

Luisa Videsott

Arquiteta formada no Departamento de Análise e Crítica Histórica dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Itália, doutoranda no Departamento de Arquitetura e do Urbanismo da EESC-USP, luides@sc.usp.br

Revisão da tradução:**Fábio Lopes de Souto Santos**

Arquiteto e urbanista, professor doutor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Avenida Trabalhador Sarcarlenense, 400, CEP 13.566.590, São Carlos, SP, (16) 33739294, sotosantos@uol.com.br

Lorenza Pavesi

Designer gráfico formada pela Coventry University (Grã-Bretanha), pós-graduanda na área de Teoria e História da Arquitetura da EESC-USP, Rua Madre Saint Bernard 151, Santa Mônica, São Carlos, SP, lore@ukonline.co.uk

Resumo

O monumento “*Os Candangos*”, de Bruno Giorgi é um símbolo de Brasília. Inspirou desde propagandas até a letra da “Sinfonia da Alvorada”, servindo de emblema da nova capital, como as colunas do Palácio da Alvorada ou a arquitetura do Congresso Nacional. O artigo indaga o significado da escultura na construção da capital. Inicia observando a evolução da palavra candango e o processo de re/nomeação da obra, “conversa” com o depoimento de seu autor, indaga o significado da sua colocação original, analisa a composição, as obras às quais se refere e pergunta sobre a identidade dos trabalhadores que edificaram Brasília.

Palavras-chave: Bruno Giorgi, candango, Brasília.

A palavra Candango

Vamos traçar um breve histórico da palavra candango. Para o verbete, o dicionário Aurélio indica: “1. Designação que os africanos davam aos portugueses; 2. Individuo ruim, ordinário; 3. Pessoa que tem mau gosto; 4. Designação dada aos operários das grandes obras da construção de Brasília (DF), de ordinário vindo do N.E.; 5. p. ext. Qualquer dos primeiros habitantes de Brasília (DF)”.

De acordo com James Holston, “antes da construção de Brasília, [a palavra candango] foi durante séculos uma palavra geral de depreciação. Segundo a maior parte das autoridades, é uma corrupção de *candongo*, uma palavra da língua *quimbundo* ou *quilombo*, dos bantos do Sudoeste de Angola. Era

o termo pelo qual os africanos se referiam, pejorativamente, aos colonizadores portugueses. Como tal, veio ao Novo Mundo com os escravos angolanos. (...) A palavra tornou-se o termo geral para as pessoas do interior em oposição às do litoral, e especialmente, para os trabalhadores itinerantes pobres que o interior produziu em grande quantidade. Com esses trabalhadores o termo chegou a Brasília”¹.

Durante a edificação da cidade a palavra mudou de conotação, passando a indicar, elogiando-a, qualquer pessoa envolvida na construção da Capital do Brasil. O seu novo estatuto consolidou-se rapidamente até substituir, vamos antecipar, o nome original da obra de Bruno Giorgi: a estátua foi

¹ Holston, James. *A cidade modernista, uma crítica de Brasília e sua utopia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993, pág. 209-210.



Figura 1: Bruno Giorgi, *Os Guerreiros/Os Candangos*, bronze, 1957. Fonte: fotografia de Luisa Videsott.

colocada na Praça dos Três Poderes em Brasília – antes da inauguração da cidade – com o seu nome original, “Os Guerreiros”. Ali, logo depois, foi renomeada “Os Candangos”.

Em 1958, nas revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, o termo ainda necessitava explicação, significando solteiro.² Em 1959, segundo o redator de *Manchete*, a palavra indicava o “trabalhador comum”, “o operário que chegou a Brasília à aventura”³. Vale a pena frisar como a dimensão de aventura, evocando pioneiros e bandeirantes, começa a enriquecer positivamente esta palavra, projetando sobre ela um determinado imaginário referente à Nação. Em 1960, ainda em matérias destas revistas, o termo já indica todos aqueles que trabalharam e trabalham para erguer Brasília, incluindo tanto o Presidente JK, Oscar Niemeyer e Israel Pinheiro, como profissionais como médicos, jornalistas ou bancários. Estendia-se ainda aos imigrantes japoneses e seus descendentes chamados para implementar a agricultura na região,

aos comerciantes da Cidade Livre, aos trabalhadores da construção civil, aos retirantes, aos caminhoneiros que entregavam qualquer provisão ou aos desbravadores das rodovias. Vamos lembrar que a edificação da cidade incluiu, necessariamente, a construção de rodovias até então inexistentes. Definia, em suma, todo aquele que se mudou para o Planalto, pois acreditara no Sonho-Brasília.

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

Entrava então nos títulos oficiais e passava a ser mencionada nos discursos do Presidente JK.

² Damatta, Gasparino e Alli, Orlando “Canaã, Paralelo 20”, *Manchete*, 12/07/1958.

³ Magalhães Junior, R. “A capital da esperança”, *Manchete*, 19/09/1959.

A essa altura, a palavra candango apagando diferenças e memórias, passava a marcar um conceito, ou uma ideologia, e não mais uma classe social. De acordo com a retórica presente nos discursos do Presidente (e do *staff* da Novacap), em geral, com o termo candango, designava-se a “grande família em que, por três anos, se transformou a equipe que fez Brasília”⁴. A *grande família* substitui as distinções sociais e representa uma forma de homogeneização social.

Ainda tendo como referência as matérias das revistas, se entre 1961 e 1963 a palavra indicava qualquer pessoa que tivesse contribuído na construção de Brasília, após 1963 o termo passou a ser usado ainda mais genericamente, designando quem muda de lugar, não necessariamente para Brasília,⁵ para empreender nova atividade.

Paralelamente, o trabalhador dos canteiros de obra assumia o nome de pião. Segundo um testemunho: “Esse nome, o que chamava de pião, é porque Juscelino chamava o povo candango, né? Que até eu mesmo cansei de ver ele mesmo dizer que era nós candango. Ele dizia era assim, num era só candango, não. (...) Esse nome apareceu aqui mesmo em Brasília porque pião é uma pessoa lá pro norte que é amansador de animal. Aqui é homem de obra, em vez de chamar operário”⁶.

Ainda sobre os conteúdos da palavra, desde seu início, a designação excluía o universo feminino - não existe a mulher “candanga”. E se as mulheres, no primeiro ano de construção da cidade, eram pouquíssimas, mesmo com o passar do tempo e com as migrações, o termo permaneceu masculino. Além disso, por meio de uma metamorfose operada pela propaganda e pelas imagens, acabou por desvincular-se do vocábulo um outro grupo humano: os negros. Nas fotografias das revistas, no cine-jornal, nos comerciais da época, até nas imagens da “memória póstuma” como, por exemplo, nas fotografias escolhidas para os painéis do Museu da Memória Viva Candanga⁷ em Brasília, o trabalhador de Brasília, embora quase sempre miscigenado, quase nunca é negro.

Porém, nos depoimentos e nos livros de memórias, pelo contrário, mulheres e negros participam das mesmas cotidianidades.

Talvez o termo abstraia o gênero, o que nos leva a aprofundar a pesquisa sobre a evolução do seu conteúdo da realidade para a abstração.

A obra de Bruno Giorgi

Com oito metros de altura, a estátua “Os Candangos” de Bruno Giorgi, erguida em meio à Praça dos Três Poderes, é uma composição frontal e estilizada de dois corpos em pé. O grupo é quase simétrico, exageradamente plano, com pouca massa e muitos vazios. As figuras apoiam-se uma na outra, cada qual portando uma vara-lança; apenas uma se apoia no chão. A estatua encontra-se solta, livre no espaço imenso da praça.

Esbeltos e com ossos salientes, os corpos, assexuados, terminam em cabeças minúsculas vazadas por um único e imenso olho. O conjunto apresenta um equilíbrio instável: surpreende o observador atento a dimensão da base, demasiadamente estreita, especialmente quando confrontada com os oitos metros de altura do grupo e com a posição pouco estável e nada “natural” dos pés, abertos a 90° para o esterno dos corpos. Os pés, ainda por cima, são animaiscos, se parecem com pés de galo ou de rapina.

A metade superior da estátua quando observada isoladamente - uma alternância de retas e curvas, vértices e parábolas - ecoa as linhas do Palácio da Alvorada a tal ponto que a estátua parece ter sido encomendada para exaltar a arquitetura de Oscar Niemeyer.

Porém, a análise integral da estátua, da cabeça aos pés, revela, para além da analogia visual, um outro tipo de correspondência, anterior à arte moderna: aquela existente entre a ação e a postura das figuras. A própria gestualidade remete a uma composição clássica, severa, cujo ritmo lento exprime conteúdos éticos. Assim comenta Ferreira Gullar: “Seu [de Bruno Giorgi] interesse pela temática brasileira, pelo tipo nativo, o conduz a audaciosas conjunções de clássico ou do arcaico com o moderno”⁸. Também outras avaliações⁹ ressaltam a tentativa de Bruno Giorgi de alcançar uma linguagem (figurativa até os anos 60) que se coloca entre classicismo, arcaísmo, nativismo brasileiro e modernidade. Uma pesquisa

⁴ Pinheiro, Israel - “Os mil dias de Brasília”, *Manchete*, 04/05/1963.

⁵ Pinheiro, Israel - “Um operário estrela como romancista”, *Manchete*, 21/12/1963.

⁶ Bicalho de Sousa, Nair He-loisa. *Construtores de Brasília*. Estudo de operários e sua participação política. Petrópolis, Editora Vozes, 1983, pág. 91.

⁷ O termo é usado como adjetivo e conjugado na forma feminina, mas para o verbete o Aurélio propõe somente o substantivo masculino. De fato o nome da Instituição é: *Museu Vivo da Memória dos Candangos Incansáveis e Esquecidos*.

⁸ Ferreira Gullar, “Bruno Giorgi”. in: Itaú Cultural org. *Tridimensionalidade*, arte brasileira do século XX. São Paulo, Cosac&Naify, 1999

⁹ Maria Izabel Branco Ribeiro, “Bruno Giorgi”. in: Itaú Cultural org. *Tridimensionalidade*, arte brasileira do século XX. São Paulo, Cosac&Naify, 1999.

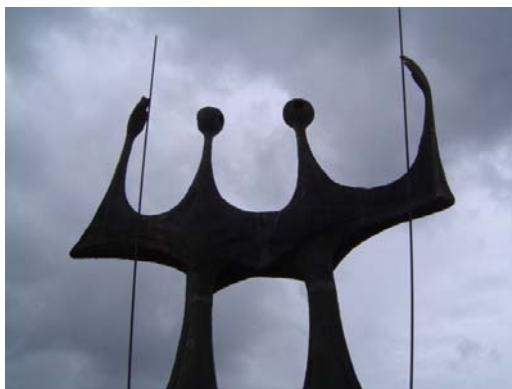


Figura 2: Bruno Giorgi, Os Guerreiros/ Os Candangos, bronze, 1957, detalhe. Fonte: fotografia de Luisa Videsott.

¹⁰ Revista Brasília, n.12, dezembro de 1957.

¹¹ “Os dois Guerreiros” obra escolhida por Lucio Costa para a Praça dos Três Poderes de Brasília, integra-se na cidade ao tal ponto de ser considerada a obra síntese da capital do Brasil. A população substituiu o nome original de “guerreiros” com o de “candangos”, enxergando nessas duas figuras simbólicas os pioneiros vindo do longínquo nordeste para construir a cidade mais moderna da época. Bruno Giorgi não conhecia Brasília e tampouco a Alvorada ao qual a estatua impôs o característico perfil”. Maria Pace Chiavari, “Biografia di Bruno Giorgi”, in *Mosaico Italiano*, revista da comunidade italiana, <<http://www.comunitaitaliana.com.br/mosaico/mosaico1/liberazione.htm>>.

¹² ____, “Cinco mil pessoas visitam semanalmente a grande mostra de São Paulo”, *O Cruzeiro*, 16/11/1957; Segundo consta no *Catálogo das obras da Bienal das Artes Plásticas de 1957*, as obras deviam ser entregues antes do fim do mês de maio para serem avaliadas e eventualmente expostas.

¹³ A revista *Veja* de 7 de agosto de 1985 publica uma ma-

que, vale a pena frisar, ecoa o esforço similar do artista e amigo Cândido Portinari.

O nome da obra

A estátua, provavelmente realizada em 1957, foi escolhida pela Novacap¹⁰ (possivelmente por Lucio Costa¹¹) para ser colocada na praça dos Três Poderes. A princípio, porém, foi intitulada de “Os Guerreiros” e foi sob este nome exposta na Bienal de São Paulo em novembro de 1957¹². Ainda com esse patronímico, e antes mesmo da inauguração da cidade¹³ chegou à Praça mais representativa de Brasília.

Foi ali que, em pouco tempo, ocorreu a mudança de seu nome¹⁴.

Mario Barata escreveu em 1985 que “a mudança de título se impôs ao verificar-se que os únicos ‘guerreiros’ que atuaram em combate em Brasília foram os seus construtores ao aceitarem o desafio de erguerem a capital no cerrado vazio do planalto central”¹⁵. Hoje a Secretaria de Estado se refere em seu site na internet aos Candangos como “uma homenagem aos que trabalharam na construção de Brasília”¹⁶.

A mudança de nome evidentemente mostra que havia problemas na compreensão e na recepção da obra: infelizmente as notícias que possuímos sobre estas ainda são vagas; também seria importante entender à quem esta mudança alude quem são, afinal, os construtores de Brasília que

aceitaram o desafio de erguer a capital no cerrado vazio? Seriam os operários, aos quais talvez aludam as palavras de Mario Barata, ou seria o candango, símbolo e iconografia da “grande família” de Israel Pinheiro? De fato, quanto mais pesquisamos seu processo de re-nomeação, tanto mais este se revela interessante e significativo. A aparentemente simples mudança de nome na verdade, indica um processo de transformação de identidade, uma vez que os nomes não apenas designam, indicam ou descrevem; às vezes, autoritariamente, re-colocam ou re-inventam a realidade.

Vale a pena aprofundar a pesquisa sobre a cronologia dessa transformação.

Assim foi publicado na revista *Módulo* n. 19 do agosto de 1960: “Na praça dos Três Poderes ergue-se o grupo escultural de Bruno Giorgi “Os Guerreiros”, símbolo do operário que construiu Brasília (...)”.

Neste sentido, cabe citar aqui um trecho do depoimento de Bruno Giorgi recolhido em 1989 por Georgette Medleg Rodriguez, dentro do Programa de História Oral sobre a construção de Brasília, patrocinado pelo Arquivo Público do Distrito Federal.

Bruno Giorgi: “*Eu fiz os guerreiros que foram fundidos aqui no Rio de Janeiro. E eu tinha feito uma maquete de um metro e meio ai eles aprovaram, a comissão aprovou, inclusive o Oscar Niemeyer*

téria dedicada à estatua, inclusive uma foto de Marcel Gautherot relatando a sua instalação na Praça de Brasília; o reporter data em 1957.

¹⁴ Ver: Loureiro Wernek, Lúcia Maria. *Brasília*, Brasília, IBGE, Conselho Nacional de Estatística, 2ª edição, 1966.

¹⁵ Barata, Mario. “Monumentos de Bruno Giorgi”, *Skultura* inverno/1985, São Paulo, Skultura Galeria de arte, 1985.

¹⁶ SEC Secretaria de Estado, <www.sc.df.gov.br/paginas/museus/museus_10htm>.

¹⁷ Giorgi, Bruno. *Depoimento* - Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

¹⁸ *Habitat* n. 44, setembro 1957, página 37.

¹⁹ Segundo consta na contracapa do n. 12 da revista *Brasília*.

²⁰ Seria interessante uma pesquisa com o objetivo de indagar os objetivos da equipe que escolheu a obra – com seu nome original: *Guerreiros* –, assim como as motivações de sua posição na Praça dos Três Poderes, e, antes de mais nada, de sua colocação inicial a complemento da face do Palácio do Governo, na frente do Planalto.

²¹ Armodio e Aristogitone, heróis atenienses, tentaram matar a família de Pisistrato, pois estava se tornando uma ameaça para a ordem democrática da cidade. <www.wikipedia.org/wiki/Tirannicidi>.

²² Giorgi, Bruno. *Depoimento*. Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.

aprovou. Então depois eu ampliei aqui, fiz com 9 metros de altura. Depois tem um pequeno pedestal, depois tem dois elementos que se abraçam que chamam de guerreiro, mas o meu sonho era fazer uma homenagem ao candango. Tanto que depois veio pôr nome de candango. Isso aqui é um monumento aos candangos.”

Georgette M. Rodriguez: “*Então a inspiração deles foi realmente os candangos?*”

Bruno Giorgi: “*Foi os candangos. E como são dois, todo mundo batizou por guerreiro, mas não tem nada que ver com guerreiros. São guerreiros de araque aquilo ali. É porque candangos são duas figuras de trabalhadores, podem ser três como esse aqui... todo trabalhador, para mim, naquele período era candango.*”

Georgette M. Rodriguez: “*O senhor pode falar da questão da concepção de suas esculturas em Brasília, existia alguma orientação....?*”

Bruno Giorgi: “*Ah, total liberdade. Não me deram nem o tema para fazer. Eu fiz porque gostava daqueles dois elementos juntos, gostava.*”¹⁷.

Como dissemos, a revista *O Cruzeiro* trazia na matéria de 16 de novembro de 1957, dedicada à Bienal de São Paulo, fotografia e comentários sobre a grande estatua de bronze de Bruno Giorgi, “*Guerreiros*”, colocada no *hall*. O catálogo desta última confirma os dados e o nome. A revista *Habitat* de setembro de 1957 dedica o número 44 à IV Bienal de São Paulo. Ao comentar as obras expostas do contingente da escultura nacional apresenta com foto a obra “*Os Guerreiros*” e assim comenta: “Bruno Giorgi, com sua inconfundível capacidade, teve três bronzes aceitos: *Esfinge*, *Guerreiros* e *Bucólica*. São trabalhos recentes, duma consciência plástica eqüidistante da escultura maciça e aberta (...) Exemplo soberbo da segunda são os *Guerreiros*, de grande beleza., em sua síntese vertical de linhas ligadas por diversos ritmos.”¹⁸

Pouco depois, em dezembro de 1957, a capa do número 12 da revista *Brasília*, órgão do departamento de Divulgação da Novacap, exhibe a maquete (talvez a estátua exposta na Bienal) da obra encomendada ao artista Bruno Giorgi para a Praça dos Três Poderes,

apresentando-a como a “*escultura a ser colocada em frente ao Palácio do Planalto*”.¹⁹

O nome candango ainda não era popular, a epopéia da construção da Capital ainda estava em seus começos.

A colocação na Praça dos Três Poderes

Uma outra maquete, publicada no número 16 da mesma revista, em abril de 1958, confirma que a idéia inicial era erguer a estatua em frente à fachada do Palácio do Planalto. Nesta posição, entre o parlatório e a rampa, “*Os Guerreiros*” como que “*montariam guarda*” em frente ao edifício, “*protegendo*” não apenas o palácio, mas também o Governo e a Democracia. Uma posição que, conjugada ao nome, exprimia evidentemente outros significados.²⁰

Analisemos a composição: o esquema utilizado por Bruno Giorgi remete a dois importantes grupos esculturais. O primeiro, de autoria do próprio Bruno Giorgi, é “*Juventude Brasileira*”, estátua colocada no pátio do atual Palácio Capanema no Rio de Janeiro, ex Ministério de Educação e Cultura, projetado, vale a pena lembrar, pela equipe de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer em 1939.

Outra referência seria um grupo escultural grego do V século a.C., *Os Tiranícidias*, muito conhecido, cujo tema é a defesa intransigente das instituições democráticas²¹. Este par de referências, ajuda a imaginar, em conjunto com a colocação inicialmente pensada, o alcance do simbolismo dos *Guerreiros* de Giorgi de guardiões da democracia e do futuro da Nação. Um memento que bem se adaptaria ao ideário de Brasília, aos conteúdos do plano de Lucio Costa e à propaganda e à atuação política do Presidente JK.

Bruno Giorgi: “*Também o Oscar veio comigo lá na Praça dos Três Poderes e escolhemos o lugar. Eu queria encostar esses dois guerreiros lá de um lado. E o Oscar Niemeyer disse: ‘Não vamos botar no meio.’ Então tinha um super-caminhão aí com os Guerreiros pendurados num guindaste. Então, esses guerreiros passearam na Praça dos Três Poderes por todo lado.*”²².



Figura 3: Giorgi, Escultura à Juventude Brasileira, 1947, colocada nos jardins do Palácio Gustavo Capanema, antigo prédio do M.E.C., no Rio de Janeiro, com a igreja de Santa Luzia ao fundo. A Foto é de outubro de 1951. Fonte: <http://picasaweb.google.com/lh/photo/1rye5TK5o6OTacK0_C8hMA>.

Figura 4: Armodio e Aristigitone, cópia romana em mármore, do II século d.C., de original grego. Napoli, Museo Archeologico Nazionale. Fonte: <<http://upload.wikimedia.org/fotografia:riccardocarloni.blogspot.com>>.

²³ <www.lettras.mus.br>.

²⁴ Giorgi trabalhou para o M.E.C. – realizou o grupo Juventude Brasileira dos jardins do prédio – e a convite de Gustavo Capanema instalou um ateliê na Praia Vermelha em Rio em 1946, a dizer que dividiu com Portinari, também de descendência italiana, o mesmo meio cultural e artístico; enfim, por causa do seu compromisso antifascista, pode ter compartilhado com o artista de Brodósqui similares crenças políticas. Junto com isso a sua tentativa de alcançar uma expressividade “nativa” ecoa análogo esforço artístico desenvolvido por Portinari. “A idealização classicizante de Maillol contrasta com a

A colocação no imenso espaço vazio da Praça dos Três Poderes contribuiu provavelmente, para desvincular a escultura da função de símbolo específico de um dos três Poderes presentes naquela praça. Podemos assim imaginar como e porque a obra se converteu em um símbolo de Brasília, o que facilitou o processo de identificação entre trabalhadores e monumento, mas também sua exploração por um sem número de anúncios a partir dos anos 1960. Ajudaria também a entender, sua presença indireta na letra da *Sinfonia da Alvorada*, composta por Vinicius de Moraes e Tom Jobim em dezembro de 1960: “os trabalhadores: os homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e que, no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus-de-arara...”²³ Não é demais lembrar que Vinicius de Moraes participava do grupo editorial da revista *Módulo* desde sua fundação e que na letra desta *Sinfonia* aparecem também menções a Oscar Niemeyer.

O tempo, os hábitos, as propagandas, as ideologias, os discursos, as apologias e as poesias operaram então uma mudança de significado, a qual incluía a apropriação de novas dimensões e o abandono de outras. Vale a pena acrescentar que a transformação, ou substituição, do nome e dos significados da obra de Giorgi foi rápida e complexa: nela estava implícito o novo poder que a palavra “candango” assumiu durante a construção da cidade. Talvez tenha até se infiltrado na memória dos próprios autores,

como revela o depoimento acima de Bruno Giorgi.

Enfim, as declarações de Mario Barata e do próprio Bruno Giorgi (que evidentemente se ressentem de discussões posteriores à inauguração da cidade e das quais, provavelmente, as observações da revista *Módulo* de 1960 são uma antecipação) revelam, porém, como o novo nome e a nova colocação da obra acabaram mostrando-se mais apropriados para abranger uma gama de significações mais ampla, ou mais ajustadas a uma certa história da cidade. O nome “Candangos” serve hoje como suporte para outras memórias e assim ajuda a construir uma série de reflexões sobre a cidade.

Portanto, para entender melhor os valores que guiaram esta manipulação, vamos examinar algumas das imagens produzidas naquela época.

Retirantes

As figuras de Bruno Giorgi, com suas varas, sua esqualidez e equilíbrio instável, trazem à memória a conhecida tela de Portinari *Retirantes* de 1944²⁴: em ambas nos deparamos com a mesma composição frontal, a mesma fragilidade dos corpos, o mesmo olhar vazio e, por fim, com a presença determinante das varas.

mestiçagem das figuras de Giorgi, olhos de índio e contornos arredondados de mulato". "Seu interesse pela temática brasileira, pelo tipo nativo, o conduz a audaciosas conjunções de clássico ou do arcaico com o moderno" Maria Izabel Branco Ribeiro e Ferreira Gullar, in: Itaú Cultural, org. *Tridimensionalidade, arte brasileira do século XX*, São Paulo, Cosac&Naify, 1999.

²⁵ Fabris, Anateresa. *Portinari pintor social*, São Paulo, Editoria perspectiva/Edusp, 1990.

²⁶ Fabris, Anateresa. *Portinari pintor social*, São Paulo, Editoria perspectiva/Edusp, 1990.

Figura 5: Candido Portinari, *Os Retirantes*, Óleo sobre tela, 1944. Fonte: www.galeriadegravura.com.br/imagens/portinari.

Figura 6: Bruno Giorgi, *Os Guerreiros/Os Candangos*, bronze, 1957 - detalhe. Fonte: fotografia de Luisa Videsott.

Também os pés de "Os Candangos" parecem remeter às aberrações físicas (àquelas lágrimas de pedras...) que caracterizam a obra de Portinari: são pés disformes, animalescos, fixados em uma posição contrária às leis da anatomia. Junto com a vara, os pés fornecem os poucos e frágeis pontos de apoio para as figuras permanecerem eretas. Mas estes são pés que se agarram à terra. Pertencem à terra, uma vez que dela brotam: "*Pés de raízes*", canta Vinicius de Moraes na Sinfonia da Alvorada, deslocando definitivamente a simbologia negativa da deformidade para a positividade do ato de fincar raízes na terra: "*O Homem. Viera para ficar; permanecer, vencer as solidões. E os horizontes, desbravar e criar, fundar. E erguer*".

Cabe lembrar o quanto a figura dos "flagelados" fora trabalhada por Portinari a partir dos anos 30. Até os 60, ela aparece tratada e re-tratada em suas telas: qualquer reflexão sobre a iconografia referente à identidade brasileira e a de seu povo não pode deixá-las de lado. Compõem um primeiro conjunto: *Despejados*, (1934) *Retirantes* (1936), *Retirantes* (1944) e *Criança morta* (1944). Na avaliação de Anateresa Fabris, estas telas relatam uma história

de esperanças e decepções, a passagem do pintor de Brodóski da visão "otimista" dos quadros de 1934-36 para a mais "apaixonada e despojada"²⁵ de dez anos mais tarde. Em 1958, os retirantes são temas de uma nova série do pintor, na qual a linguagem incerta confere às telas um caráter mais de exercício do que de obras acabadas.²⁶

O ano de 1958

"Os Retirantes [de Portinari] de 1958 não têm nem a calma majestade dos da década de 30 nem a trágica intensidade daqueles da década de 40. As figuras revelam (...) um artista (...) não tão seguro do que quer veicular através de sua arte. (...) Portinari está tentando repintar um tema a que já dera uma grande intensidade humana, mas o faz sem convicção: suas figuras repetem gestos antigos, revestem-se de uma dor que não consegue esconder um vazio emotivo e não podem ser nem mesmo resgatadas pela palheta mais vibrante."²⁷

Esta data, o ano de 1958, remete, por outro lado, a uma conjuntura histórica que teve repercussões na construção de Brasília. Este ano presenciou uma





Figura 7: Candido Portinari, Os Retirantes, Óleo sobre tela, 1958. Acervo Museu Histórico de Sergipe. Fonte: www.sociedadeemear.org.br/agenda/20080714154.

Figura 8: Mario Fontenelle, Retirantes chegando a Brasília: 22/03/1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal - Brasília.



grande seca e, como resultado, se “abateram” sobre o Planalto milhares de trabalhadores itinerantes pobres e sem profissão (cinco mil, apenas no mês de maio)²⁸, a maioria procedente do Nordeste. Para abrigá-los foi criada às pressas a cidade satélite de Taguatinga²⁹.

Vêm à memória as palavras de Portinari: “os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos / vêm das terras secas e escuras; pedregulhos / doloridos como fagulhas de carvão aceso”³⁰.

Aos doze de novembro de 1956, o Diário de Brasília³¹ estimava a população operária de Brasília em 232 pessoas. Em novembro de 1958 o Departamento de Imigração avaliava em 45 mil a população do ainda inexistente Distrito Federal - um acréscimo de três mil pessoas por mês³². O fenômeno apresenta números assustadores, capazes de calar qualquer criatividade artística, como já vimos, ou de criar incertezas nos observadores mais críticos. Em 1959 escrevia Mario Barata, refletindo sobre a construção de cidades novas e o relativo controle do incremento populacional por meio da criação de cidades satélites: “No caso de Brasília, em sua fase de construção, já se criaram barreiras aos imigrantes em busca de trabalho, só se permitindo, aos menos em certo período, entrada por terra, na região, a pessoa portadora de carta de chamada individual ou locação de trabalho. Na verdade esse tipo de barreiras funcionam e funcionaram imperfeitamente, mas o fenômeno

indica que uma cidade nova enfrenta a triste perspectiva de tornar-se menos um exemplo, do que um quisto aristocrático, produzido por uma sociedade hierárquica ou dividida em ricos e pobres e ameaçada de submersão rápida ante as condições reais do país”³³.

Brasília era anunciada como um lugar onde haveria trabalho para todos; as obras da Nova Capital conseguiriam absorver qualquer força de trabalho, mas a inexperiência profissional dos retirantes criava evidentes problemas de inserção³⁴ na grande “cadeia de montagem” que construía a cidade. O mundo melhor, anunciado pelas propagandas sobre a Nova Capital, depois de quase um século de expectativas (se contarmos o tempo a partir da primeira constituição), chocava-se com a realidade.

Além disso, toda esta migração – do Nordeste até Brasília e do Plano Piloto até as cidades satélites - assumiu naquele ano um caráter violento. Sobre as condições de viagem, temos as reportagens das revistas populares; as descrições do livro *Porque construí Brasília*, do presidente JK; os depoimentos recolhidos pelo programa de história oral do Arquivo Público do Distrito Federal e livros de memórias, como o de Edson Beú, *Expresso Brasília*, bem como uma crônica-denúncia das modalidades das viagens nos paus-de-arara, publicada em vários números do semanário Binômio de Belo Horizonte (n. 243 de fevereiro de 1959 e seguintes).

²⁷ Fabris, Anateresa *Portinari pintor social*, São Paulo, Editora perspectiva/Edusp, 1990.

²⁸ Damata, Gasparino e Alli, Orlando. “Os primeiros pobres de Canaã”, *Manchete*, 19/07/1958.

²⁹ Kubitschek, Juscelino. *Porque construí Brasília*, Bloch Editores, Rio de Janeiro 1963.

³⁰ Portinari, Deus de Violência. In: *Poemas de Candido Portinari*, Rio de Janeiro, 1964; apud: Fabris, Anateresa. *Portinari pintor social*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1990

³¹ Serviço de Documentação da Presidência da República. *Diário de Brasília 1956-57*, Rio de Janeiro, 1960, pág. 42.

³² Murilo Melo Filho, “Brasília demonstra que o impossível acontece”, *Manchete*, 29/11/1958.

³³ Barata, Mario. Totalidade artística e posição das artes industriais e artesanato na cidade nova. Relação apresentada ao Congresso Extra-

ordinário. Internacional de Críticos de Arte: Cidade Nova – Síntese das artes. Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, set./1959. In: Habitat n. 57, dez.1959, pág. 19.

³⁴ “Alimentar mais 5 mil bocas e dar trabalho a cerca de mil homens que só sabiam cuidar de lavoura e gado seria impraticável, prejudicial ao andamento das obras”. Damata, Gasparino e Alli, Orlando. “Os primeiros pobres de Canaã”, *Manchete*, 19/07/1958.

³⁵ A propaganda da Esso, de 1960, entre outros comerciais interessantes, foi elaborada pelo jornalista Ibrahim Sued, atendendo à solicitação da Comissão das Solenidades de Instalação do Governo da Nova Capital, presidida pelo Doutor Oswaldo Maria Penido.

Figura 9: Propaganda ESSO. In: Sued, Ibrahim. *Brasília 21.4.1960, Programa Oficial dos festejos da inauguração de Brasília*. Eduardo Casali Editor, Brasília, 21/04/1960.

Talvez Portinari e Bruno Giorgi, assim como as reflexões de Mario Barata, estivessem justamente “trabalhando” esse novo e grande problema social brasileiro.

Comerciais

A propaganda da Esso³⁵ propõe uma imagem do operário que então construía Brasília, o texto que a acompanha deixa claro que foi aquele homem forte e maciço quem fez Brasília. De físico estatuário, mãos grandes ao ponto de parecerem quase deformadas veste uma indumentária justa, moderna (no sentido etimológico da palavra); isto é, uma indumentária que é dos *modus odiernos*, embora possivelmente não fosse aquela característica dos candangos de Brasília. Para proteger a cabeça, leva um capacete, deixando claro que é um trabalhador da construção civil e que no canteiro de obra são respeitadas as normas de segurança. Mas este capacete contrasta com os chapéus nordestinos presentes nas fotografias e em certas apologias da figura do candango escritas na época. Ele segura uma vara, ferramenta-estigma que, graças

às imagens de Portinari, pertence ao viajante. Talvez o signo sirva para lembrar de que os construtores da capital eram migrantes; talvez seja simplesmente uma referência, publicitariamente eficaz, ao candango e à estátua de Giorgi: a obra já reinava na Praça dos Três Poderes e estava sendo usada em outros comerciais; nesta data, 1960, o apelido de candango já tinha alcançado estatuto de herói e já estava sendo usado para anunciar carros, brinquedos, e outros produtos.

A figura da Esso resume para nós o processo de atualização da imagem e do papel do trabalhador-homem comum brasileiro que se deu durante a construção de Brasília. A vara, chamando à memória as figuras de Bruno Giorgi, introduz o complexo discurso sobre os trabalhadores itinerantes pobres do Brasil. A propaganda apazigua iconograficamente as contradições: os retirantes, graças à construção de Brasília, ultrapassaram sua anterior situação precária e conquistaram, além de uma posição forte e segura na sociedade, o estatuto de operário. Ecoa a Sinfonia da Alvorada: “*os homens simples e quietos, com pés de raízes, rostos de couros e mãos*

**"MÔÇO...
EU FIZ ESTA CIDADE!"**

"Quer dizer, eu não fiz ela toda, mas ajudei um bocadinho!" Assim como ele, milhares de outros "candangos"... milhares de novos bandeirantes se orgulham de ter feito Brasília. Cada um deles contribuiu com o seu quinhão de técnica, de talento e de trabalho para tornar realidade esse belo sonho brasileiro.

Hoje Brasília abre as portas para o mundo e canta a sua glória. Mas a glória que fica é a dos "candangos" brasileiros - dos administradores e dos técnicos aos operários. Eles gravaram na epopéia da construção de Brasília a marca do arrojado brasileiro, o valor de sua inteligência e a fé inabalável no futuro deste País.

A Esso Brasileira de Petróleo esteve ao lado desses homens desde o primeiro instante. E eles nos ajudaram a construir ali o primeiro posto de serviço de Brasília - pioneiro em terra de pioneiros - o Posto Esso Tiradentes, inaugurado a 21 de abril de 1959 pelo Presidente Juscelino Kubitschek.

ESSO BRASILEIRA DE PETRÓLEO **ÉSSO**

*de pedras, todos os homens que, com vontade de trabalhar e confiança no futuro, pudessem erguer, num tempo novo, um novo Tempo*³⁶.

As mãos deformadas, as proporções estatuárias, as linhas de sombras no desenho da musculação da propaganda Esso, remetem explicitamente aos escravos de Portinari no M.E.C. e convidam a indagar melhor sobre o processo de atualizações e propagandas da figura do trabalhador ocorrido na construção do Estado Moderno no Brasil.

A apologia do trabalhador: dos painéis do M.E.C. às fotografias da construção da capital

“O Candango era uma imagem nova no cenário brasileiro. Sem saber ler, realizava com perfeição o trabalho que lhe competia na comunidade operária da nova capital. Este batia rebites, aquele carregava tijolos, outro temperava o concreto. Cada um no seu setor e todos ajustados a um mesmo ritmo de produção.”³⁷ A frase encobre o grave problema de absorção de mão de obra não qualificada provocada pela migração interna ao Planalto Central e, ao mesmo tempo, transforma o retirante em operário; a racionalidade da produção fabril é evocada pelas expressões “comunidade operária” e “ajustados ao mesmo ritmo de produção”. Assim ecoam estas revistas: “o candango será absorvido pela capital organizada e será operário penteado, roupa limpa, sapato novo, dinheirinho no banco. Com o desaparecimento da poeira vermelha [dos canteiros de obras] o candango perderá o aspecto heróico e se transformará em folclore”³⁸.

A análise da propaganda da Esso já revelou uma operação ideológica semelhante, ao mostrar um retirante já integrado (e não mais a “praga social” não resolvida em termos de pobreza e de falta de inserção no mercado de trabalho). Descrevemos como, segundo a propaganda, o trabalhador itinerante, graças a Brasília, ingressara no Estado com estatuto de operário.

Isso nos convida a pesquisar as interlocuções entre os painéis que Cândido Portinari realizara no Ministério da Educação e Cultura e as imagens publicadas nas revistas populares e nos meios de comunicação de massa durante os anos de 1957 e 1960. Chama atenção o fato de, ao retratarem os

trabalhos e os trabalhadores dos canteiros de obras em Brasília, a quase totalidade das fotografias evoca os *murais* que Cândido Portinari fizera para o Ministério de Educação e Cultura no Rio de Janeiro. Nas artes visuais, o momento mais rico em termos de produção ideológica e de propaganda, imediatamente anterior à construção de Brasília, acontecera justamente sob o Estado Vargas. Nossa atenção, portanto, deve se voltar para esta época, especialmente para o trabalhador³⁹ idealizado dos painéis de Portinari, pintados justamente na época da implementação da política varguista de constituição de um mercado do trabalho institucional e moderno, procurando compreender sua influência e a atualização que sofreu nas fotografias e nos cine-jornais realizados durante a construção e a inauguração da capital. Vale a pena lembrar que muitos dos nomes que criaram a imagem simbólica da Nova Capital haviam colaborado com o estado varguista, destacando-se, entre outros, Lucio Costa, os comunistas Oscar Niemeyer, Bruno Giorgi, Cândido Portinari e Henrique Pongetti, fundador e diretor da revista *Manchete*, ex-responsável da seção de cinema do Departamento de Imprensa e Propaganda⁴⁰.

Para analisar a imagem das obras de Brasília, proposta entre os anos 1957-1960 pelos meios de comunicação de massa, devemos lembrar também, que os anos 50 foram justamente um momento decisivo para as revistas populares que, ao atualizarem suas estratégias comunicativas, atuavam, para uma determinada classe social, como meios de comunicação visual de massa. Junto aos cine-jornais e ao rádio, estavam abrindo o caminho para o poder da televisão.

Algumas das fotografias que analisaremos a seguir foram publicadas pelas revistas *Manchete* e *O Cruzeiro*. As fotografias aqui publicadas pertencem ao acervo do Arquivo Público do Distrito Federal, as quais compõem hoje a memória visual da construção da capital. Essas imagens estão disponíveis para pesquisa e publicação; na maioria são disparos de Mario Fontenelle, fotógrafo oficial da Novacap (grande parte delas foi publicada pela revista Brasília, órgão da Divisão de Divulgação da Novacap, dirigida por Raimundo Nonato da Silva) muitas são de Marcel Gautheroit, fotógrafo também da Revista Módulo. No mesmo arquivo encontram-se ainda cópias de cine-jornais realizados durante

³⁶ de Moraes, Vinicius. *Sinfonia da Alvorada*, dez.1960 <<http://www.lettras.mus.br>>.

³⁷ Juscelino Kubitschek. *Por que construí Brasília*, Bloch Editores, Rio de Janeiro 1963, pág. 146.

³⁸ de Thornes, Jacinto. “O candango herói de Brasília”, *Manchete*, 07/05/1960.

³⁹ Ver os trabalhos de Anateresa Fabris sobre a obra de Portinari.

⁴⁰ Cássio dos Santos. *Janela da alma*. Anablume-Fapesp, 2006.

a construção da cidade. Alguns deles pertencem a uma série de gravações encomendadas por Israel Pinheiro ao diretor-produtor Sálvio Silva da Libertas Filme de Belo Horizonte, no intento de promover a imagem da construção da cidade⁴¹. Outros foram encomendados a Jean Manzon diretamente pela Divisão de Divulgação da Novacap.

Voltando para as fotografias, esse conjunto de imagens – tanto as dos fotógrafos da *Manchete* e de *O Cruzeiro* como as de Mario Fontenelle e as de Marcel Gautheroit, - apresentam um elevado padrão estético e uma grande força comunicativa. Formalmente perfeitas, em branco e preto, respeitam padrões de ordem, simetria, equilíbrio, composição e ritmo, alcançando qualidade artística. Do ponto de vista do conteúdo, constituem narrações riquíssimas, ainda hoje permanecem atraentes e sedutoras, mesmo ao retratar a miséria e a exploração. Nosso propósito é avaliar esse conjunto de fotografias como obra visual, artística, mas também como meio de comunicação de massa.

Levando em conta a finalidade comunicativa das revistas populares, seus públicos e seus autores e o ambiente internacional que a imprensa vivenciava nos anos 50, a emergência do cinema e da televisão, procuraremos entender como que estas fotografias se colocam entre os murais e filmes, explorando tanto a linguagem das composições estáticas quanto a das dinâmicas.

Ecoando os painéis do Ministério de Educação e Cultura, a linguagem das fotografias é, acima de tudo, simbólica, articulando-se a partir de poucas figuras, esculturais e fixadas em gestos-chave, condizentes com a exaltação do papel do trabalhador. Os disparos dos repórteres fotográficos parecem seguir um claro procedimento: à decomposição das figuras humanas em formas segue sua recomposição em ordem arquitetônica, sublinhando a racionalidade dos trabalhos e indicando a continuidade das ações e a harmonia entre homens, tarefa executada e ambiente. Há pouca preocupação com a narração: talvez domine

⁴¹ Catálogo Funarte. “Os cine jornais sobre o período da construção de Brasília”, MEC – SEC – SPHAN/pro Memória, 1983.

Figura 10: Trabalhadores e vista do Congresso Nacional, Brasília, DF 1959-1960. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

Figura 11: Mario Fontenelle, Construção do Congresso Nacional; Brasília: 10/11/1959. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

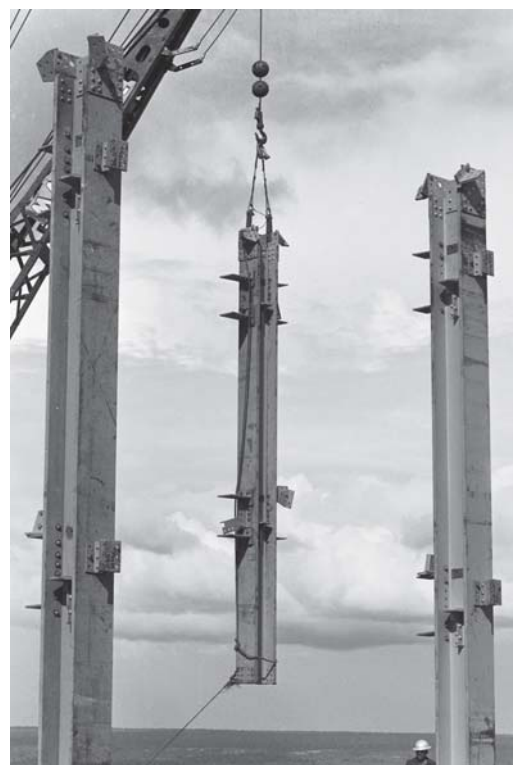




Figura 12: Mario Fontenelle, Construção do Congresso Nacional; Brasília: 31/05/1958.

a pretensão de aludir aos *murais* cariocas de Portinari, talvez houvesse a intenção de exaltar a beleza do trabalho. Mas, olhando as fotos, surge a pergunta: o quanto os retratados colaboraram com os fotógrafos?

As imagens, em branco e preto, nascem de um processo de síntese. Sua limpeza, a economia de detalhes, confere à realidade retratada uma dimensão atemporal; o fundo homogêneo – o céu e o horizonte imensos do Planalto – permite comprimir a imagem em poucos planos sintéticos, criando um espaço apto à exaltação do trabalho – braçal, porém organizado e racional - e dos locais onde este tem lugar - os canteiros, ordenados e funcionais. As roupas dos trabalhadores são quase um emblema, uma farda independente das necessidades e das normas de segurança; as sombras cortam decididamente a imagem e o contraste entre o branco e preto transforma as arquiteturas, os esqueletos da futura capital, em cenografias teatrais, relegando ao segundo plano o fato de serem objeto

de tanto suor; as ações são fixadas em gestos, quase a lembrar a repetitividade mecânica do trabalho fabril. No conjunto, as imagens, inclusive a da Manchete de 3 de setembro de 1958, que retrata Oscar Niemeyer na qualidade de “capataz” da enorme cidade-canteiro, tornam visíveis os sonhos dos arquitetos de transformar, racionalizar, industrializar e limpar o ciclo de produção das construções.

Atualizações

“Nos *murais* de Portinari os poucos rostos que olham para o espectador-testemunho não descrevem um personagem mas uma condição (...) Graças ao ciclo da história do Brasil do M.E.C. o ex-escravo virou trabalhador e cidadão e o cotidiano do trabalho virou compromisso ético para o bem-estar coletivo”⁴². Conforme as análises de Anateresa Fabris, os conteúdos elaborados nas imagens dos painéis do Ministério de Educação e Cultura não remetem simplesmente à definição do papel social

⁴² Fabris, Anateresa. *Portinari pintor social*, São Paulo, Editoria perspectiva/Edusp, 1990, pág. 122. Ver também: Schwartzman, Simon; Bousquet Bomeny, Helena Maria; Ribeiro Costa, Vanda Maria *Tempos de Capanema*, Paz e Terra/FGV, 2000.

do trabalhador braçal no Estado (mercado do trabalho) Moderno, mas constróem um retrato do trabalhador proletário e do povo brasileiro, isto é da identidade nacional. Todavia, “o povo, no getulismo, não é universal, mas sim aquele comportado, trabalhador e bem-nutrido, plenamente satisfeito e conformado à situação.”⁴³ O ciclo de afrescos que Portinari pintou operou uma reinvenção do trabalhador (do ex-escravo) brasileiro, resolvendo no plano da arte – do mito? – contradições que não encontravam solução na vida real.

⁴³ França Lourenço, Maria Cecília. *Operários da Modernidade*, São Paulo, Hucitec Edusp, 1995 pág. 32.

De acordo com as análises de Ernest Gellner⁴⁴, a construção da identidade nacional nas sociedades industriais acontece simultaneamente à recuperação, destruição e massificação do passado – de um certo passado. Nesse processo as artes desempenham um papel crucial, de participação e de oposição. Aproveitando essa indicação metodológica, avanço a hipótese de que as matérias veiculadas nos meios de comunicação de massa durante a construção e a inauguração de Brasília consolidaram o discurso sobre a figura do trabalhador como pilar do Estado Moderno: a esta herança do estado Vargasista acrescentaram, porém, algumas atualizações.

⁴⁴ Gellner, Ernest. “O advento do Nacionalismo e sua interpretação: os mitos da nação e da classe”, em: Gopal Ballakrishnan org., *Um mapa da questão nacional*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.

Já ressaltamos a ênfase excessiva das imagens na industrialização, estendendo-o para todos os setores produtivos, inclusive e, antes de tudo, ao setor das construções. Já mencionamos como as imagens das propagandas mostravam o trabalhador itinerante pobre integrado ao mercado de trabalho, ou como o uso da palavra “candango” servia para colocar no mesmo plano o Presidente, os dirigentes da Novacap e os trabalhadores, convertendo-os em “homens comuns”, nivelamento que se refletia também na conduta de fraternização que JK ou Oscar Niemeyer fizeram questão de manter durante a execução das obras.

Ocorre simultaneamente uma renovação da identidade do trabalhador, sobretudo do ponto de vista do olhar.

Em muitas fotos os retratados olham diretamente para o fotógrafo, diversamente dos painéis do M.E.C., nos quais como já ressaltamos, poucas

personagens são pintadas frontalmente, pouquíssimas amostram o vulto e seus olhares vazios relatam uma condição e não um caráter. Reparemos, por exemplo, na instantânea de Mario Fontenelle, acima reproduzida, retratando a chegada dos retirantes à Brasília. A importância da descoberta desse novo olhar é confirmada pela sua absorção na propaganda Esso que acabamos de comentar.

Além de olharem diretamente para a câmera, os fotografados freqüentemente sorriem. Talvez este fato se deva à relação estabelecida no momento, entre fotógrafo e fotografado, talvez seja uma escolha estética ou de estratégia editorial, poupando o leitor das durezas da realidade; ou, talvez, fale das qualidades éticas dos ali representados, daqueles que constróem Brasília. Poderia ser um estratagema semiológico, idealizado para projetar no presente o futuro, ou talvez este fato aponte para a nova melhor condição social alcançada pelo País graças à construção da nova capital.

“Brasília só pode estar aí como a vemos e já deixando entender o que será amanhã, porque a Fé em Deus e no Brasil nos sustentou, a todos nós, *a esta família aqui reunida a vós todos “candangos” a que me orgulho de pertencer.*”⁴⁵ É esse trecho do discurso inaugural de Juscelino Kubitschek que abre hoje a visita ao Museu da Memória Viva Candanga em Brasília. Ao seu lado, também na entrada, está pendurada uma imagem marcante, a foto de um grupo de trabalhadores que rindo, corre olhando para o fotógrafo, enquanto levanta seus braços e os chapéus. No fundo vê-se um prédio das superquadras residenciais.

Esse retrato coletivo dos candangos foi repetido em diversas oportunidades: em uma outra fotografia (Manchete, 2 de julho de 1960), bastante semelhante, são os desbravadores das rodovias que correm rindo, desta vez levantando chapéus, garrafas e ferramentas.

Noutro, (aqui reproduzido) trabalhadores correm em direção ao fotógrafo, tendo em suas costas o prédio do Supremo Tribunal. Temos ainda a imagem de trabalhadores que levantam seus braços desde caçambas de caminhões (Manchete, 21 de abril de 1960) e a foto (Manchete, 22 de abril de 1961) dos novos moradores das superquadras, incluídas suas crianças, que avançam sorrindo para o olho



Figura 13: Fotografia de Mario Fontenelle. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

da máquina fotográfica [ou para o futuro]. Finalmente, gostamos de lembrar a foto do próprio Presidente com o chapéu nas mãos, saudando triunfalmente o amanhã na capa do livro autobiográfico “Porque construí Brasília” ... Essa nutrida série de fotografias revela uma clara estratégia de propaganda visual, mas também uma realidade: conta uma verdade que é também uma mentira. E fala da felicidade de trabalhar para Brasília.

Obras em andamento

Tanto nas revistas populares quanto nos cinejornais, a descrição da construção da capital e das rodovias procurava difundir a imagem de uma organização racional, planejada, quase asséptica e como que dotada de um movimento próprio, auto-suficiente e auto-gerador. Ou seja, queria demonstrar que Brasília não era apenas uma grandiosa obra planejada e técnica, mas que também era uma das mais modernas do mundo. Sua arquitetura e seu plano - inovadores, revolucionários, inéditos⁴⁶ - estavam sendo realizados com recursos e tecnologia os mais avançados. Um exemplo: as estruturas metálicas dos ministérios, seriais, ordenadamente alinhadas (racionalmente) ao longo do enorme vazio

da esplanada, se converteram em objeto privilegiado de lindíssimas e sugestivas fotografias, como as de Mario Fontenelle e de Marcel Gautheroit, ou ainda dos cine-jornais e das propagandas em geral. Estas imagens enfocavam todo o processo, desde o amontoado de vigas até sua montagem nos esqueletos dos prédios. Geravam espanto os trabalhos de montagem, especialmente quando noturnos:

“Agora, era grande coisa os esqueletos de construção. Conheci isso em 59. Trabalhando dia e noite, máquina de soldar, aquele... parecia que cê ficava louco de ver aqueles fogos. Você parava ali, na altura da rodoviária, que era um imenso buraco, né? Ali era um imenso buraco que os tratores escavando aquilo ali, pra fazer aquela caída que se atravessa pra ir pra Norte, por baixo. Então ali aquele buraco! Terra, muita, muita terra mesmo! Você parava por ali assim, e dava uma olhada na Esplanada dos Ministérios, sempre à tardezinha, à noite. Meu Deus do céu! Parecia fogos de artifício. Era o cidadão trabalhando, peão, gente caindo, muita gente morrendo. Não cuidava muito da segurança, tinha que fazer. E foi fazendo.”⁴⁷

⁴⁶ Os três adjetivos são entre os mais freqüentemente usados nas matérias das revistas *Manchete* e *O Cruzeiro*.

⁴⁷ Gomes de Faria. *Depoimento* - Programa de História oral; Brasília. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal, 1990.

⁴⁸ Andreoli, Elisabetta e Forty, Adrian. *Arquitetura Moderna Brasileira*. London. Phaidon Press Limited, 2004.

⁴⁹ Mazzola, Philomena Leporoni. *Depoimento*. Programa de História Oral; Brasília. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

⁵⁰ “Mas quando a coisa é grave e alguém tenta tirar a carta de valente recebe um convite para sair da cidade (com os desordeiros foram afastados 20 hansenianos e 18 tuberculosos). O convite é uma forma de expulsão. O valente não encontra trabalho e tem que sumir. A permanência em Brasília está

Figura 14: Cartão postal Colombo. Um conjunto de 12 cartões postais sobre a construção da cidade foi recolhido por Luis Gustavo Franco quando tinha uma empresa de cigarros e tabacos em Brasília. Os originais foram emprestados à autora por sua filha Cristina, colega do departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP.

Essas representações, ainda hoje,⁴⁸ marcam os relatos dos trabalhos de construção da cidade e continuam transformando os homens aí empregados em formiguinhas. Veiculam mensagens fortes, que falam de técnica, industrialização e modernização e olvidam qualquer outra informação – aqueles homem caindo – menos sugestiva e pouco elogiosa.

Quem é/foi o candango?

É difícil a reconstrução histórica da complexa situação dos canteiros de obras de Brasília. As matérias das revistas, entre as linhas, sugerem, vez por outra, umas realidades diferentes, porém suas informações precisam ainda de muita pesquisa para sua correta apreciação. Os depoimentos - a história oral de maneira geral – podem falhar por causa das alterações que ocorrem na memória; temos relatos, entrevistas e documentários, mas ainda fazem falta documentações de arquivo. Um exemplo: os incidentes de trabalhos. Os registros do hospital do núcleo bandeirante se perderam durante um incêndio. Segundo uma depoente⁴⁹, os casos mais graves eram transferidos para outras cidades; já

uma matéria da Manchete afirma que hansenianos, tuberculosos eram afastados, assim como os desordeiros: “a permanência em Brasília está condicionada ao bom comportamento”⁵⁰ e à boa saúde.

Além disso, o caráter de “vida de fronteira” que acompanhou a construção da Capital durante o governo JK – e que JK cuidou de propalar - ou a desilusão e a raiva que tomou conta dos trabalhadores, com a passagem do poder para o presidente Jânio – isto é, com as maciças demissões decorrentes do corte radical nas verbas para construção da Capital – permeiam os relatos, transformando- os em heranças riquíssimas, mas complexa do ponto de vista da credibilidade.

Alguns aspectos da identidade do candango/pião

“Entre as precárias condições de trabalho na construção, onde o risco de morte é um dado cotidiano, e a sobrevivência miserável no campo,



condicionada ao bom comportamento". Magalhães Junior, R. "A capital da esperança", *Manchete*, 19/09/1959.

⁵¹ Bicalho de Sousa, Nair Heloisa. *Construtores de Brasília*. Estudo de operários e sua participação política. Petrópolis, Editora Vozes, 1983.

⁵² Arantes, Pedro Fiori. "Reinventando o canteiro de obra". In: Andreoli, Elisabetta e Forty, Adrian org. *Arquitetura moderna brasileira*. London. Phaidon Press Limited, 2004.

⁵³ O voto foi estendido aos analfabetas em 1985. Boris, Fausto, *História do Brasil*, Edusp, São Paulo, 1994.

⁵⁴ Magalhães Júnior, R. "A capital da esperança", *Manchete*, 19/09/1959.

⁵⁵ Tentada, em 200 classes para 5 mil alunos (5000 : 200 = 25 alunos por classe, grifo meu), a alfabetização de adultos tem dado resultados precários. Faltam recursos para a alfabetização em massa. E os operários preferem trabalhar mais para aumentar o salário. Fatigados ouvem sem atenção. A frequência é muito irregular. (...) A 12 deste mês [setembro 1959] será diplomata a primeira turma de candangos ali alfabetizados: cerca de 300. Uma gota d'água no oceano. Continuará a haver ali uns 45 mil que não o são. (...) Magalhães Júnior, R. "A capital da esperança", *Manchete*, 19/09/1959.

⁵⁶ Arantes, Pedro Fiori. "Reinventando o canteiro de obra". In: Andreoli, Elisabetta e Forty, Adrian org. *Arquitetura moderna brasileira*. London. Phaidon Press Limited, 2004.

⁵⁷ Bicalho, Nair Heloisa de Sousa. *Construtores de Brasília*. Estudo de operários e sua participação política. Petrópolis, Editora Vozes, 1983.

⁵⁸ Beú, Edson. *Espesso Brasília*. LGE editora, 2006.

os operários vivem em Brasília os limites de seu acesso ao mercado de trabalho"⁵¹.

A maioria das pessoas migradas ao Planalto Central, atraída pela exuberante procura de mão de obra, não tinha profissão definida nem experiência de trabalho em canteiros de obras. Assim Pedro Arantes resumiu a situação: "A grande maioria dos construtores, conhecidos como "candangos", era composta por trabalhadores rurais empobrecidos ou sem-terra (...) Os canteiros de Brasília foram planejados para o uso extensivo desses trabalhadores de baixa qualificação. (...) A construção da capital representou, nesse sentido, o ponto culminante da desqualificação do trabalho na construção civil – um processo iniciado décadas antes e aprofundado pelos arquitetos modernos"⁵². Seria interessante acrescentar a esse quadro uma outra dimensão, o problema do analfabetismo. Naquela época os analfabetos não votavam⁵³ e, em uma democracia, pelo menos no papel, o voto ocupa um lugar fundamental. De fato, encontramos insinuações, por exemplo nas matérias da *Manchete*, da existência de um mercado de títulos de eleitor, assim como certa insistência nas páginas desta e das outras revistas sobre o problema do analfabetismo do País em geral e sobre a necessidade de um plano de escolarização capilar. Com relação aos números – assustadores – lemos ainda na *Manchete* de 1959 que, entre os trabalhadores dos canteiros de Brasília, "90% são analfabetos. Possuem, porém grandes qualidades de inteligência. Adaptam-se com rapidez às mais diversas tarefas. (...) Brasília em proporção à sua população e à área habitada tem a maior concentração de analfabetos do mundo"⁵⁴. Ou seja, 90% da população do futuro Distrito Federal não tinha direito ao voto. As primeiras eleições do Distrito federal aconteceram ainda em 1960, logo após a inauguração da capital.

As tentativas de escolarização dos trabalhadores imigrados ao Planalto Central – adolescentes e adultos – acabaram frustradas ou pelo prazo colocado para inauguração da cidade ou pela necessidade dos próprios trabalhadores de juntar dinheiro para manter suas famílias, carentes e distantes⁵⁵. Acabaram também, depois da inauguração, chocando-se com a eterna falta de verbas e outras conjunturas, ainda mais

desfavoráveis. O problema do analfabetismo, isto é o problema da impossibilidade da participação democrática para reivindicação dos direitos básicos, representa, ao meu ver, um dos fatos mais contraditórios da construção da Capital - da Nação - da esperança e do futuro.

Por outro lado, de acordo com a propaganda presidencial e com as mensagens dos comerciais, como vimos, o retirante ganhou visibilidade e inserção garantida na modernidade anunciada e finalmente realizada graças à construção de Brasília. De fato, "o canteiro de Brasília não foi uma exceção, mas a concentração num único local altamente simbólico da maneira como se processou a modernidade brasileira, suas ambições, desigualdades e custos humanos e, por extensão da própria dinâmica de expansão mundial do capital"⁵⁶.

A "carreira" na construção civil

Outra grande questão que se fazia presente no sistema de produção do setor edílico – isto é na construção de Brasília - era a carteira de trabalho. Ela assume um sentido semelhante e aponta para contradições parecidas 'aquelas que levantamos com relação ao título de eleitor. Durante a construção da cidade sob a "gestão JK", a carteira de trabalho e o "apoio à transferência"⁵⁷ foram objetos de negociações. O livro de Edson Beú relata as modalidades e os requisitos necessários para obtenção da carteira assinada. Emerge assim que era relativamente rápido (15 dias) e certo para os trabalhadores obterem a carteira assinada.

O mesmo autor, porém, descreve a existência de uma organização paralela, a dos *gatos*, empreiteiras clandestinas que atuavam livremente na região: "Com custos operacionais menores, pois não assinavam carteira de trabalho, os *gatos* pagavam mais do que outras firmas. Além de ganhar mais, os operários podiam fazer horas extras à vontade, culminando com as viradas [dois turnos ininterruptos]. (...) e as obras tocadas pelos *gatos* seguiam um ritmo mais acelerado do que as construtoras legalmente constituídas"⁵⁸. Em depoimento presente no filme de Joaquim Pedro de Andrade, "Brasília, contradições de uma cidade nova" (possivelmente de 1969), um dos

entrevistados declara que as empreiteiras, quando um operário estava perto de completar os três meses necessários para assinar a carteira, despediam-no para voltar a contratá-lo em outra empresa filiada e assim manter o baixo nível salarial. Não sabemos com certeza quando essas práticas para fraudar a lei trabalhista estabeleceram-se, se durante a administração JK ou depois, com a grande crise que se iniciou com o governo Jânio Quadros. Talvez, devêssemos lembrar o outro significado da palavra “pião” (aparentemente nascido em Brasília em oposição ao termo candango) para associá-lo à “alta rotatividade dos trabalhadores das obras”⁵⁹, para assim realçar o aspecto provisório do trabalho da construção da nova capital.

Enfim, a indagação sobre os nomes e as renomeações, - guerreiros, Candangos, piões, - nos guiou na reflexão acima das propagandas, das ideologias e das expectativas que acompanharam a construção de Brasília.

Vêm à mente então, de forma espontânea, a ambigüidade presente naqueles “pés de raiz”, contrários às leis da natureza, aquela fragilidade e instabilidade da estatueta de Bruno Giorgi ou o cansaço daquela procissão de retirantes – e de seu autor – da tela de Candido Portinari de 1958. Na verdade, relatam uma história de precariedade, a da difícil inserção do trabalhador itinerante na sociedade ativa, isto é: no moderno mundo do trabalho assalariado e garantido. A escultura de Bruno Giorgi, enquanto que representa, de maneira geral, a história da edificação da capital é metáfora que aponta e oculta as tensões e os ideais, os sonhos realizados e os fracassos, as verdades e as mentiras, as ideologias e as esperanças de uma época.

Referências Bibliográficas

- Alvim Clara, org. “Os cine jornais sobre o período da construção de Brasília” MEC – SEC –SPHAN/pro Memória, 1983
- Andreoli, Elisabetta e Forty, Adrian. *Arquitetura Moderna Brasileira*. London. Phaidon Press Limited, 2004
- Arantes, Pedro Fiori. “Reinventando o canteiro de obra”. In: Andreoli, Elisabetta e Forty, Adrian org. *Arquitetura moderna brasileira*. London. Phaidon Press Limited, 2004

- Barata, Mario “Monumentos de Bruno Giorgi”, in: *Skultura/inverno/1985*, São Paulo, Skultura Galeria de arte, 1985
- Beú, Edson. *Espesso Brasília*. Brasília. LGE editora, 2006
- Boris, Fausto. *História do Brasil*, Edusp, São Paulo, 1994
- Bicalho, Nair Heloisa de Sousa. *Construtores de Brasília*. Estudo de operários e sua participação política. Petrópolis, Editora Vozes, 1983
- Catálogo das obras da *Bienal das Artes Plásticas de 1957*.
- Costa Couto, Ronaldo. *Brasília Kubitschek de Oliveira*, Rio de Janeiro, Record, 2001.
- Costa, Lucio. Brasília. Relatório do plano piloto. In: Gaeff, Edgar org. *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Centro dos estudantes universitários de arquitetura, 1962.
- De Moraes, Vinicius. *Sinfonia da Alvorada*. Brasília, dezembro 1960. www.lettras.mus.br.
- Fabris, Anateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo, Edusp, 1966.
- Fabris, Anateresa. *Portinari pintor social*, São Paulo, Editoria perspectiva/Edusp, 1990.
- Ferreira Gullar, “Bruno Giorgi”. in: Itaú Cultural org. *Tridimensionalidade, arte brasileira do século XX*. São Paulo, Cosac&Naify, 1999.
- Ferro, Sergio. Sobre “O canteiro e o desenho”. In: *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo, Cosac&Naify 2006.
- França Lourenço, Maria Cecília. *Operários da Modernidade*, São Paulo, Hucitec Edusp, 1995.
- Garcia, Cristiana Mendes. *Construindo Brasília: a trajetória profissional de Nauro Esteves*. Dissertação de mestrado. Brasília. FAU UnB, 2004.
- Gellner, Ernest “O advento do Nacionalismo e sua interpretação: os mitos da nação e da classe”, em: Gopal Ballakrishnan org., *Um mapa da questão nacional*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2000.
- Giorgi Bruno. *Depoimento*. Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1989.
- Holston, James. *A cidade modernista, uma crítica de Brasília e sua utopia*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- Kubitschek, Juscelino. *Porque construí Brasília*, Bloch Editores, Rio de Janeiro 1963.
- Kubitschek, Juscelino. Discurso inaugural 20.4.1960, painel do Museu Vivo da História candanga, Brasília, Núcleo Bandeirante.
- Loureiro Wernek, Lúcia Maria. *Brasília*. Brasília, IBGE, Conselho Nacional de Estatística, (2ª edição), 1966
- Mazzola, Philomena Leporoni. *Depoimento*. Programa de História Oral. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1988.

Ribeiro, Maria Izabel Branco, "Bruno Giorgi". in: Itaú Cultural org. *Tridimensionalidade, arte brasileira do século XX*. São Paulo, Cosac&Naify, 1999.

Sued, Ibrahim. *Brasília 21.4.1960, Programa Oficial dos festejos da inauguração de Brasília*, elaborado atendendo à solicitação da Comissão das Solenidades de Instalação do Governo da Nova Capital, presidida pelo Doutor Oswaldo Maria Penido; Eduardo Casali Editor, Brasília, 21.4.1960.

Ribeiro Costa, Vanda Maria. *Tempos de Capanema*, Paz e Terra/FGV, 2000.

Serviço de Documentação da Presidência da República org. *Diário de Brasília 1956-57*, Rio de Janeiro, 1960.

Filmografia

"Brasília n. 10"; "Brasília n.15"; "Brasília n.16"; "Corte vertical da selva amazônica"; "As primeiras imagens de Brasília -Novacap 25 anos"; Cine-jornais do Arquivo Público do Distrito Federal.

De Carvalho, Vladimir. *Conterrâneos velhos de Guerra*. Terra filme, 1984.

De Andrade, Joaquim Pedro. *Brasília, contradições de uma cidade nova*. Filme do Serro, 1969(?).

De Carvalho, Vladimir. *Conterrâneos velhos de guerra*, Rio Filme, 1982(?).

Abstracts

Os Candangos

Luisa Videsott

Abstract

The “Os Candangos”, monument by Bruno Giorgi, is a symbol of Brasília, printed on the shirts of tourists. It inspired advertisements and poetic compositions like the *Alvodada Symphony* and it became immediately one of the symbols of the capital, along with the columns of the *Palácio da Alvorada* and the two domes with the twin towers of the Congress. By “interrogating” the statue, the article investigates his meaning and speaks about the complexity of the capital’s construction. We start by watching the evolution of the word “*candango*” and the process that removed the first name of the Bruno Giorgi’s work: “Warriors”; then, “conversing” with its author’s memories and with the initial idea of placing the sculpture in front of the Government Palace, we try to understand its original message. Finally, we analyse the sculpture’s composition, the reference works and those suggested, and we describe the difficulties of investigating the identity of the workers who built Brasília.

Keywords: Bruno Giorgi, Brasília; candango.