próprio Rosa e, posteriormente, desenhados por Jardim para a versão definitiva da obra. Dessa maneira, este artigo considera texto e ilustração como narrativas complementares que obedecem ao rigoroso processo de criação de Rosa, expressando sentidos e simbologias correspondentes entre a linguagem verbal e não verbal pensada para a obra.
- 2** Disponível em: <http://especiais.g1.globo.com/distrito-federal/2018/desenho-de-brasilia-inspirado-em-aviao-mito-ou-verdade/>. Acesso em: 9 mai. 2023.
- 3** Interpretamos as formas circulares e planas de Brasília sintetizadas nas “Tesourinhas”, que desenhavam círculos e esferas ao longo da forma plana na extensão das asas do avião. Espada (2011, p. 59) também comenta sobre a plasticidade das formas brasilienses exploradas por Gautherot ao trabalhar a luz e sombra a partir das “superfícies prismáticas, esféricas e cilíndricas da arquitetura de Niemeyer”.
- 4** Disponível em <https://www.imj.org.il/en/collections/199799-0>. Acesso em: 30 mai. 2023.
- 5** Segundo informações do site da Câmara Legislativa, em 2011 foi descoberto um espaço na casa repleto de inscrições que seriam dos trabalhadores que construíram Brasília nas décadas de 1950 e 1960. O local, uma espécie de câmara na estrutura interna do prédio, foi encontrado por funcionários que investigavam a causa de um vazamento no Salão Verde. A matéria expõe a opinião de um dos descobridores das escrituras que, assim como os trabalhadores de 60 anos atrás, também se mudou para a capital em busca de trabalho. De acordo com o texto, o funcionário afirma que as escrituras “continuam atuais”, mesmo décadas após sua inscrição.

REFERÊNCIAS

- ABDALA Júnior, Benjamin. “As margens da alegria: perspectivando a cultura brasileira”. In DUARTE, Lélia Parreira (org.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC Minas, CESPUC, 2003, p. 92-98.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 222-234.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. São Paulo: Autêntica, 2012.
- COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator, **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, n. 20-21, 2006, p. 10-58.
- DANTAS, Paulo. **Sagarana emotiva**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.
- ESPADA, Heloisa. **Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot**. 2011. 224 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 2011.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contratempo e Editora PUC-Rio, 2006.
- MENSAGENS de candangos encontradas mais de 50 anos depois da construção do Congresso. **Câmara dos deputados**, Brasília, 12 ago. 2011. 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: 9 mai. 2023.

NUNES, Benedito. O Amor na obra de Guimarães Rosa. In PINHEIRO, Victor Sales (org.). **A Rosa o que é de Rosa**: literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013, p. 37-77.

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

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço** / trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento / trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOBRE OS AUTORES

Rhaysa Novakoski Carvalho é Doutoranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação da FAC-UnB, desenvolvendo o projeto “Atlas do mundo misturado: do infinito à transcrição iconográfica a partir do universo rosiano”. Editora-assistente da *Revista Esferas*. Mestre em Comunicação pela FAC-UnB com a pesquisa “Ilustração e pensamento gráfico nos livros de Guimarães Rosa (1946-1967)”, financiada por bolsa CNPq. Jornalista formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Maranhão (2016). Atualmente, é pesquisadora do Grupo Siruiz de Estudos em Comunicação e Produção Literária (UnB/CNPq), com foco na obra de João Guimarães Rosa. Integra, ainda, o grupo de pesquisa Love - Laboratório de Comunicação Visual e Edição Criativa (UFMA).

Gustavo de Castro da Silva é poeta, escritor, jornalista e antropólogo. Bolsista de Produtividade de Pesquisa (Pq/CNPq). Professor de Estética na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Editor da *Revista Esferas*. Pós-doutorado (2019-20) no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) da Universidade Nova de Lisboa (UNL); Estágio sênior (2015) em Estudos Ibéricos e Latino-americanos pela Université Sorbonne - Paris IV; Doutorado (2002)

em Ciências Sociais/Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), com tese sobre Italo Calvino (Bolsa Capes). Pesquisador (voluntário) do Museu Casa Guimarães Rosa (Cordisburgo - MG) e do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Estuda biografias na perspectiva da comunicação e do pensamento complexo. Membro da Red de Estudios Biográficos de America Latina (Rebal) e do eixo temático Études Lusophones (EL), do Centre de Recherches Interdisciplinaires sur le Monde Ibériques Contemporains (Crimic/Sorbonne). Líder dos grupos Siruiz - Comunicação e Produção Literária (UnB/CNPq) e Biocom - Biografias, poesia e comunicação (UnB/CNPq).

Artigo recebido em
4 de abril de 2022 e aceito em
16 de maio de 2023.
Publicado em
10 de outubro de 2023.