

grandes eixos que
se cruzam

brasília e o brasil
em um filme
de joaquim pedro
de andrade

universidade de são paulo
faculdade de arquitetura e urbanismo
programa de pós-graduação em
arquitetura e urbanismo

José Guilherme Pereira Leite

Grandes eixos que se cruzam
Brasília e o Brasil num filme de Joaquim Pedro de Andrade

dissertação apresentada à
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo
como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de
Mestre em Arquitetura e Urbanismo

área de concentração: História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo
orientador: prof. dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias

Data de Defesa: 27/05/2010

são paulo, fevereiro de 2010

DEDALUS - Acervo - FAU-PGR



20300018453

autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que devidamente citado.
jose guilherme pereira leite, jgpereiraleite@gmail.com

leite: T4255
spsno: 2732245

043:791.43
P956g

ficha catalográfica

Pereira Leite, José Guilherme

L533g Grandes eixos que se cruzam – Brasília e o Brasil em um filme de Joaquim Pedro de Andrade / José Guilherme Pereira Leite. – São Paulo: 2010.

xxx p. : il

dissertação (Mestrado – Área de concentração: História e fundamentos da arquitetura e do urbanismo) – FAU-USP.

orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

1. Cinema – Aspectos políticos – Brasil; 2. Cidades (História) – Brasília; 3. Planejamento territorial urbano – Brasília; 4. Costa, Lúcio, 1902-1998.

I. Título

cdu 043:791.43

Resumo

entre os anos de 1966 e 1967, o cineasta brasileiro Joaquim Pedro de Andrade trabalhou em um pequeno ensaio fílmico, Brasília: contradições de uma cidade nova. Encomendado ao diretor pela empresa Olivetti, o filme foi composto como comentário crítico, comunicando opiniões e questionamentos a respeito da „nova Capital” do país, inaugurada seis anos antes. Foi em torno dessa obra que se articulou esta dissertação de mestrado. Com ela, visamos recompor a complexa articulação intelectual e política na qual baseou-se o ensaio –que envolveu o urbanista Lucio Costa e o arquiteto Oscar Niemeyer, entre outros nomes– e apresentá-lo aos leitores como trabalho relevante na história das relações entre “o cinema” e “a cidade”.

Palavras-chave

Brasília, Cidade, Cinema, Joaquim Pedro de Andrade, Lucio Costa, Olivetti, Urbanização

Abstract

during 1966 and 1967, Brazilian filmmaker Joaquim Pedro de Andrade produced his cinematographic essay Brasília: contradições de uma cidade nova. Originally ordered by Olivetti, the movie was designed as a critic comment about brazilian „new Capital” Brasília (inaugurated six years before). This dissertation intends to expose the complex intellectual and political network on which Brasília was based on, and present the movie as a relevant work in “cinema” and “city” historic relations.

Keywords

Brasília, City, Cinema, Joaquim Pedro de Andrade, Lucio Costa, Olivetti, Urbanization

para a Livia

para meu pai, com amor à política e às artes

para minha mãe, com amor às artes e à ciência

para meu irmão Francisco, meu amigo

índice

a Brasília invisível de Joaquim	9
saber ver a arquitetura	19
primeiro intervalo: edla van steen depõe	45
segundo intervalo: jean claude bernardet depõe	49
terceiro intervalo: affonso beato depõe	55
olivetti, mecenato, encomenda, frustração	65
uma forma de conhecimento	79
saber ver uma cidade	103
conclusões	139
agradecimentos	147
bibliografia	151



Não sou arquiteto nem urbanista. Se há alguma coisa que me autorize a lhes falar e me qualifique a fazê-lo será o fato de que, além de cineasta, sou um viajante que viu muitos lugares, que viveu e trabalhou em diferentes cidades do mundo, que fixou sua câmera diante de numerosas paisagens –especialmente diante de paisagens urbanas, mas também no campo, perto de fronteiras, sob cruzamentos de autopistas ou no deserto. O cinema é uma cultura urbana. Nasceu no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo. O cinema e as cidades cresceram juntos e se tornaram adultos juntos. O filme é a testemunha desse desenvolvimento que transformou cidades tranqüilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas. O filme testemunhou as destruições das duas guerras mundiais. O filme viu os arranha-céus e os guetos engrossarem, viu os ricos cada vez mais ricos e os pobres, mais pobres. O cinema é o espelho adequado das cidades do século XX e dos homens que aí vivem. Mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essência das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível. O cinema é também diversão, e a 'diversão' é, por excelência, uma necessidade do cidadão: a cidade teve que inventar o cinema para não morrer de tédio. O cinema se funda na cidade e reflete a cidade.

Wim Wenders

em trecho de Paisagem urbana

apresentação
a Brasília invisível de Joaquim

Entre os anos de 1966 e 1967, o cineasta brasileiro Joaquim Pedro de Andrade trabalhou em um pequeno "ensaio filmico", "Brasília: contradições de uma cidade nova". Conforme documentos que o comprovam e também, sobretudo, conforme transparece por si mesmo, o filme foi composto como comentário crítico, comunicando opiniões e questionamentos a respeito da „nova Capital”¹ do Brasil, solenemente inaugurada em 21 de abril de 1960. Foi em torno desse filme que se articulou esta dissertação de mestrado. Além de recompor a complexa articulação intelectual e política na qual baseou-se, pretendo apresentá-lo aos leitores como obra associada aos profícuos interesses do cinema pela experiência social das cidades. Isso, além de situá-la como obra que se liga, ao meu ver, a um complexo ambiente cultural e intelectual no qual debatiam-se os rumos da urbanização e do desenvolvimento brasileiro de meados do século XX.

uma primeira abordagem

As múltiplas complicações em que esteve enredado e enredou seus autores tornam difícil dizer que "Brasília", esse filme, tenha mesmo vindo a ser um trabalho verdadeiramente concluído, ou dado como tal, por seu diretor, de algum modo que se possa dizer definitivo. Em sua versão agora melhor conhecida e recentemente dada a público², após cuidadoso restauro³, a fita se apresenta com a duração de 23

1. Expressão e grafia cunhadas pela Lei nº1803 que, em 5 de janeiro de 1953, autorizava „o Poder Executivo a realizar estudos definitivos sôbre [sic] a localização da nova Capital da República". Na Lei nº191-B, de 30 de setembro de 1893, a expressão aparece salvo engano pela primeira vez, mas a „nova capital", cujo sitio se buscava estabelecer, vinha grafada em minúsculas. Disponíveis, ambas, em www2.camara.gov.br/legislacao.

2. conferir a versão de "Brasília: contradições de uma cidade nova" em dvd comercialmente disponível no mercado brasileiro: "Macunaíma + curta inédito Brasília: contradições de uma cidade nova". in Andrade, joaquim pedro de. "Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd". Videofilmes: Rio de Janeiro, 2009.

3. a obra de Joaquim Pedro de Andrade foi integralmente restaurada entre os anos de 2004 e 2007.

Posteriormente, as cópias resultantes desse trabalho ganharam edições em dvd. Ver: Andrade, joaquim pedro de. "Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd", op cit.

minutos e parece estruturar-se, grosso modo, em cinco partes bastante discerníveis:

- a. a primeira delas é a sua abertura, com imagens fotográficas tingidas, em tons saturados, trilha musical e créditos iniciais;
- b. a segunda expõe o Plano Piloto de Brasília, como “plano dos arquitetos”;
- c. a terceira levanta questões relativas a uma espécie de avaliação dos resultados da empreitada de construção da cidade, em sua passagem, por assim dizer, “de projeto a realidade” (ou “do projeto à realidade”);
- d. a quarta apresenta e discute a situação de trabalho e moradia de alguns grupos de migrantes que haviam se mudado para a capital e
- e. a quinta, por fim, arriscando interpretações mais radicais, associa o que seriam impasses urbanísticos da cidade a impasses sociais gerais, “nacionais”, “brasileiros”⁴, assim nomeados, digamos, genericamente.

Em sua montagem, “Brasília” se vale de inserções musicais diversas e é ancorado por uma locução original, um *off* na voz do poeta Ferreira Gullar. Essa locução, com algumas suspensões, atravessa o trabalho de ponta a ponta, entremeada pelas inserções musicais mencionadas e fazendo-se acompanhar, além de ambiências sonoras diretas, por depoimentos e entrevistas de habitantes brasilienses: intelectuais, estudantes, funcionários públicos, operários da construção civil. Esses depoimentos haviam sido gravados *in loco*, “em primeira mão”, na cidade e em seus arredores, pelo próprio cineasta. Sob essa camada de discursos verbais, articulados, chama igualmente a atenção o trabalho fotográfico cuidado por Affonso Beato.

diálogos com o seu tempo

Antes mesmo de ser inaugurada, Brasília, a cidade, foi objeto de fortes críticas: o

4. nos termos exatos da locução de “Brasília”, os problemas urbanos e sociais percebidos em Brasília e tratados pelo filme eram „problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras”. Cf “Macunaíma + curta inédito Brasília: contradições de uma cidade nova”. in Andrade, Joaquim Pedro de. “Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd”, op cit.

seu “plano central” propriamente dito, seu “projeto” e os “partidos” urbanísticos e arquitetônicos em que se baseava, tudo isso parece ter originado um série de ásperas polêmicas⁵. E, na sua dimensão de “promessa de felicidade”, a cidade foi posteriormente medida por aquilo que parecia ter descumprido em relação às expectativas que em torno de si alimentava (diga-se de passagem, expectativas por vezes “à brasileira”, isto é, comumente exacerbadas⁶). Para alguns, como se sabe,

5. o Congresso Extraordinário da Associação Internacional dos Críticos de Arte, organizado por Mário Pedrosa, em Brasília, em 1959, já havia promovido a manifestação pública de uma série de críticas à cidade e à sua concepção. Parte dessas críticas foi posteriormente lida por Joaquim Pedro e sua equipe, na preparação de seu documentário. Para um interessante panorama de desdobramentos posteriores da polêmica, ver: Costa, Lucio. “Restez chez vous”. in Costa, Lucio. “Registro de uma vivência”. Empresa das artes: São Paulo, 1995 (2ª ed), pp 314-315.

6. boa parte do debate ao redor de Brasília –que seria oportuno recompor, nalgum momento– não pôde fugir ao padrão bipolar que estorva comumente a vida política brasileira, gerando presumíveis posições que visitam, de um lado, o delírio ufanista em relação aos destinos grandiosos da nação e, de outro, os mais rebaixados sentimentos de auto-depreciação que a história da cultura local também organiza e, conseqüentemente, ilustra. A esse respeito, ver, por exemplo: Celso, Affonso. “Porque me ufano do meu país: right or wrong, my country”. F. Briguiet: Rio de Janeiro, 1943; Tinhorão, José Ramos. “O samba agora vai... –a farsa da música popular no exterior”. JCM: Rio de Janeiro, 1969; Schwarz, Roberto. “Nacional por subtração”. in Schwarz, Roberto. “Que horas são?”. Cia das Letras: São Paulo, 2006; Zweig, Stefan. “Brasilien Ein Land der Zukunft” [“Brasil, um país do futuro”]. Fischer: Berlin, 2006. A título de registro, também convém lembrar as celeumas históricas em torno de frases e expressões como „não é um país sério” (atribuída a Charles de Gaulle), „complexo de vira-latas” e „subúrbios da plenitude” (Nelson Rodrigues). Furtado, por exemplo, num dos volumes de suas memórias afirmava, em relação ao período histórico de meados de 1950: „A força das coisas operava no sentido da mudança; a das idéias, no do imobilismo. Quiçá isso seja da natureza do subdesenvolvimento, como é a tendência da intelligentsia a assumir atitude arrogante diante do povo, inclinando-se, ainda que inconscientemente, a atribuir-lhe certa ‘culpa’ pelo atraso do país. O mesmo se pode dizer com respeito ao ‘pessimismo’ dos intelectuais, que raia pelo derrotismo quando se trata de julgar o próprio país, como frequentemente notam observadores estrangeiros”. Ver: Furtado, Celso. “A fantasia

os resultados da mensuração se apresentaram muito rapidamente como aquém de certas aspirações utópicas em jogo, apesar, por outro lado, da também verificável adesão de que tinha gozado, entre nós, a ideia de uma “nova” e “interiorizada” Capital, ao tempo em que se armara a sua edificação definitiva. Não fora aquela de fato uma adesão consensual, mas fora, assim mesmo, uma adesão potente⁷, ou suficiente.

É provável que a questão de julgar-se Brasília como um “salto no vazio”, como aventura estética e política geracional resultando numa cidade de aspectos “antidemocráticos” ou tão desigual e imperfeita „*como as outras*”⁸ (conforme sugere inclusive Joaquim, ao final de sua obra), já tenha se tornado uma questão historicamente superada. Contudo, para além de uma compreensão mais completa de “Brasília”, esse filme, como obra pioneira, por várias razões, importa em alguma medida ter-se em vista os mecanismos curiosos através dos quais, ao que tudo indica, essa discussão, datada ou não, extrapolou os limites de ambientes arquitetônicos, urbanísticos e sociológicos precisos e foi ecoar num filme, curto, que reflete algumas problematizações sobre o esforço nacional do qual Brasília resultara. Problematizações assemelhadas a críticas muito contundentes, que eram esboçadas pelo pensamento crítico e social da época, tanto local quanto internacionalmente⁹. Isso, evidentemente, sem falar-se na originalidade de um olhar cinematográfico que ultrapassa as “pequenas” contradições que marcaram o canteiro do cerrado e

organizada”. in Furtado, celso. “Obra autobiográfica, tomo I”. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1997, pp 277-278.

Para algumas das polêmicas em torno dos significados simbólicos de Brasília, à época de sua construção, ver:

Wainer, samuel. “Minha razão de viver –autobiografia”. Planeta: São Paulo, 2005.

7. para algo do clima de época, ver: Kubitschek, juscelino. “Por que construí Brasília”. Bloch: Rio de Janeiro, 1975. Ver também: Wainer, samuel. “Minha razão de viver –autobiografia”, op cit.

8. para algo sobre aquelas críticas, ver as posições que circularam durante o Congresso da Associação Internacional dos Críticos de Arte, organizado, na cidade, em 1959. Ver também: Costa, lucio. “Restez chez vous”. in Costa, lucio. “Registro de uma vivência”, op cit. Rever também a nota 5 desta “Apresentação”.

que, numa perspectiva ampliada, cultural, se dedica às “grandes” contradições que marcaram e ainda marcam o *desenvolvimento econômico do país* e a *aglomeração urbana no país*. Um olhar, esse sim histórico, até antropológico, sobre as reais feições de um “novo” e “estranho” Brasil, que havia surgido com Brasília, e que foi registrado por “Brasília”.

origens de um filme com ares de inacabado

Antes ou depois desse “Brasília”, a obra cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade é profundamente definida por raciocínios e dramaturgias claramente especializadas, e também por questões diretamente relativas à urbanização brasileira ou à própria formação dessa urbanização, e de sua experiência. Trata-se igualmente de uma obra marcada por forte e continuada relação dialógica com o arquiteto e urbanista Lucio Costa⁹. Desse ponto de vista, em especial, é uma obra que encontra em “Brasília” uma espécie de vértice. A organização recente da cinematografia completa de Joaquim trouxe à tona este filme precioso mas deu-

9. a relação será enfrentada ao longo deste trabalho, em algumas de suas nuances. Em termos cinematográficos ela tem três momentos mais explícitos, na produção de Joaquim: “Brasília: contradições de uma cidade nova” é o primeiro deles. “O Aleijadinho” vem a seguir. E um filme jamais concluído, a partir do livro Casa-grande e senzala, de Gilberto Freyre, teria sido o terceiro. Influências de Lucio, ao meu ver, são porém perceptíveis também em “Os Inconfidentes”. E, num depoimento conhecido e publicado, reiterado em conversa que tivemos com ele, durante esta pesquisa, o fotógrafo Mario Carneiro, amigo de ambos (Joaquim e Lucio Costa) menciona uma quase parceria, entre os dois, no começo dos anos de 1960. Para os filmes, ver: Andrade, Joaquim Pedro de. “Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd”, op cit. Ver também: Costa, Lucio. “Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho –roteiro para o curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade com fotografia de Pedro de Moraes”. in Costa, Lucio. “Registro de uma vivência”, op cit, pp 521-531. Ver também as informações dadas por Mario Carneiro na conversa coletiva “Como se desenvolveu esse roteiro”, sobre o roteiro original de Joaquim para seu filme, não realizado, “O imponderável Bento contra o crioulo voador”: cf Andrade, Joaquim Pedro de. “O imponderável Bento contra o crioulo voador –roteiro original de Joaquim Pedro de Andrade”. Marco zero + Cinemateca Brasileira: São Paulo, 1990.

lhe, paradoxalmente, um papel secundário¹⁰. E nisso revela-se inclusive certa incompreensão de suas perspectivas: pois sendo o que é – radical exercício de reflexão sobre uma pretendida reinvenção nacional, para a qual a cidade era como um “carro-chefe” – “Brasília” é um dos filmes mais reveladores da mentalidade do cineasta, de suas circunstâncias pessoais, sociais, históricas, e igualmente do país intrigante que tão originalmente figura, expõe, apresenta e tematiza.

Os caminhos que levaram JP a esse filme são, por fim, inusitados, embora esclarecedores, dado que têm a ver com a renovação dos estudos artísticos e arquitetônicos que se viu na Itália do “Pós-guerra” – a qual, surpreendentemente, se reflete nas origens e destinos desse documentário brasileiro, feito já na metade dos anos de 1960. A empresa italiana Olivetti, depois de abraçar, como estratégia inovadora de comunicação social e comercial, inúmeros projetos do *cinema sull'arte* de Carlo Ludovico Ragghianti, quis ter em seu elaborado *portfolio* uma obra audiovisual a respeito de Brasília. E Joaquim, diretor então em ascensão, filho de Rodrigo Melo Franco de Andrade e, portanto, umbilicalmente ligado aos homens do “Patrimônio” brasileiro, foi o jovem escolhido para realizar o trabalho.

A encomenda feita a ele, por parte da Olivetti, envolveu uma autêntica operação internacional que entretanto resultou em “quase nada”. Pois tomando conhecimento preliminar dos rumos assumidos e montados pelo cineasta, consta¹¹ que seus

10. ver: Macunaíma + curta inédito “Brasília: contradições de uma cidade nova”. in Andrade, Joaquim Pedro de. “Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd”, op cit. No dvd, “Brasília: contradições de uma cidade nova” é apenas um “extra”, difícil de localizar-se.

11. o relato da ruptura é sobretudo de Jean Claude Bernardet, co-roteirista do filme: „os novos responsáveis [pelo projeto, na Olivetti] ficaram irritadíssimos com o filme [quando a equipe de “Brasília” apresentou um copião para a empresa] e disseram a Joaquim que qualquer problema com o governo devia ser evitado, fim de conversa”. Cf Bernardet, Jean Claude. “Brasília: contradições de uma cidade nova – depoimento escrito”, s.d.. arquivo Filmes do Sêro. (disponível em http://www.filmesdoserro.com.br/mat_br_01.asp). Esse

próprios *sponsors* teriam se desinteressado do filme, exatamente em função dos caminhos políticos que o diretor escolhera percorrer. De outro lado, em uma atitude convergente com essa objeção, digamos, “interna”, censores ligados à ditadura civil-militar que vigia no país quando o filme foi feito teriam sugerido a Joaquim a prudência de engavetar o ensaio que, segundo avisos recebidos¹², seria fatalmente enquadrado pelo regime de exceção, que então se acirrava. De um modo ou de outro, “Brasília: contradições de uma cidade nova”, ou a última versão à qual Joaquim pôde levá-lo, restou praticamente invisível, desde a única exibição de que foi objeto, justamente no nascente festival de cinema que se começava a organizar, na própria cidade que servira-lhe de tema¹³. A invisibilidade de “Brasília” durou décadas, até que um restauro, com recursos públicos, estatais, viesse finalmente a tirá-lo desse ineditismo¹⁴ contingente, quatro décadas depois de sua finalização, por assim dizer, suspensa.

depoimento escrito encontra-se também transcrito no “Segundo intervalo” desta dissertação.

12. o relato é também de Bernardet. Cf Bernardet, Jean Claude. “Brasília: contradições de uma cidade nova –depoimento escrito”, op cit.

13. o Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, hoje em sua 42ª edição, começou a existir, como Semana do Cinema Brasileiro, em 1965. Segundo Jean Claude Bernardet, provavelmente na terceira edição do festival, em 1967, Joaquim exibiu seu Brasília „de repente”, sem nenhum anúncio prévio. A data de 1967 não é precisada pelo crítico, mas é possível estimá-la tendo em vista que o filme foi rodado até o final de 1966 (conforme nos mostram alguns documentos) e estava sendo finalizado em 1967 (dado constante da filmografia oficial de Joaquim Pedro de Andrade, disponível em http://www.filmesdoserro.com.br/jpa_film.asp). Para a informação de Bernardet, sobre aquela exibição, conferir: Bernardet, Jean Claude. “Brasília: contradições de uma cidade nova –depoimento escrito”, op cit.

14. “Brasília: contradições de uma cidade nova” nunca chegou a ser dado como desaparecido. Pessoalmente, testemunhei exibição do filme em São Paulo, no Museu da Imagem e do Som, por volta de 1996. Na mesma época, o filme foi mostrado também no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. E sei que, no começo dos 2000, cópias ruins de “Brasília”, em vhs, circularam em rodas cinematográficas paulistanas e cariocas.



No último decênio do século passado, as pesquisas de Edison e depois as dos irmãos Lumière levaram à invenção de uma máquina fotográfica munida de um engenho capaz de fazer correr a película após cada impressão e de estabelecer assim uma continuidade visual nas sucessivas tomadas. A descoberta da cinematografia é altamente importante para a representação dos espaços arquitetônicos porque, se bem aplicada, resolve praticamente todos os problemas colocados pela quarta dimensão [o tempo]. Se percorrermos um edifício com uma filmadora e, em seguida, projetarmos o filme, reviveremos os nossos passos e uma grande parte da experiência espacial que os acompanhou. A cinematografia está entrando na didática, e é preciso ter em mente que, quando a história da arquitetura for ensinada mais com o cinema do que com os livros, a tarefa da educação espacial das massas será amplamente facilitada.

Bruno Zevi

em trecho de seu Saber ver a arquitetura

capítulo 1
saber ver a arquitetura

Ao longo de sua história, a arte do cinema se tornou, além de tudo o que passou a significar do ponto de vista de sua importância no centro da vida cotidiana contemporânea, um instrumento para a ampliação e o aprimoramento das percepções e da experiência espacial e ambiental do homem.

Escrevendo em finais dos 1960, em seguida ao desmanche de Ulm e no ponto preciso de suas maiores radicalizações filosóficas, Tomás Maldonado afirmou: „o conceito de «ambiente humano» tira (...) a sua origem, por um lado, do pensamento filosófico moderno e, por outro, das contribuições revolucionárias da ciência ecológica. Não devemos todavia esquecer uma terceira fonte [dessa origem]: a descrição literária e artística do «ambiente humano» que realizou a delicada operação de transformar uma noção filosófica em um fato de sensibilidade, uma construção científica em um fato de percepção”¹. Naquele mesmo momento, Maldonado foi além e acrescentou: „a riqueza de observação, por assim dizer, intuitiva que notamos na obra de autores como Henry James, Dostoiévski, Proust, Kafka, Italo Svevo e Joyce, constitui um material sobre o qual, desta angulação particular, deverão no futuro originar-se estudos e apontamentos acurados”². Ainda segundo o argentino –eis uma de nossas questões, o mesmo se podia dizer „do formidável material de visualização ambiental acumulado em nosso século pela

1. „il concetto di «ambiente humano» trae (...) la sua origine per un lato dal pensiero filosofico moderno e, per l'altro, dai rivoluzionari contributi della scienza ecologica. Non dobbiamo tuttavia dimenticare una terza fonte: la descrizione letteraria ed artistica dell'«ambiente humano», che ha realizzato la delicata operazione di trasformare una nozione filosofica in un fatto di sensibilità, un costrutto scientifico in un fatto di percezione”. Maldonado, Tomás. *La speranza progettuale –ambiente e società*. Einaudi: Torino, 1971, pág 24. A primeira edição do livro é de 1970 (originalmente escrito em língua italiana).

2. „la ricchezza di osservazione, per così dire intuitiva, che rileviamo nell'opera di autori come Henry James, Dostoevskij, Proust, Kafka, Italo Svevo e Joyce, costituisce un materiale sul quale, da questa particolare angolazione, si dovranno nel futuro avviare studi e rilevazioni accurate”. Maldonado, *La speranza progettuale*, op cit, pág 24.

fotografia, primeiramente, e mais tarde, de modo muito mais capilar, pelo cinema e pela televisão"³.

Dado o seu particular desenvolvimento, é lenta e atribulada a história de como o ofício cinematográfico livrou-se progressivamente da pecha de diversão menor, vindo a constituir-se num dispositivo reconhecido como crucial para o entendimento que temos do mundo em que estamos – e o debate sobre esse mesmo mundo. Essa é a história de um *desdobramento* em progresso. Não acompanharemos, aqui, os meandros de sua complexidade. Entre nós, Ismail Xavier tem escritos fundamentais para a recapitulação dessa superação⁴. Essa é uma superação que, no entanto, mesmo surpreendente pela sua escala, já se via anunciada nas origens do cinema e da própria fotografia.

Ambos, fotografia e cinema, mantem-se enredados em sérias complicações historiográficas quando o assunto é a recapitulação de seus primórdios. Mas, ainda que aceitássemos, por exemplo, as objeções de Gilardi⁵ quanto aos perigosos marcos de uma narrativa de tipo "daguerreanístico" sobre a invenção dos procedimentos heliográficos, o que nos basta relembrar, por ora, é que um fato

3. „la stessa cosa può dirsi del formidabile materiale di visualizzazione ambientale accumulato nel nostro secolo dalla fotografia prima e più tardi, in modo molto più capillare, dal cinema e dalla televisione" [„A mesma coisa se pode dizer do formidável material de visualização ambiental acumulado em nosso século pela fotografia, primeiramente, e mais tarde, de modo muito mais capilar, pelo cinema e pela televisão].

Maldonado, *La speranza progettuale*, op cit, pág 25.

4. ver: Xavier, ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. Perspectiva: São Paulo, 1978. Trata-se de dissertação de mestrado, cuja orientação foi assumida por Antonio Candido de Mello Souza após a morte do crítico Paulo Emilio Salles Gomes. Ver também: Xavier, ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Paz e terra: São Paulo, 2001.

5. ver: Gilardi, ando. *Storia sociale della fotografia*. Feltrinelli: Milano, 1981.

manter-se-ia inalterado, onde quer que fixássemos as balizas dessa *Entwicklung*⁶: é que, já naquele mesmo século XIX, o imbricamento entre olhar e ambiente havia se tornado uma marca tão profunda da cultura ocidental europeia, e de sua pintura, que a emergente fotografia, importando daí alguns de seus mais decisivos modos e vícios de nascença, marcou-se muito fortemente por tal imbricamento e acabou transmitindo esse mesmo compromisso ao cinema, mais à frente, intacto e integralmente preservado. Galassi, nessa perspectiva, afirmou em seu célebre catálogo para a histórica “Before photography”, de 1981, que aquela importante exposição pretendia mostrar exatamente a profundidade de tais relações, fosse de um ponto de vista temático, fosse de um ponto de vista propriamente formal: *„mostrar que a fotografia não era uma bastarda abandonada pela ciência na soleira da arte, e sim uma filha legítima da tradição pictórica ocidental”*⁷. Mesmo reconhecendo a multiplicidade de focos mirados pelos primeiros fotógrafos do 19^o⁸, Krauss, através dos ensaios reunidos em “O fotográfico”, sublinha o predomínio das

6. com os riscos inerentes à incorrência em ilusões retrospectivas, *Entwicklung* é o termo alemão para o “desenvolvimento”, na sua acepção filosófico-histórica de algo que desabrocha cumprindo determinações imanentes ao seu próprio curso e pré-figuradas em sua própria origem.

7. Galassi, peter, apud Krauss, Rosalind. Para a citação original, ver o catálogo da exposição: Galassi, peter. *Before photography: painting and the invention of photography*. The museum of modern art: New York, 1981, pág 12. Para o uso de Krauss, ver: Krauss, rosalind. *O fotográfico*. Gustavo Gili: Barcelona, 2002, pág 43. A primeira edição do livro de Krauss, em língua francesa, é de 1990. Marco na história da história da arte e das iniciativas curatoriais em fotografia, *Before photography: painting and the invention of photography* foi o primeiro trabalho de Galassi para o MoMA, dez anos antes de o mesmo Galassi assumir a diretoria setorial fotográfica do museu, em 1991.

8. além do panorama urbano, da paisagem e das cenas de cotidiano, outros notórios interesses daqueles pioneiros eram, como se sabe, o retrato individual, inclusive o funerário, a fotografia de guerras ou de campos de batalha e a reprodução fotográfica de obras de arte. Cf Krauss, *O fotográfico*, op cit. Cf Bajac, quentin e Planchon-de Font-Réaulx, dominique (org). *Le daguerréotype français: un objet photographique*. Editions de la Réunion des Musées Nationaux: Paris, 2003.

imagens de „edificações” e „paisagens” naquilo que daquela produção chegou até nós⁹. Na mesma direção de Galassi foram estudos recentes de Pinson¹⁰: poucos se recordam que Daguerre era um pintor, aliás um detalhista, e que é como pintor que Daguerre procura a fotografia.

Os reparos de Gilardi tiram força de um estabelecimento bastante simbólico, a saber: considerar-se que a primeira fotografia conhecida da história ocidental moderna tivesse sido já uma *fotografia de exterior*, a vista da janela lateral de Niépce, tomada a partir de um dos cômodos de sua casa, no pequeno vilarejo de Saint-Loup des Varennes¹¹. Esse estabelecimento não tem importância maior mas tinha, no entanto, a graça de ilustrar o casamento entre a fotografia e o „*ambiente humano*” desde

9. Krauss, O fotográfico, op cit, pág 31.

10. ver: Pinson, stephen. Revers de fortune, in Bajac e Planchon-de Font-Réaulx (orgs), Le daguerréotype français: un objet photographique, op cit.

11. Nicéphore Niépce (1765-1833), fotógrafo pioneiro francês. A fotografia em questão é a sua atualmente chamada *Paysage à Saint-Loup-des-Varennes*. A chapa original, obtida pela técnica primitiva do “betume da Judéia”, pertence desde 1973 à coleção Helmut Gernsheim do Harry Ransom Humanities Research Center, da University of Texas at Austin. Sumidade internacional na história da fotografia, o próprio Gernsheim é quem, depois de algumas hesitações e polêmicas, deu a esse trabalho de Niépce a data de 1827. Segundo informações de provenance (a partir também de Gernsheim), a *Paysage* teria saído das mãos de Niépce para os cuidados do botânico e ilustrador Francis Bauer, que, seguindo os comentários do inventor, teria marcado o verso da placa com o célebre epíteto, em duas línguas: „*première expérience réussi de fixation permanente d'une image de la nature*” e „*first successful experiment of fixing permanently the image from Nature*” [„primeira experiência bem sucedida de fixação permanente de uma imagem da natureza”]. Para as informações de Gernsheim, ver: Gernsheim, helmut. The 150th anniversary of photography, in revista *History of photography* vol 1 n 1, janeiro, 1977. Ver também: Gernsheim, helmut. *La première photographie au monde*, in revista *Études photographiques* n 3 –frontières de l'image/le territoire et le document, novembre, 1997. Ver também: Gernsheim, helmut. *The origins of photography*. Thames Et Hudson: London, 1982. Ver também: Gernsheim, helmut. *Concise history of photography*. Thames Et Hudson: London, 1971.

seus ensaios iniciais. Podemos admitir, com os franceses, o pioneirismo de Niépce e Daguerre. Podemos, com Gilardi, preferir os ensaios tentativos de Herschel, sublinhando a rica simultaneidade daquelas pesquisas de época. Podemos pensar em Florence, no Brasil. Podemos, como os norte-americanos, insistir na importância de Morse e Draper. Podemos, à inglesa, reivindicar a anterioridade do calótipo de Talbot¹². Em qualquer dessas hipóteses, porém, será impossível negar que uma justa apreciação do que restou daqueles primeiros tempos mostrará a profundidade de vínculos e a comunhão programática entre a fotografia e a experiência sensorial da paisagem, do espaço construído, da vida e das cenas urbanas, do „*ambiente humano*”, em última instância. Se essa experiência vinha sendo até ali organizada pelos pintores ou pelos escritores, como quis Maldonado, sua formalização, com fotógrafos e, a seguir, com cineastas, ganhou aliados de fato centrais. O crítico francês Jacques Aumont dedicou-se cuidadosamente ao tema, mostrando, através de um salto temporal, os modos como partes da história da pintura, histórias do ver e do olhar a paisagem natural e humana, permanecem inteiramente ativas no interior de uma história do cinema que teria em Godard seu maior avatar¹³. Do ponto de vista de uma história da fotografia, a obra de Choiselat e Ratel¹⁴ é também uma demonstração eloquente dessa comunhão de primeira hora. Como também o são os trabalhos de Thibault, von Martens, Durand, entre outros¹⁵.

A força dessa comunhão com o espaço, a cidade e a vida social que nela se desenvolvia moldou o progresso da fotografia como atividade (trabalho e

12. pioneiros da fotografia: Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), John Frederick William Herschel (1792-1871), Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), Samuel Finley Breese Morse (1791-1872), John William Draper (1811-1882) e William Henry Fox Talbot (1800-1877).

13. ver: Aumont, Jacques. O olho interminável – cinema e pintura. Cosacnaify: São Paulo, 2004.

14. pioneiros da fotografia: Marie Charles Isidore Choiselat (1815-1858) e Stanislas Ratel (1824-1904).

15. pioneiros da fotografia: Thibault (ativo em Paris por volta de 1848), Friedrich von Martens ou Vincent Frédéric Martens (1809-1875) e Philippe Fortuné Durand (1798-1876).

linguagem) e marcou os desenvolvimentos sucessivos do emprego da imagem mecânica. Outra força, porém, a da identidade entre a fotografia e a produção arquitetônica foi vista por Francis Wey pouco mais de dez anos após a célebre patente de Daguerre na *Chambre des Pairs*¹⁶. Em escritos do crítico francês, entre 1851 e 1853, o apontamento de tais vocações reveladas pela nova técnica baseava-se no reconhecimento da „perfeição ideal”¹⁷ a que tinha chegado o *procédé* naquilo que tangia a sua capacidade de produzir “duplos de realidade” muito semelhantes ao visto por nós a olho nú. A fotografia logo impressionara a Wey por aquela sua „força quase fantástica” e por permitir „ao examinador de um desenho de arquitetura explorar a natureza, a qualidade, o grão, os defeitos da pedra, e fazer sobre isso observações despercebidas no terreno”¹⁸. Com Wey, não se verbalizou apenas a atenção da fotografia para com a *natureza* e o *espaço* (processos visuais e sumamente econômicos), mas sim as suas potenciais qualidades de olho que pausa,

16. ver: Daguerre, Louis Jacques Mandé [et al]. *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*, par Daguerre. Editions Rumeurs des ages: Paris, 2003 (fac-simile da histórica edição francesa do livreto, por Alphonse Giroux, em 1839).

17. „perfection idéale”. Em outros momentos da prosa de Wey a perfeição técnica da fotografia é também „perfeição surpreendente” [„perfection surprenante”] ou „perfeição matemática [„perfection mathématique”]. Para as devidas referências bibliográficas sobre Wey, ver as notas subsequentes.

18. „(...) l'héliographie est arrivée à une perfection idéale. Telle est même la puissance presque fantastique du procédé, qu'il permet à l'examineur d'un dessin d'architecture d'explorer la nature, la qualité, le grain, les défauts de la pierre et d'y faire des observations inaperçues sur le terrain même” [„(...) a heliografia chegou a uma perfeição ideal. É tal a força quase fantástica do procedimento que ele permite ao examinador de um desenho de arquitetura explorar a natureza, a qualidade, o grão, os defeitos da pedra e fazer sobre isso observações despercebidas no terreno”]. Wey, francis. *Comment le soleil est devenu peintre: histoire du daguerréotype et de la photographie*, originalmente publicado em duas partes na revista francesa *Musée des Familles* [vol 20, juin, 1853, pp 257-265 e vol 20, juillet, 1853, pp 289-300]. Versão digitalizada desse texto histórico está disponível em site oficial da Bibliothèque Nationale de France: <http://expositions.bnf.fr/legray/reperes/antho/index.htm>.

suspende o real e permite uma apreciação mais acurada e demorada do mundo. Um olho melhorado, do ponto de vista do *detalhe*, e do ponto de vista do *tempo*.

São bem conhecidas as questões relativas ao reconhecimento das qualidades “realistas”, “veristas” e “miméticas” da fotografia, questões que levaram alguns ao seu enaltecimento, outros à sua detração. Wey foi dos primeiros a escrever sobre o assunto de maneira organizada e, num desses textos de reflexão aberta, impressiona-se e diverte-se com os relatos de Gros, barão francês e fotógrafo que, tendo tomado vistas da Acrópole de Atenas, durante uma viagem à Grécia, voltara a Paris e, apreciando suas chapas com o auxílio adicional de uma lupa, teria descoberto, em meio à ruína grega, a imagem antiga de um leão devorando uma serpente: figura „*que lhe havia até então escapado*”¹⁹, mesmo tendo estado lá, *in loco*, pessoal ou presencialmente. O episódio anedótico de Gros, para Wey, era uma conclusiva contraprova de que „*assim como na natureza*”, em que „*o espectador, aproximando-se mais ou menos com ajuda de lentes de grau, percebe detalhes infinitos quando o conjunto dos objetos não satisfaz mais a sua curiosidade*”, aquele „*prodigioso instrumento*” (ou „*prodigioso mecanismo*”), isto é, a fotografia, podia mostrar „*o que o olhar vê e o que ele não pode distinguir*”²⁰. Nesses mesmos

19. „de retour à Paris, à la suite d'une mission délicate et honorablement remplie, M. le baron Gros revit ses souvenirs de voyage, et considéra, à l'aide d'une loupe, les débris amoncelés au premier plan de sa vue de l'Acropole. Tout à coup, à l'aide du verre grossissant, il découvrit sur une pierre une figure antique et fort curieuse, qui lui avait jusqu'alors échappé” [„De volta a Paris, depois de uma missão delicada e honoravelmente cumprida, o sr. Barão repassou suas lembranças de viagem e observou, com a ajuda de uma lupa, os cacos amontoados no primeiro plano de sua vista da Acrópole. Subitamente, com a ajuda da lente de aumento, descobriu sob uma pedra uma figura antiga e intrigante, que lhe havia até então escapado”]. Wey, Francis. De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts, originalmente publicado, em duas partes, na revista francesa La Lumière [nº 1, 1851 e nº2, 1851]. Versão digitalizada desse texto histórico está disponível em site oficial da Bibliothèque Nationale de France: <http://expositions.bnf.fr/legray/reperes/antho/index.htm>.

20. „(...) ce prodigieux instrument rend ce que l'œil voit et ce qu'il ne peut distinguer; si bien comme dans

textos, publicados em Paris, Wey também se encantava com as revelações de outros fotógrafos que, no Havre, haviam obtido „*desenhos de marina*” e capturado „*as ondas do oceano*”: „*a coisa é impossível, dizíamos nós; mas os conhecedores não haviam tido a oportunidade de demonstrá-la*”²¹. Gros mostrou a Wey que a imagem fotográfica nada devia ao olho natural do homem. Os fotógrafos do Havre mostraram-lhe que, mais do que isso, a imagem ou o mecanismo fotográfico podiam superá-lo. Wey logo vaticinou as tendências para o uso da invenção a serem aprofundadas com o passar do anos, dali por diante: servir ao arquiteto, servir à arqueologia, servir à ciência da história, servir às ciências naturais: „*a fotografia exerceu uma influência enorme sobre a química, sobre a ótica, sobre as teorias relativas à cor, à luz; ela revelou fatos desconhecidos, propriedades novas de diversos corpos, que conduzirão a outras descobertas. Ela serve de auxiliar à arqueologia, à gravura, à filologia antiga, à história natural e à cosmografia. Consequentemente, afora os resultados acessíveis à massa, esta descoberta tem ramificações escondidas, tão extensas, que ela preside uma revolução no domínio*

la nature, le spectateur, en se rapprochant plus ou moins à l'aide de lentilles graduées, perçoit des détails infinis, quand l'ensemble des objets ne suffit plus à sa curiosité” [„(...) esse prodigioso instrumento mostra o que o olhar vê e o que ele não pode distinguir; assim como na natureza, o espectador, aproximando-se mais ou menos com ajuda de lentes de grau, percebe detalhes infinitos quando o conjunto dos objetos não satisfaz mais a sua curiosidade”]. Wey, Comment le soleil est devenu peintre: histoire du daguerréotype et de la photographie, op cit.

21. „il semblait, après tant de prodiges, que la voie perfectible était parcourue jusqu'à ses limites, lorsque l'on apprit, il y a dix-huit mois, que des héliographes, établis au Havre, obtenaient des dessins de marine, et saisissaient au vol les vagues de l'océan. –La chose est impossible, disait-on; mais les savants n'eurent pas le loisir de le démontrer” [„Parecia, depois de tantos prodígios, que o caminho do aperfeiçoamento tinha sido percorrido até os seus limites, quando soubemos, há dezoito meses, que heliógrafos estabelecidos no Havre obtiveram desenhos de marina e capturaram as ondas do oceano. –A coisa é impossível, dizíamos nós; mas os conhecedores não haviam tido a oportunidade de demonstrá-lo”]. Wey, Comment le soleil est devenu peintre: histoire du daguerréotype et de la photographie, op cit.

científico"²². As posições de Wey tiveram o seu cúmulo incontestemente na histórica sequência de Muybridge²³, largamente conhecida e comentada: uma série de imagens que não apenas registrava um evento mas, fundamentalmente, superava uma cegueira ancestral, um defeito do olho do homem, e nos ensinava, finalmente, o que era e como era o movimento decupado de um cavalo de raça, em corrida.

O olhar analítico e o auxílio perceptivo que a fotografia permitia e potencializava, já em seu berço, conforme demonstram as sensações e intuições de Wey e de alguns de seus contemporâneos, sustenta-se na sua direta ligação com os dados cruciais de sua própria natureza fenomênica: manter-se em relação de extrema identidade com os seus referentes é uma espécie de tendência natural da imagem fotográfica, sua natureza espontânea mesma –o preço que paga, aliás, como cúmulo técnico de todas as aspirações a “realismo” que nela desaguam, ao menos até certo ponto de sua história. Isso é algo a que Krauss chamou „*natureza indicial da fotografia*”²⁴,

22. „la photographie a exercé une influence énorme sur la chimie, sur l'optique, sur les théories relatives à la couleur, à la lumière; elle a révélé des faits inconnus, des propriétés nouvelles des divers corps, qui conduiront à d'autres découvertes. Elle sert d'auxiliaire à l'archéologie, à la gravure, à la philologie antique, à l'histoire naturelle et à la cosmographie. Ainsi, en dehors des résultats accessibles à la foule, cette découverte a des ramifications cachées, si étendues, qu'elle préside à une révolution dans le domaine scientifique” [„A fotografia exerceu uma influência enorme sobre a química, sobre a ótica, sobre as teorias relativas à cor, à luz; ela revelou fatos desconhecidos, propriedades novas de diversos corpos, que conduzirão a outras descobertas. Ela serve de auxiliar à arqueologia, à gravura, à filologia antiga, à história natural e à cosmografia. Consequentemente, afora os resultados acessíveis à massa, esta descoberta tem ramificações escondidas, tão extensas, que ela preside uma revolução no domínio científico”]. Wey, *Comment le soleil est devenu peintre: histoire du daguerréotype et de la photographie*, op cit.

23. Eadward James Muybridge (1830-1904), fotógrafo inglês radicado nos Estados Unidos da América, é o célebre autor da sequência fotográfica à qual nos referimos, *The horse in motion*, circa 1878.

24. Krauss, *O fotográfico*, op cit, pág 26.

natureza de que, segundo ela, um outro pioneiro, Nadar²⁵, tomara inclusive rápida consciência, na prática, *„circulando (...) em torno do que parecia ser o cerne da realidade fotográfica, qual seja, operar através da impressão, da marca e do traço”*²⁶. Por *„impressão”*, *„marca”* e *„traço”*, entenda-se, em tempo, exatamente o que se deve, sempre nas palavras de Krauss: *„comparável a um enxerto físico, a fotografia está necessariamente em relação direta com o seu referente e desencadeia a atividade de impressão direta com a inexorabilidade de passos na areia”*²⁷. Ainda, segundo Krauss, em termos levemente redundantes, Nadar exprimira, em suas reflexões de *photographe*, a ideia de que a fotografia fosse *„uma marca significativa cuja relação com aquilo que representa é a de ter sido fisicamente produzida pelo seu referente”*²⁸. No mesmo argumento, Krauss igualmente recorda importante afirmação de Talbot, ecoando teoricamente algo das considerações de Wey, mas publicamente manifesta já antes, em 1844. Ao lado de sua então indubitável capacidade de manter-se em relação de verdade com os objetos que mirava, um outro detalhe contribuiria para construir a boa fama do incrível mecanismo como ferramenta para a composição de visadas analíticas: a *„imagem mecânica”*²⁹, segundo o inglês, podia trazer *„uma infinidade de detalhes em um só conjunto visual”*, enquanto *„a visão natural do ser humano”* tendia *„a resumir e simplificar em termos de massas”*³⁰. É de Talbot a passagem evocada por Krauss: *„com efeito, retomando uma metáfora que já utilizamos, o olho da máquina fotográfica poderia enxergar nitidamente em locais onde o olho humano nada veria senão trevas”*³¹.

25. Gaspard-Félix Tournachon, dito Nadar (1820-1910), fotógrafo pioneiro francês.

26. Krauss, O fotográfico, op cit, pág 25.

27. Krauss, O fotográfico, op cit, pág 25.

28. Krauss, O fotográfico, op cit, pág 25.

29. Krauss, O fotográfico, op cit, pág 32.

30. Krauss, O fotográfico, op cit, pág 32.

31. Talbot, fox, apud Krauss, Rosalind. Cf Krauss, O fotográfico, op cit, pág 32. Trata-se de um trecho tirado por Krauss do raríssimo *The pencil of nature*, publicado por Talbot em 1844.

Ainda restaria, aqui, uma palavra não sobre o *paragone* entre a fotografia e o olho humano, mas sobre *paragoni* entre a fotografia e outras formas anteriores de representação do visível. Reunidos e medidos seus poderes, as qualidades e características da fotografia levariam Francis Wey a decretar, num preciso vaticínio, em 1851, que, tomando-se os efeitos da difusão de sua prática, que já era sentida por ele como espantosamente acelerada, „o resultado mais completo, o mais destrutivo”, viria „sobre os desenhos, as gravuras ou as litografias representando vilas, monumentos, igrejas, ruínas, baixos-relevos, e, em geral, temas de arquitetura”. Nesse terreno, diria Wey, a luta entre a fotografia e outras formas de representação seria „quimérica”: „uma medíocre prova heliográfica do portal de Chartres ou de Bourges”, afirmaria, „será sempre preferível, como resultado, como realidade, como relevo e como precisão, à gravura mais bem acabada”. „Nesse tipo de tema”, concluiria, „a reprodução plástica é tudo, e a fotografia é disso a perfeição ideal”³².

zevi e ragghianti

Um século depois de Francis Wey, após uma depuração técnica e cultural cujos passos iniciais sintetizamos, já estava bastante decantada, pelo menos entre os europeus, a ideia de que a fotografia e, seguindo-se a ela, o cinema haviam se

32. „le résultat le plus complet, le plus destructif, portera sur les dessins, les gravures ou les lithographies représentant des villes, des monuments, des églises, des ruines, des bas-reliefs, et en général des sujets d'architecture. Sur ce terrain, la lutte serait chimérique: une médiocre épreuve héliographique du portail de Chartres ou de Bourges sera toujours préférable, et comme fini, et comme réalité, et comme relief, et comme précision, à la gravure la plus accomplie. Dans ces sortes de sujets, la reproduction plastique est tout, et la photographie en est la perfection idéale” [„O resultado mais completo, o mais destrutivo, virá sobre os desenhos, as gravuras ou as litografias representando vilas, monumentos, igrejas, ruínas, baixos-relevos, e, em geral, temas de arquitetura. Nesse terreno, a luta será quimérica: uma medíocre prova heliográfica do portal de Chartres ou de Bourges será sempre preferível, como resultado, como realidade, como relevo, como precisão, à gravura mais bem acabada. Nesse tipo de tema, a reprodução plástica é tudo, e a fotografia é disso a perfeição ideal”]. Wey, Francis. De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts, op cit.

tornado ferramentas precisas, até mesmo indispensáveis, para a exposição, o entendimento, a crítica de obras de arte e, por extensão, a crítica de obras de arquitetura e do urbanismo. Em meados dos anos de 1940, Bruno Zevi e Carlo Ludovico Ragghianti serão figuras-chave para a consolidação desses usos, porém, sintomaticamente, nem terão mais qualquer necessidade de, à maneira de alguns de seus antecessores, debater a eventual utilidade da imagem e da reprodução mecânica na representação e na observação dos trabalhos visados por suas análises.

Nascido em sua estreita relação com as formas e os espaços da cidade e da experiência urbana que, no fim do XIX, sobretudo na Europa, tornara-se ainda mais intensa e radical, o cinema, no segundo quartel do 20º, havia já tomado o cotidiano do habitante metropolitano: a cinematografia do período alemão “expressionista”; as obras da dita “vanguarda russa” e também as da dita “vanguarda francesa”; as escolas do documentário holandês e do documentário norte-americano já tinham mostrado sua força e seu potencial; e o chamado “neo-realismo” italiano já era, por fim, uma realidade artística mais do que estabelecida³³.

Diga-se de passagem, a poética de Roberto Rossellini ilustrava muito bem o quanto também o cinema ficcional estava (ou podia estar) envolvido numa forte organização da percepção espacial, ambiental e paisagística humana: um cinema profundamente atento ao urbano e às formas dos espaços construídos pelo homem, muitos deles destruídos pela guerra³⁴. E não apenas Rossellini tinha olhos voltados para os centros da vida moderna aglomerada: em rápida rememoração, é justo,

33. ver: Barnouw, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. Oxford University Press: Oxford, 1983.

Ver também: Lewis, Jacobs. *The rise of American film: a critical history*. Teachers College Press: New York, 1975. Ver também: Sadoul, Georges. *Histoire du cinéma mondial – des origines à nos jours*. Flammarion: Paris, 1966.

34. ver notadamente os filmes *Roma, città aperta* (1945) e *Germania anno zero* (1948). Ver também: *Viaggio in Italia* (1954).

embora por certo incompleto, mencionarmos um grupo de trabalhos audiovisuais que, bem antes, nos anos de 1920, tiveram papel decisivo na abertura de um autêntico gênero e no estreitamento desse encanto recíproco, repetindo, entre o ágil cinema e a efervescente cidade. Assim, apenas para que os leitores mais exigentes não se frustem demais com a excessiva superficialidade de uma recapitulação tão grosseiramente resumida: “Kino glaz” (1924) e “Liudyna z kinoaparatom” (1925), de Dziga Vertov; “Paris qui dort” (1925), de René Clair; “Rien que les heures” (1926), de Alberto Cavalcanti; “Berlin: die Sinfonie der Großstadt” (1927), de Walter Ruttmann³⁵. Pequeno conjunto de clássicos alternativos da história do cinema, esses filmes – ao lado de outros tantos – são a mais evidente demonstração de que, ainda que nisso se tivesse atrasado, o cinematógrafo continuava a tarefa do „*pintor da vida moderna*”³⁶: vocacionado como verdadeira antropologia do Ocidente, o cinema deveria fazer ver essa vida emergente e *bouleversée* no inusitado de suas formas agitadas e cambiantes³⁷.

A interessante tradição europeia dos filmes sobre obras de arte, de arquitetura ou de urbanismo corria, no “Pós-guerra”, uma trilha igualmente singular e diversificada. Algumas de suas produções estão registradas por André Bazin, em seus ensaios, alguns deles reunidos nas cultuadíssimas edições de “Qu'est-ce que le cinéma?”³⁸. Essa tradição –que depois cresceria muito mais– já não era tampouco ignorada pelo

35. no Brasil, respectivamente: Câmera olho (1924) e Um homem com uma câmera [Homem com câmera de cinema] (1925), de Dziga Vertov; Paris adormecida (1925), de René Clair; Rien que les heures (1926), de Alberto Cavalcanti (sem título em língua portuguesa); Berlim, sinfonia de uma metrópole (1927), de Walter Ruttmann. Fontes para títulos, datas e títulos em português: The internet movie database (www.imdb.com) e Cinemateca Brasileira (www.cinemateca.gov.br).

36. a expressão é a clássica de Charles Baudelaire. Cf Baudelaire, Charles. Le peintre de la vie moderne. in Baudelaire, Charles. Curiosités Esthétiques. L'œil: Lausanne, 1956.

37. ver, novamente: Aumont, Jacques. O olho interminável, op cit.

38. ver: Bazin, André. Qu'est-ce que le cinéma?. Les éditions du Cerf: Paris, 1997.

crítico e historiador italiano da arquitetura Bruno Zevi, levando-o, em seu clássico “Saper vedere l'architettura”³⁹, de 1948, ao registro de uma curta observação que, em seguida, desdobrava-se em comentários mais longos e profundos sobre as relações entre a imagem cinematográfica e a apreensão de obras da arte e do engenho do homem. Trata-se de observação certamente lateral em relação às direções de um discurso cujo foco, ali, era outro, mas que é, para nós, de grande interesse. Pois, em breve passagem que servia-lhe como legenda de um grupo de vistas de edifícios de Frank Lloyd Wright e outro da basílica de Sant'Antonio di Padova, Zevi ali afirmava aos seus leitores, com grande objetividade e até *secura*: *„uma série de fotografias, tomadas a partir de diversos pontos de vista, mostram os efeitos volumétricos da arquitetura. Mas o instrumento mais adequado à representação volumétrica é a cinematografia”*⁴⁰.

Em torno desse enxuto e axiomático raciocínio vale a pena, de saída, percebermos, nas palavras de Zevi, a vitória profética de Wey, falando, “no futuro”, pela boca de um homem que estava então a tornar-se um dos mais reconhecidos *experts* de seu século. No mais, avançando, é fácil e oportuno notarmos que a estrutura do argumento trivial de Zevi, camufla questões importantes para nós. Senão, vejamos pontualmente, em pequena exegese, que antes de sermos levados por ele a uma adversativa (*„o instrumento mais adequado à representação volumétrica é a cinematografia”*), temos um axioma, dado pelo autor como óbvio: *„uma série de fotografias (...) mostram os efeitos volumétricos da arquitetura”*. Temos também a condicionante colada a esse axioma, isto é, o aviso de que uma série de

39. ver: Zevi, Bruno. Saper vedere l'architettura. Einaudi: Torino, 1949. A primeira edição do livro é de 1948 (originalmente escrito em língua italiana).

40. „una serie di fotografie, prese da diversi punti di vista, rendono gli effetti volumetrici dell'architettura. Ma lo strumento più adeguato alla rappresentazione volumetrica è la cinematografia”. Zevi, Saper vedere l'architettura, op cit, pp 32-33 (tavola 3). Optamos pela citação a partir de uma edição original em italiano, com traduções pessoais, em virtude da má qualidade das traduções brasileiras disponíveis.

fotografias poderia mostrar os efeitos volumétricos da arquitetura, desde que essa série envolvesse „*diversos pontos de vista*”; e temos, finalmente, a adversativa culminante: era exatamente por ser algo que, ao seu ver, conjugava e articulava movimento e múltiplos pontos de vista, por definição ou por excelência, que o cinema se afigurava, para Zevi, como aquele „*instrumento mais adequado à representação volumétrica*”. Notemos, ainda, no rápido argumento de Zevi, algo que havíamos visto em página anterior: o quanto era já natural, àquela altura (circa 1948), alguém afirmar que, na tarefa de escarafunchar ou fazer ver alhures aspectos e feições de obras arquitetônicas, o cinema podia superar a fotografia, que havia superado a pintura (e também o desenho). Um poder que, convém ainda lembrar, não dizia mais respeito, para o crítico, apenas às questões exatamente da arquitetura, ou da cidade, mas sim à tridimensionalidade em geral e ao objeto escultórico em particular. A depuração dessa identidade entre arquitetura e escultura, espaço e volume, é algo de extrema complexidade e, cinco décadas antes, envolvera, por sua vez, o famoso artigo *début* de Heinrich Wölfflin, “Wie man Skulpturen aufnehmen soll”, ainda inédito em língua portuguesa. Das célebres fórmulas de Zevi (que tem aliás “tudo a ver” com os seus sentimentos organicistas), não podemos nos esquecer: „*a arquitetura (...) é como uma grande escultura escavada em cujo interior o homem penetra e caminha*”⁴¹. E „*o caráter precípua da arquitetura (...) está no seu agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem*”⁴².

Para Zevi, a melhor representação do espaço arquitetônico deveria se curvar ao dispositivo cinematográfico na medida em que essa representação era vista, por ele, como fundamentalmente um problema de apreensão de *tridimensionalidade* –de

41. „l'architettura (...) è come una grande scultura scavata nel cui interno l'uomo penetra e cammina”. Zevi, Saper vedere l'architettura, op cit, pág 21.

42. „il carattere precípua dell'architettura (...) sta nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l'uomo”. Zevi, Saper vedere l'architettura, op cit, pág 21.

experiência ambiental e real de participação e envolvimento com o construído. O cinema, para Zevi, a rigor, não chegava a ter uma força sensorial que lhe permitisse substituir a experiência direta de um espaço. “Dos males”, o cinema era apenas “o menor”. Mas, dentre todas as ferramentas historicamente disponíveis para a reprodução da verdade arquitetônica mais válida e imprescindível, a experiência de imersão situacional que só uma visita direta permitiria ao espectador apreciador de uma obra, o cinema era aquela ferramenta que melhor cumpriria certas exigências de fidelidade. Há uma outra relevante noção embutida nessa passagem zeviana: trata-se do seu entendimento do olhar cinematográfico como linguagem ordenada ou, mais exatamente, como série de fotografias dispostas para a constituição de um conjunto visual expressivo. E não de um conjunto visual expressivo qualquer, mas sim daquele que, além de estar provido de sentido, podia melhor revelar, ao observador das imagens, não tanto os detalhes e micro-feições do que estava a ver representado, conforme esperava Wey, quanto algo de sua natureza integral de coisa viva e sinfônica. Uma natureza que, por sua vez, viria menos adulterada ou minimamente preservada pelo cinematógrafo, exatamente na expressão não-sequestrada daquilo que é próprio de quem vive e olha, a saber: ver e ser visto em movimento e com variação permanente de ponto de vista.

Zevi propunha indiretamente esta espécie de dança cinematográfica como forma de experimentação visual claramente anteposta à estática de uma fotografia de arquitetura codificada e eventualmente maçante, esvaziada ou por demais comprometida com fotogenias estanques. E é nesse sentido, em resumo, que o cinema se dava para ele como a instância de uma presentificação particular e bem-vinda de certas obras existentes, por mais adequado que era, repetindo, à expressão semovente da tridimensionalidade. Tridimensionalidade que, com uma “câmera sequencial”, podia mover-se, de fato, de par com os passos de quem as quisesse ou pudesse percorrer *in loco*. A questão era bem de realismo, não num sentido social, mas no puro sentido óptico, ou de uma pequena lógica dos sentidos. Politicamente porém, as perspectivas de Zevi tem o gene de um humanismo radical para o qual a obra de arquitetura é um ser vivo de significação aberta, pedindo para a sua

representação modos sempre mais dinâmicos de comentário. Há um fio que liga Wey a Zevi, e outro que evidentemente os afasta. Se ambos são espertos, cada um ao seu tempo, no elaborar os termos através dos quais o estudo das artes deveria se apropriar dos avanços técnicos da produção mecânica de imagens, o apreço por olhares intensivos e afunilados, que obviamente preocupava a imaginação inicial de Wey, dá lugar, em Zevi, ao elogio maior de um olhar mais extensivo e mais atento às dimensões circundantes e circulares do panorama vivido e vivenciado.

Todas essas anotações ao redor de Zevi tem o sentido de cumprir a obrigação que aqui assumimos, qual seja, mostrar ao leitor o contexto ideológico e mental no qual se forma a política *olivettiana* de patrocinar uma série de filmes devotados a temáticas que estavam na fronteira difícil entre a arte, a arquitetura e a cidade. Essa série de filmes acabou se convertendo num programa de realizações contínuas que está na origem da encomenda que, anos mais tarde, levará Joaquim Pedro de Andrade ao cerrado brasileiro. Os filmes que a empresa italiana Olivetti bancou, sob a orientação e a forte direção do crítico de arte Carlo Ludovico Ragghianti, performaram também, para si mesma, uma espécie de modelo expositivo, com modos definidos de abordar visualmente, fotograficamente e cinematograficamente os seus objetos. Modos que, conforme se percebe apreciando “Brasília”, foram evidentemente superados por Joaquim em seu trabalho, –o que pode explicar, em grande medida, as razões pelas quais diretor e patrocinador acabaram por não se entender muito bem.

As perspectivas de Carlo Ragghianti são contemporâneas e não muito diferentes das de Zevi naquilo que toca ao reconhecimento dos potenciais do cinema, ele mesmo uma arte, e de sua utilidade –inclusive pedagogia– para a compreensão das “outras” artes. Ragghianti, entretanto, dedicando-se ao assunto com muito maior profundidade, foi além de Zevi nas formulações teóricas a respeito dessa relação, chegando mesmo a estabelecer normativas para aquilo que chamou de *critofilm d’arte*, a partir de seu trabalho como crítico de filmes, que assistia e julgava com grande atenção. Não importa debater originalidades, filigranas ou percursos

individuais muito específicos. Raghianti esteve à frente de uma relevante operação que nos interessa diretamente, mas que tem relevância também para a história tanto do próprio cinema quanto da crítica de arte, como disciplina autônoma.

Se a fama de Bruno Zevi nos dispensa de melhor apresentá-lo, o desconhecimento geral em relação a Raghianti exige alguns esclarecimentos a seu respeito. Carlo Ludovico Raghianti, nascido em 1910 na cidade italiana de Lucca, foi um crítico de arte italiano de grande importância em seu país no segundo e no terceiro quartéis do 20º⁴³. Formado na Scuola Normale di Pisa, de onde foi entretanto expulso, em 1931, por divergências políticas com o filósofo Giovanni Gentile, que havia assumido a direção da escola⁴⁴, Raghianti migrou para a Università di Pisa onde então se aproximou da figura de Matteo Maragoni, outro vulto da crítica de arte italiana. Maragoni, criado nas fileiras da estética croceana, era já então um veterano dos estudos artísticos na península e exerceu considerável influência sobre o jovem Raghianti –bem como sobre toda uma nova geração de críticos italianos que, assim como o próprio Raghianti, começariam a atuar, com maior visibilidade, nos primeiros anos do “Pós-guerra”. Raghianti foi de grande precocidade intelectual e, antes mesmo de seus 30 anos completos já havia tomado parte em algumas iniciativas de significado: ainda em 1933, com 23 anos, publicara escritos sobre os Carracci na revista “La cultura”, editada por Benedetto Croce, por sugestão do próprio filósofo; e em 1935 participara da fundação da revista “Critica d'arte”, para a qual contribuiu Roberto Longhi. Maragoni, com quem trabalhara também o mesmo

43. cf Uccelli, alessandro. I critofilm –critica d'arte, dalla fabbrica al Metropolitan. in de Giorgi, manolo + Morteo, enrico [orgs]. Olivetti: una bella società. Allemandi Et co: Torino, Londra, Venezia, New York, 2008, pp 78-79.

44. fontes para os dados biográficos: Uccelli, alessandro. I critofilm –critica d'arte, dalla fabbrica al Metropolitan, op cit; Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Raghianti: www.fondazioneraghianti.it/ita/scheda_biografia_clr.html; Dictionary of Art Historians –a biographical dictionary of historic scholars, museum professionals and academic historians of art: www.dictionaryofarthistorians.org/raghiantic.htm.

Longhi, publicara em 1933 um ensaio de considerável repercussão, recolhendo um conjunto de reflexões orientativas para a análise e a crítica de obras de arte. O livro chamava-se “Saper vedere”⁴⁵. Maragoni e seu “Saper Vedere” influenciaram fortemente as reflexões posteriores de Ragghianti sobre o cinema, na sua relação de pertencimento e alusão ao conjunto das chamadas artes figurativas. O próprio Zevi, que teve com Ragghianti uma importante relação de diálogo e amizade, aludiu posteriormente a essa forte referência, expressa no seu “saber ver”, extensão específica do “saber ver” genérico de Maragoni: “Saper vedere l'architettura” (“Saber ver a arquitetura”). Muitas dessas figuras (Maragoni, Longhi, Zevi, Ragghianti) já estavam então também ligadas e atentas ao círculo de intelectuais progressistas que se articulava em Roma ao redor de Umberto Barbaro, Luigi Chiarini e do Centro Sperimentale di Cinematografia, de papel decisivo no desenvolvimento da produção cinematográfica italiana do final dos anos de 1930 em diante⁴⁶.

O interesse continuado de Carlo Ragghianti pelas coisas do cinema e pelo seu funcionamento como ferramenta para o trabalho do crítico de arte, data do início dos anos de 1940, quando o estudioso retoma seus trabalhos, que haviam sido interrompidos pelos trágicos eventos da “2ª Guerra Mundial”. No final daquela década, aquele interesse culmina na elaboração de seu primeiro *critofilm*, um ensaio visual sobre a “Deposizione” de Raffaello Sanzio, concluído em 1948⁴⁷. Deste filme curtíssimo, dirigido por Giuliano Betti, Ragghianti participa apenas como roteirista. E a elaboração de seu termo conceitual *critofilm d'arte* data deste mesmo ano de

45. Maragoni, matteo. Saper vedere: come si guarda un'opera d'arte. Garzanti: Milano, 1950. Em 1949, o livro ganhou tradução em português: cf Maragoni, matteo. Aprender a ver: como se contempla uma obra de arte. Ipe: São Paulo, 1949.

46. ver a produção comentada por Ragghianti em todo o seu Cinema, arte figurativa. Cf Ragghianti, carlo ludovico. Cinema, arte figurativa. Einaudi: Torino, 1952. Devo o conhecimento de Ragghianti a Luciano Migliaccio.

47. Deposizione di Raffaello: Itália, 1948, 35mm, P&B, 12', direção de Giuliano Betti.

1948, quando pela primeira vez o conceito aparece em seus escritos, no artigo "Critica d'arte e cinema"⁴⁸. Nesse pequeno artigo, no qual dá notícia da realização de sua primeira incursão na realização cinematográfica, Ragghianti informa seus leitores sobre a elaboração de outras duas películas, então em andamento, e registra o seguinte comentário: „*nasceu assim [de encontros e conversas no âmbito da Sezione Cinematografica dello Studio Italiano di Storia dell'Arte e, em seguida, a partir do empenho direto do próprio Ragghianti⁴⁹] um tipo ou um gênero de filme que chamei de critofilm d'arte, com uma expressão que, como sói, será asperamente criticada pelos linguistas, mas que me pareceu válida para o uso. E também bastante clara, porque (...) pretende informar que se trata de um filme crítico, ou melhor, de crítica de arte exercitada mediante a linguagem cinematográfica*"⁵⁰. Nesse mesmo artigo, o crítico, que estava a tornar-se também diretor, esclarece ainda mais: „*Cremona, com a sua sensibilidade de pintor, de crítico de arte e de expert do cinematógrafo, fixou de modo ao mesmo tempo preciso e sugestivo algumas das possibilidades que o filme como linguagem expressiva (...) oferece para a compreensão das obras de arte, na medida em que permite um estudo, uma análise das componentes da linguagem pictórica ou escultórica, das suas fases e de seus extratos (...). «É a memória que se detem e se deixa ver»: Cremona, com esta imagem, determina a capacidade do filme de seguir, em cada estágio, o nascimento de um*

48. ver: Ragghianti, carlo ludovico. Critica d'arte e cinema. in Ragghianti, carlo ludovico. Cinema, arte figurativa, op cit.

49. são esses os detalhes "narrativos" oferecidos pelo próprio Ragghianti sobre a fundação da referida Sezione e sobre o surgimento dos critofilm propriamente ditos. Cf Ragghianti, carlo ludovico. Critica d'arte e cinema, op cit, pág 219.

50. „è nato così un tipo, o un genere, di film, che ho chiamato critofilm d'arte, con un'espressione che, come al solito, sarà asperamente criticata dai linguisti, ma che mi è sembrata valida per l'uso. Ed anche abbastanza chiara, perché (...) intende informar che si tratta di un film critico, o meglio di critica d'arte esercitata mediante il linguaggio cinematografico". Ragghianti, carlo ludovico. Critica d'arte e cinema, op cit, pág 220.

quadro, de uma estátua, de uma arquitetura"⁵¹.

O sentido de ambas as passagens de Raghianti acaba finalmente por ser auto-evidente, dado o acúmulo de comentários ao qual chegamos em nosso argumento. Entretanto, cabe aqui ainda uma nota não casual a respeito de mais essas interessantes proposições: é que, para Raghianti, em outro trecho desse importante artigo, a justa e correta crítica de arte, aquela que em tese respeitaria a verdadeira natureza de uma obra, deveria esforçar-se para, evitando tratá-la como algo de estático e imóvel (a partir de seus valores de „*pura visibilidade*”), compreendê-la como um processo de feitura gradual que o crítico deveria reconstruir. Se essa „*dinâmica*” e „*integral*”⁵² crítica de arte que Raghianti começara a perseguir e propugnar baseava-se, entre outras coisas, em uma propalada ruptura com os vícios daquilo que chama ali de „*formalismo abstrato*”⁵³ e envolvia essa compreensão,

51. „Cremona, con la sua sensibilità di pittore, di critico d'arte e di esperto di cinematografo, ha fissato in modo insieme preciso e suggestivo alcune delle possibilità che il film come linguaggio espressivo (...) offre per la comprensione delle opere d'arte, in quanto consente un'indagine, un'analisi delle «componenti» del linguaggio pittorico o scultorico, delle fasi e degli stratti di esso (...). «È la memoria che si ferma e si lascia guardare»: Cremona con questa immagine determina poi la capacità del film di seguire in ogni stadio la nascita di un quadro, di una statua, di un'architettura”. Raghianti, Carlo Ludovico. Critica d'arte e cinema, op cit, pág 219.

52. „uma crítica de arte que queira ser correspondente àquilo que uma obra de arte é, vale dizer, um «processo», é uma crítica que eu chamo (...) «dinâmica» (que quer dizer «histórica»), e que nos meus jovens anos anuviavo como «integral»” [„una crítica che voglia essere rispondente a ciò che un'opera d'arte è, vale a dire un «processo», è una crítica che io chiamo (...) «dinamica» (che vuol dire «storica»), e che nei miei giovani anni adombravo come «integrale»”]. Raghianti, Carlo Ludovico. Critica d'arte e cinema, op cit, pág 218.

53. „também o tipo mais usado de crítica de arte, (...) isto é, o formalismo abstrato, (...) tem como característica eminente a redução da obra de arte a um estático esquema formal” [„anche il tipo di crítica d'arte più usato, (...) cioè il formalismo abstrato, (...) ha per característica eminente la riduzione dell'opera d'arte a uno statico schema formale”]. Raghianti, Carlo Ludovico. Critica d'arte e cinema, op cit, pág 217.

digamos, processual e reconstrutiva, vê-se bem que o cinema, da forma também como Raghianti o via em suas possibilidades, tornava-se mesmo bem mais do que um mero facilitador para os desafios que o crítico passaria a enfrentar: *„estou convencido da oportunidade, para não dizer da necessidade, de que o estudioso de arte e também de cinema se familiarize com essa experiência e a aprofunde, não por um desejo esnobístico ou por uma ostentação de novidade, mas exatamente para que possa aumentar e precisar, com o uso ativo e consciente dessa linguagem substancialmente igual à «figurativa», as próprias possibilidades de pesquisa das obras de arte”*⁵⁴, dizia, concluindo ainda o mesmo raciocínio de “Crítica d’arte e cinema”: *„a linguagem cinematográfica, exatamente pelo seu caráter de tornar visível, de materializar o processo de uma imagem, é potencialmente um instrumento ótimo, pelo menos tanto quanto o olho (mas com uma capacidade de fixação objetiva e de comunicação que o olho não possui), para realizar e para comunicar a «história» de uma obra de arte, o seu percurso reconstruído nos seus caracteres de prosa e poesia”*⁵⁵.

Os esforços e empenhos sucessivos de Raghianti no intento pioneiro de empregar a linguagem cinematográfica para os fins e propósitos acima expostos levou-o, nos anos de 1950 e 1960, a conquistar, para a “causa”, a simpatia do empresário

54. „(...) sono convinto della opportunità, per non dire della necessità, che lo studioso d’arte si familiarizzi con questa esperienza e l’approfondisca, non per uno snobistico desiderio o per una ostentazione di novità, ma proprio perché possa aumentare e precisare, con l’uso attivo e conscio di questo linguaggio eguale in sostanza a quello «figurativo», le proprie possibilità di indagine delle opere d’arte”. Raghianti, Carlo Ludovico. Critica d’arte e cinema, op cit, pág 220.

55. „il linguaggio cinematografico, proprio per il suo carattere di appalesare, di materializzare il processo di una immagine, è potenzialmente uno strumento, ottimo almeno quanto l’occhio (ma con una capacità di fissazione oggettiva e di comunicazione, che l’occhio non possiede), per realizzare e per comunicare la «storia» di un’opera d’arte, il suo percorso ricostruito nei suoi caratteri di prosa e di poesia”. Raghianti, Carlo Ludovico. Critica d’arte e cinema, op cit, pág 219.

Adriano Olivetti, com quem trabalhou em outros relevantes projetos⁵⁶. Foi dessa amistosa parceria entre ambos que nasceu a série dos *critofilm olivettiani*, que, a partir de 1954, seguiram-se àquele primeiro e solitário experimento em torno de Raffaello Sanzio⁵⁷. A Olivetti, em geral alinhada com mentalidades arrojadas a respeito das novidades tecnológicas de linguagem e comunicação, esteve envolvida em dezenove desses filmes que Carlo Ragghianti passou a dirigir de maneira cada vez mais intensa, conciliando assim sua carreira de crítico e erudito, de matrizes transparentemente clássicas, com uma inusual atuação na direção de filmes. Esses filmes, ou melhor, essa série de filmes, desembocaria posteriormente, conforme já mencionamos, no desejo da empresa de pedir a alguém, no Brasil, que realizasse uma obra audiovisual sobre a extraordinária e impressionante capital brasileira. O resultado desse desejo posterior é “Brasília: contradições de uma cidade nova”, o ensaio que, por uma série de razões e contingências, acabou estranhamente por não agradar

56. entre 1952 e 1966, Ragghianti editou para Olivetti a revista *Selearte: architettura, scultura, pittura, grafica, arti decorative e industriali, arti della visione*. Olivetti e Ragghianti também colaboraram na revista *Comunità*, em diversos debates urbanísticos e em ações conjuntas para a preservação de bens culturais. Cf Uccelli, alessandro. *I critofilm –critica d’arte, dalla fabbrica al Metropolitan*, op cit, pág 79. Uccelli sublinha também, em seu texto, o passado de resistência anti-fascista, armada, comum a ambos (Ragghianti e Olivetti).

57. sempre no mesmo *Critica d’arte e cinema*, Ragghianti afirma estar à época, em 1948, envolvido na realização de outros dois critofilm, um ao redor de Sandro Botticelli, outro ao redor de Domenico Ghirlandaio. Nenhum desses filmes consta entretanto da lista oficial das realizações de Ragghianti, hoje disponibilizada pela própria *Fondazione Centro Studi sull’Arte Licia e Carlo Ragghianti* ([www. http://www.fondazioneragghianti.it/ita/schede_critofilm.asp](http://www.fondazioneragghianti.it/ita/schede_critofilm.asp)). Alessandro Uccelli informa, entretanto, que antes de passar à parceira com a Olivetti, Ragghianti realizou, de fato, ainda por sua conta, e em 1949, um segundo critofilm: *Lorenzo il Magnifico e le arti*. Esse, sim, aparece nas listas oficiais da *Fondazione*. Cf Ragghianti, carlo ludovico. *Critica d’arte e cinema*, op cit, pág 220. Cf também Uccelli, alessandro. *I critofilm –critica d’arte, dalla fabbrica al Metropolitan*, op cit, pág 79. Nas contas da fundação, são vinte e um os critofilm de Ragghianti, dezenove em parceria com a Olivetti.

àquela mesma empresa –que estivera envolvida com os princípios e as práticas tão arejadas e avançadas do professor toscano.

Uma rápida olhada em “Brasília” mostra logo, no entanto, e muito bem, que o modelo lógico-expositivo adotado por Joaquim não foi exatamente obediente ao que se poderia tomar como *cânone normativo* daquela crítica de arte via cinema, que pode lentamente ter se estabelecido entre os homens de cultura da Olivetti, ao longo dos exatos dez anos durante os quais, entre 1954 e 1964, Carlo Ludovico Raghianti organizou e produziu, para os italianos, seus inúmeros e originais *critofilm*.

intervalo 1
Edla van Steen depõe

O que você fazia na Olivetti, nos anos de 1960, e porque você se envolveu com o filme “Brasília: contradições de uma cidade nova”?

Edla van Steen –Eu era assessora cultural da empresa. Ricardo Felicioli, um inteligente diretor da Olivetti, italiano, me convidou para o cargo porque a prestigiosa firma italiana queria ter sua imagem envolvida na cultura brasileira. Eu dirigia, na época, a Sociedade Amigos da Cinemateca e havia lançado meu primeiro livro de contos. Era redator da Olivetti o Léo Gilson Ribeiro, crítico literário. A Olivetti sempre se envolvera, na Itália, com o design, a arquitetura e as artes plásticas. Organizei então uma exposição: “O artista e a máquina”. A empresa italiana convidava o artista a fazer uma obra com o tema e adquiria o trabalho para seu acervo. Grandes artistas brasileiros como Wesley Duke Lee, Marcelo Grassmann, Darel Valença, Di Cavalcanti aceitaram o desafio e uma grande exposição foi realizada. Sucesso enorme de crítica e de público.

Você se lembra como nasceu a ideia de que esse filme fosse feito?

Edla van Steen –O cinema não podia escapar do nosso plano cultural. Ricardo Felicioli tinha um fascínio enorme por Brasília. Eu era amiga do Joaquim Pedro de Andrade e do [Jean Claude] Bernardet: admirava a obra dos dois. Encomendamos o roteiro ao Jean Claude [Bernardet]. A Olivetti pagava muito bem e seus convites eram irrecusáveis. Ricardo Felicioli se envolveu pessoalmente no roteiro, discutindo-o e dando palpites. Minha primeira sugestão foi dar o filme para o Paulo Cezar Saraceni, que tinha feito um lindo documentário, “Arraial do Cabo”, mas ele estava envolvido em outro projeto, se não me engano ia para a Europa. Alguns diretores da empresa sugeriram fazer com Carlos Niemeyer, do “Canal 100”, que vinha documentando a construção de Brasília. Mas o “cinejornal” não era exatamente a linguagem que pensávamos para o filme. Queríamos alguma coisa com posição política.

Você se lembra ou tem alguma informação sobre de onde surgiu a ideia de que se pedisse esse filme especificamente a Joaquim Pedro de Andrade?

Edla van Steen –Joaquim Pedro tinha feito “O padre e a moça”. Ricardo Felicioli se

entusiasmou com a belíssima fotografia do filme. O projeto foi se armando. Affonso Beato era um fotógrafo começando, cheio de talento. Lucio Costa foi consultado, claro. Queríamos que ele participasse do projeto. Ele aprovou o nome de Joaquim Pedro. Oscar Niemeyer também.

intervalo 2

Jean Claude Bernardet depõe

A Olivetti convidou Joaquim Pedro para realizar um filme sobre Brasília e pediu que eu colaborasse com ele no roteiro porque tinha morado na Novacap em 1965, quando era professor da UnB. Joaquim e eu tivemos uma reunião com três pessoas do departamento de publicidade da empresa, entre as quais Edla van Steen; um dos homens era italiano. Falaram do interesse do diretor da Olivetti em produzir um filme de curta metragem sobre a nova capital, disseram que tínhamos total liberdade, mas que deveríamos submeter-lhes o roteiro, que seria também enviado à Itália. Acrescentaram que não tínhamos que mostrar máquinas de escrever nem apresentar a loja da Olivetti em Brasília, que ficava na W3.

Começamos a escrever o roteiro no Rio de Janeiro, onde morava Joaquim. A nossa idéia foi se organizando: partimos do Plano Piloto, mas a cidade não realizou a utopia do projeto; ela tinha a estrutura de uma grande cidade latino-americana, ou seja, um núcleo urbano cercado por favelas. Eu já tinha discutido uma idéia semelhante com Álvaro Guimarães, que anos mais tarde realizaria "Caveira my friend" em Salvador. Em 1965, Álvaro pensava num filme de ficção científica ou de horror a ser produzido na capital. Uns monstros, homens bárbaros, sujos, em farrapos surgiam de cavernas nas cercanias de Brasília e invadiam o Plano Piloto. O projeto não foi adiante, mas a conversa me deixou ótima lembrança.

Conversamos com Lucio Costa e Oscar Niemeyer e os informávamos de que estávamos preparando um filme sobre Brasília, mas não os pusemos a par da idéia que o estruturaria, inclusive porque esta estava apenas nascendo. Tivemos também vários encontros com Luis Saia, não lembro se no Rio ou em São Paulo. Com ele, comentávamos com maior liberdade a situação de Brasília.

Depois de algumas semanas no Rio, Joaquim e eu fomos a Brasília para completar o roteiro. Circulamos pelas superquadras. Visitamos os prédios da Praça dos Três Poderes, estudando os espaços, as luzes e a melhor maneira de expressar cinematograficamente os espaços criados por Niemeyer. Tivemos vários encontros com Athos Bulcão, responsável pela "integração arquitetônica" da cidade. Fomos a

Taguatinga e outras cidades-satélites, conversamos com pessoas que se dispuseram a dar depoimentos para o filme.

Enviamos o roteiro a São Paulo e aguardamos a resposta. Esta veio semanas depois. Havia uma anotação manuscrita em italiano na margem da seqüência dedicada à universidade. O texto dizia mais ou menos o seguinte: o que deve ser dito deve ser dito, caso contrário não vale a pena fazer o filme. Tínhamos sido de fato tímidos nesta seqüência, não nos parecia possível no Brasil ditatorial falar abertamente das pressões militares e policiais sobre a universidade. Edla e seus colegas pensaram então que o filme poderia ter duas versões, uma para a Itália, a outra circularia no Brasil.

Começamos a filmar no Rio. Lucio Costa falou sobre o Plano Piloto e nos disse ser um homem do século XIX. A seguir tivemos vários encontros com Niemeyer, no seu escritório e na sua casa. Além das filmagens, foram gravadas horas de depoimentos.

Enquanto Joaquim ultimava os preparativos no Rio, fui a Brasília tomar providências para a chegada da equipe e principalmente para encontrar um carro que servisse para os travellings previstos pelo roteiro. Não entendo de carro, e toda vez que encontrava um, Joaquim, por telefone, recusava porque dava solavancos. Além disso, esse carro de suspensão macia tinha que ter bagageiro para instalar a câmera e o fotógrafo. Este era Affonso Beato que, naquela época, fanfarronava que teria uma grande carreira cinematográfica. Anos mais tarde, ele me lembrou que o prognóstico se tinha verificado. Instalei a equipe num grande quarto do Hotel Nacional, transformado em dormitório, com um banheiro para umas seis ou sete pessoas. Venci todas as burocracias para obter as autorizações necessárias à filmagem dos prédios oficiais e das ruas. Feito isso e tendo localizado o carro desejado, jurei nunca mais me meter em direção de produção. Com a chegada da equipe, Joel Barcellos assumiu a produção e eu passei para a assistência de realização.

As filmagens foram tranqüilas, as relações entre os membros da equipe harmoniosas, e a fina ironia de Joaquim resolvia qualquer problema. Filmar os eixos rodoviário e monumental, prédios ou eventos, como uma feira numa cidade-satélite, era diferente de entrevistar pessoas. Na véspera das entrevistas, voltávamos à casa das pessoas com toda a equipe, batíamos papo, tomávamos café, e deixávamos o equipamento, menos a câmera. Isso com a finalidade de familiarizar os entrevistados com os técnicos e a maquinaria, e evitar esse momento duro, inibido, com que tão freqüentemente se iniciam essas filmagens. Terminadas as filmagens, Joaquim montou o filme no Rio, fase de que não participei. O compromisso era apresentar à Olivetti uma primeira versão em banda dupla, isto é, sem a mixagem imagem-som, de forma que alterações pudessem ser feitas.

A projeção ocorreu, se minha memória não falha, nos estúdios da Vera Cruz. E foi uma catástrofe. Acredito que Edla van Steen estava presente à projeção, mas a chefia do departamento de publicidade tinha mudado, e sua política cultural também. Os novos responsáveis ficaram irritadíssimos com o filme e disseram a Joaquim que qualquer problema com o governo devia ser evitado, fim de conversa. Falamos da hipótese das duas versões, eles não estavam a par e não queriam saber. E como se não bastasse, aparecia no filme uma única máquina de escrever, e esta era Remington. É verdade, num plano aberto, durante um movimento de câmera, dá para entrever essa máquina. Tentamos argumentar com o que nos tinha dito a antiga chefia do departamento, nada feito. Na saída, com muita discrição, alguém, acredito que Edla, elogiou a ferina ironia de Joaquim ao comentar a valsa dos passarinhos que incide sobre o plano de Castelo Branco e Costa e Silva.

Joaquim tinha um trunfo na manga. Ele falaria com Niemeyer e conseguiria uma carta de apoio. O filme desagradou também ao grande arquiteto, que argumentou que a cidade vinha sendo mal utilizada, mas depois da saída dos militares...

„Nascidas espontaneamente ou traçadas pelos tratores nas amplas áreas desertas em torno da capital, essas cidades se desenvolvem horizontalmente segundo um esquema urbanístico ultrapassado, em tudo oposto ao plano de Brasília”; estes

comentários sobre as cidades-satélites ou cidades-dormitório e outros trechos do filme não deixavam espaço para as utopias brasilienses. Niemeyer recusou apoiar o filme.

Anos depois, Joaquim me contou ter encontrado Niemeyer por acaso numa reunião mundana em meados dos anos 70, e então ele concordou com a posição do filme, "você tinham razão" teria dito. Tarde demais.

Joaquim conseguiu aprontar uma cópia de "Brasília: contradições de uma cidade nova", que foi apresentada de repente, sem ter sido anunciada, no Festival de Brasília. Logo após a projeção, a cópia foi retirada da cabine.

No dia seguinte, Joaquim foi procurado por alguém que o informou de que seria preferível não apresentar o filme à censura, pois não obteria o certificado e poderia haver conseqüências mais graves.

Joaquim depositou a cópia na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

intervalo 3

Affonso Beato depõe

Affonso, "Brasília: contradições de uma cidade nova" foi um dos seus primeiros trabalhos em cinema, não?

Affonso Beato –*Meu primeiro trabalho foi em 64 e foi um curta-metragem chamado "O circo", do [Arnaldo] Jabor... E logo depois eu fotografei "Cara a cara", um longa-metragem do Julio Bressane. Também outro documentário que eu tinha feito se chamava "O rei do cangaço", do Paulo Gil Soares. "Brasília" foi em 67, não foi?*

Vocês filmaram em 1966, não é? E a data oficial da produção é 1967.

Affonso Beato –*Foi isso aí. Eu já tinha feito alguns longas, porque o "O dragão da maldade" ["contra o santo guerreiro", de Glauber Rocha] é de 1968, 1967. Tinha feito o "Cara a cara", tinha feito o "Copacabana me engana" [de Antonio Carlos Fontoura].*

Agora, me diga uma coisa, importante para mim: você pode me contar sobre o trabalho, como foi? Como foi que você foi convidado pelo Joaquim Pedro, ou por quem... Não sei se você foi convidado diretamente por ele...

Affonso Beato –*Nós éramos próximos. Porque o "Cinema novo" era, enfim... Eu tenho uma história de amizade com Joaquim Pedro... Por alguma razão eu não fui convidado para fotografar o "Macunaima"... Porque o Joaquim tinha convidado um fotógrafo italiano, o Guido Cosulich. Mas logo depois esse fotógrafo foi embora, e eu terminei o filme, eu fiz 25% do "Macunaima". Nessa época, eu, o Joaquim Pedro, o Julio Bressane, saímos muito, como amigos, entende? Íamos para Arraial do Cabo, pescar... Eu era amigo da família e do Joaquim, até me identificava muito politicamente com ele e estava sempre próximo de todas as reuniões organizativas do "Cinema novo" daquela época... Entende?*

Entendo.

Affonso Beato –*Nós éramos seres políticos. Animais políticos, né?*

Então, foi ele que te convidou para fazer o filme?

Affonso Beato –*Foi, é. É uma equipe também sui generis. O assistente de direção era o nosso crítico, o Jean Claude Bernardet, e o diretor de produção foi o ator Joel*

Barcellos, entende? Tudo amizade. Ele tinha feito "Os fuzis" [de Ruy Guerra], era um ator muito conhecido na época, um ator muito importante na história do "Cinema novo". Então você vê que era uma coisa de amizade. E de querer fazer um filme importante, relevante. Você sabe que a Edla van Steen foi a produtora-executiva de "Brasília" e esse filme foi financiado...

Pela Olivetti.

Affonso Beato –*Pela Olivetti.*

Essa é justamente uma das coisas mais importantes sobre as quais eu gostaria de conversar com você. A Olivetti, na década de 1950, na Itália, eles patrocinaram uma montanha de filmes, Affonso...

Affonso Beato –*Eu não sabia, não... Quer dizer, talvez eu soubesse na época... Mas era uma empresa muito progressista e com um desenho industrial maravilhoso...*

Pois é...

Affonso Beato –*Agora, tem o episódio de captura e quase destruição desse filme aqui no Brasil. Você sabe, né?*

Eu sei, mas tudo o que você puder me contar sobre isso é importante, porque eu sei dos fragmentos... e a gente vai juntando os caquinhos...

Affonso Beato –*Eu só sei que esse filme desapareceu, entende? Quer dizer, as matrizes desapareceram e, por causa da ditadura, uma cópia foi mandada... A ditadura estava recrudescendo, então, nesse momento, eu acho que o Museu de Arte Moderna, que tinha uma cópia, mandou essa cópia, como proteção, para a Cinemateca Cubana... E eu acho que os originais desse filme, que eu até ajudei a restaurar há pouco tempo, os originais vieram de uma cópia positiva, porque era o único material que você encontrava. Porque a Olivetti desapareceu com isto... Enfim, eu não sei quem foram os responsáveis, não sei o processo, mas isso na época foi claro, entende?... Talvez por uma pressão do governo militar, eu não sei... Estou certo de que a Edla não tem nada a ver com isso, porque a Edla sempre foi uma*

pessoa maravilhosa e progressista...

Jean Claude Bernardet tem um texto que você deve conhecer, que ele escreveu a pedido da própria Alice de Andrade, durante os trabalhos da restauração. Ele fala sobre Edla van Steen, fala sobre a Olivetti e tudo o mais, fala de você...

Affonso Beato –*Mas eu não me recordo, eu acho que eu li, na época, mas não me recordo assim vividamente, entende?*

E sobre o trabalho propriamente dito? Você se lembra como foi o trabalho lá, referências?

Affonso Beato –*Eu me lembro o seguinte: ele era, desde o primeiro momento, um documentário transgressor. Por que? Porque Brasília era uma maravilha, na época. Enfim, é um sonho de uma geração... Foi construída de uma forma estranha, individualista, quer dizer, com aquela coisa do presidente Juscelino, construída de avião, com aviões carregando sacos de cimento, antes da estrada-de-ferro chegar lá, entende? Com o suor dos candangos, essa coisa toda... Mas era um sonho, entende? Que se realizou. Mas, ao mesmo tempo, só se mostrava então uma “Brasília Jean Manzon”, né? Quer dizer, as maravilhas, a arquitetura, isso e aquilo... E, depois, era o trabalho mesmo crítico do Joaquim, ou daquele momento do “Cinema novo”, mostrar a realidade do projeto, entende? Então, mostrar as “cidades-satélites”, entende? Como os políticos começavam a viver e como as pessoas que construíram a cidade começaram a viver... E naquele momento, já depois do golpe militar... Naquele momento não havia uma censura, enfim, não havia tortura naquele momento... Mas já havia uma repressão... E principalmente uma repressão de informação, e uma repressão cultural... A prova disso é que o filme desapareceu... Não pôde ser mostrado.*

Jean Claude Bernardet diz que o filme chegou a ser exibido em uma edição do Festival de Brasília, e ficou já na cabine...

Affonso Beato –*Disso eu realmente não me lembro... Mas veja: o Jean Claude se propôs a fazer assistência de direção... E organizar... Quer dizer, ele já era um*

intelectual, entende? E de porte. Que sempre foi muito respeitado... E foi ajudar o Joaquim intelectualmente... Um assistente de direção criativo, com um approach cultural... O Joel Barcellos também, entre aspas, um animal político... E quis fazer... Eu também me entreguei todo a isso... Nós ficamos lá muito tempo, as coisas em Brasília eram muito difíceis de serem conseguidas... Eu me lembro de uma coisa, você pode coordenar, você pode sincronizar os fatos e pensar: nós estávamos filmando o eixo, e nós tínhamos um carro, parece que era um Cadillac, era um carro muito estranho, e a gente botava a câmera no teto dele, e saía filmando... Porque a gente precisava de uma certa altura... Então, tinha um tripé... Você deve ter visto fotos disso... E então nós estávamos filmando assim o eixo, uma longa, uma objetiva... E foi nessa época que houve aquele discurso daquele deputado... O famoso discurso... Eu acho que aí foi que o Congresso foi fechado pela ditadura... O discurso do Marcito, do Marcio Moreira Alves¹...

Vocês estavam em Brasília nesse dia?

Affonso Beato –Nós não só estávamos em Brasília nesse dia, como estávamos com esse carro... E a Força Aérea Brasileira mandou uma série de caças sobrevoarem o

1. a memória de Beato parece confundir, aí, dois episódios distintos da história política brasileira. O Congresso Nacional foi de fato fechado em 20 de outubro de 1966, mas na esteira de medidas repressivas ligadas à transição autoritária dos períodos "Castelo Branco" a "Costa e Silva", às confusões políticas que tinham origem no resultado das eleições estaduais diretas de 3 de outubro de 1965, e à dissolução do sistema pluri-partidário nacional. O discurso de Marcio Moreira Alves ocorreu dois anos depois, em setembro de 1968, e é episódio ligado à torrente convulsiva que desembocaria no chamado Ato Institucional nº5. Curiosamente, existe informação, difícil de checar, dando nota de que Marcio Moreira Alves era primo distante de Joaquim Pedro de Andrade, pelo lado da família Melo Franco. Para as periodizações, ver: Silva, Hélio. História da república brasileira –Março-64, 1965–1968 (vol 19). São Paulo: Três, 1975. Ver também: Silva, Hélio. História da república brasileira –Os governos militares, 1969–1974 (vol 20). São Paulo: Três, 1975. Ver também: Gaspari, Elio. A ditadura envergonhada. Cia das Letras: São Paulo, 2002. Ver também: Gaspari, Elio. A ditadura escancarada. Cia das Letras: São Paulo, 2002.

Congresso, para intimidar o povo. Uma provocação militar... E eles sobrevoavam o Congresso, voando baixo, eu acho que até nós chegamos a filmar isso, uma coisa incrível... Mas aí começaram a dar uns rasantes em cima da gente, porque você está com uma câmera, uma coisa que parece uma metralhadora... Quer dizer, o cara lá de cima não sabe, ele vê, mas não sabe dizer o que é, na velocidade em que ele está. Então, nós ficamos intimidados com essa história. Eu acho que até paramos de filmar, porque você nunca sabe quando... se você vai tomar um balaço de um milico ditador...

A situação não era nada favorável...

Affonso Beato –Era tudo muito difícil, tecnicamente também, porque não havia esses sistemas de sincronia entre a câmera e o gravador... As soluções... Isso sempre foi discutido com o Joaquim, entendeu? Porque o Joaquim era um cineasta muito preparado... Até tecnicamente... Joaquim trabalhou com os Maysles Brothers, dois documentaristas muito importantes de Nova York... Tudo foi muito discutido com Joaquim, entende?... As soluções fotográficas não eram uma coisa só minha... Eu sempre tive muito cuidado com a tecnologia, porque existe esse paradoxo na nossa profissão: você tem que ter um lado artístico, sendo um diretor de fotografia, e, ao mesmo tempo, você tem que conhecer a tecnologia, o estado da arte, the state of the art... E na época, eu, o Eduardo Coutinho, o Eduardo Scorel, o [Luiz Carlos] Saldanha, uma série de fotógrafos, editores, diretores, estudávamos esse lado, porque tudo era muito difícil... Sincronizar imagem com som, entende?

Aparentemente, o filme tem soluções de fato muito inovadoras...

Affonso Beato –Nos éramos os inovadores. Éramos não [risos], que eu ainda me proponho a ser, mas, enfim... Nós éramos assim a vanguarda do cinema... Nós éramos muito preparados, víamos todos os filmes da época... E nós nos encontrávamos nas exposições do Museu de Arte Moderna... Era um Brasil cheio de esperança, de crescer, entende?... Na época de Juscelino, e no “pós-Juscelino”, anos 60... Um ambiente muito inovador, o “Concretismo”, o “Neoconcretismo”, todos os movimentos de arte, no Brasil, “Tropicália”... Tinha gente de ponta.... E

tinha gente pensando... Então eu acho que a linguagem se reflete. Eu participei de um filme sobre arte, arte pública, um filme sobre os pintores modernos, na época, Helio Oiticica, Ligia Clark. É um filme importante. Tem o Helio Oiticica com os "parangolés", a Ligia Clark, a Ligia Pape, que eram contemporâneos, o Antonio Dias... Pintores brasileiros... Estive na Bienal de São Paulo, na época... Essas coisas foram em 1967, ou mesmo 1966, não me lembro... Mas eu posso tentar descobrir isso. Não me lembro também de quem era o filme... Paulo Roberto...

Eu, particularmente, acho que "Brasília" é um filme importante, embora normalmente não se dê grande importância a ele...

Affonso Beato –Por alguma razão, eu acho que esse filme foi o primeiro filme censurado do "Cinema novo", no Brasil... Eu acho que foi o primeiro documentário censurado naquela época... Que deixou de passar... Que foi banido pela ditadura... Então, já começa por aí, entende?... A ditadura não era só militar e organizativa em termos de Estado... ela vinha em cima das comunicações, entende? Da cultura, entende? E dos intelectuais... Você vê que depois o Joaquim foi preso...

Vocês filmam esse miolo central da arquitetura de Brasília, a Catedral ainda não inteiramente construída, não estava terminada, os elementos, digamos, icônicos daquela arquitetura... Vocês se concentram nisso, embora haja também no filme as descrições dos "apartamentos funcionais", e tudo o mais... Mas basicamente vocês olham para esse miolo central e, depois, saem disso direto para o avesso do projeto...
Affonso Beato –*O filme... Isso é importante... O filme e a construção do roteiro eram baseados numa estrutura... Disso eu me lembro... A estrutura era: o plano e a realidade... Entende?... O filme foi construído assim... Não sei se alguém já te disse isso... Talvez o Jean Claude...*

Os roteiros mostram isso muito bem...

Affonso Beato –Eu me lembro disso, das nossas discussões sobre como preparar... Eles já haviam preparado um roteiro... Que foi baseado nisso: o plano, o sonho, o sonho do dr. Lucio, o sonho do Niemeyer, depois a realidade... Inclusive, eu acho

que a gente já filma edifícios quebrados... E a realidade política e social ao redor de Brasília, que é uma das coisas que logo pegaram, né?... Porque havia as “cidades-satélites” e os caras de lá, quem construiu... Não havia um plano... O projeto dava nisso, entende?... Era a crítica do filme...

Essa crítica é clara, no filme...

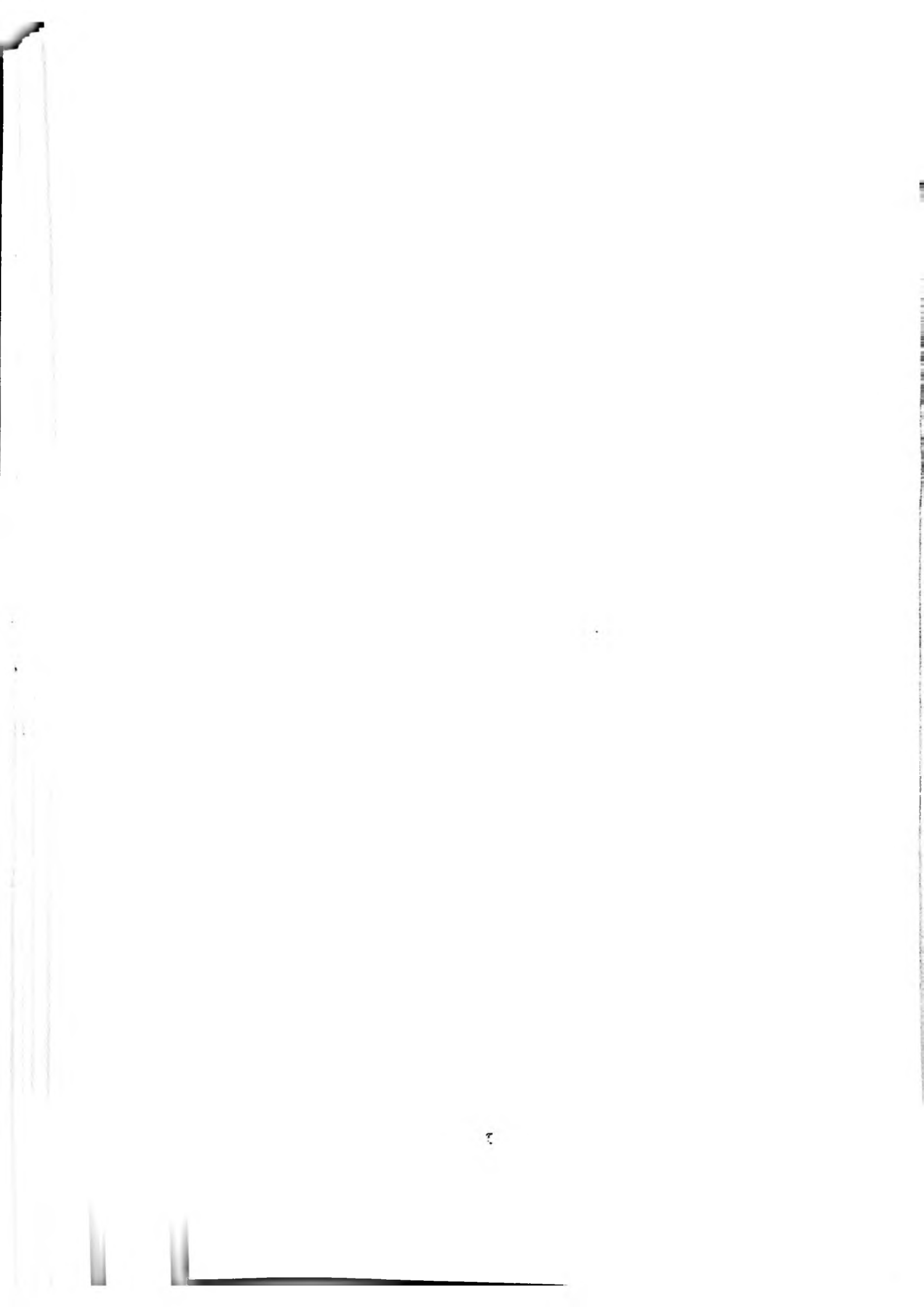
Affonso Beato –E é baseada nisso. O roteiro foi feito: o plano e a realidade... Nós fomos buscar a realidade... É documental... Tínhamos que fotografar o que estava acontecendo na verdade... Não eram só os sonhos de quem nos deu aquela grande arquitetura, aquela monumentalidade de Brasília... Nós fomos ver o outro lado...

Pelo que você fala, vocês tiveram um bom apoio de produção...

Affonso Beato –Eu acho que não era nada fenomenal... Mas era assim uma produção decente... digna... entende?

Vocês ficaram morando em Brasília?

Affonso Beato –Eu não me lembro... Ficamos num hotel, bem instalados... Mas não havia luxo nem nada... Porque o Joaquim, nós mesmos... Éramos assim. Eu queria dizer que eu respeito muito um trabalho como o que você está fazendo... Acho da maior importância... E para mim é fantástico estar revivendo isso, pensando nisso...



A Olivetti, produzindo êste filme, tem a intenção de salientar a coragem e a imaginação com que foi resolvido, de modo contemporâneo e inusitado, problema tão antigo quanto a história da civilização: projetar e construir uma cidade. Apesar de certos aspectos ainda contraditórios, a Olivetti, segura da vocação do Brasil para um grande futuro, testemunha aqui a sua certeza de que Brasília será em curto tempo a moderna capital de um estado moderno: cidade universalmente exemplar.

mensagem de encerramento

encontrada em cópia de uma versão do filme Brasília: contradições de uma cidade nova

capítulo 2

Olivetti: mecenato, encomenda, frustração

Não existem documentos sobre as objeções da Olivetti a “Brasília” e Joaquim. E, a rigor, em que pese o respeito que merecem aqueles que depõem sobre o descontentamento da empresa, o problema é que as lembranças do interdito já longínquo e distante são um tanto imprecisas, literalmente, “de cabeça”¹. A Olivetti nunca se manifestou oficialmente a respeito do problema nem de sua eventual frustração com os resultados que teriam sido a ela apresentados pelo cineasta, em algum momento de 1966 ou de 1967². O assunto parece ter sido simplesmente apagado da história da empresa³. Não existem registros de qualquer ruptura comercial entre ela e o diretor, nem dos termos negociais em que essa ruptura teria se dado. Não há documentos disponíveis nem sequer sobre o acordo inicial entre ambos, que teria dado origem ao trabalho. E muito daquilo que é possível saber a respeito é, como se viu, o que chega até nós pelo lado dos realizadores de “Brasília”: Jean Claude Bernardet, co-roteirista do filme e Affonso Beato, o fotógrafo da obra. Afora o de Edla van Steen (que atuou como intermediária entre a empresa e os

1. nenhum dos “depoentes” com os quais trabalhamos parece ter materiais ou dispositivos aos quais possa recorrer para eventuais “refrescamentos” de memória. Jean Claude Bernardet, de quem aqui anexamos um depoimento escrito sobre Brasília (no nosso “Segundo intervalo”), também foi pessoalmente ouvido, por nós, no começo do ano de 2005, alguns meses depois de haver redigido o referido texto. Esse texto já foi aqui inúmeras vezes citado: Bernardet, Jean Claude. Brasília: contradições de uma cidade nova –depoimento escrito, op cit.

2. é difícil precisar o momento em que teria acontecido a projeção interna, para os diretores da empresa, relatada por Bernardet em seu depoimento escrito. Cf esse depoimento escrito de Jean Claude Bernardet, no “Segundo intervalo” desta dissertação: Bernardet, Jean Claude. Brasília: contradições de uma cidade nova, op cit.

3. o fechamento dos escritórios da empresa no Brasil dificulta a pesquisa sobre isso. É possível imaginar que nos arquivos da Olivetti em Ivrea existam documentos bem mais esclarecedores sobre transações comerciais como essa (contratações para a realização de trabalhos artísticos). Não seria surpreendente, porém, a descoberta de que nem sequer nas enormes reservas documentais da matriz da empresa, na Itália, exista algo de mais revelador sobre os trâmites contratuais para Brasília: contradições de uma cidade nova.

autores), não sabemos os nomes dos encarregados *olivettiani* pela encomenda, nem quem foram ali os responsáveis por sua narrada recusa. À exceção do citado Ricardo Felicioli⁴, na época um alto diretor dos italianos no Brasil, outros nomes não costumam ser lembrados pelos envolvidos com “Brasília”, o que dificulta um avanço na direção de esclarecimentos e interpretações mais aprofundadas.

Esse quadro não diminui o interesse de “Brasília”, pelo contrário. Parece evidente que o filme de fato sofreu as duras obstruções que, segundo os depoimentos existentes e colhidos, teria sofrido. São depoimentos que, de resto, compõem um quadro de extrema coerência quando confrontados entre si. A encomenda de fato parece ter sido feita e, com ela, um filme foi realizado. Edla van Steen, diretora cultural da Olivetti, à época, confirma as tratativas oficiais e o acerto com Joaquim Pedro para um filme sobre a cidade⁵. Na companhia de Joaquim e de toda a sua equipe, Affonso Beato esteve filmando em Brasília, por muitos e muitos dias, e confirma também o envolvimento da Olivetti com a obra⁶. Jean Claude Bernardet, hoje um crítico de renome, confirma também seus encontros com Edla van Steen, Joaquim e alguns executivos da empresa italiana, tratando e combinando a realização de um filme sobre a capital, que, no interior desse horizonte institucional e comercial, ficou acordado e foi feito, ainda que o possamos tomar como apenas parcialmente concluído⁷. A menos então que três diferentes pessoas, e sem interesses comuns, estejam igualmente equivocadas em suas lembranças, o filme –que de fato foi rodado, montado e existe– não foi começado ou feito por iniciativa de Andrade, que, depois, o teria tentado vender aos italianos. O vetor que o organiza é mesmo

4. Ricardo Felicioli foi um importante diretor da Olivetti, na Itália e no Brasil. Ver: Rozzi, Renato + Garruccio, Roberta. *Uomini e lavoro alla Olivetti*. Mondadori: Milano, 2005.

5. ver a entrevista-depoimento de Edla van Steen, no “Primeiro intervalo” desta dissertação.

6. ver a entrevista-depoimento de Affonso Beato, no “Terceiro intervalo” desta dissertação.

7. ver o depoimento escrito por Jean Claude Bernardet, no “Segundo intervalo” desta dissertação: Bernardet, Jean Claude. *Brasília: contradições de uma cidade nova*, op cit.

o da encomenda, embora o de sua conclusão, a julgar pelos mesmos depoimentos, parece mais ligado a uma vontade direta, isolada e quase teimosa do diretor⁸. E o que importa, ainda no tocante a essas obstruções, é que, além de jamais ter se manifestado documentadamente a respeito do que lhe foi entregue, não há qualquer registro de “Brasília” nos arquivos e acervos da Olivetti. O filme não consta sequer do minucioso levantamento feito recentemente pelo crítico e historiador do *design* Enrico Morteo que, no ano de 2008, inventariou a vastíssima produção cultural que a empresa havia financiado ao longo de décadas contínuas de investimento e patrocínio “em cultura”⁹. Diga-se de passagem, não fosse aliás então a mirabolante história de uma preservação aparentemente “por sorte”, e ainda infelizmente mal esclarecida¹⁰, esse interessante filme não teria apenas “evaporado” como obra material concreta: ele não existiria nem mesmo como referência em “tombo”, como ocorre muitas vezes com filmes que se perdem. Só teríamos mesmo notícias de

8. ver a esse respeito o que diz Bernardet, em seu depoimento escrito, sobre a resolução de Joaquim de montar uma cópia do filme “por conta”, depois do fiasco de suas negociações com a empresa. Cf o depoimento escrito por Jean Claude Bernardet, no “Segundo intervalo” desta dissertação: Bernardet, Jean Claude. Brasília: contradições de uma cidade nova, op cit.

9. quando esteve no Brasil, em maio de 2009, Enrico Morteo nem sequer tinha conhecimento da existência do filme Brasília. O levantamento curatorial de Morteo foi feito por ocasião das comemorações do centenário da Olivetti, em 2008, resultando em uma grande exposição museológica e no livro aqui já mencionado, Olivetti: una bella società (organizado por ele, Morteo, em conjunto com Manolo de Giorgi). Cf de Giorgi, Manolo + Morteo, Enrico [orgs]. Olivetti: una bella società, op cit. Devo a Luciano Migliaccio a oportunidade fundamental de conversar com Morteo, durante a sua permanência em São Paulo.

10. em sua entrevista-depoimento (anexada a esta dissertação) é Affonso Beato quem menciona o provável envio de uma cópia de Brasília para a Cinemateca de Cuba, através da então Filmoteca (e hoje Cinemateca) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O depósito de uma cópia de Brasília naquela Filmoteca (do MAM) é mencionado por Bernardet em seu depoimento escrito. Cf ambas as afirmações, nesta dissertação: “Terceiro intervalo” (para Beato) e “Segundo intervalo” (para Bernardet). Para maiores detalhes, ver a nota 3 do capítulo 5 desta dissertação.

“Brasília” através dos relatos daqueles que estiveram envolvidos em sua atribulada produção.

Para o caso da obstrução estatal (relatada também por Bernardet) o problema se afigura de maneira idêntica. “Brasília”, tomando as palavras do crítico, jamais chegou a ser objeto de inquérito ou processo de censura, e isso se deu porque, em tese (a julgar novamente por aquilo que diz o mesmo Bernardet), o diretor Joaquim Pedro, já suficientemente enfraquecido e isolado pelo estado das negociações fracassadas com os italianos, e seguindo recomendações de um censor que o teria procurado após a única exibição “mais ou menos” pública de que o filme foi objeto (exatamente em Brasília), teria optado por engavetar e nem sequer tentar apresentar seu filme em circuito mais amplo. Bernardet não se lembra entretanto quem foi o censor que procurou Andrade, nem em nome de quem falava: Bernardet, a rigor, não presenciou a passagem, e a conversa que registra foi algo de soube por relato de Joaquim Pedro, que morreu há mais de 20 anos¹¹.

11. se, antes do episódio de “censura preventiva”, não houvera acordo comercial de Joaquim com a Olivetti, é provável que, mesmo querendo afrontar a censura política que talvez lhe fosse imposta, Joaquim estivesse amarrado a uma situação de direitos comuns “travados” que o levou a abortar tentativas de exibição normal de Brasília. Essa especulação corre integralmente por conta nossa, pois, como já dissemos, não há documentos consultáveis sobre os termos do contrato ou do distrato entre o cineasta e a empresa (se é que essas letras foram mesmo algum dia lavradas). Sobre a mencionada objeção de Niemeyer ao ensaio, narrada indiretamente por Bernardet, conforma-se uma questão mais complexa (embora verdadeiramente interessante): superficialmente, é possível notar que a narrativa de Bernardet coaduna com muitas anedotas sobre a prepotência orgulhosa do arquiteto, mas, curiosamente, não coaduna com o teor do que diz Niemeyer na entrevista que concedeu a Joaquim Pedro (durante os trabalhos de preparação do filme), nem tampouco (o que é mais curioso ainda) com o conteúdo das suas posições sobre, digamos, o drama político da cidade, expressas por ele num livro que circulava no país já em 1968. Para essas posições, de grande radicalismo, ver: Niemeyer, oscar. Quase memórias: viagens – tempos de entusiasmo e revolta, 1961–1966. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1968. Para as declarações de Niemeyer a Joaquim Pedro, ver: Niemeyer,

A política de mecenato cultural da empresa italiana Olivetti foi um traço distintivo que marcou sua inserção na cena corporativa mundial. Não é exagero falar em mecenato, para o caso da Olivetti. Também não é exagero empregarmos aqui o termo política e uma expressão tão forte quanto política de mecenato. No livro com que recupera a amplitude das ações de investimento e patrocínio *olivettiane*¹², Enrico Morteo mostra bem o panorama de fundo que as guiava: a *via* Olivetti de trabalho e organização industrial baseava-se, a plenos pulmões já nos anos de 1940, na sólida detecção das mais avançadas tendências informacionais da economia global do “Pós-guerra”. E mais do que isso, nos mostra Morteo: se a filosofia de expansão do “velho” Camilo e do “jovem” Adriano envolvia também a interiorização radical de responsabilidades sociais para a sua direção, norteava igualmente a forte filiação da empresa a uma série de utopias, modernas, que passavam pela hiper-qualificação de sua mão de obra e pela própria projeção, com desenho vanguardista, de todos os seus espaços físicos de funcionamento e atividade¹³. O alinhamento entre alguns dos princípios diretivos essenciais da empresa e alguns ideais de reconstrução das relações patronais, a partir de certos modos herdados ao cooperativismo *campesino* do norte italiano, era ali mais do que mera casualidade. E aqui não se trata de elogio parcial a atitudes que se poderia facilmente confundir com filantropias vazias, mas apenas de podermos apontar um certo campo de interesses e programas empresariais que explicam melhor, ao interessado, as estranhas encomendas (e decepções) de uma empresa aparentemente tão excêntrica. Essas encomendas, justamente é preciso enxergar, pouco ou nada

oscar. Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade (transcrição). arquivo Jean Claude Bernardet da Cinemateca Brasileira.

12. ver: de Giorgi, manolo + Morteo, enrico [orgs]. Olivetti: una bella società, op cit.

13. projetaram para o grupo Olivetti: Kenzo Tange, Louis Kahn, Carlo Scarpa, Marco Zanuso e Eduardo Vittoria, Gae Aulenti, Luigi Cosenza, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peresutti e Ernesto Nathan Rogers (o BBPR), Ettore Sottsass, Pietro Porcinai e Enzo Mari, entre outros. Cf de Giorgi, manolo + Morteo, enrico [orgs]. Olivetti: una bella società, op cit.

tem de estranhas ou excêntricas. As decepções, quiçá.

Ao término dos anos de 1950, o grupo Olivetti comandava um considerável sistema de investimentos “em cultura”¹⁴, com ampla integração entre as contratações, as produções, a divulgação e a circulação das “coisas” que financiava¹⁵. Fechada a primeira década da reconstrução europeia, depois de um conflito bélico sem precedentes, os departamentos culturais e artísticos da empresa funcionavam com grande dinamismo e fomentavam produções variadas que iam da simples e objetiva publicidade, mas com grande refinamento visual, a operações artísticas bem mais sofisticadas¹⁶. Cumpridos os dez primeiros anos dos “Trinta gloriosos”¹⁷ europeus, a empresa acompanhava com muita atenção também o que acontecia no Brasil, onde tinha sua fábrica desde 1959, e, igualmente, a impactante construção de Brasília. Toda a Europa, aliás, havia acompanhado com grande interesse o surgimento do projeto da cidade pioneira, e também a sua obra. Brasília tinha a aura de uma fábula, espécie de história dos bravos brasileiros no seu decidido desejo¹⁸ de ter uma

14. o uso do termo “cultura”, com tal acepção, para o período, carrega certamente sua dose de anacronismo, mas vale para a indicação de um mecenato efetivo, e de amplo escopo.

15. ver: de Giorgi, manolo + Morteo, enrico [orgs]. Olivetti: una bella società, op cit. Ver tb Cadeddu, davide + Sapelli, giulio. Adriano Olivetti, lo spirito nell’impresa. Il margine: Trento, 2007.

16. dois exemplos dessas contratações fomentadas são suficientes: trabalharam para a Olivetti, em momentos diferentes, porém em projetos semelhantes, de documentação e reportagem fotográfica, Henri Cartier-Bresson e Gianni Berengo Gardin. Cf de Giorgi, manolo + Morteo, enrico [orgs]. Olivetti: una bella società, op cit.

17. os “Trinta gloriosos”, os “Trente glorieuses”, conforme a expressão de Jean Fourastié, correspondem a um ciclo econômico de três décadas que teria durado do fim da “2ª Guerra Mundial” até aproximadamente o crash de Londres e a chamada “1ª crise do petróleo”, entre 1972 e 1973. Cf Fourastié, jean. Les trente glorieuses ou la révolution invisible, de 1946 à 1975. Fayard: Paris, 1979. Devo a Eric Lengereau a lembrança do termo.

18. o mote vem de Antonio Candido, em sua celeberrima expressão sobre “uma história dos brasileiros

„moderna Capital”, „universalmente exemplar”¹⁹, na sua resolução de construir uma cidade que não existia sequer nos países chamados “centrais”, os pais das ideias do urbanismo chamado funcional: „uma cidade inteira a ser feita desde o começo, dentro da mais moderna técnica urbanística, e com total liberdade imaginativa”²⁰. A ideia de incluir um filme sobre Brasília no elenco de projetos a serem patrocinados com os generosos recursos *olivettiani* talvez tenha sido anterior aos 60. E o fato é que a realização desse projeto só vai tomar corpo definitivo cerca de cinco anos após a inauguração da cidade, por volta de 1965.

A hoje escritora Edla van Steen era diretora cultural da Olivetti, no Brasil, na época em que se tratou praticamente a feitura de “Brasília: contradições de uma cidade nova”, projeto de filme que ainda não tinha esse título, e nem seu futuro diretor definido. Segundo van Steen, foi de suas conversas com o executivo Ricardo Felicioli²¹ que o filme começou a desenhar-se. A lembrança de van Steen, a respeito, não é muito detalhada mas informa. Felicioli, italiano, diretor da empresa, também no Brasil, seria, segundo ela, um apaixonado por Brasília e por sua construção. E van

no seu desejo de ter uma literatura”. Cf Candido, Antonio. Formação da literatura brasileira –momentos decisivos, 1º volume (1750-1836). Itatiaia: Rio de Janeiro + Belo Horizonte, 1993 (7ª edição), pág 25.

19. as duas expressões são extratos de um letreiro de encerramento encontrado em cópia de Brasília, durante os trabalhos de restauro do filme, e citado por nós como epigrafe intermediária, nesta dissertação: „Apesar de certos aspectos ainda contraditórios, a Olivetti, segura da vocação do Brasil para um grande futuro, testemunha aqui a sua certeza de que Brasília será em curto tempo a moderna capital de um estado moderno: cidade universalmente exemplar”. Cf Andrade, Joaquim Pedro de. Brasília: contradições de uma cidade nova, cópia de trabalho de restauro nº 05499-01. arquivo Filmes do Sêro.

20. trecho da locução do filme Brasília: „Brasília foi a grande oportunidade que se abriu à arquitetura brasileira: uma cidade inteira a ser feita desde o começo, dentro da mais moderna técnica urbanística, e com total liberdade imaginativa”. Cf Macunaíma + curta inédito Brasília: contradições de uma cidade nova. in Andrade, Joaquim Pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

21. depoimento de Edla van Steen, no “Primeiro intervalo” desta dissertação.

Steen, que vinha de vínculos fortes com o cinema e com o meio cinematográfico, tendo sido inclusive diretora da Sociedade Amigos da Cinemateca Brasileira, era „amiga”²² não apenas da Cinemateca Brasileira, mas também de Jean Claude Bernardet e Joaquim Pedro de Andrade. Felicioli convidara van Steen para a integrar a equipe cultural da Olivetti, uma equipe que então (vale lembrar, estamos entre 1965 e 1966) começara finalmente a montar, no Brasil e para o Brasil, uma operação de financiamentos e encomendas semelhante àquela aberta por sua matriz europeia. „O cinema não podia escapar do nosso plano cultural”²³, lembra van Steen, no depoimento colhido por esta pesquisa: „Ricardo Felicioli tinha um fascínio enorme por Brasília. Eu era amiga do Joaquim Pedro de Andrade e do [Jean Claude] Bernardet: admirava a obra dos dois. Encomendamos o roteiro ao Jean Claude [Bernardet]. A Olivetti pagava muito bem e seus convites eram irrecusáveis. Ricardo Felicioli se envolveu pessoalmente no roteiro, discutindo-o e dando palpites. Minha primeira sugestão foi dar o filme para o Paulo Cezar Saraceni, que tinha feito um lindo documentário, “Arraial do Cabo”, mas ele estava envolvido em outro projeto, se não me engano ia para a Europa. Alguns diretores da empresa sugeriram fazer com Carlos Niemeyer, do “Canal 100”, que vinha documentando a construção de Brasília. Mas o “cinejornal” não era exatamente a linguagem que pensávamos para o filme. Queríamos alguma coisa com posição política”²⁴. Num depoimento por escrito, produzido para comemorar o restauro de “Brasília”, por volta do ano de 2005, o co-roteirista Jean Claude Bernardet parece lembrar-se exatamente da figura de Felicioli: „Joaquim [Pedro de Andrade] e eu tivemos uma reunião com três pessoas do departamento de publicidade da empresa, entre as quais Edla van Steen; um dos homens era italiano. Falaram do interesse do diretor da Olivetti em produzir um filme de curta metragem sobre a nova capital, disseram que tínhamos total liberdade, mas que deveríamos submeter-lhes o roteiro, que seria também enviado

22. depoimento de Edla van Steen, no “Primeiro intervalo” desta dissertação.

23. depoimento de Edla van Steen, no “Primeiro intervalo” desta dissertação.

24. depoimento de Edla van Steen, no “Primeiro intervalo” desta dissertação.

à Itália. Acrescentaram que não tínhamos que mostrar máquinas de escrever nem apresentar a loja da Olivetti em Brasília, que ficava na W3"²⁵.

A magnitude das ações culturais da Olivetti e a profundidade do amálgama entre arte e indústria que a empresa produziu e sustentou durante décadas de inovações comerciais, invenções estéticas e pesquisas científicas assustam mesmo aqueles que, schumpeterianamente, enxergam nesse tipo de liame apenas o óbvio do óbvio, isto é, a base permanente das dinâmicas capitalistas de aceleração tecnológica que marcam a história moderna do mundo ocidental pelo menos desde o 18^o²⁶. A Olivetti deu passos muito largos aí, não só no tocante à criação e à oferta de objetos e soluções informacionais *up to date*, nem apenas no tocante à radicalização do imperativo industrialista de bem responder, com rapidez e antecipação, às demandas por vezes apenas nascentes de um sistema comercial mundial *super* integrado espacialmente: deu passos que visavam incluir, nessa *modernidade* à qual a empresa procurava responder e filiar-se, um avanço que ela mesma criava: uma modernização social, que portanto, além do *design* radical de objetos, envolvia a sedimentação de uma cultura da comunicação, a chave obrigatória do projeto de arquitetura, em perspectiva urbanística, e, por fim, a transformação dos espaços de vida e trabalho do homem²⁷.

Para Enrico Morteo e Manolo di Giorgi, o projeto coordenado da Olivetti, „*único signo de uma reconhecida modernidade italiana*”²⁸, foi tão longe, e envolveu uma

25. depoimento escrito de Jean Claude Bernardet, no "Segundo intervalo" desta dissertação: Bernardet, Jean Claude. Brasília: contradições de uma cidade nova, op cit.

26. ver: Braudel, Fernand. Gramática das civilizações. Martins Fontes: São Paulo, 1989.

27. ver: Cadeddu, Davide + Sapelli, Giulio. Adriano Olivetti, lo spirito nell'impresa, op cit.

28. „(...) il marchio Olivetti è stato a lungo e in molti luoghi l'unico segno di una riconosciuta modernità italiana" [(...) a marca Olivetti foi por muito tempo, e em vários lugares, o único signo de uma reconhecida modernidade italiana"]. Morteo, Enrico. Oggetti in prospettiva geografica. in de Giorgi, Manolo + Morteo,

série tão grande de competências e talentos, que é devido sobre ele afirmar: „a articulada riqueza do Universo Olivetti” envolvia „escolhas éticas”, „moral social”, „design”, „organização industrial”, „estratégias de comunicação”, „perspectivas políticas”, „o papel dos intelectuais”, „o uso das experiências artísticas”, „a pesquisa tecnológica” e „a elaboração de novas linguagens gráficas”²⁹.

Um entendimento melhor do sentido da inclusão da temática de Brasília no espectro de assuntos que interessava à empresa envolveria, de um lado, uma boa compreensão do que foi o significado da „nova capital” brasileira para o ambiente cultural europeu da virada dos anos de 1950 para 1960. Esse trabalho deveria ser feito com detalhamento: sua monta escapa completamente aos propósitos dessa dissertação. Um segundo percurso convém igualmente a essa mesma compreensão e, esse sim mais modesto e factível, envolve a importância de alguns breves comentários também sobre as posições urbanísticas de Adriano Olivetti. Em relação ao primeiro desses pontos, o do impacto causado por Brasília no Brasil e sobretudo fora dele, bastaria mencionarmos o antológico Congresso da Associação Internacional dos Críticos de Arte, organizado por Mario Pedrosa, em 1959, em Brasília, com a cidade ainda *in progress*³⁰. Sobre Adriano, é bom começar

enrico [orgs]. Olivetti: una bella società, op cit, pág 13.

29. „l'articolata ricchezza dell'universo Olivetti autorizza i più diversi percorsi di analisi: le scelte etiche, la morale sociale, il design, l'organizzazione industriale, le strategie di comunicazione, le prospettive politiche, il ruolo degli intellettuali, l'uso delle sperienze artistiche, la ricerca tecnologica, l'elaborazione di nuovi linguaggi grafici” [„a articulada riqueza do universo Olivetti autoriza os mais diversos percursos de análise: as escolhas éticas, a moral social, o design, a organização industrial, as estratégias de comunicação, as perspectivas políticas, o papel dos intelectuais, o uso das experiências artísticas, a pesquisa tecnológica, a elaboração de novas linguagens gráficas”]. de Giorgi, manolo + Morteo, enrico. Olivetti: una bella società. in de Giorgi, manolo + Morteo, enrico [orgs]. Olivetti: una bella società, op cit, pág 45.

30. o cinquentenário desse encontro foi recentemente lembrado pela associação Do.co.mo.mo internacional, através de um grande seminário, no Rio de Janeiro, em setembro de 2009.

lembrando que este falecera em 27 de fevereiro de 1960 e que, salvo engano, não teve participação direta na ideia institucional de um filme *olivettiano* sobre a emergente e mirabolante capital brasileira –nem pôde certamente ter direcionado a encomenda para o jovem e então “inexistente” Joaquim Pedro de Andrade³¹. O fundamental nesta linha, entretanto, é mantermos em mente, recuperando algo do exposto mais atrás, que foi com a sua participação, aí sim diretíssima, que havia se formado e conformado o modelo dos *critofilm* de Carlo Ragghianti: o modelo com o qual a Olivetti, por assim dizer, havia muito bem normatizado a versão cinematográfica de seus interesses pelas questões urbanas –e de seus compromissos com o *management* territorial de áreas em crescimento. Basta uma rápida olhada na lista das obras dirigidas e co-dirigidas por Ragghianti para ter-se uma ideia desse escopo: dos cerca de 21 filmes realizados pelo crítico (19 em parceria com a empresa *piemontese*), no mínimo 11 deles são, com segurança, obras cinematográfica de claríssima temática sócio-urbana. Listo-as, por dever de informação e argumento: “Comunità millenarie”, de 1954; “Lucca città comunale”, de 1955; “Storia di una piazza: la piazza del duomo di Pisa”, de 1955; “Pompei urbanistica”, de 1958; “Pompei città della pittura”, de 1959; “La certosa di Pavia”, de 1961; “Terre alte di Toscana”, de 1961; “Tempio malatestiano”, de 1962; “Antelami: il battistero di Parma”, de 1963; “Canal Grande”, de 1963; “Stupinigi”, de 1964³². Sobre um desses filmes em particular, “Comunità millenarie”, diz Alessandro Uccelli, que tornou-se um dos maiores conhecedores da fértil relação entre Olivetti e Ragghianti: „*ilumina, de algum modo em paralelo com a ideia olivettiana de comunidade, as dinâmicas de*

31. a carreira de Joaquim tem início efetivo, oficial, em 1959, com a realização dos curta-metragens *O mestre de Apipucos* e *O poeta do Castelo*, sobre o ensaísta pernambucano Gilberto Freyre e o poeta Manuel Bandeira, respectivamente. Ver: *O padre e a moça + O mestre de Apipucos + O poeta do castelo + Couro de gato*. in Andrade, Joaquim Pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

32. fonte oficial para a produção filmográfica de Ragghianti: <http://www.fondazioneragghianti.it/ita/critofilm.asp>.

desenvolvimento e crescimento de algumas cidades do Apenino tosco-emiliano"³³.

Não bastasse nos lembrarmos desses filmes, cuja origem procuramos percorrer, em capítulos anteriores, deveríamos lembrar, para esclarecer minimamente a contínua e conhecida relação de Olivetti com os temas e problemas da *urbanistica*, seu envolvimento com o Movimento Comunità, sua filiação ao Istituto Nazionale di Urbanistica (onde atua inclusive à frente da revista "Urbanistica", que refunda e financia) ou a publicação de seu livro "Città dell'uomo"³⁴. Sobre o Comunità, e um outro dos inúmeros livros de Olivetti, diz a italiana Patrizia Bonifazio:

*„singular experimento no panorama político e cultural do imediato “Pós-guerra”, o Movimento Comunità tira os seus princípios inspiradores do volume “L'ordine politico delle comunità”, escrito por Adriano Olivetti durante os anos do exílio suíço e publicado em 1945”*³⁵.

Deveríamos ainda lembrar a história do interesse familiar pelo tema, também importante e esclarecedora a esse respeito: o interesse do “velho” Camilo pelas coisas do urbanismo e pela conversão, ao urbano, de zonas marginais e fronteiriças dos espaços da economia é outro dos assuntos muito bem escrutinados por Morteo e data, por sua interpretação, da primeira viagem que fizera aos Estados Unidos da América, em 1893³⁶. Se esses interesses se transmitem ou não, em linhagem direta,

33. „(...) mette in luce, per qualche verso in parallelo con l'idea olivettiana di comunità, le dinamiche di sviluppo e aggregazione di alcuni paesi dell'Apenino tosco-emiliano". Uccelli, alessandro. I critofilm –critica d'arte, dalla fabbrica al Metropolitan. in de Giorgi, manolo + Morteo, enrico [orgs]. Olivetti: una bella società, op cit, pág 79.

34. ver: Olivetti, adriano. Città dell'uomo. Edizioni di Comunità: Milano, 1959.

35. „singolare sperimento nel panorama politico e culturale dell'immediato dopoguerra, il Movimento Comunità trae i suoi principi ispiratori dal volume L'ordine politico delle comunità, scritto da Adriano Olivetti durante gli anni dell'esilio svizzero e publicatto nel 1945". Bonifazio, patricia. Partecipazione. in de Giorgi, manolo + Morteo, enrico [orgs]. Olivetti: una bella società, op cit, pág 170.

36. ver: Morteo, enrico. Oggetti in prospettiva geografica. in de Giorgi, manolo + Morteo, enrico [orgs].

ao “jovem” Adriano (posteriormente formado lá mesmo, no norte americano, onde cumpre também um “viagem de formação”), o fato é que o alinhamento participa da própria filosofia empresarial *olivettiana*. Tanto assim que não só Adriano abraçou nesse conjunto, nesse *insieme* de interesses, os filmes que lhe foram propostos por Raghianti, como vimos que, em 1966, seis anos após sua morte, a empresa que legendariamente re-organizou e conduziu procura, no Brasil, a feitura de um filme que envolveria o tema da reconstrução nacional, da fundação espacial de uma cidade, do planejamento racional do espaço, da *resistemazione* política e social de um país.

Com Adriano, os interesses diletantes de Camilo se radicalizaram e chegaram ao ponto de uma pregação escrita contínua, de desdobramentos práticos, que o leva a aproximar-se de muitos intelectuais, arquitetos, *designers*, artistas e especialistas outros. Os *critofilm* não tem para nós validade apenas em si: eles ilustram a monta do interesse de Adriano e ajudam a compreender Joaquim, seu “Brasília” e suas dificuldades. Isso, em que pese, conforme já indicamos, a má recepção de “Brasília” pelos executivos da empresa e sua má sorte comercial – não tão afortunada quanto aquela que tivera o seu análogo italiano, Raghianti.

Uma vez melhor entendida a gênese da “linha produtiva” da Olivetti e a sua decisão de incluir, nesse bloco, um audiovisual sobre Brasília, é o caso de passarmos a uma compreensão do que foi de fato “Brasília” e daquilo que pode ter determinado as feições que tomou, a partir de um contexto político e social específico – ou a partir, também, de algumas opiniões, decisões e ações tomadas por seu diretor.

capitulo 3
uma forma de conhecimento

O arquiteto Bernard Tschumi já disse assumir para si que a arquitetura não é exatamente um modo de „*conhecimento da forma*” mas sim „*uma forma de conhecimento*”¹. Disse isso tendo em vista o caráter necessariamente pluri-disciplinar do ofício arquitetônico: „*eu me oponho à ideia de uma autonomia disciplinar da arquitetura*”². Mas o fez certamente por também considerar que, para o correto exercício de sua profissão, o arquiteto deveria engajar-se numa autêntica experiência de pesquisa e viver experiências através das quais conhecesse mais amplamente o mundo e a realidade sobre a qual interviria.

O *raccourci* de Tschumi revela uma concepção extremamente positiva dos potenciais do trabalho projetual, numa chave obviamente didática: uma concepção que, aliás, não pertence só a ele e segundo a qual não apenas o profissional arquiteto mas, diga-se de passagem, todos os envolvidos na complexidade de uma reconfiguração espacial visada, arquitetos, seus parceiros, seus clientes e usuários, se veriam melhorados no fim do processo cumprido. Nas palavras de Tschumi é bem fácil enxergar como a arquitetura pode reivindicar para si o *status* de ser, inclusive, nesse sentido, *uma grande realização de república*: fazer a cidade, em cooperação, e com

1. „j'ai toujours considéré que l'architecture, pour utiliser un raccourci, n'était pas une connaissance de la forme mais une forme de connaissance” [„Eu sempre considerei que a arquitetura, para usar um estratagema, não era um conhecimento da forma, mas uma forma de conhecimento”]. Bernard Tschumi –entretien. in Lengereau, eric [org]. Architecture et construction des savoirs: quelle recherche doctorale?. Recherches: Paris, 2008, pág 212.

2. „je m'oppose à l'idée d'une autonomie disciplinaire de l'architecture”. Bernard Tschumi –entretien. in Lengereau, eric [org]. Architecture et construction des savoirs: quelle recherche doctorale?, op cit, pág 224. No mesmo volume organizado por Lengereau, o arquiteto Christian de Portzamparc declara considerar (com menor brilhantismo verbal, mas em sentido similar ao das proposições de Tschumi) que „a arquitetura não é uma ciência, mas um cruzamento de conhecimentos” [„l'architecture n'est pas une science, mais un carrefour de connaissances”]. Cf Christian de Portzamparc –entretien. in Lengereau, eric [org]. Architecture et construction des savoirs: quelle recherche doctorale?, op cit, pág 144.

inteligência. E Tschumi tem nisso razão: pois, mesmo conceitual ou semanticamente falando, a construção da cidade é uma experiência republicana basilar e funda a própria ideia do direito, conforme apontou Vernant³. No mais, o processo através do qual o arquiteto e seus colegas podem tomar ciência das realidades sociais sobre as quais atuarão e que, em seguida, modificarão (mesmo que apenas parcialmente), revela uma série surpreendente de “jogos de força”, sejam eles relativos às forças fundamentais da física, cujas limitações e surpresas é sempre preciso contornar, sejam eles relativos às forças que chamamos de “políticas e sociais”, para as quais vale o mesmo dever de superação. Como se a arquitetura tratasse irrevogavelmente de uma dupla subversão ou, no mínimo, de uma dupla adequação, em termos novos, dos dados com os quais ela vive a colidir: contornar, por um lado, a natureza mesma das “forças naturais”, e contornar, por outro, a *pseudo*-naturalidade das relações sociais, que é preciso conhecer para alterar ou respeitar. Levar adiante um projeto de arquitetura, seguindo as orientações de Tschumi, requer ter em mente que o escopo do arquiteto envolve o manejo de múltiplas competências concorrentes e simultâneas, e exige do profissional uma capacidade de lidar com diversas perspectivas⁴ –frequentemente conflitantes.

3. refiro-me especialmente à pesquisa exposta por Vernant no seu clássico *As origens do pensamento grego*. Ver Vernant, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. Difel: Rio de Janeiro, 2008.

4. com Vitruvius, o ofício arquitetônico já era pensado de forma complexa e compósita, mas seria um disparate anacrônico classificá-lo como “humanista”. O tema é antigo e atravessa toda a história da “meta-reflexão” do arquiteto. Em Vitruvius, na antológica passagem hoje fundamental: „A ciência do arquiteto é ornada de muitas disciplinas e saberes variados. (...) Convém que o architecto conheça a arte literária, (...) Também deverá ser instruído na ciência do desenho, (...) A geometria, por seu lado, proporciona à architectura muitos recursos. (...) Do mesmo modo, convém que conheça muitas narrativas de factos históricos, (...) Por sua vez, a filosofia torna o architecto magnânimo (...) Iguamente convém que saiba música para dominar as suas leis harmônicas e matemáticas (...) Por outro lado, é conveniente conhecer a disciplina da medicina, (...) Iguamente é preciso que conheça as regras do direito (...)”. Cf Vitruvius. *Tratado de architectura* (tradução do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel). Instituto Superior Técnico:

A ideia de cinema com a qual Joaquim Pedro de Andrade trabalhou é muito semelhante à visão de Tschumi sobre o que deve ser o bom trabalho em arquitetura. Joaquim também pensou o cinema como prática que exigia de seu diretor um amplo „*conhecimento das formas*” aparentes do mundo. Mas também, eminentemente, o cinema foi, para ele, uma atividade com a qual os nela envolvidos podiam ampliar o seu conhecimento tanto a respeito dessas “formas” aparentes quanto, igualmente, a respeito de uma série de outras “formas” (muitas delas em geral denominadas “conteúdos”): e entre essas últimas, fica incluída a própria “forma” de “organização da vida social”, sempre passível de ser revelada por essa outra poderosa “forma” de conhecê-la, que é o olhar cinematográfico. Os filmes de Joaquim foram frequentemente organizados como grandes pesquisas acerca de seus objetos ou temas. E aqui ainda valeria uma nota metodológica associada ao rápido itinerário percorrido nas páginas anteriores desse argumento: pois a resistência bacharelesca dos meios acadêmicos brasileiros em incorporar o fato de que o cinema não é uma manifestação curiosa de massas analfabetas e iletradas, mas o campo de uma linguagem universalmente poderosa, essa resistência é o que nos tem levado a apartar os filmes como objetos de pesquisa e comentário segregados numa escola e num departamento específicos, independentemente do assunto de que possam tratar. Mas, voltando a Joaquim, vejamos por fim o que disse sobre o seu *métier*, em trecho de um depoimento para o jornal francês Libération. A uma curiosa enquete feita pelo periódico, “Por que você faz cinema?”, o cineasta respondeu com um poema, sem métrica definida, no qual está dito o seguinte, entre outras coisas: „*para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito*”⁵. Uma ênfase, nessa leitura,

Lisboa, 2006 (2ª edição).

5. eis a íntegra do poema de Joaquim, Por que você faz cinema?: „Para chatear os imbecis / Para não ser aplaudido depois de seqüências dó-de-peito / Para viver à beira do abismo / Para correr o risco de ser desmascarado pelo grande público / Para que conhecidos e desconhecidos se deliciem / Para que os justos e os bons ganhem dinheiro, sobretudo eu mesmo / Porque, de outro jeito, a vida não vale a pena / Para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito / Porque vi Simão no Deserto / Para insultar

deve por certo ir em „*ver*”: porque, para o autor que fala aí, o cineasta não é apenas aquele que mostra: ele é “aquele que vê”, porque “viu” enquanto fazia seu filme e ainda verá, mais, depois, como espectador de seu próprio trabalho. O filme, assim como o projeto de arquitetura, não cansa de falar ao seu autor, mesmo depois de pronto, sempre que este o revisita. Vai nisso, na concepção humorada de Joaquim, um dado também de humildade que não caracteriza necessariamente “o arquiteto” ou “o cineasta”, como categorias profissionais, mas sim, com justiça, o trabalho de alguns arquitetos e de alguns cineastas: o arquiteto Bernard Tschumi e o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo, só tem a pretensão de ensinar aquilo que aprenderam ou puderam aprender. Aprender para ensinar é seu mote. E uma segunda ênfase, sempre nessa leitura, deve ir na lembrança da complexidade da tarefa, expressa em dois termos, mas não forçosamente em esquemas duais: ênfase sempre nos dois lados, „*o feio e o bonito*”, não apenas um, nem apenas o outro. Por dever de ofício.

Os paralelos entre fazer um filme e fazer arquitetura são tantos que renderiam uma dissertação à parte: o fato de que tão raramente se trate do assunto é chocante mas, por outro lado, está em conformidade com o sistema de ignorâncias recíprocas no qual a cultura profissional e acadêmica brasileira aposta e investe, sem crises maiores de consciência. Raramente se compara qualquer coisa, exceto internamente, isto é, nos limites de certas epistemes demarcadas. Pelo sim, pelo não, Jean Luc Godard, cineasta que frequentemente ainda se expressa em raciocínios analógicos com o trabalho do pintor, recusa parcialmente o paralelo entre o

os arrogantes e poderosos, quando ficam como cachorros dentro d'água no escuro do cinema / Para ser lesado em meus direitos autorais". Cf Andrade, joaquim pedro de. Porque você faz cinema?. in Galano, ana maria [org]. Joaquim Pedro de Andrade –catálogo. SAV/MinC: Rio de Janeiro, 2000, pág 28. O texto foi originalmente publicado pelo jornal francês Libération, em maio de 1987, como parte da enquete Pourquoi filmez-vous?, dirigida por Serge Daney e Louis Skorecki. A resposta de Joaquim Pedro está também disponível em <http://www.filmesdoserro.com.br/jpa.asp>.

cinema e a arquitetura por considerar que esta, desde o ponto de vista, digamos, da “prancheta”, seja uma realização necessariamente comprometida com suas pré-concepções⁶: excessivamente fiel ao risco inicial do demiurgo. Para ele, o cinema é nisso diferente, uma vez que é possível filmar sem roteiro, ou simplesmente violá-lo –ainda que os resultados de uma aventura como tal possam ser artisticamente pífios ou comercialmente insatisfatórios. Godard tem razão, em parte. Pois não se pode comparar em abstrato “o cinema” e “a arquitetura”, dado que o que existe não é “o cinema” nem “a arquitetura” mas formas de se fazer cinema e formas de se fazer arquitetura, formas de se conceber a experiência cinematográfica e formas de se conceber a experiência arquitetônica que podem, estas sim, ser extremamente parecidas. Dois parágrafos de Tschumi teriam resolvido o seu problema e mostrado a ele que lógicas de conhecimento e disposição sincera de conhecer podem perfeitamente unir o trabalho de arquitetos e cineastas. Uma união

6. eis uma pequena síntese do pensamento de Godard sobre o assunto: „Eu acredito que existem duas maneiras de enfrentar um filme. A primeira é a das pessoas que fazem cinema mais clássico e tradicional, mas que vão até o fim. O que entendo por isso é que elas começam tendo vontade, a qual se transforma pouco a pouco em ideia. Elas fazem anotações, começam a ver os cenários aparecendo em sua cabeça, depois imagens, depois uma narrativa, uma construção etc. A partir de todos esses elementos, passam a preparar o filme da melhor forma possível, um pouco do mesmo modo que um arquiteto prepara as plantas de uma casa. Depois há a filmagem, que consiste em realizar o melhor possível e da maneira mais agradável o que foi desenhado nas plantas. E finalmente há a montagem, o último momento de possibilidade de invenção e de semiliberdade. Essa é uma abordagem. A minha é diferente. Eu começo tendo uma espécie de sentimento abstrato, de atração por alguma coisa sem compreendê-la bem, e o fato de filmá-la faz com que eu a verifique, pronto para recuar ou mudar enormemente as coisas. Somente no fim eu posso efetivamente verificar se minha intuição estava certa e, é claro, geralmente é tarde demais. Eu diria que é um pouco como na pintura moderna, na qual se faz uma tentativa, depois se apaga e recomeça. É preciso explicar que eu sempre parti da possibilidade real de fazer o filme, quer dizer, o projeto é montado com um produtor antes mesmo que eu tenha escrito o roteiro”. Godard, Jean-Luc. Perversões do autor. in jornal Folha de São Paulo, caderno +Mais!, 19 de dezembro de 2004.

que, diferentemente do que aconteceu com o filme "Brasília", poderia servir inclusive para "antes do projeto", e não apenas para comentá-lo. O filme documentário, inclusive o filme investigativo, nunca deveriam ser desprezados como ferramenta qualitativa de entendimento da vida social, sobretudo, repetindo, para o "projeto de arquitetura".

joaquim e lucio costa

No começo desta dissertação, sugerimos que o cinema de Joaquim fosse especialmente antenado com questões relativas à situação urbana brasileira. Sugerimos, também, uma certa relação de Joaquim com Lucio Costa, deixando a entender que fosse isso relevante para a compreensão de "Brasília", e de outras porções de sua obra. Propusemos um trabalho que se debruçasse sobre uma circunstância interessante e específica, isto é: sobre o fato de que, tendo sido encomendado e concebido para participar de um conjunto de obras audiovisuais com as quais se pretendia experimentar o cinema como boa linguagem para o tratamento da arte, não foi bem recebido por seus patrocinadores. Algumas considerações biográficas e historiográficas são importantes nessa direção, na medida em que certa informação sobre a personalidade artística de Joaquim nos levaria mais à frente no exercício de compreendermos melhor "por que?", talvez, o diretor teria, digamos, "violado" o esquema gramático acumulado por seus clientes, esquema que poderia, se quisesse ter seguido. Essa "violação", conforme já vimos acima, está com certeza associada ao seu modo natural, pessoal, de ver e fazer o cinema.

Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) era físico de formação. Filho do "homem de Estado" Rodrigo Melo Franco de Andrade, Joaquim passou a infância entre empenhados intelectuais e políticos que, como seu pai, ligaram-se à renovação da cultura e do próprio aparelho estatal brasileiro -a partir dos eventos sociais responsáveis pela substituição das elites nacionais que culmina com a "Revolução

de 1930”⁷. A dois daqueles célebres nomes, escritores, homens das letras, Joaquim dedicou dois de seus primeiros trabalhos, dois filmes de curta-metragem que, a rigor, devem ser apreciados como um par: um sobre Gilberto Freyre; outro sobre Manuel Bandeira⁸. Concomitantemente, Joaquim participava do filme coletivo “Cinco vezes favela”⁹, que é para muitos um marco inicial do chamado “Cinema novo” brasileiro. Joaquim começou a envolver-se mais fortemente com o cinema frequentando o cineclube que, na Faculdade de Filosofia da extinta Universidade do Brasil, hoje UFRJ, era constantemente animado pela figura de Plínio Sussekind Rocha¹⁰. Estudou, depois disso na França, cinema. Jamais dedicou-se à ciência *strito*

7. Rodrigo de Andrade foi, como se sabe, o primeiro diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), simplesmente o “Patrimônio”, oficialmente criado, em 1937, por decreto do ministro de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema. Sobre Capanema, veja-se Badaró, murilo. Gustavo Capanema: a revolução na cultura. Nova fronteira: Rio de Janeiro, 2000. Veja-se também a divertida narrativa de Lucio Costa sobre o momento em que tenta convencer o próprio presidente da República, Vargas, a custear a vinda ao Brasil do arquiteto e urbanista Le Corbusier, nos anos de 1930. Cf Costa, lucio. Entrevista a Mário Cesar Carvalho. in Costa, lucio. Registro de uma vivência, op cit, adendo (sem página de referência).

8. ver os filmes de Joaquim: O mestre de Apipucos e O poeta do castelo. Cf O padre e a moça + O mestre de Apipucos + O poeta do castelo + Couro de gato. in Andrade, joaquim pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit. Sobre a relação entre Joaquim e figuras do modernismo literário brasileiro, as referências e cruzamentos pessoais são permanentes e circulares. Note-se que há um poema de Manuel Bandeira no qual aparece Joaquim Pedro, ainda garoto, de férias com o pai, Rodrigo, numa casa em que estava o poeta. Sobre as relações entre Rodrigo e muitos desses intelectuais, convém a leitura de: Andrade, rodrigo melo franco. Rodrigo e o Sphan. Ministério da Cultura: Rio de Janeiro, 1987.

9. ver o filme: Cinco vezes favela. (1962), obra coletiva, com cinco episódios, dirigidos por, além de Joaquim, Miguel Borges, Cacá Diegues, Marcos Farias e Leon Hirzman. Para o episódio de Joaquim, Couro de gato, ver: O padre e a moça + O mestre de Apipucos + O poeta do castelo + Couro de gato. in Andrade, joaquim pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

10. Plínio Sussekind Rocha (1911-1971), professor de mecânica celeste e pioneiro nos estudos de cinema no Brasil. Ver, sobre ele, o bellissimo texto escrito pelo crítico Paulo Emilio Salles Gomes, em sua homenagem,

senso. Dirigiu quatorze filmes.

Amigo antigo de Joaquim, o fotógrafo Mario Carneiro, que, por sua vez, era arquiteto de formação, confirma a relação de amizade que os unia ao urbanista Lucio Costa, cerca de três décadas mais velho do que ambos¹¹. Para o caso de Mario, essa amizade era uma importação de seu pai, o ex-embaixador do Brasil na França, Paulo Carneiro. Para o caso de Joaquim, a amizade era herança também de seu pai, Rodrigo, fundador do Iphan, que privou da companhia pessoal e profissional de Lucio¹². Essa relação, no caso de JPA, desdobrou-se numa série de ocorrências profissionais, bem conhecidas, pois, como se sabe, além de, já nos anos de 1970, dirigir uma espécie de documentário didático cujo roteiro fora escrito por Costa, sobre a vida do Aleijadinho¹³, Joaquim Pedro, naquele que seria o último de seus projetos (inclusive inacabado), convidou o “dr. Lucio” para ser-lhe consultor em sua adaptação do livro “Casa-grande & senzala”¹⁴, do mesmo Gilberto Freyre com o qual praticamente começara sua carreira.

As “mãos” ou a “cabeça” de Costa, embora não oficialmente, são sensíveis também na poética de “Os inconfidentes”¹⁵, um filme sem precedentes no Brasil, do

quando de sua morte. Cf Salles Gomes, paulo emilio. Plinio Sússekind Rocha. in revista Discurso nº3, ano III. FFLCHUSP: São Paulo, 1972, pp 5-7.

11. Joaquim Pedro de Andrade nasceu em 1933. Mario Carneiro em 1930. Lucio Costa era de 1902. O citado Paulo Carneiro, pai de Mario, era também de 1902. Rodrigo Melo Franco de Andrade era de 1898.

12. ver Costa, lucio. Enba. in Costa, lucio. Registro de uma vivência, op cit, pág 68.

13. ver: Os inconfidentes + O Aleijadinho. in Andrade, joaquim pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

14. ver o roteiro de Joaquim para a adaptação do livro, nunca realizada. Cf Galano, ana maria [org]. Casa-grande, senzala & cia –roteiro e diário. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2001.

15. ver: Os inconfidentes + O Aleijadinho. in Andrade, joaquim pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit. Ver o artigo de Gilda de Mello e Souza sobre o filme: cf Mello e Souza, gilda. Os

ponto de vista das impactantes relações, que o organizam, entre a sua estrutura dramaturgica e a tensão confinada proposta pelo espaço pedregoso de algumas de suas locações –edifícios tombados do colonial luso-brasileiro. Espaços frios, de pouca luz e muito eco, espaços onde se multiplicam as vozes dos detentos que o filme acompanha. Espaços escolhidos por Joaquim em virtude de sua relação direta com o enredo do levante separatista de que o filme tratava, mas também por seu potencial de exacerbar, no drama cinematográfico, os dramas históricos de uma emancipação abortada. Em carta a respeito do roteiro de Joaquim para o livro de Freyre, roteiro em que mais uma vez o diretor perseguia seu cinema organicamente “amigo” da arquitetura, Costa escreveria ao parceiro, em meados nos anos de 1980, um comentário: „*JP, sim senhor! o Roteiro está tão bem escrito e estruturado que dispensa complementação visual*”¹⁶.

A “graça” de Costa não deve iludir quanto à intensidade de seu interesse pelas coisas do cinema. É sua filha Maria Elisa, arquiteta, quem diz em um depoimento curioso e espontâneo: „*meu pai sempre adorou cinema (...). Cabeça de cineasta. Se tivesse nascido trinta anos depois, teria sido cineasta, na minha opinião*”¹⁷. Se pode ensejar algum escândalo a sugestão “faceira” de que o “nosso maior urbanista” teria preferido o cinema à arquitetura, se tivesse vindo ao mundo já num tempo em que a sétima das artes era coisa melhor entrosada no cotidiano geral, vejamos o que diz o próprio Costa, em favor do “palpite” de sua filha, em trecho da entrevista que deu a Joaquim, durante a feitura de “Brasília”: „*vôo rasante de helicóptero*

inconfidentes. in revista Discurso nº3, ano III. FFLCHUSP: São Paulo, 1972, pp 223-233.

16. Costa, Lucio. Carta de Lucio Costa. in Galano, Ana Maria [org]. Casa-grande, senzala & cia –roteiro e diário, op cit, pág 235. Comentários muito bem humorados de Joaquim, sobre a “Carta” de Lucio, encontram-se no mesmo volume. Cf Andrade, Joaquim Pedro de. Entrevista a Edgar Telles Ribeiro, s. d.. in Galano, Ana Maria [org]. Casa-grande, senzala & cia –roteiro e diário, op cit, pp 257-258.

17. ver o depoimento de Maria Elisa Costa, disponível no website da Casa de Lucio Costa: <http://www.casadeluciocosta.org/>. O depoimento encontra-se na área “Lembranças”, e chama-se “Carlitos”.

pelo cerrado [sic] [sugere ao diretor], paralelamente, a praça, lateralmente do lado direito... lado direito passando a praça, depois percorrendo a Esplanada dos Ministérios, ultrapassando a plataforma, contornando a Torre, contornando a Torre, depois passando sobre a plataforma e seguindo o Eixo Rodoviário até na direção do aeroporto, até no aeroporto. A câmera estaria lateralmente voltada para o Eixo, não bom a outra [sic]. Quando contorna, voltada para o Eixo Monumental ainda vindo a perspectiva da Praça dos Três Poderes, depois quando acompanha o Eixo Rodoviário voltada para o Eixo Rodoviário, exatamente para o casario, para os apartamentos, acompanhando assim aquele, aquela sequência de edifícios enorme”¹⁸. Sugestões

18. numa das versões de seu roteiro para o filme, Joaquim incorporou as sugestões de voo de Lucio, prevendo um helicóptero que viria exatamente pelo cerrado "vazio", até encontrar a cidade emergida no Planalto Central. Descrevendo esse plano, no texto, Joaquim e seus colaboradores anotaram: "A câmera, a bordo de um helicóptero, sobrevôa o mar, em vôo baixo, avançando para o porto de uma cidade marítima, o Rio de Janeiro. A faixa sonora, realista, transmite os ruídos da metrópole que a câmera vai percorrendo: o mar, a atividade do porto, o tráfego no centro urbano, e vai evoluindo à medida que se atinge os subúrbios, a zona industrial, a zona rural. A ocupação da terra é cada vez menos densa, ao longo desse movimento de interiorização, que cedo alcança as grandes extensões desertas do território brasileiro. Entra então a música poderosa de Villa-Lobos, "Invocação em Defesa da Pátria", trecho de abertura, terminando quando o vôo de torna rasante sobre a vegetação rala e torturada do cerrado, no Planalto Central. Aparece então, em silêncio, ao longe, a Praça dos Três Poderes, de Brasília, bruscamente erguida no deserto". As descrições, nesse roteiro, seguem. Nem um quadro sequer dessa sequência foi efetivamente realizado ou inserido na versão de Brasília que chegou até nós. Sobre o interesse das palavras de Joaquim, apenas nesse trecho, seria possível uma inteira dissertação à parte. Para a entrevista e as sugestões cinematográficas do "dr. Lucio", ver: Costa, Lucio. Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade (transcrição). arquivo Jean Claude Bernardet da Cinemateca Brasileira. Para o roteiro de Joaquim e sua equipe, ver: Brasília e a realidade brasileira, roteiro datilografado. arquivo Jean Claude Bernardet da Cinemateca Brasileira. Por esse documento, o filme chegou a ter o nome temporário de Brasília e a realidade brasileira. Em sua primeira página, os papéis trazem duas inscrições feitas à mão: "último rascunho -antes original"; e: "Este roteiro poderá eventualmente ser alterado durante as filmagens e a montagem, sem modificações de suas linhas gerais".

de filmagem detalhadas e nada triviais, as dicas de Lucio envolvem um “plano-sequência”, circular, que, claramente, visa expor os fluxos e as relações de continuidade que havia projetado para a cidade.

Comentando a relação de amizade e diálogo que nutriu com Joaquim e o amigo temporão, Lucio, Mario Carneiro registra a importante informação de que a parceria, entre eles, envolveu Lucio Costa, Joaquim e o cinema antes ainda do que se imagina: *„Rodrigo [Melo Franco de Andrade] articulou um filme, sobre o Mosteiro de São Bento [no Rio de Janeiro], para ser feito pelo Patrimônio. (...) Joaquim ia fazer esse filme, em 1963. Joaquim estava muito interessado na vida monacal, então queria filmar dentro, queria filmar o claustro do mosteiro, as partes reservadas do edifício. Dom Marcos Barbosa soube, os padres, os eclesiásticos souberam: era um homem [Dom Marcos Barbosa] muito inteligente, mas bastante reacionário. Os padres ficaram assim de “olho torto”. E o Joaquim se desinteressou do filme, por não poder filmar o que queria. (...) Então, eu digo: “Joaquim, eu vou fazer”. Eu estava muito interessado nos entalhes do mosteiro, como aquilo tinha a ver com toda uma arquitetura da “Contra-reforma”, com aquele Teatro da fé, aquela sensualidade, é sensual, aquelas coisas halóginas, a justeza e a precisão da luz. Existe aquela igreja “del Gesù”, na Itália, bem exemplar desse ilusionismo da “Contra-reforma”, do estudo das luzes para bater no altar na hora certa, contra o ascetismo da “Contra-reforma”. Então eu fiz o filme. O roteiro é do Lucio [Costa]. Sumiu. Não tenho cópia, ninguém tem. Um dia procurei o filme para vender para um canal de Tv, e não achei nada”¹⁹. Além do lendário roteiro para Chaplin, e do conhecido roteiro sobre “O Aleijadinho”, temos assim outra obra (essa perdida?), para a filmografia do “dr. Lucio”: um documentário sobre o mosteiro carioca de São*

19. Carneiro repete essas informações, com detalhes adicionais, em já mencionada conversa coletiva, Como se desenvolveu esse roteiro, sobre o roteiro original de Joaquim para seu filme, não realizado, O imponderável Bento contra o crioulo voador: cf Andrade, joaquim pedro de. O imponderável Bento contra o crioulo voador –roteiro original de Joaquim Pedro de Andrade, op cit.

Bento. Se esse primeiro filme resultou de parceria entre Costa e Carneiro, outros projetos, posteriores, levaram-no, como vimos, a cooperações com Andrade. Trinta anos, como quer Maria Elisa, era quase a diferença de idade que os separava. E convém, nesse parêntesis, lembrar o que diz Edla van Steen sobre a aprovação de Lucio Costa para que Joaquim fosse o diretor de Brasília: não sabemos em que termos se deu a sondagem, mas, como nos disse van Steen: „*Lucio Costa foi consultado [pela Olivetti], claro. Queríamos que ele participasse do projeto. Ele aprovou o nome de Joaquim Pedro. Oscar Niemeyer também*”²⁰.

Embora devamos considerar que as “opções” de direção de Joaquim, para “Brasília”, tiveram a ver com seus modos de pensar o documentário, é evidente, a partir de uma análise de seu olhar, que o “jovem” tinha olhos treinados para “ver a arquitetura” e “ver”, ao mesmo tempo “a cidade”. Esse “treino” não é determinado pela sua relação com Lucio Costa, porém aparece através dela. Tal “treino” talvez fosse algo ligado à própria experiência familiar e formativa de Joaquim. O que mais interessa é pensar que, na relação com Lucio, relação criativa e dialógica que se desdobra e aprofunda a partir de “Brasília”, este treino tenha sido sem dúvida bastante facilitador –e certamente foi fator de intensificação desse diálogo. Terá sido também um fator para a escolha de Joaquim pela Olivetti? Vimos, no depoimento de van Steen, que a ideia do filme não parece ter nascido nem de Lucio nem com Lucio. E que tampouco nascera do urbanista a ideia de que fosse Joaquim o nome certo para a direção do trabalho. A aprovação de Joaquim, por Lucio, essa sim relatada por Edla, parece entretanto bastante explicável e compreensível.

As notas aqui derivaram para a afirmação, mesmo superficial, de que a relação de Lucio Costa com o filme de Joaquim (e também com o próprio Joaquim) deveria ser melhor investigada, assim como se deveria avançar nos *paragoni* entre o cinema e a arquitetura. O que nos importava, pouco atrás, era apenas porém

20. ver a entrevista-depoimento de Edla van Steen, no “Primeiro intervalo” desta dissertação.

mostrar a afinidade individual e “autônoma” de JPA com certos temas e certos olhares em torno da cidade e da urbanização do país, porque essa afinidade, que parece espontânea em muitos seus “enquadramentos”, explica, em alguma medida “por que?”, do ponto de vista de um clássico *film sull'arte*, Joaquim era o “pior” indicado para dirigir qualquer trabalho, em que pese, conforme comentamos, a ótima educação visual que o gabaritava para “falar de arquitetura”. Tudo isso é uma especulação aberta, pois não sabemos sequer se a Olivetti exigiu de Joaquim que se pautasse por Raghianti, nem se a empresa sugeriu que o fizesse. É razoável pensar, no entanto, que a experiência com Raghianti fosse um norte de gosto, de procedimento, para os executivos italianos. E que mesmo não aludindo diretamente ao intelectual italiano, tivessem-no em mente, como modelo²¹.

As afinidades de Joaquim com o problema urbano, desde uma ótica, digamos, social, aparecem já em “Couro de gato”²², um de seus trabalho de estreia: um filme de curta-metragem pontuado pela *promenade* (o passeio, a travessia) de uma cidade, que o filme mostrava como aglomeração cindida, desigual. Mesmo onde esse tema não parece organizar um centro discursivo, ele está lateralmente presente. É o caso das inúmeras imagens que enchem seu primeiro documentário “Garrincha, alegria do povo”²³. Um filme marcado pela mesma sensibilidade que se via no “Homem com câmera de cinema”, de Vertov, em “sotaque” antropológico: um olhar ao mesmo tempo sobre a massa urbana que lota o “templo” Maracanã, massa encantadora

21. num trecho de sua conversa com Oscar Niemeyer, Joaquim nos dá, sobre isso, uma pista incompleta porém importante: „Eu não sei por quem êsse filme vai ser visto... é possível que seja usado para a informação de gente mais técnica, no exterior, aqui mesmo”. Cf Niemeyer, oscar. Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade (transcrição), op cit.

22. cf O padre e a moça + O mestre de Apipucos + O poeta do castelo + Couro de gato. in Andrade, joaquim pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

23. cf Garrincha, Alegria do Povo + Luzes, Câmeras + Histórias Cruzadas + O arco e a flecha. in Andrade, joaquim pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

quando individualizada, e sobre a cidade construída, pela qual essa massa se esparrama. A mesma sensibilidade que marcará os passeios pela periferia brasiliense, com o mesmo sentido de pesquisa e de “documentário” (aqui, em sentido forte, conceitual). Um sentido, aliás, que, coincidentemente ou não, encontrávamos em uma pequena obra-prima do amigo Lucio Costa, concordassem ou não, entre si, quanto aos problemas de Brasília, a cidade:

„Morei no interior, nesse interior desproporcionado do nosso país. E vi fazendas e sítios. Vi de perto o homem do campo no seu trabalho de enxada. Acompanhei-o légua e meia até o cercado onde mora por favor; entrei na casa onde ele vive: chão de terra batida, paredes de taipa, telha vã; conheci a família dele: a mulher, os filhos –aquela porção de filhos de olhar espantado. Assisti a janta, vi o que eles comem. À noite, senti o vento soprar pelas frestas, a umidade subir do chão e vi como dormem, todos juntos. Sei, no fim do mês, quanto ele ‘ganha’.

Morei nos subúrbios da cidade, nos quartos sublocados e nas favelas onde o operário vive. Seguí-o, muito cedo, na caminhada à estação; no trem apinhado, no ‘caradura’; presenciei à chamada, ao reinício do trabalho interrompido na véspera. Vi como ele come, sentado na calçada da fábrica ou encostado aos andaimes, o almoço requentado. Depois, à tarde, ainda o ‘caradura’, o trem apinhado, a caminhada e por fim, de novo, o quarto sublocado ou, lá em cima, a favela. É o que se convencionou chamar o ‘dia de oito horas’. Trabalhá a vida toda –ganha apenas para sobreviver.

Morei nas casas de cômodo da cidade. Conheci costureirinhas que almoçam média com pão, sonham com meias de seda, e se suicidam, por amor, em Paquetá. ‘Crime ou suicídio?’ –perguntam os jornais. É tudo que elas ganham.

Como se vê nada mudou, salvo o bonde de segunda classe, e o quarto sublocado, –as favelas cresceram. Quanto às ‘costureirinhas’, –continuam a sonhar, mas já não se matam mais por amor, em parte alguma.

Não existe excesso de produção, apenas o número dos que estão em condições de adquirir o necessário ao conforto material é mínimo. E este desequilíbrio mostra, de modo expressivo como a realidade industrial a que chegamos está em completo

desacordo com a realidade social em que vivemos. De fato, se a indústria pode fabricar em quantidade e qualidade sempre crescentes, por que não o fazer? Se a lavoura está aparelhada a produzir com fartura a preços menores, por que impedi-la? De quem é a culpa: da capacidade realizadora do homem, que pode, e não faz –ou do regime econômico-social, que se compraz e não quer?

O que é preciso é quebrar este falso equilíbrio em que vivemos, esta consentida e chocante convivência 'normal' da miséria absoluta com a desmedida fartura. É dar poder de compra à massa anônima que trabalha –nas fábricas, nas construções, no comércio, no campo– a fim de ampliar o mercado interno”²⁴.

Uma tal „cabeça de cineasta”, como “cabeça de cronista”, diríamos, aparece nesse texto de maneira impressionante. E, aí, avançando para o último dos assuntos que nos interessa cercar, isto é, “Brasília: contradições de uma cidade nova” por si mesmo, convém observar que o filme é bem uma espécie de versão cinematográfica do olhar acima expresso –seja em seu espírito investigativo, seja na concretude daquilo que descreve. Se era cabível que um cineasta, em 1967, “dissesse” a respeito da “cidade brasileira” o mesmo que dissera o “urbanólogo” de 1932, sinal de que o país, em que pese a vertigem de sua urbanização radical, entre as duas datas, mudara pouco em sua estrutura cotidiana? Talvez. Joaquim e Lucio compartilhavam seus gostos comuns pelo cinema e pela arquitetura, mas ao que se vê, em passagens como essa, um gosto também pelo inventário das situações sociais de seu país.

cinema e pesquisa

O caso de “Brasília” é o caso de um documentário estruturado como grande pesquisa sobre o espaço, sobre a cidade, sobre a arquitetura, mas também sobre os modos de vida na cidade, os modos de vida numa „cidade nova”, seus encantos e suas agruras. “Brasília: contradições de uma cidade nova” é um título de certa auto-evidência. Uma grande pesquisa, na sua seriedade, embora curta e intensiva no

24. ver Costa, Lucio. Constatação. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pág 82.

tempo. E além de um estudo a respeito daquela cidade, “Brasília” foi também, e transmite esse dado, um estudo sobre o desenvolvimento nacional, sobre o nosso “bom e velho” desenvolvimentismo, essa nossa mania de povo. Sobre as novas configurações da paisagem social do país, suas novas feições, suas novas dimensões, seus novos centros de dinâmica e de estagnação. Uma grande pesquisa sobre a modernização nacional e sobre as feições que essa modernização imprimia à paisagem dos rincões quase desocupados do tórrido centro-oeste. Feições urbanas, como não poderia deixar de ser, e a equipe do filme tratou de saber, e lembrar. Um filme marcado pela disposição, por parte de seus autores, de não apenas “caprichar” no formal, como o fizeram Joaquim e seu fotógrafo Beato, mas, para voltar aos termos do belo *jeu de mots* de Bernard Tschumi, passar da manipulação de um alto conhecimento das formas para a experiência radical de uma forma de conhecimento. Assim como morar no „*interior desproporcionado*” do país, ou nos „*subúrbios da cidade*”, essa disposição é precisamente o que inquestionavelmente levou Joaquim a uma originalidade procedimental, gerando, na sua rabeira, *et pour cause*, uma série de materiais de pesquisa relevantes, para além do próprio filme feito. Essa mesma disposição foi, no entanto, igualmente, a direta responsável por grande parte dos problemas que a história do filme apresentou – e percorremos. Do ponto de vista da pesquisa agenciada por Joaquim, ao redor de “Brasília”, há coisas esclarecedoras a dizer, e é preciso que se diga.

Para a composição de sua obra, além de levar a cabo duas longas entrevistas que deixou devidamente registradas, com o arquiteto Oscar Niemeyer e com o urbanista Lucio Costa, os dois “demiurgos” da cidade, o „*caxias*”²⁵ Joaquim Pedro deu-se à leitura de uma considerável série de textos, entre eles:

1. um texto de Milton Santos, “A cidade nos países subdesenvolvidos”;
2. um texto de Bruno Zevi, “Brasília come l’Eur è nata troppo in fretta”;
3. um texto de André Chastel, “Les plus grand chantier du monde”;

25. assim Mario Carneiro adjetivou Joaquim, em conversa que tivemos com ele, durante esta pesquisa.

4. a intervenção de Mario Pedrosa no CICA, “A cidade nova”;
5. a intervenção de Gillo Dorfles no CICA, “As artes industriais na cidade nova”;
6. a intervenção de Bruno Zevi no CICA, “A dinâmica das estruturas urbanísticas”;
7. as atas do CICA: da 1ª sessão: “A cidade nova”; da 2ª sessão: “Urbanismo”; da 3ª sessão: “Técnica e expressividade”; da 4ª sessão: “A arquitetura”; da 5ª sessão: “Artes plásticas”; da 6ª sessão: “As artes industriais”;
8. um artigo de J. O. de Meira Penna, “Brasília, urbanisme politique”, publicado na revista “L’architecture d’aujourd’hui”;
9. o texto de George Friedmann, “Problèmes de l’Amérique Latine”;
10. o artigo de Lucio Costa, em italiano, “L’architetto difende la “sua” città”;
11. o artigo de Lucio Costa, “O arquiteto e a sociedade contemporânea”, publicado na revista “Módulo” (nº 2, junho de 1955);
12. o artigo de Oscar Niemeyer, “Problemas atuais da arquitetura”, publicado na revista “Módulo” (nº 3, dezembro de 1955);
13. o artigo de Oscar Niemeyer, “Considerações sobre a arquitetura brasileira”, publicado na revista “Módulo” (nº 7, fevereiro de 1957);
14. todo o número da revista “Módulo” especialmente dedicado a Brasília e, em especial, aí, o artigo de Israel Pinheiro, “Uma realidade: Brasília” (revista “Módulo” nº 8, julho de 1957);
15. um depoimento de Joaquim Cardozo publicado na revista “Módulo” (nº 10, agosto de 1958);
16. um artigo de Joaquim Cardozo, “Forma estática e forma estética”, publicado na revista “Módulo” (nº 10, agosto de 1958);
17. o artigo “Arquitetos e críticos de arte falam de Brasília”, publicado na revista “Módulo” (nº 12, dezembro de 1959);
18. o artigo de Lucio Costa, “A arte e a educação”, publicado na revista “Módulo” (nº 12, dezembro de 1959);
19. o artigo de J. M. Richards, “Brasília vista por um inglês”, publicado na revista “Módulo” (nº 14, agosto de 1959);
20. o texto “A imaginação em arquitetura”, de Oscar Niemeyer, publicado na revista “Módulo” (nº 15 outubro de 1959);

21. o texto de J. O. de Meira Penna, "O Brasil constrói uma nova capital";
22. o edital para o concurso nacional do Plano Piloto;
23. as Atas da 1ª reunião da comissão julgadora do Plano Piloto de Brasília, reunida em 12 de março de 1957;
24. um resumo das apreciações do júri do concurso;
25. as declarações dos membros do júri do concurso;
26. o "relatório" do Plano Piloto de Brasília, de Lucio Costa;
27. o texto de Peixoto da Silveira, "A nova capital";
28. o artigo de Oscar Niemeyer, "Les formes plastiques en architecture", de 1966²⁶.

Essa atitude de tipo quicá intelectualista talvez não tenha feito de "Brasília" um filme "melhor" do que seria, se fosse organizado ou conduzido de outra forma. Ela ajuda, entretanto a compreender que o filme marcou e foi marcado por uma tomada de consciência por parte de Joaquim. Uma tomada de consciência, ou mesmo a simples organização de uma consciência anterior, difusa, que, essa sim, matiza o enquadramento de "Brasília" como obra singular, informada e perpassada pelas particularidades de sua própria gênese e de seu próprio desenvolvimento interno.

É difícil recompor a ordem das ações e decisões de Joaquim em relação a seu filme, porém as entrevistas que realizou com Lucio Costa e Oscar Niemeyer, enquanto começava a prepará-lo, parecem ter sido das primeiras coisas que fez. Essa suposição é legitimada pelo fato de que os dois roteiros que restaram, de "Brasília", incorporam sugestões e comentários dos dois "monumentais" entrevistados. Esses roteiros sobreviveram, num arquivo pessoal, graças ao esmero documental do co-roteirista do filme, Jean Claude Bernardet. Em materiais que compõem o mesmo arquivo aparecem fichamentos de leitura dos textos ligados ao também já mencionado Congresso da Associação Internacional dos Críticos de Arte, que, em 1959, havia debatido a cidade, na cidade, ainda em obras. É plausível que esses

26. cf arquivo Jean Claude Bernardet da Cinemateca Brasileira.

materiais impressos, tão específicos, e ainda hoje difíceis de serem encontrados, só tenham chegado à equipe de Joaquim pelas mãos de Lucio Costa (ou de Oscar Niemeyer²⁷). Nas páginas desses roteiros aos quais nos referimos –e que pedem publicação– encontram-se anotações referentes a muitas passagens dos diálogos entre Andrade, Costa e Niemeyer. Essas conversas e esses roteiros constituem um autêntico conjunto de “objetos”, que tem a maior relevância para quem se interesse pela obra de qualquer desses três homens. Na sua entrevista a Joaquim, Lucio discursa longamente sobre as posições de Bruno Zevi e Siegfried Giedion a respeito de Brasília, rebate-os, e chega a expor suas mágoas relativas a críticas que havia recebido pelo projeto da cidade. Niemeyer, por seu turno, é duro e direto, em alguns de seus momentos, chegando ao emprego de “chulas” para qualificar a situação em que a cidade, a seu ver se encontrava, naquele momento: *„É um país de merda”*, diz, introduzindo na conversa com o jovem cineasta uma série de questões relativas à situação do país: *„No dia em que Brasília se inaugurou, né, então o govêrno ocupou os palácios, os juízes os tribunais, os padres as igrejas e os ricos ocuparam as casas, os hotéis, os clubes, tudo, o operário foi o único que não sobrou nada pra êle, e continua a vida muito tranquila, todo mundo achando que está bem, e q. o operário é um filho da puta e um sujeito... é um país de merda”*²⁸.

As duas entrevistas não contêm apenas críticas ou decepções dos “pais” de Brasília. Nelas, ambos, Costa e Niemeyer, criticam com frequência o que foi feito “da cidade” mas permanentemente a defendem: sustentam as razões de seus partidos, procuram explicar ao cineasta os porquês de uma série de atitudes que tomaram, e “pedem”

27. aqui, conforme explícito, trabalhamos com a forte suspeita de que foi o próprio Lucio Costa quem deu a Joaquim alguns materiais –importantes– sobre aquele congresso. Essa suspeita não é causal, mas estimulada por alguns papéis constantes da documentação, sobre Brasília, deixada por Jean Claude Bernardet na Cinemateca Brasileira (e pertencente ao já mencionado arquivo Jean Claude Bernardet da Cinemateca Brasileira).

28. Niemeyer, oscar. Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade (transcrição), op cit.

a Joaquim Pedro um filme que, de alguma maneira, defenda sua obra, do ponto de vista de suas concepções arquitetônicas e urbanísticas. Vê-se uma vasta gama de assuntos debatidos entre os três, nessas conversas. Não se sabe quem mais estaria presente aos encontros²⁹. O registro, feito aqui, de uma porção mais ácida desses depoimentos tem a finalidade de apenas estofar um pensamento pertinente: nas entrevistas, os humores de Costa e Niemeyer não parecem propriamente animados e Joaquim, ao contrário do que se poderia supor, talvez tenha pago um alto preço por meter-se, àquela altura, na esfera de influência de ambos. Ao contrário do que alguns poderiam presumir, nem Lucio Costa nem Oscar Niemeyer assumem, perante o diretor, a postura de uma defesa axiomática de sua realização. Como dissemos, essa defesa existe, porém co-existe com o reconhecimento de dados não muito agradáveis sobre a situação social e urbana do país –que estavam, ali, em compasso com uma situação política também indesejável. Veja-se a esse respeito o importante depoimento de Affonso Beato (aqui transcrito, em páginas anteriores), um depoimento a respeito de um contexto social concreto, e vivido pela “turma” que realizou “Brasília”. Por fim, é notável e igualmente bastante direto o diálogo entre esses materiais arquivados, o próprio filme de Joaquim e algumas posições expressas por Lucio em dois de seus mais célebres textos: de um lado, a sua lendária “Saudação aos críticos de arte”³⁰; de outro, a sua resposta aos questionamentos que havia recebido “de fora”, no firme “Restez chez vous”³¹, traduzido posteriormente para o português.

Não sabemos, nem nunca saberemos, de tudo o que o “professor” Lucio Costa

29. alguns materiais pertencentes sempre ao mesmo conjunto de documentos do arquivo Jean Claude Bernardet da Cinemateca Brasileira, indicam a participação direta de Luís Saia na elaboração do roteiro para essas entrevistas.

30. ver Costa, Lucio. Saudação aos críticos de arte. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pp 298-299.

31. ver Costa, Lucio. Restez chez vous. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pp 314-315.

sugeriu ao “aplicado” Joaquim enfrentar como “lição de casa”, bibliográfica, para bem construir sua “dissertação visual” sobre a cidade. Mas sabemos sobre algo dessa bibliografia, que o diretor e seus assistentes visitaram. Também é preciso notar que se aquele Joaquim era já um atento para as “coisas” da cidade brasileira, e pensava num filme que, de acordo com o seu entendimento do próprio cinema, deveria “passear” pela cidade, seu entorno e suas ruas, a conversa com Costa (e Niemeyer) e o contato exponenciado com uma bibliografia urbanística de acento crítico acabaram sem dúvida por consolidar o caráter de “Brasília”, o filme, como obra fadada a extrapolar um modelo escolástico de crítica (por mais avançado e progressista que o fosse) ou quedar-se enredado em atenções dedicadas exclusivamente à “formalidade” dos riscos de uma arquitetura (ou de um urbanismo), ainda que fortes e marcantes. Não é admissível sustentarmos a hipótese de que Joaquim, contra os interesses e as opiniões de Costa (e Niemeyer), ou contra as indicações da Olivetti, tenha se decidido por um filme de denúncia, ou algo do gênero. Esse nem é o caso do que assistimos em “Brasília”, um filme que mantém-se na preocupação permanente de salva-guardar a nobreza de intenções projetuais que guiaram a obra da cidade.

O que aqui se pretende indicar é uma ideia, a rigor, muito simples, e embasada em papelada relevante: não é de encontro, ou por oposição, às ideias dos dois “demiurgos” que “Brasília” se faz como filme temperado por certa crítica social: uma séria documentação –e o olhar para algumas afinidades ideológicas– nos dizem textualmente que é pelas mãos de Lucio Costa e Niemeyer, ou, no mínimo, sob uma sensível influência de ambos, que “Brasília” e Joaquim se decidem pela trilha de sua pequena subversão intrínseca. Essa subversão, a rigor, tampouco estaria em conflito com as posições progressistas de Olivetti (se não da própria Olivetti). E isso apesar das relatadas rejeições de que o filme foi objeto, e cuja explicação, afinal, seria necessário imputar a meandros mais complexos da inextricável alma humana. Niemeyer, vale a pena repisar, se mostra, na sua conversa com Andrade, bastante insatisfeito e incomodado com a situação política brasileira da época; bastante incomodado com a situação econômica de Brasília (com o surgimento de

sua “contradizente” periferia); bastante incomodado com a própria “gestão” da capital. No seu livro “Quase memórias: viagens”³², registraria, em seguida, o texto de uma palestra proferida na própria Universidade de Brasília, em 1963: *„E direi ainda [„aos senhores deputados e senadores, aos homens do govêrno, se um dia fôr por eles convocado a falar sobre Brasília”] como são as cidades-satélites para onde os transferiram [os „dignos companheiros que foram, na verdade, os construtores desta Capital”], como são essas incríveis cidades-dormitórios, êsse amontoado de favelas onde a pobreza é um grito de revolta permanente. (...) E lhes advertirei honestamente como o plano de Lúcio Costa vem sendo desvirtuado. Como as quadras de habitação foram recusadas aos mais necessitados, embora destinadas a todos os habitantes de Brasília, para que juntos nelas pudessem crescer e se formar, equilibrando assim, no contato diário entre ricos e pobres, a dura realidade que seus lares humildes oferecem nesse período transitório de contradições e desacertos. E lhes mostrarei, –se desejarem– como um espírito de discriminação domina tôdo o Distrito Federal, (...)”*³³. Na entrevista a Joaquim, disse coisas parecidas: *„(...) a gente fazia uma idéia que a coisa fôsse funcionar melhor, que realmente fôsse construir como foi projetada e que os operários, os que construíram Bras. tivessem também uma posição normal... dos outros habitantes da cidade, né. Agora isto verificou-se depois, quando Bras. se inaugurou então nós sentimos que nada disso tinha se realizado, né, nós tínhamos feito uma experiência assim de arquitetura e de urbanismo, né, num certo sentido... com êxito, não é, mas nós sentimos também que qui [sic] era uma cidade como tôdas as outras, com as mesmas discriminações, que o operário não*

32. Niemeyer, oscar. Quase memórias: viagens –tempos de entusiasmo e revolta, 1961-1966, op cit.

33. Niemeyer, oscar. Quase memórias: viagens –tempos de entusiasmo e revolta, 1961-1966, op cit, pp 28-29. Perto dessas, e de outras declarações de Niemeyer, à época, o filme de Joaquim é de grande brandura. Ver a nota 11 do capítulo 3 desta dissertação. Ver, no depoimento escrito de Jean Claude Bernardet, sobre o filme, sua informação de que Niemeyer, posteriormente, ter-se-ia recusado a “apoiar” Joaquim em seus “desentendimentos” com a Olivetti: cf Bernardet, jean claude. Brasília: contradições de uma cidade nova, op cit.

tinha onde morar, não tinha onde viver... (...) êle chegou lá sentiu que a sociedade decadente, que é a sociedade atual no Brasil nada podia lhe oferecer, né,... então a condição é igual: (...) Agora é decepcionante,... o sujeito fazer uma cidade, pensar que vai contribuir com um clima assim de melhor bem-estar e tudo, e ver que nada disso se [sic] ocorreu (...)"³⁴.

A respeito das opiniões de Lucio, parece-nos que aqui já dissertamos o suficiente sobre como uma certa posição antropológica ("francesa" e "moderna", na sua acepção etnográfica) fundou a simpatia recorrente entre ambos. A publicação desses materiais, nalgum momento futuro, permitirá aos interessados na "interface" uma análise mais demorada dessas tensões e diálogos.

34. Niemeyer, oscar. Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade (transcrição), op cit.

capitulo 4
saber ver uma cidade

A análise daquilo que Joaquim provavelmente apresentou aos seus patrocinadores¹ revela que a organização de seus materiais de pesquisa e filmagem, na montagem de seu filme, parecia obedecer à sequência encadeada de cinco movimentos sucessivos. Como os rolos de filme usados por ele na tiragem da única cópia restante de "Brasília"² eram aparentemente rolos de 1.000 pés de película, o filme, nessa cópia que serviu de base para o seu recente restauro³, sofria um solavanco

1. ver: Andrade, Joaquim Pedro de. Brasília: contradições de uma cidade nova, cópia de trabalho de restauro nº 05499-01. arquivo Filmes do Sêrro.

2. ver a nota anterior.

3. ver a nota 13 da apresentação desta dissertação. Ver também a nota 10 do capítulo 3 desta dissertação. Segundo o fotógrafo do filme, Affonso Beato, a única cópia original restante de Brasília esteve fora do Brasil durante décadas e só voltou ao país, já nos anos 2000, durante o já mencionado restauro da obra cinematográfica completa de Joaquim, coordenado por Alice de Andrade. Essa cópia, segundo Beato, teria vindo da Cinemateca Cubana: era uma "cópia positiva", uma "cópia de exibição" a partir da qual, então, a equipe de Alice teria gerado os novos materiais que serviram a esses restauros e deram origem à recente edição de Brasília, em um dvd comercialmente distribuído. Segundo a informação de Beato, todos os negativos trabalhados por Joaquim durante a realização de Brasília teriam desaparecido completamente. Segundo as notícias, que já vimos, do crítico Jean Claude Bernardet, co-roteirista do filme, Joaquim, após concluir seu trabalho (por volta de 1967) e mesmo já sem o apoio da Olivetti (que teria se desinteressado da obra), teria aprontado uma cópia de Brasília (talvez com seus próprios recursos) e a teria apresentado "de repente", sem anúncio, em edição do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (talvez mesmo em 1967). Ainda segundo Bernardet, "logo após" a mencionada "projeção", a cópia teria sido "retirada da cabine" (não sabemos por quem, exatamente). Bernardet diz ainda que uma cópia (aquela mesma exibida em Brasília, ou uma outra?) teria sido depois depositada pelo diretor na então Filмотeca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (hoje Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro). As notícias de Bernardet coincidem com a lembrança de Beato, para quem aquela única cópia positiva restante, usada finalmente no restauro recente do filme, seria uma cópia que fora enviada aos cubanos exatamente pela Filмотeca da MAM, que, em algum momento dos anos de 1970, temeu pela sua destruição, com o recrudescimento da ditadura civil-militar brasileira de 1964-85. As informações de Beato e Bernardet levam à suposição de que

audiovisivo aos seus 10 minutos e 40 segundos, descontado o 1 minuto de sua abertura gráfica e musical. O rolo de filme de 1.000 pés daria ao diretor algo mais do que 11 minutos de discurso. “Brasília”, nessa cópia resgatada⁴, tinha exatos 22 minutos e 10 segundos de duração, montados claramente com dois rolos. Esse solavanco, precisamente na passagem do primeiro ao segundo desses rolos, acontecia num momento de “Brasília” em que se via exatamente a transição, radical, de um panorama do Eixo Monumental para um *travelling* pelo casario alinhado de uma “cidade-dormitório”. O solavanco coincidia, assim, com o corte de um plano importante e com a súbita supressão de uma trilha sonora que, poucos minutos antes, passara a “dominar a cena”⁵. Essa supressão dava ao espectador a sensação

a cópia com a qual se restaurou o filme, em 2004-05, pode bem ser a mesma apressadamente montada por Joaquim: preparada de forma precária, mostrada para os executivos da Olivetti, exibida clandestinamente em Brasília, depositada pelo diretor na “heróica” Fimoteca do MAM e enviada à Cinemateca Cubana, teria vivido assim suas quatro décadas de “invisibilidade”. O que é certo e interessa especialmente: a cópia de Brasília que serviu ao seu restauro recente, começava de fato com vinheta do MAM carioca e continha, em seu final, as cartelas “acréscimo” da Olivetti, sobre as quais já falamos, em outros momentos, aqui. A equipe do restauro de Brasília nunca pôde porém precisar a origem exata daquelas cartelas, que foram removidas da versão restaurada de Brasília. Essa decisão, ao meu ver, foi errada. A análise aqui redigida, ao longo deste capítulo, baseia-se na cópia do MAM (sobre a qual fala Beato), a mais próxima daquilo que Joaquim teria chegado. Pelo acesso a essa cópia, agradecemos a Alice de Andrade. É importante dizer, ainda, que, afora no tocante aos letreiros finais da Olivetti, a cópia de Brasília hoje comercialmente disponível em dvd, respeita com rigor e apuro as características do material que serviu-lhe de base. Para todas essas informações, ver: Andrade, Joaquim Pedro de. Brasília: contradições de uma cidade nova, cópia de trabalho de restauro nº 05499-01. arquivo Filmes do Sêro. Ver também o depoimento escrito de Jean Claude Bernardet, no “Segundo intervalo” desta dissertação: Bernardet, Jean Claude. Brasília: contradições de uma cidade nova, op cit. Ver também a entrevista-depoimento de Affonso Beato, no “Terceiro intervalo” desta dissertação.

4. ver: Andrade, Joaquim Pedro de. Brasília: contradições de uma cidade nova, cópia de trabalho de restauro nº 05499-01. arquivo Filmes do Sêro.

5. refiro-me à sequência em que Joaquim passeia pela Plataforma Rodoviária de Brasília, e que será

de que, ali, naquela hora, iniciava-se a segunda parte de uma obra dividida em duas. Essa sensação é enganosa. Cioso como era quanto ao tempo de seus planos, Joaquim parece ter feito a mudança de rolos coincidir com um respiro discursivo importante, exatamente no traslado que o tirava do Plano Piloto e o levava finalmente às “cidades-satélites” do Distrito Federal. Nessa cópia de “Brasília”, tínhamos, portanto, que o *flic* de uma imagem, o corte de um plano, a supressão de uma trilha e uma sensível mudança de atmosfera concorriam para a sensação, repetindo, de que o filme estava organizado em duas partes.

Embora a saída “para fora” do Plano Piloto seja o dado mais fundamental de “Brasília”, a sua divisão em atos não corresponde exatamente a um esquema dualista ou bipartido. Esse não-ser dual, ou dualista, é o partido crucial que tem consequências em toda a montagem dessa obra, mas também no inteiro modo com o qual, internamente, Joaquim conduziu o engate de seus assuntos, num sistema de digressões contínuas, e não de tratamentos recortados. A versão restaurada de “Brasília”⁶ eliminou o solavanco que se via naquela mudança de rolos mas, evidentemente, preservou as demais características do trecho: na nova cópia do filme, o corte do plano que estávamos ali acompanhando, a supressão da canção que ouvíamos e a mudança paisagística notada, naquele momento, contribuem, ainda, para a sensação de uma obra em dois atos. Sensação, no entanto, novamente, enganosa.

Por qualquer uma das cópias nas quais nos apoiemos, já que, nisso, ambas são justamente equivalentes, a real estrutura que parece ter guiado a exposição de Joaquim é mesmo uma estrutura em compasso com cadências conhecidas do ordenamento musical sinfônico. O filme, depois de aberto, traz um *tema*, que é

devidamente analisada mais à frente.

6. Macunaíma + curta inédito Brasília: contradições de uma cidade nova. in Andrade, joaquim pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

Brasília, em seu Plano Piloto, atacado, progressivamente, com pequenas nuances. Temos daí uma *fuga*, devidamente armada e, por fim, um *retorno àquele tema* inicial, que sofre então uma variação de temperamento. Mais uma vez retornando a uma questão que aqui vem pautando nossas considerações sobre esse filme, não é de todo errado assumirmos que uma falsa aparência de estar baseado em lógica de tipo dualista, isto é, de estar baseado num tipo de exposição em que partes mutuamente contraditórias de uma mesma paisagem social são tidas ou apresentadas como instâncias conviventes, mas desarticuladas entre si, em termos de sua mútua dependência (estrutural e econômica), essa falsa aparência talvez tenha mesmo conduzido os financiadores de “Brasília” a considerá-lo como obra linear, ou mesmo simplória, politicamente tola. O conhecido livro de James Holston⁷ é um ótimo exemplo de procedimentos críticos de extração funcionalista (na acepção sociológica e não urbanística do termo), procedimentos dos quais Joaquim se afastou: apesar de uma impecável análise de discursos (ou de ideologias), o norte-americano, anos depois do cineasta brasileiro, insistia na consideração, incomodamente estanque, de que a construção de Brasília fora, digamos, acima de tudo, uma farsa retórica da elite política brasileira, orquestrada na minúcia de detalhes simbólicos e econômicos cuja finalidade era dar à injustiça premente do processo social local uma torpe aparência de modernidade e mudança. São essas também as conclusões a que chegam análises outras, bastante difundidas entre nós. No filme de Joaquim, “Brasília: contradições de uma cidade nova”, a presença do termo „contradições”, já em seu título, certamente foi contra-producente para si mesmo, do ponto de vista de sua confusão com opiniões esquemáticas sobre uma suposta demagogia inerente à construção da cidade. A própria narrativa de Beato, se mal interpretada, poderia alimentar a leitura de um filme construído como “denúncia do dual”, no “rame-rame” de alguns vícios de interpretação que nos habituaram a frequentemente apontar, na anteposição de situações sociais e urbanas discrepantes e vizinhas, a quase caricatura de nossa condição subdesenvolvida e singular (sem

7. Holston, James. A cidade modernista. Cia das letras: São Paulo, 1993.

necessariamente perceber a real articulação entre essas situações “desiguais” –e, “combinadas”).

A questão, em “Brasília”, não está tanto na exposição de uma desigualdade bem marcada, e marcante, mas sim na maneira como essa desigualdade pode ser interpretada, de formas mais complexas, numa “visão de conjunto”. A graça de tudo o que se conta sobre o filme, com o perdão do comentário informal, é a graça, aliás, de um anedotário sobre algo ou alguém que “só faz apanhar”: Joaquim “apanhou” de seus *sponsors*, “apanhou” do governo e, ainda a julgar pelo relato de seu roteirista, “apanhou” até mesmo do arquiteto, militante comunista, que lhe havia afirmado (ou confirmado) a sensação de um “mau uso” da cidade⁸. Numa situação tão exacerbada e polarizada como aquela que marcava as apaixonadas e extremas discussões sobre Brasília, parece não ter havido lugar muito folgado para um filme de “meio-termo” ou de maiores “complexidades”.

Boa análise formal de “Brasília: contradições de uma cidade nova” envolve obrigatoriamente a percepção do modo circular através do qual o cineasta percorreu “sua” cidade num passeio, ou numa viagem, apreendendo, de seu panorama humano e arquitetônico, uma diversidade contraditória porém articulada. O que importou a Joaquim não parece ter sido tanto a emissão de um juízo sobre esta ou aquela conduta, mas compreender a medida em que o “belo” projeto de reconstrução nacional, do qual a cidade de Brasília era a ponta –falsa ou verdadeira, não fora capaz de se fazer “universal”.

primeiro movimento: abertura

As cartelas visuais que compõem os letreiros do filme de Joaquim Pedro importam

8. ver: depoimento escrito de Jean Claude Bernardet, no “Segundo intervalo” desta dissertação: Bernardet, Jean Claude. Brasília: contradições de uma cidade nova, op cit. Ver também: Niemeyer, Oscar. Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade (transcrição), op cit.

imediatamente à compreensão de seu filme e seguem, do ponto de vista da lógica universal da intervenção urbanística e do trabalho arquitetônico, uma ordem que vai da prancheta ao canteiro, isto é, do desenho para o mundo. Claro que essa não é uma lógica universal, a-histórica, mas serve pelo menos para o entendimento analítico do trabalho humano em geral, e não apenas do arquitetônico em particular, ao menos desde certas “modernidades” para cá, isto é, desde a separação entre a previsão e a prática que muitos veem pronta com Alberti e Brunelleschi⁹.

A ordem seguida por essas cartelas é uma ordem, assim sendo, cronológica. Ela é cronológica no sentido preciso de que segue o curso de desdobramento de um trabalho, no tempo. Essa (moderna) cisão entre a previsão e a prática envolve o trabalho humano na sequência ordenada de operações imaginadas sucessivas. O arquiteto, já vimos *en passant* algo a respeito, é um profissional que, assim como outros tantos, maneja e arbitra, no campo dessa modernidade, o desenrolar de múltiplas consecuições. De forma análoga a isso, a ordem que dá sentido às cartelas de Joaquim é uma que vai, portanto, também desde a ideia abstrata de integração nacional, até um fotograma conclusivo no qual se apresenta a efetiva ocupação da *caput patriæ* por civis e militares. Essa integração nacional fora o ponto de partida das fabulações que detonaram o próprio projeto da cidade, fora um dos maiores nortes programáticos do concurso que havia colhido ideias para a „*nova Capital*” brasileira e torna-se o marco inicial das figurações de Joaquim, presente de saída na abertura de seu filme. Afinal, àquele “projeto arquitetônico”, havia de ter correspondido um “projeto político” –e assim o filme anota a sentida desvinculação de ambos.

As imagens em que essas cartelas se baseiam, e mais ainda por dispostas do modo como estão, também sintetizam e resumem, de algum modo, um período importante

9. ver: Portoghesi, paolo. *Infanzia delle machine: introduzione alla tecnica curiosa*. Laterza: Roma + Bari, 1981. Ver também: Gumbrecht, hans ulrich. *Modernização dos sentidos*. 34: São Paulo, 1998.

da história brasileira, visto aí, em Brasília, em um de seus mais significativos capítulos. Na mesma medida em que condensa, querendo ou não, uma espécie de alegoria pictórica do desenvolvimento nacional (local), durante o período de tempo específico a que alude e que cobre, a série composta por essas imagens é síntese também de certas constantes maiores do país e de algumas de suas identidades históricas: afinal, já nos disse uma certa tradição sociológica, recente, o Brasil como nação é ele mesmo um projeto anterior à sua própria realidade: como querem Furtado e Alencastro¹⁰, por exemplo, jamais um projeto anterior às dinâmicas econômicas que o amalgamaram, mas, sim, uma ideia política de Estado e de *civitas* que, assim como a sua „moderna capital”, ganhou corpo numa lenta temporalidade, ora aqui ora ali, e, mais acentuadamente, a partir do momento em que as suas dinâmicas internas passaram a engendrar desejos mais radicais de modernização, isto é, de finais do 19º em diante. Parece, aliás, por isso, que tudo o que diz respeito a Brasília interessa a Joaquim e sua equipe como um tipo de conjunto de episódios metonímicos, visuais, de algumas de nossas toadas de povo e cultura. Isso vale, aliás, não só para essas cartelas, mas para o andar de todo o filme. Ao final da locução que organiza sua obra, o diretor nos dirá que os „problemas” de Brasília pareciam-lhe „problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras”, que naquela, „generosamente concebida”, revelavam-se com „insuportável clareza”¹¹. Frase lapidar para o encerramento de um filme que começa de modo igualmente lapidar. Afinal, é mesmo fora de série o casamento entre forma e conteúdo (assunto,

10. ver: Furtado, Celso. Formação econômica do Brasil. Cia Editora Nacional: São Paulo, 1995 (25ª edição).

Ver também: Alencastro, Luiz Felipe. O trato dos viventes – formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII. Cia das Letras: São Paulo, 2000.

11. trecho da locução do filme Brasília: „(...) à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava contê-los. Na verdade, são problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras, que nesta, generosamente concebida, se revelam com insuportável clareza”. Cf Macunaima + curta inédito Brasília: contradições de uma cidade nova. in Andrade, Joaquim Pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

tratamento estético e sequência) presente nas imagens de sua abertura.

Mesmo que de forma apenas superficial, é possível dizer ainda algo mais sobre isso. Um bom prosseguimento para esta pesquisa, que aqui claramente não coube, poderia envolver certo estudo do trabalho feito pelo *designer* Rogério Duarte, para essas cartelas da película de Joaquim Pedro, o que implicaria a revelação de certas gêneses e decisões compositivas interessantes. Noutra pista, não obstante tal limite, o que ainda se pode apresentar, sem excessivos desvios em relação à proposta de uma pequena sistematização, é um comentário curto, porém importante.

É fácil notar que essa ordem de exposições à qual aludimos, essa sequência de imagens fotográficas tratadas em cromias radicais, obedece a um encadeamento de transições articuladas: ela perfaz uma sequência em sentido forte, não só porque tem contida em si a eventual referência àquela cronologia do projeto (da cidade) e (do projeto) do país, mas porque essas passagens, aí, se dão por derivação temática e formal, através de formas plásticas sobrepostas e, digamos, enganchadas. Tratam-se de “transições em marcha”. E nos quadros de passagem, em que há o chamado *fade*, é possível ver-se isso muito bem: pois vamos de um mapa do Brasil para uma maquete da cidade (tudo pairando “no nada”, sob fundo preto); daí a uma malha reticulada de tipo modernoso, daí aos ferros emaranhados de uma mega-estrutura construtiva (imagem tingida de verde e amarelo); daí aos ferros de um *playground* onde brincam crianças; daí a um certo discurso plástico, outra vez estrutural, pelas icônicas colunas do Palácio da Alvorada; daí a trabalhadores em ato; daí a trabalhadores que comemoram; daí a militares sobre as igualmente icônicas cúpulas brancas do Congresso Nacional (assumindo o poder e a capital, num quadro carregado de vermelho). Assim, de passo em passo, esse discurso é um discurso de associações bem claras. E o exercício de “desmontagem” ao qual nos dedicamos produziu ainda percepções curiosas, que não são apreensíveis numa vista da obra em condições normais, isto é, à sua velocidade de 24 quadros por segundo: isto porque aqueles mesmo quadros intermediários (onde temos os *fades*), são quadros de rara beleza, com “imagens duplas”, compostas e combinadas em

semi-transparências, sempre dois momentos conjugados, produzindo efeitos muito interessantes. Se esses letreiros, por fim, se abrem com a imagem da maquete do edifício fadado a ser, de todos, aquele que melhor representaria a novidade que Brasília pretendia plasmar e traduzir, fecham-se com este mesmo edifício, já de pé, construído, numa imagem que menciona de maneira bem precisa o que é (ou pode se considerar) um desfecho de época. Entre as figuras de abertura e de fechamento do trecho, passamos enfim “do projeto à realidade”, conforme queria Joaquim, na lembrança do brilhante fotógrafo Beato: essa passagem não é sempre necessariamente decepcionante, como poderia supor um certo platonismo exacerbado: nesse caso, de Brasília, entretanto, o cineasta parece querer lembrar que foi passagem marcada por uma série de tensões históricas, conhecidas –que ficam aí, assim, comentadas¹².

Diante do trabalho condensado em tais cartelas é mesmo difícil sustentar a sinopse banal, ou natural, de que o filme de Joaquim se ocupa da cidade apenas depois de ela pronta. Isto é quase verdade, em termos de proporção, e, ao mesmo tempo, não o é. Pois se a obra principia por esses letreiros onde temos um tão contundente discurso sobre algo da empreitada da cidade, sobre sua construção, sobre muitos de seus significados e uma espécie de apanhado geral da modernização brasileira de então (com imagens que se fazem acompanhar por uma peça orquestral do compositor Villa-Lobos¹³), esse apanhado armado não resume certamente a totalidade dos questionamentos que o filme circula a respeito de seu tema, mas abre caminho para um amplo discurso que aí se apresenta em resumo: no filme, o “andar da carruagem” tratará de enfatizar essas questões que esses letreiros apresentam, já por si: são letreiros ou cartelas de abertura nada protocolares que, da obra, anunciam algo de essencial e sintético.

12. ver novamente: Gaspari, elio. A ditadura envergonhada, op cit.

13. a peça em questão é a *Invocação em defesa da pátria*, composta em 1943 por Heitor Villa-Lobos, sobre poema de Manuel Bandeira, para os soldados da Força Expedicionária Brasileira.

segundo movimento: tema

Os primeiros minutos de “Brasília” compõem a relação de um idílio conjugado entre o cineasta, a cidade que mira e seus espectadores. Joaquim principia seu filme com passeios por dentro do Plano Piloto. Essas são imagens cuja perspectiva é, por fim, claramente uma perspectiva rodoviária: como espectadores de sua apresentação, estamos quase sempre “colocados” em um automóvel e, em velocidade de passeio automobilístico, seguimos por ruas da cidade, vendo, lateralmente, as fachadas de seus edifícios. Antes mesmo, aliás, que qualquer edifício aparecesse, a primeira “construção”, já reconhecível por nós, na *promenade*, é o entroncamento dos dois grandes eixos de tráfego com os quais a cidade se organiza, o Eixo Monumental e o Eixo Rodoviário, os célebres „dois eixos cruzando-se em ângulo reto”¹⁴. O filme propriamente dito, depois de seus letreiros, é aberto exatamente com essa imagem: como quem estivesse em um carro, repetindo, corremos a extensão daquela grande estrutura urbana. E, justo naquele momento, ouvimos começar a locução já mencionada, com frase que diz: „a estrutura de Brasília é formada por dois grandes eixos que se cruzam em ângulo reto, o Eixo Rodoviário e o Eixo Monumental. No traçado da cidade, os princípios da técnica rodoviária foram aplicados à técnica urbanística”¹⁵. No „traçado” do filme, talvez por circunstância, porém de maneira análoga, princípios gerais do *city tour* também foram aplicados à técnica expositiva. O recurso às imagens “desde um carro” será permanente em toda película, mesmo quando deixarmos o perímetro do Plano Piloto propriamente dito. Ele se manterá, apesar de ceder também lugar, progressivamente, a vários outros tipos de registro do espaço (planos sobre tripés, fixos ou planos de câmera na mão). E vale frisar, ainda uma vez, o sentido desse ponto de partida para a exposição cinematográfica

14. „Nasceu [„a presente solução”] do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto (...).” Costa, Lucio. Memória descritiva do Plano Piloto. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pág 284.

15. ver: Macunaíma + curta inédito Brasília: contradições de uma cidade nova. in Andrade, Joaquim Pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

de Joaquim Pedro: isto porque, começar por uma experiência automobilística da cidade, que será narrada, é algo que obedece não só à dinâmica de circulação da própria cidade, mas também, perfeitamente, à ordem de apresentação estabelecida pelo urbanista em seu célebre memorial descritivo¹⁶. Por mais vezes o filme seguirá as “sequências” de Lucio.

Joaquim, nessa hora em que apresenta “sua” Brasília inicial, revela-se perito no manejo da linguagem fotográfica. Isso, não apenas no que toca às suas qualidades técnicas (fotométricas, por exemplo), mas exatamente na eleição de “o quê” mostrar e “desde onde” mostrar. Aí temos imagens de porções quase icônicas da capital, de sua arquitetura imponente e serial, da escala de seus espaços, de seus “verdes”. Num plano específico, vemos um grupo de pessoas que, num dia de sol e calor, usa alegremente uma piscina comum. Vemos todas essas coisas e situações a partir de sequências *ralenti*, *travellings* suaves que se estendem pelas ruas da cidade –onde, diga-se de passagem, não só predomina o ritmo do carro, como vêm-se, invariavelmente, pouquíssimos pedestres. O “ponto de vista pedestre” está praticamente ausente de todo esse trecho inicial, e será mais sentido apenas em duas de suas sequências. Numa delas, a câmera nos conduzirá por entre as prateleiras de um supermercado e, depois, para dentro de uma barbearia, mostrando-nos que, nos centros bairris de comércio de Brasília, era possível atravessar a transparência das lojas, que se abriam “para a frente” (para o arruamento) e “para trás” (para os jardins das superquadras). Aí, Joaquim andar­á de mãos dadas com Zevi, mostrando-nos como o cinema “faz ver” a integração entre “vida” e “espaço”, em movimento¹⁷. Em outra sequência, rara, estaremos novamente em um carro, mas

16. Costa, Lucio. Memória descritiva do Plano Piloto. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pp 283-295.

17. o “diálogo” de perspectivas Zevi-Andrade é visível em quase todos os planos internos do filme. Em sequências externas, do começo e do final de Brasília, alguns movimentos de câmera são também bastante reveladores de algumas rotações de eixo, buscadas pelo diretor e pelo fotógrafo, que exploram com grande

veremos um pedestre solitário, que caminha por uma calçada, prestes a atravessar uma rua.

Esses primeiros instantes de “Brasília” organizam-se ao redor de uma fotogenia precisa. Essa fotogenia, por sua vez, fundamenta e se faz acompanhar pelo texto verbal de uma gostosa locução com a qual se descrevem ou se expõem os propósitos precisos dos dois “demiurgos” da cidade. Durante esse período da película, há poucos ruídos, e grande simpatia por aquilo que se mostra. Isto porque muito embora esse texto locutivo se esquive de maiores adjetivações a respeito de Brasília, não emita juízos apologéticos sobre a cidade e seja, de fato, bastante equilibrado (ou mesmo frio), acompanha-no uma pista sonora adocicada e plácida. O texto é bastante correto no geral, mas muito simpático ao projeto em questão, sobretudo ao sublinhar o que haviam sido as preocupações de Costa e Niemeyer ao projetar “sua” capital. O que temos, nessa parte de “Brasília”, são basicamente três camadas de discursos simultâneos, concomitantes e, diria, convergentes:

a. de um lado, essa fotogenia precisa e minuciosa de Beato é uma aula de eleição de pontos de vista, traz bem estudados cada um de seus movimentos, tem seus ritmos dados por deslocamentos macios e transições contínuas, expõe as feições finais e concretas da cidade-projeto, que o texto comenta, e nos mostra uma população em estado de grande aconchego e domesticidade (os planos são solares e iluminados, os carros se deslocam com suavidade, os giros de eixo se ancoram em referências altamente pictóricas). Claro que a atmosfera “solar” é um dado climático da capital, sobretudo em seu verão, ou final de primavera (o filme, ao que tudo indica, foi rodado entre os meses de novembro e dezembro);

b. de outro, a locução do filme, pelo poeta Ferreira Gullar¹⁸, explica-nos, “em bom

inventividade os „efeitos volumétricos” da cidade.

18. procurado, Ferreira Gullar não demonstrou interesse em falar sobre o filme.

português”, o que eram os intentos e as sínteses buscadas no desenho e através do desenho: o partido arquitetônico das “super-quadras”, os objetivos daquele partido em termos de cotidianidade e comunhão, a eliminação dos cruzamentos automobilísticos, as decisões de distribuição e composição tomadas. Essa locução também indica algumas “faltas”: obras ainda não concluídas ou não muito adiantadas, mas originalmente previstas e indicadas;

c. no meio, uma trilha sonora suave e pausada (dando espaço para a boa audição do locutor) faz, por fim, ou por princípio, o estofa para esse primeiro passeio com o qual celebramos o “feito” da cidade, festejamos sua modernidade formal, o sucesso de seus propósitos em uso, a vitória que aquela realização representa, seu sucesso como obra e sua cândida inserção na paisagem natural do país. Há um plano panorâmico elevado, desde a Torre, que vem inclusive de algumas sugestões cinematográficas feitas por Lucio Costa a Joaquim¹⁹. Com esse plano, desvenda-se a grandeza da cidade, sua escala, e sua relação com a geografia do Planalto. Há um belo panorama do lago Paranoá, outro quadro a nos mostrar uma forma da esperada relação entre “a cidade” e “a natureza”. Não se trata de qualquer falsidade ou maquiagem, nas operações de Joaquim Pedro. Essa primeira parte de “Brasília” é sinceramente simpática à grande maioria das coisas que vê e nos mostra, aos acertos da empreitada e à sua afirmação, como conquista. Aí, a cidade é mostrada na sua beleza, naquilo que tem de efetivamente encantador.

Há um dado curioso sobre essa locução, e bastante relevante para nós, historiograficamente falando, tendo em vista termos acompanhado algo de fundamental sobre a relação entre Joaquim Pedro de Andrade e Lucio Costa, e sugerido que houve entre ambos um diálogo bastante produtivo: o texto da primeira parte da locução de “Brasília” foi escancaradamente construído a partir da “Memória

19. São muitas as sugestões de filmagem feitas por Lucio a Joaquim. Algumas, bastante relevantes, já foram mencionadas por nós. Ver: Costa, Lucio. Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade (transcrição), op cit.

descritiva do Plano Piloto”, de Lucio Costa. Esta descoberta, ou esta informação, amplifica o que já era bem audível ali, isto é, o perfume de atração por Brasília que ela faz circular, mesmo que discretamente. Há também outro dado curioso, sobre a música doce (ou suave) empregada por Joaquim para acompanhar essa porção de seu trabalho: é a “Première Gymnopédie”, do francês Erik Satie²⁰. Um bom diagrama de montagem mostraria, com clareza, a real relação entre o texto de Costa e a fala de Andrade, ao longo de toda a película.

terceiro movimento: armação da fuga

Se alguns movimentos que vão “do idílio à suspeita” existem ou não no Brasil, como formas gerais ou sentimentos difusos, expressos na cultura do país, em relação ao processo fulminante que, durante o 20º, nos tira do bucólico e atira tão rapidamente no urbano, a existência de um tal movimento, rumo à “ressalva” ou ao “ressaibo”, é indiscutível –e estruturante– em “Brasília”. O fato de o filme “escapar centrifugamente” a certos propósitos iniciais, “circunscritos”, conforme veremos, tem a ver exatamente com essa passagem: passagem que, no filme, não apenas é visível mas responde pela própria estrutura da obra (defendemos) e talvez inclusive por aquilo que, em seu interior, resulta na subversão de uma fórmula, já comentada, que estaria talvez na cabeça de seus pagadores²¹.

Se se pode afirmar que esse filme tem o “ritmo” de uma “narrativa de viajante” isto se dá, entre outras coisas, precisamente por esse desenrolar-se: porque primeiramente o cineasta se achega ao “seu lugar” e se encanta com ele, com respeito e atenção; depois é que o vai conhecendo melhor e expondo não só a cidade sobre a qual quer discorrer mas também, naturalmente, o processo pelo qual foi possível conhecê-la (tal como ele se dá, ou se desenvolve). Como se contrói esse conhecimento? “Brasília” nos expõe uma armada mudança de opinião (ou de

20. a primeira das três Gymnopédies, da conhecida série composta por Satie (c. 1888).

21. ver a discussão apresentada ao final do capítulo 1 desta dissertação.

humor), na variação de seus matizes, na medida em que vai se aprofundando na experiência de uma realidade.

Esse aprofundamento tem forma visual metafórica, inclusive, quando a câmera de Joaquim “afunda” pela escada rolante da Rodoviária –num plano de que falaremos mais à frente. Num primeiro comentário, importa percebermos o seguinte: há um momento de “Brasília” em que, depois de apresentada a cidade, os temas da sua incompletude, da “Brasília inacabada” e “incompleta”, começam, no filme, a ganhar maior espaço. Esses temas, é isso o que vale remarcar, são temas sob os quais subjazem as questões não apenas da “incompletude” evidente da cidade, mas, de forma mais geral e ousada, as questões da “incompletude do moderno” no país (ou da modernização propalada do país). Essa “incompletude”, a julgar pelo “desenho” de Joaquim, revelava-se “internamente”, constatando-se a inauguração grandiloquente de algo que a rigor, bem à brasileira, não podia dizer-se “pronto” –e temia-se, talvez, nunca ficasse²². Mas também “externamente”, no espaço circundante, sob a forma de uma periferia que, segundo os dizeres do filme, marcava-se por *„um esquema urbanístico ultrapassado, em tudo oposto ao plano de Brasília”*²³. A proposta de um vínculo visualmente montado entre a desocupação

22. Affonso Beato menciona, em seu depoimento, o interesse da equipe do filme por edificações de Brasília que, seis anos depois de sua inauguração, já estavam quebradas ou danificadas. Na sua conversa, por sua vez, Joaquim e Lucio falam muito sobre tudo o que faltava construir na cidade. Ver a entrevista-depoimento de Affonso Beato, no “Terceiro intervalo” desta dissertação. Ver: Costa, Lucio. Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade (transcrição), op cit.

23. trecho da locução do filme Brasília: „Ao fim de uma viagem que dura em média três horas, os operários chegam ao lugar onde residem, as chamadas cidades-satélite ou cidades-dormitório. Nascidas espontaneamente ou traçadas pelos tratores nas amplas áreas desertas em torno da capital, essas cidades se desenvolvem horizontalmente, segundo um esquema urbanístico ultrapassado, em tudo oposto ao plano de Brasília”. Cf Macunaima + curta inédito Brasília: contradições de uma cidade nova. in Andrade, Joaquim Pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

“interna” de certas zonas do Plano Piloto e a aglomeração selvagem de “gentes”, em sua periferia, compõe certamente uma das grandes originalidades de “Brasília”. Como se aí se notasse uma espécie de lamentável “coerência entre a realização e os seus restos”²⁴, comunhão entre coisas “de dentro” e “de fora”. Comunhão aliás, marcada, por esse contraste entre o “feito” e o “não-feito”, o “cumprido” e o “não-cumprido”. Num clima que lembra a fórmula antológica do antropólogo Claude Lévi-Strauss, posteriormente absorvida pelo compositor Caetano Veloso: „*aqui tudo parece que era construção e já é ruína*”²⁵.

Esse giro de perspectiva que informa a montagem de Joaquim introduz-se lentamente, ainda na segunda parte de seu filme (assumindo-se a pertinência, outra vez, dessa divisão) mas começa a se fazer notar, na sua armação final, quando, subitamente, os “vazios estradais” da cidade dão lugar ao seu “vazio universitário”. Pouco antes disso, num primeiro alerta a respeito da mudança de acento do filme, o regime político fora sutilmente abordado pelo diretor²⁶. Mas, se, no primeiro caso (o dos “vazios” das ruas), era razoavelmente “normal” a notação de um certo deserto humano, na imensidão de uma cidade pioneira vasta e nova, no segundo

24. a ideia geral vem de Agnaldo Farias, em conferência inédita, A paisagem na arte contemporânea, proferida em 22 de novembro de 2007, na Fauusp, durante o simpósio internacional Paisagem e iconografia na arte da América Latina.

25. Tristes trópicos está recheado de reflexões sobre a paisagem, em geral, e particularmente a brasileira. Cf Lévi-Strauss, Claude. Tristes trópicos. Cia das letras: São Paulo, 1996. Para os versos de Caetano Veloso, ver a canção Fora da ordem, em seu disco Circuladô de fulô, de 1991 (versos disponíveis no website oficial do compositor, <http://www.caetanoveloso.com.br>).

26. ver, no filme, a sequência comentada inclusive por Jean Claude Bernardet, com uma sucessão de presidentes, „moradores” da cidade, mostrados ao som de passarinhos e dos Geschichten aus dem Wienerwald [Contos dos bosques de Viena], opus 325, de Johann Strauss II. Para os comentários de Bernardet, ver: Bernardet, Jean Claude. Brasília: contradições de uma cidade nova –depoimento escrito, op cit.

(o do “vazio” de uma universidade), essa “normalidade” entra “em curto”. Afinal, “desde que o mundo é mundo”, ou desde que cristalizou-se, no Ocidente, a relação constitutiva entre a vida mental de uma cidade e os seus centros de estudo e formação, suas universidades, como parte crucial de sua assim chamada “esfera pública”, sabe-se que estas são sempre lugares de agitação, de efervescência, de encontro e de alto dinamismo. A universidade mostrada em “Brasília” é diferente. E a consciência que o espectador pode ter a respeito do muito que esteve então em jogo, em termos pedagógicos, na criação daquela instituição particular, agrava ainda mais, eventualmente, a impressão de um primeiro ruído maior. Se as imagens, aí, são eloquentes, no sentido de criar desconforto e estranhamento perante um ambiente universitário para lá de decaído, e mesmo abandonado, os termos da locução do filme, que começam também a inverter-se acompanhando um novo humor que vai crescendo, no seu interior, completam, digamos, o “serviço fotográfico”: *„a Universidade de Brasília, que foi planejada para ser a vanguarda do ensino superior no Brasil, e que chegou a funcionar assim, hoje é uma universidade como as outras”*²⁷.

Num dos cantos de um de seus saguões, ou naquilo que dela restara com as crises e intervenções desastrosas que a haviam mutilado, no ano anterior ao daquelas filmagens, jovens fumantes e sem grande ânimo ajuntam-se emitindo opiniões sobre a sua própria falta de perspectiva. Para eles, a câmera é quase a “miragem” de um “náufrago”, uma oportunidade inesperada de falar. Nessas cenas, a toada é, de novo, “do projeto à realidade”, mas, vale insistir, em contrastes complexos e

27. trecho da locução do filme Brasília: *„a Universidade de Brasília, que foi planejada para ser a vanguarda do ensino superior no Brasil, e que chegou a funcionar assim, hoje é uma universidade como as outras. Para a maioria de seus habitantes, Brasília é uma cidade como as outras. Dois terços dos que trabalham em Brasília, incluindo os operários que a construíram, moram fora dos limites urbanos”*. Cf Macunaíma + curta inédito Brasília: contradições de uma cidade nova. in Andrade, Joaquim Pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

articulados, sem desprezo pelo “ponto de vista projetual”. Se há desprezo, é muito mais “pelo país”, ou, melhor, por uma certa “ordem” política e social frente à qual a arquitetura parecia nada ter podido.

O tratamento do assunto “universitário”, devidamente associado a uma situação política, é a senha sentida para a explicitação final do “giro”, e para mais um “engate”, que agora nos fará passar “de vez” para “o lado de lá”, de “uma outra Brasília”, conduzidos, enfim, por aquele que é talvez o momento mais brilhante desse filme. O momento de uma “revelação” paradoxalmente alegre, que depois seguirá, avançando. Uma “revelação”, que quando se apresenta, tem o toque do grande cinema. E aquele compromisso com “o feio e o bonito” que, percebe-se, foi mais do que retórico, na poética de Andrade, pelo menos aqui, em seu “Brasília”²⁸.

Se a universidade parecia-lhe já „*uma universidade como as outras*”, Joaquim aproveita para continuar sua sentença: „*para a maioria de seus habitantes, Brasília é uma cidade como as outras*”²⁹, tendo em vista, inclusive que „*dois terços dos que trabalham em Brasília, incluindo os operários que a construíram, moram fora dos limites urbanos*”³⁰. Em imagens, essa fala coincide simplesmente com o movimento descrito a seguir: encerrado o conjunto de imagens sobre a UnB, com imagem na qual uma fotografia de Oscar Niemeyer, num painel, “enfeita” um edifício absolutamente vazio da instituição, um corte radical nos coloca diante das costas de um homem, humilde e ruralmente vestido, que dá dois passos até encostar suas mãos no corrimão de uma escada rolante. Há um laje por cima de nós. A câmera acompanha a caminhada desse homem, que nos leva, na sua descida, a divisar, desde o alto, o patamar “subsolar” do terminal rodoviário da cidade. Esse homem, de chapéu meio caboclo, camisa social para fora da calça, guarda-chuva

28. ver a nota 5 do capítulo 3 desta dissertação.

29. ver a nota 27 deste mesmo capítulo.

30. *idem*.

na mão esquerda, se apressa e se afasta de nós, ligeiramente, ultrapassando, ainda na escada, um jovem com ares de avoadado. Descemos com eles, até a cota onde estão os ônibus e, assim, sem qualquer sobreaviso, eis que estamos finalmente num “lugar”: um “lugar” onde há gente, há pessoas, há muitas pessoas. Joaquim parece encontrar esse *bunker*, aos 10 minutos e 30 segundos de seu filme, como se ali estivesse “escondida” toda a população de Brasília, uma população que ainda não tínhamos visto, em nenhuma outra parte da cidade. No trajeto de um patamar ao outro, é possível notar certo agito: o agito que sequer a “comunidade universitária” –sob intervenção federal– pudera nos dar. Vemos rodas e “ajuntamentos”, o som ambiente é ruidoso, com o burburinho dos grandes lugares públicos (ou mesmo populares). Há famílias, duas crianças que correm na direção de uma grande massa de pessoas, que se nota no ponto de fuga do quadro. O homem (“goeldiano”) que correra, suspende seus passos e se volta: parece esperar o outro, que ficara na escada aparentemente contemplando o panorama da “descida”. Chegamos assim ao que parece ser, de fato, o “centro nervoso” de cidade, com imagens e sons, agora, de outro tipo e natureza. Faltando alguns degraus para a nossa “aterrissagem”, Joaquim nos apresenta uma canção, como trilha: não se trata de Villa-Lobos, nem mais de Satie. É “Viramundo”, composição de Capinan e Gilberto Gil, em marcação de xote, na voz de Maria Bethania. Paciência do leitor para a transcrição dos versos –pois se a linha melódica e rítmica da música já dava claramente a nota da intenção narrativa, seu conteúdo verbal expresso é ainda mais direto: „*Sou viramundo virado | na ronda das maravilhas, | cortando a faca e facão | os desatinos da vida, | gritando para assustar | a coragem da inimiga, | pulando pra não ser preso | pelas cadeias da intriga. | Prefiro ter toda a vida | à vida como inimiga, | a ter na morte da vida, | minha sorte decidida. | Sou viramundo virado | pelo mundo do sertão, | mas ‘indá viro esse mundo | em festa trabalho e pão, | virado será o mundo | e viramundo verão, | o virador desse mundo, | astuto, mau e ladrão, | ser virado pelo mundo | que virou com certidão. | Aindá viro esse mundo | em*

festa, trabalho e pão”³¹. Com essa canção Joaquim nos levará, daí, às “cidades-dormitório” e, mais tarde, encerrará também o seu filme. Ao girar pela Rodoviária, ao som de Maria Bethânia, veremos, enfim, muita gente: gente de cores diversas, de tipos diversos, com roupas diversas; ao fundo, vemos placas indicando partidas para “Taguatinga” e “Núcleo Bandeirante”; vemos gente à porta de ônibus, gente que espia a câmera, no clássico misto “etnográfico” de curiosidade e desconfiança. E, por fim, teremos um plano antológico desse “Brasília”, plano durante o qual um ônibus, que deixa essa rodoviária –quem sabe para onde?, nos leva, seguindo-o, à apreensão panorâmica, em *rez-de-chaussez*, de toda a configuração arquitetônica da Esplanada, com direito a Catedral e Congresso. Em 1957, Lucio Costa dissera, no memorial com o qual descrevia sua ideia para Brasília: „*Na parte central da plataforma, porém disposto lateralmente, acha-se o saguão da estação rodoviária com bilheteria, bares, restaurantes, etc., construção baixa ligada por escadas rolantes ao ‘hall’ inferior de embarque separado por envidraçamento do cais propriamente dito. O sistema de mão única obriga os ônibus na saída a uma volta, num ou noutro sentido, fora da área coberta pela plataforma, e que permite ao viajante uma última vista do eixo monumental da cidade antes de entrar no eixo rodoviário-residencial, –despedida psicologicamente desejável*”³². Não é necessário comentar a relação, nesse caso, entre aquilo que se vê na película e aquilo que se lê do urbanista. Mas é evidente que Joaquim levou a sério a tarefa de explicar visualmente a cidade, ainda que a isso mesclasse seus impulsos sociológicos ou antropológicos de “ver e mostrar” algo mais. Em 1967, exatamente no ano em que Andrade fazia seu filme, Costa disse, em defesa de sua cidade: „*Quem trabalha*

31. a versão da canção usada por Joaquim é provavelmente extraída do compacto simples que Maria Bethânia gravara para a RCA, em 1965. Naquele mesmo ano, Viramundo havia sido composta por Gilberto Gil e Capinan, para o filme homônimo de Geraldo Sarno. Para o texto integral da canção, ver o site oficial do compositor Gilberto Gil, www.gilbertogil.com.br.

32. Costa, Lucio. Memória descritiva do Plano Piloto. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pág 290.

em Brasília deve morar em Brasília e não a 20km de distância”³³. E, em 1984, ainda sobre esse mesmo assunto, não sobre „pseudo cidades-satélites”³⁴, mas sobre a pulsação inerente àquele terminal rodoviário, dirá algo de soberbo, na direção de Joaquim: „Eu caí em cheio na realidade, e uma das realidades que me surpreenderam foi a Rodoviária, à noitinha. Eu sempre repeti que essa Plataforma Rodoviária era o traço de união da metrópole, da capital, com as cidades-satélites improvisadas da periferia. É um ponto forçado, em que toda essa população que mora fora entra em contato com a cidade. Então eu senti esse movimento, essa vida intensa dos verdadeiros brasilienses, essa massa que vive nos arredores e converge para a Rodoviária. Ali é a casa deles, é o lugar onde se sentem à vontade. Eles protelam, até, a volta e ficam ali bebericando. Eu fiquei surpreendido com a boa disposição daquelas caras saudáveis. (...) Isso tudo é muito diferente do que eu tinha imaginado para esse centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente. É o Brasil... E eu fiquei orgulhoso disso, fiquei satisfeito. (...) Na verdade, o sonho foi menor do que a realidade. A realidade foi maior, mais bela”³⁵.

quarto movimento: fuga

Para além de tudo aquilo com o que se constitui inicialmente numa espécie de transcrição audiovisual dos partidos “plásticos”³⁶ propostos por Lucio Costa para a nossa „nova Capital”, o filme de Joaquim Pedro de Andrade escapa centrifugamente a este mesmo propósito circunscrito. Não se trata de condená-lo ou criticá-lo por

33. Costa, Lucio. O urbanista defende sua cidade. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pág 302.

34. Costa, Lucio. O urbanista defende sua cidade. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pág 302.

35. Costa, Lucio. Plataforma rodoviária –entrevista in loco. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pág 311.

36. ver, em Lucio Costa, a ocorrência da ideia do plástico como síntese de dimensões sociais, tecnológicas e artística. cf Costa, Lucio. Chômage. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pág 83.

aquilo –muito menos de saudá-lo ou elogiá-lo (só) por isto. Mas trata-se sim, finalmente, aqui, da correta notação deste duplo movimento que parece organizá-lo. E também de notarmos, de uma vez, em segundo lugar, que este duplo movimento responde por sua vez a uma dupla circunstância, na medida em que, de um lado, se deveu certamente a impulsos internos e à personalidade artística de seu diretor (em fase pessoal de rupturas) e, de outro, no entanto, à mais pronunciada emergência, entre nós, de alguns sentimentos gerais em relação ao que vinha de ser já então (isto é, em *circa* 1967), o resultado sensível de certas digamos “modernizações” e de alguns ciclos de crescimento econômico e urbano acumulados, no Brasil, pelo menos desde a década de 20 do 20º.

O quadro sócio-urbano periférico descrito por JPA em seu “Brasília” confunde-se com a situação de um país incapaz de absorver, nas metrópoles que viu nascer ou deliberadamente criou, os enormes contingentes populacionais que elas mesmas engendraram –ou arrancaram do campo– durante o processo de sua emergência tão sabidamente abrupta. Atirando-se, enfim, nos arrabaldes da cidade, o filme de Joaquim é bastante eloquente a esse respeito. Esta abrupta emergência foi tratada e sociologicamente identificada como tal, nos anos de 1960 e 70, em dois clássicos livros que tiveram a participação de Paul Singer, a saber: “A economia política da urbanização”³⁷ e “São Paulo, 1975 –crescimento e pobreza”³⁸. As anotações antológicas do professor Nestor Goulart, constituintes de seu impressionante e obrigatório “Urbanização e teoria”³⁹, foram organizadas em 1967. É de 1965 uma reflexão também pioneira do geógrafo Milton Santos, seu livro “A cidade nos países subdesenvolvidos”⁴⁰, lido pelo „caxias” Joaquim, e por seus colegas de equipe, durante os trabalhos de preparação de “Brasília”. Trata-se de um artigo que

37. ver: Singer, paul. Economia política da urbanização. Brasiliense + Cebrap: São Paulo, 1975.

38. ver: Kowarick, lucio [et al]. São Paulo 1975 –crescimento e pobreza. Loyola: São Paulo, 1982.

39. ver: Reis Filho, nestor goulart. Urbanização e teoria. Fauusp: São Paulo, s. d..

40. ver: Santos, milton. A cidade nos países subdesenvolvidos. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1965.

posteriormente daria origem ao seu clássico “A urbanização brasileira”⁴¹, esse já mais recente, escrito no final de 1980 e lançado em 1993. Também são juntados dos anos de 1970 seus “Ensaio sobre a urbanização latino-americana”⁴². As reflexões de Jorge Wilhelm constantes do também importante “Urbanização no subdesenvolvimento”⁴³ foram dadas ao público em 1969. E no prefácio de seu livro imediatamente seguinte, “O substantivo e o adjetivo”⁴⁴, Wilhelm avisava aos seus leitores de que aquele livro começara a ser pensado em 1970. A bela tese de doutoramento de Paulo Bruna, na qual não apenas aparece a mesma questão sobre a urbanização monstruosa do Brasil, mas também são enfrentados os paradoxos de sua ligação com a industrialização do país, sem correspondente industrialização das técnicas construtivas empregadas no país, foi trabalho começado pelo autor no final dos anos de 1960 e apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo em 1973⁴⁵.

Joaquim talvez não dispusesse de muitas dessas referências, mas dispunha de outras tantas, como vimos, e de uma intenção acentuada de buscar antenar-se num debate que, mesmo banido dos espaços mais visíveis e oficiais de uma fragilizada “esfera pública”, subsistiu e deixou sua marca numa considerável produção intelectual de época. O extraordinário exemplar da revista “Les Temps Modernes”, da qual participa inclusive seu co-roteirista Bernardet, é um ótimo exemplo da rearticulação mental, “por fora”, de alguns dos então envolvidos naquela problemática do desenvolvimento nacional e do arrefecimento de suas dinâmicas propulsoras⁴⁶. Por

41. ver: Santos, Milton. A urbanização brasileira. Edusp: São Paulo, 2005.

42. ver: Santos, Milton. Ensaio sobre a urbanização latino-americana. Hucitec: São Paulo, 1982.

43. ver: Wilhelm, Jorge. Urbanismo no subdesenvolvimento. Saga: Rio de Janeiro, 1969.

44. ver: Wilhelm, Jorge. O substantivo e o adjetivo. Perspectiva + Edusp: São Paulo, 1976.

45. ver: Bruna, Paulo J. V.. Arquitetura, industrialização e desenvolvimento. Perspectiva + Edusp: São Paulo, 1976.

46. „esgotamento” e „estrangulamento” („externo”) são os termos com os quais se nomeava e debatia o arrefecimento das dinâmicas de acumulação das economias ditas periféricas, no final dos 1950. Ver: Furtado,

fim, se, de fato, Joaquim tinha outras referências para a realização de seu trabalho, mesmo aí, nessas outras, questões semelhantes estavam presentes⁴⁷. E uma breve espiada na “lição de casa” do jovem cineasta mostra bem que, pelas decisões que tomou, com sua equipe, “Brasília: contradições de uma cidade nova” já estava de saída condenado a “naturalmente” desobedecer não somente os perímetros de um Plano Piloto, mas também os perímetros da eventual circunscrição “escolástica” de um Ragghianti. Sobre isso já falamos um tanto. E uma tal afirmação não pretende sugerir, grosseiramente, que os filmes de Ragghianti fossem obras vazias de conteúdo político, assim contrapostas a um maravilhoso modelo de “engajamento” que alguns poderiam querer ver em “Brasília”. Significa apenas que o foco ou o nível no qual se introduz a política era diverso, em ambos os casos.

A leitura dos roteiros preparados, para “Brasília”, deixa muito evidentes as predisposições de seus autores, e os caminhos que ali decidiram trilhar. Na quarta e mais longa porção da película, quem dá a nota é uma temática particular. O que veremos são “duras” condições de vida cotidiana e moradia, que ainda se faziam sentir, no entorno da capital, seis anos depois de sua inauguração. Veremos aquele urbanismo dito „*em tudo oposto ao plano de Brasília*”, veremos enfim as „*favelas onde o operário vive*”, ouviremos as histórias de trabalho desses homens e mulheres, saberemos de um Brasil de alegrias e de arbítrios. „*Feio*” mas „*bonito*”, novamente, ou „*bonito*”, mas „*feio*”, conforme as preferências pessoais pela ordem das adversativas. Numa esfera mais ampla e global de percepções, veremos também

celso. Os ares do mundo. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1997, pp 60-65 [Nova leitura dos textos da Cepal] e pp 65-74 [Da dependência tecnológica à cultural]. Ver também: Tavares, maria da conceição. Da substituição de importações ao capitalismo financeiro. Zahar: Rio de Janeiro, 1972, pp 153-207 [Além da estagnação –em parceria com José Serra]. Ver também: Prebisch, raul. Dinâmica do desenvolvimento latino-americano. Fundo de cultura: Rio de Janeiro, 1968.

47. ver, no capítulo 3 desta dissertação (p. 94), a lista de alguns dos textos enfrentados pela equipe de Brasília.

o descalabro sanitário (ou ambiental, no sentido ecológico) de uma grande periferia, baseada na precária construção com restos de madeira e na falta generalizada de saúde pública e de saneamento básico. São paisagens, de Joaquim, com tinturas curiosas de Segall⁴⁸.

Em relação ao problema da urbanização brasileira, se não é necessário insistir sobre o tema, tendo em vista, de um lado, um consenso urbanístico e demográfico em relação ao assunto e, de outro, nossa não aspiração, aqui, a uma história ou teoria geral da urbanização brasileira, convém a respeito, entretanto, lembrarmos belíssima passagem do historiador Murillo Marx, transcrita a seguir e escrita em meados de 1970: *„Neste século [o 20º], o quadro social [da cidade brasileira] se altera e com rapidez considerável. A concentração urbana se agiganta e vai passando a predominar, assim como o tipo de vida urbanizada. As cidades crescem muito e depressa; as normas para o crescimento são tímidas e imprevidentes. O valor das terras, dentro e na borda das aglomerações, aumenta. Compram-se e retalham-se glebas; vendem-se lotes de todo tamanho e forma. Os loteamentos expulsam as roças e matos. Quebram a ordem dos campos, impedem a ordem da cidade futura. Tornam, em toda a parte e em qualquer escala, caótico e portanto indefinido o contorno urbano. A separação entre cidade e campo”*⁴⁹.

Esses temas enfrentados por Marx, e outros, importavam por certo, já nos anos de 1970, não apenas ao historiador da cidade brasileira, mas também, antes dele, a um

48. impressiona a semelhança de três imagens de Joaquim, em particular, com quadros conhecidos do pintor Lasar Segall, a saber: na cena em que o diretor entrevista trabalhadores da construção civil, próximos de suas casas, em alguma das "cidade-satélite" do Distrito Federal, há, ali, naquelas imagens, algo do Bananal (1927); as imagens abertas de porções favelizadas dessa mesma cidade (ou será outra?), tem algo de bem próximo à Paisagem brasileira (1925); na cena, por fim, na qual Joaquim dá ouvidos à narrativa de uma moradora "suburbana" de Brasília, são ali sim fortíssimos, e muito curiosos, ecos do Perfil de Zulmira (1928).

49. ver: Marx, murillo. Cidade brasileira. Melhoramentos + Edusp: São Paulo, 1980.

sócio-urbanista como Singer, que, na sua já citada „*economia política*”, comparava, em trilha original, os famosos modelos explicativos migratórios de Ravenstein⁵⁰ ao que havia observado, no Brasil dos anos de 1960 e em diversas situações de grande adensamento populacional atreladas à industrialização tardia, „*em moldes capitalistas*”, de várias „*ex-colônias européias da América Latina, Ásia e África*”⁵¹. Essa „*economia política da urbanização*” foi publicada por Singer em 1973 e condensa suas observações de pesquisa feitas ao longo dos anos de 1960. Sua tese de doutoramento⁵², em 1966, já antecipava esse mesmo interesse: interesse pelas intensas (e dramáticas) reconfigurações espaciais brasileiras (e latino-americanas) puxadas ao reboque de revoluções macro-econômicas diversas. E convém igualmente registrar, insistindo (já que é disso que se trata, em última instância), o quanto uma série desses temas estão fortemente presentes na leitura visual que Joaquim Pedro de Andrade faz de Brasília, e do Brasil, em seu filme, sobretudo a partir do instante em que deixa o “centro”, assim chamado, da cidade. E é por isso, para a compreensão dessa presença, que aqui se organiza essa pequena digressão. Pois, sem ela, os atrevimentos “urbanológicos” de Joaquim não seriam explicáveis senão como emanações ininteligíveis de uma poética pessoal autônoma. E meandros das opções que fizeram de seu filme um filme não exatamente sobre Brasília, mas sobre o Brasil que ela, digamos ilustrava, ou informava, também não poderiam ser melhor iluminados.

O problema central que ocupava a Paul Singer e outros, naquele mesmo momento no qual Joaquim era instado a envolver-se também com o assunto, estava por certo na compreensão de um fenômeno de “duplo gume” que, é fácil perceber, intrigou

50. Ernst Georg Ravenstein (1834-1913), geógrafo e cartógrafo alemão, estudioso das migrações, em seus múltiplos fluxos, para os quais procurou construir alguns modelos explicativos, historicamente importantes.

51. Singer, paul. *Economia política da urbanização*, op cit, pp 31-32.

52. Singer, paul. *Desenvolvimento econômico sob o prisma da evolução urbana*. tese de doutoramento: Usp: São Paulo, 1966.

e ocupou uma inteira geração de intelectuais brasileiros: o “encanto” e a “aposta” no crescimento das cidades convivia, nesses homens, com a constatação de dois descalabros convergentes, isto é, a percepção de que o crescimento das cidades brasileiras era algo que tendia mesmo ao „caos”⁵³. Isso de um lado. De outro, a segunda dessas percepções: a de que esse crescimento, associado claramente à intensificação do poder atrativo e gravitacional dessas mesmas cidades (fosse lá porque fosse) não vinha acompanhado de uma correspondente capacidade desses centros de absorverem correta ou decentemente os que a ela acorriam⁵⁴. Em outras palavras, em termos econômicos cristalinos, havia, na grande cidade brasileira, no mínimo um sensível descompasso entre a oferta de trabalho (demanda por mão de obra) e a oferta de mão de obra (demanda por trabalho). E se o país, de fato, “crescia”, conforme disso estavam muitos convencidos, como era possível explicar uma não-absorção como aquela? E se aquela não-absorção nada “tinha a ver” com as taxas reais e efetivas daquele desejável crescimento, “tinha a ver”, então, com quê exatamente? Havia desnível entre a exigência técnica do emprego disponível e a formação cultural dos potenciais candidatos a ocupá-los? Havia desacerto e ficção na relação entre a massa global dos salários (artificialmente altos, em função exatamente do almejado crescimento –com garantias trabalhistas maiores) e a massa periférica do chamado “exército industrial de reserva”?

53. a ideia de um „caos” urbano aparece, como vimos na reflexão de Murillo Marx. Em Milton Santos, na apresentação que escreveu para o seu já citado *A urbanização brasileira*, aparece por três vezes a ideia de uma „urbanização caótica”, brasileira, que teria merecido de si um livro, exatamente assim nomeado, no final dos 1980. Cf Marx, murillo. *Cidade brasileira*, op cit. Cf também Santos, milton. *A urbanização brasileira*, op cit.

54. trecho da locução do filme *Brasília*: „Ao expelir de seu seio os homens humildes que a construíram e os que a ela ainda hoje acorrem, Brasília encarna o conflito básico da arte brasileira, fora do alcance da maioria do povo”. Cf Macunaíma + curta inédito *Brasília: contradições de uma cidade nova*. in Andrade, joaquim pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

Singer, assim como muitos outros, arriscava naquele momento as suas explicações, tentando escapar da baixa e brutal empiria, isto é, da pura e simples constatação de que não apenas na periferia das grandes e crescentes cidades brasileiras, mas também em todo o seu interior, passara a sobreviver e circular uma massa agigantada de desempregados, deslocados, sub-ocupados, sem maior poder de compra e, conforme se tematizou à larga, sobrevivendo daquilo que coloquialmente se usa chamar de “pequenos expedientes”: “pequenos expedientes” ligados à franja mais rebaixada e mal paga do (também crescente) setor de serviços, infelizmente, miúdos. Esse dado era evidente para muitos (Singer, Goulart, Santos, Wilhelm, Bruna) e vinha percebido em conjunto com outros tantos índices desse „caos”: essa população não de “excluídos”, mas de „*desigualmente incluídos*” (os termos de José de Souza Martins são precisos e definitivos) não era a única implicada num déficit habitacional horroroso (e em agravamento), não era única a padecer da carência de uma estrutura de serviços efetivamente ampliada e eficaz. Isso, em que pese as românticas narrativas a respeito dos anos 50 e 60, que tem certamente sua validade, seu interesse e sua realidade, mas carecem de maior substância quando se percebe que a explosiva (ou enxurrada) encrenca urbana no Brasil já era percebida como grande, mesmo em período de anos que se tem como exclusivamente “dourados”. Em suma, a urbanização brasileira tinha vindo certamente para ficar, mas não como era de se desejar. E os paradoxos da paisagem social do país já estavam basicamente formados desde ali: eles marcam exatamente as contradições sobre as quais se debruça Joaquim: olhar a beleza de Brasília, a potência arrebatadora de suas formas, ou olhar tudo aquilo contra o quê o engenho parecia inócuo?

Para o caso de Brasília, o que dizer então? Se a cidade não nascera e ainda não estava associada a nenhum tipo de parque industrial, que lhe garantisse dinâmicas econômicas mais permanentes (ainda que instáveis, como tudo o que parecia dizer respeito ao país), o arrefecimento de seu único motor de emprego maciço, isto é, a própria obra de sua construção, atirava na desocupação desterrada os homens

que a haviam construído e para lá tinham migrado⁵⁵, com vistas a exatamente construí-la. Caricatura das caricaturas, portanto? A “cidade” só era relevantemente inclusiva enquanto era ainda uma obra (e não propriamente uma cidade). Concluída, tampouco seria uma cidade, condigna de um tal significado etimológico, pois não era, por assim dizer, relevantemente inclusiva. Num “jogo de filologia” como esse, levar uma tal construção a termo significava, especificamente para o trabalhador contratado, sair não ganhando, mas perdendo. Ou, significava, como faz muito bem ver Joaquim, terminar a construção da mais moderna de nossas cidades (com técnicas, sim, hiper-arcaicas) e atirar-se, de volta, no interior desse mesmo “arcaísmo” para, em rápido sistema de “auto-construção”, fazer, no perímetro externo, a cidade popular que negava o “monumento”. É por essas e outras que “Brasília: contradições de uma cidade nova” compõe um autêntico clássico daquilo que se usa nomear “pensamento social brasileiro”. Em finais dos anos de 1960, a questão, para muitos, foi buscar poder dar forma (sociológica ou não) a esse “sentimento”. Joaquim, com seu cinema, fez parte, claramente dessa busca.

De resto, se uma boa reflexão sobre o estado antropológico do país envolvia necessariamente um inventário analítico do conjunto de objetos e utensílios cotidianamente circulantes na cultura local, a partir daquele ciclo de industrialização nacional e daqueles acúmulos urbanos, essa reflexão-inventário deveria debruçar-se (e, de fato, no filme, se debruça) sobre os patamares culturais resultantes desta mesma industrialização, e sobre as paisagens que ela produziu. Na “feira popular” que visita logo após a sua chegada aos arrabaldes capitais, Joaquim dirige seu olhar para isto, em diálogo óbvio com as perspectivas da arquiteta Lina Bo Bardi⁵⁶, que lhe era contemporânea. Isso, assim como também ele próprio tratará de fazer, em seguida, logo à frente, nas articulações de objetos que compõe seu

55. ver a nota anterior.

56. ver Bardi, Lina Bo. Tempos de grossura: o design no impasse. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: São Paulo, 1994.

“Macunaíma” e fazem o filme encerrar-se com o célebre “herói da nossa gente”, remando canoa de madeira, entulhado de “quinquilharias” eletro-eletrônicas cujo sentido é duvidoso para ele mesmo.

quinto movimento: retorno ao tema

Assim como a sua saída, “para fora” de certo “perímetro”, se dera enganchada no duplo trampolim de uma crise educacional universitária e da revelação de um “mundo novo”, na Plataforma Rodoviária da cidade, o retorno de Joaquim a esse mesmo “centro” se dá engatado na mesma perspectiva de circulação anterior. De certa maneira, nesta última parte de seu filme, o cineasta não decide simplesmente “voltar à cidade”, através de um “corte seco” a sugerir “paralelismos” (ou ainda, novamente, “dualismos”): ele retorna de ônibus, como alguém que fosse assim reconduzido a esse “centro” pela força espontânea e agora centrípeta da própria cidade. Cidade que fica, desse modo, definitivamente mostrada na pulsação dos vetores divergentes e complementares que ela mesma organiza: “afastar” e “atrair”, “expulsar” e “acolher”, “empurrar” e “puxar”. Se a partir de um certo ponto, o diretor “afundara” numa espécie de pequeno “submundo” (onde havia mais barulho e, finalmente, mais gente), agora, depois de passear pelo “arraial” ao qual fora conduzido, “desavisadamente”, Joaquim é levado ou trazido de volta pelo mesmo movimento, circular, da “massa” anônima que havia decidido acompanhar. É ela, a “massa” dos migrantes e dos trabalhadores pesados, quem o faz retornar à zona marmórea e alva, planejada, da cidade: o cineasta é apenas o carona de um fluxo pelo qual se deixa inteligentemente guiar, para que assim se revelem, através de seu cinema, as forças ambíguas da “urbanização brasileira”, sobre as quais passara a discorrer, decididamente.

Se estamos de acordo quanto ao reconhecimento de que é o Brasil do 20º um país marcado por uma urbanização no geral realmente acelerada, podemos também convir quanto à percepção de que grande parte das “dores e delícias” da experiência social dessa mesma urbanização é perfeitamente legível, ainda que em fragmentos, na música dita “popular”, brasileira, produzida desde a década de 1930 e, mais

acentuadamente, em meados dos 1960. Na literatura do mesmo período, na pintura e até no cinema local da época⁵⁷, uma mesma dinâmica estava (ou aparecia) frequentemente sublinhada. E de que se tratava, ali? Tratava-se, grosso modo, de uma enorme transferência de gentes deslocadas território nacional adentro (ou afora?), num moto contínuo (ou perpétuo?) que, de resto, em nossa “longa duração”, definiu, este sim, uma das marcas basilares de nossa nacionalidade⁵⁸ e apenas encerrou-se, de algum modo, mais à frente, na burlesca empreitada da rodovia Transamazônica –último episódio retórico, oficial e caricato da interminável colonização brasileira e de sua engenharia territorial federativa. Tratava-se assim, também grosso modo, da compilação, variada, nas mais múltiplas linguagens, de

57. indicativamente, o leitor pense na discografia de Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi. Pense na música de Edu Lobo. Pense em filmes como Rio 40 graus (1955) e Vidas Secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e Seara vermelha (1964), de Alberto d'Aversa. Os filmes Vidas secas e Seara vermelha são adaptações cinematográficas de obras literárias, escritas entre os anos de 1930 e 1940, respectivamente, por Graciliano Ramos e Jorge Amado.

58. seria esse deslocamento permanente o destino (ou a marca de época) de sociedades coloniais modernas? Sim, a julgar pelo paralelo –pouco explorado– entre a marcha brasileira rumo oeste e a marcha norte-americana na mesma direção (que lá tanto material rendeu a um dos mais decisivos gêneros cinematográficos de nascença norte-americana, o western). Sobre o caso brasileiro, ver: Alencastro, Luiz Felipe de. O trato dos viventes, op cit: a economia açucareira transatlântica e o “país-entrepósito” comercial começam, ambos, por causar deslocamentos populacionais do outro lado do oceano. A rigor, mais até do que isso, são filhos eles mesmos de um deslocamento que se encontra em sua origem –o ciclo das “Grandes navegações” europeias. Ver também, a esse respeito: Furtado, Celso. Formação econômica do Brasil, op cit, texto no qual o esquema de formação do território brasileiro (instância de gravidade econômica que se espacializa de maneira porém não linear), e a reorientação constante das massas de colonos e migrantes ao redor de si, é apresentado de forma bastante eloquente. Para outras perspectivas, ver também: Novaes, Fernando. Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808). Hucitec: São Paulo, 2005. Ver: Buarque de Holanda, Sérgio. Caminhos e fronteiras. Cia das Letras: São Paulo, 1994 (3ª edição). Ver também: Davatz, Thomas. Memórias de um colono no Brasil. Martins Fontes: São Paulo, 1972.

uma série de aventuras pessoais e familiares que envolveram vasta gama de alegrias e aflições e nos foram apresentadas, artisticamente, em combinações dramáticas múltiplas. Essas formalizações, que conhecemos e nos acompanham até hoje, seria possível mostrar como boa parte delas poderia, sem dúvida, ser transversalmente agrupada em torno de temas comuns, por assim dizer, ao redor do “ser migrante”: os temas, por exemplo, desse fundo sentimento de desterro que parece assolar-nos desde há muito, dos caminhos e dos descaminhos do “errante”, dos seus encontros, dos seus desencontros, das suas despedidas.

Mais do que isso, porém, seria importante percebermos, do ponto de vista do que aqui se argumenta, que do seio dessa vasta produção artística, de difícil delimitação – e que em seu ramo musical se mostrava de maneira talvez mais vibrante, embora nem de longe exclusiva – emergiu um elenco enorme (e relevante) de composições cujos eu’s e personagens estavam sob uma influência alternada: ora de uma ponderação sobre o caráter genuíno e inesquecível de seus lugares de origem, comumente, inclusive, mais afins com uma espécie de natureza anterior – idolatrada; ora de um idílio encantado com “o novo” e com as formas (de vida, também) das nossas cidades. Idílio este que por vezes correspondeu a certezas ou expectativas, vigentes, de que uma das superações civilizacionais que estaríamos protagonizando, ou presenciando, no segundo quartel do nosso XX, viria indicada por nossa passagem (esquemática e prototípica) de um “mundo rural” a um “mundo urbano”. Na última das falas diretas mostradas em “Brasília”, uma moça migrante, a bordo de um ônibus que, ao que tudo indica, partira de Pernambuco, sorri, mas com grande apreensão, perguntada sobre as suas expectativas ao redor da mudança que estava a fazer: „-Como é que vai ser a sua vida lá em Brasília?”, pergunta-lhe o diretor. „-Não sei, né?”. „-Boa ou ruim?”. „-Não sei se vai ser boa ou se vai ser ruim, não sei”⁵⁹, “responde”. Não apenas no tocante a uma certa “cultura intelectual”, mas em

59. trecho da locução do filme Brasília. Cf Macunaima + curta inédito Brasília: contradições de uma cidade nova. in Andrade, Joaquim Pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

relação, assim, a uma “cultura artística” típica daquele seu momento, Joaquim, mais uma vez, aparece alinhado com as grandes questões de seu tempo. Nesse caso, as questões das “migrações internas”, que haviam explodido entre nós, e da conversão –esperada– de “trabalhadores rurais” em “trabalhadores urbanos”. Conversão, repetindo, metonímica em relação ao que fora a primeira metade de nosso último século. Conversão muitas vezes carregada de incertezas, nos desafios pessoais de traslados diretos, “da roça para a construção civil”, ou para, insistindo, um mal formado setor de serviços “urbano”.

Na sequência dessa dúvida, a câmera de Joaquim regressa à Esplanada brasiliense para a conclusão de sua viagem. As imagens dessa volta detem-se muito mais nas formas da arquitetura do Eixo Monumental, nesse centro de poder político, do que nos espaços de convívio e residência do Plano Piloto –como havia acontecido inicialmente. Devagar, o diretor percorrerá lateralmente o miolo administrativo da cidade, e o Congresso Nacional, até desembocar na Praça dos Três Poderes, sublinhando, então, o Monumento aos Candangos. Veremos a estrutura inacabada da Catedral de Niemeyer, em seu desenho vetorial, diagrama de um movimento: atrair por debaixo, e re-enviar, por cima. Veremos por fim o Palácio do Itamaraty e a continuação dos trabalhos de, ainda, àquela altura, concluir-se a cidade começada e inconclusa. “Brasília” se encerrará ao som da mesma música com a qual havíamos passeado pela Plataforma Rodoviária, numa óbvia alusão àquilo que, de alguma maneira, o precedia, em alguns de seus temas, isto é, o hoje clássico documentário de Geraldo Sarno, “Viramundo”, para o qual a canção fora composta.

Acreditando ter suficientemente exposto as “contradições” de sua cidade, o diretor já dera por encerradas as suas intervenções locutivas, concluindo, na última de suas falas: *„O plano dos arquitetos propôs [para Brasília] uma cidade justa, sem discriminações sociais. Mas, à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava controlá-los. Na verdade, são problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras, que nesta,*

*generosamente concebida, se revelam com insuportável clareza*⁶⁰, acreditava o cineasta. Mais uma vez, os ecos do amigo (ou parceiro?) Lucio Costa mostravam seu volume, num trecho importante do filme. Este último (Costa), naquele mesmo ano em que "Brasília" era realizado, escrevia (ou escrevera) a respeito da cidade que "inventara"⁶¹: *„É natural que Brasília tenha os seus problemas, que são em verdade as contradições e os problemas do próprio país, ainda em vias de desenvolvimento não integrado, onde a tradição recente de uma economia agrária escravagista e uma industrialização tardia não planejada deixaram a marca tenaz do pauperismo. A simples mudança da capital não poderia resolver estas contradições fundamentais, tanto mais que poderosos interesses adquiridos beneficiam-se desse status-quo de 'anomia crônica' que, na periferia da cidade, já readquiriu os seus direitos*⁶². Para Joaquim, ainda coubera seu brado final, de algum modo excessivo, mas compreensível: *„É preciso mudar essa realidade*", dissera, segundos antes de seu encerramento, *„para que no rosto do povo se descubra o quanto uma cidade pode ser bela*⁶³.

60. trecho da locução do filme Brasília. Cf Macunaíma + curta inédito Brasília: contradições de uma cidade nova. in Andrade, Joaquim Pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

61. Costa, Lucio. Brasília, cidade que inventei. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pp 278-281.

62. Costa, Lucio. O urbanista defende sua cidade. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pág 301.

63. trecho da locução do filme Brasília. Cf Macunaíma + curta inédito Brasília: contradições de uma cidade nova. in Andrade, Joaquim Pedro de. Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd, op cit.

conclusões

A história das artes é muito mais marcada por difíceis relações de encomenda e clientela do que costumamos supor ou gostaríamos, até, de admitir. Como existe, no senso comum, a ideia de que o artista é alguém que opera, em geral, “fora do mundo”, e fora das relações materiais e comerciais que regem a “vida comum” dos “mortais”, a constatação de que esse pensamento, essa imagem, corresponde a uma fantasia, irreal, não é, para muitos, uma constatação interessante –muito menos desde um ponto de vista simbólico. O caso, porém é que a história das artes é permanentemente marcada por solicitações e atendimentos, embora haja ruído frequente no interior dessa comunicação –e em que pese, repetindo, a ideia de que o artista seja um tipo de autônomo autista, que não busca nem se importa em comunicar-se com o seu presente e com os seus contemporâneos. A arte é informada por desejo estrutural de relação. Esse desejo pode ou não ser assumido pelo artista, em suas estratégias políticas ou comerciais. Mas a arte, frisando, é marcada por isso. É marcada, portanto, por todas as tramas práticas nas quais o artista se enreda, aí, como todo e qualquer profissional, na busca permanente pela realização de seu trabalho.

Essa visão objetiva e direta do trabalho “em arte”, visto e descrito, assim, como “trabalho qualquer”, pode ferir concepções por demais espiritualizadas a respeito dos milagres da técnica ou dos milagres do talento. Para certas concepções, a apresentação de certos aspectos do processo de fatura artística nos termos de uma prática “comum”, isto é, como “simples” equação discursiva entre intenções e meios, apresenta-se, imediatamente, como rebaixamento de uma cultuada nobreza de posição e de propósitos. Essa nobreza ou essa elevação se encontram no plano dos resultados e da comunicação que se estabelece entre um homem, que é um “autor”, e outro homem, que é um “leitor”, um “receptor”, um “atribuidor de sentidos”, “usuário”, “destinatário” final de um trabalho que, no mais das vezes, destina-se a servir a alguém. Do ponto de vista desse cotidiano, dos seus problemas, ou das suas equações, o artista é um homem “comum”: preenche e aceita cheques, assina contratos e aciona cobradores, assim como todos os que vivem num mundo cujas relações de produção, e reprodução, estão tão organizadas ao redor das trocas,

regidas, muitas delas, por um equivalente geral, isto é, a moeda, o dinheiro. A história de Joaquim e de sua Olivetti interessam, nessa medida, entre outras coisas, pela contribuição ao esclarecimento dessa condição. E por mostrar-nos não apenas que é esta uma condição frequente do realizador –sobretudo em cinema, como também os detalhes de “como funcionam?” relações de produção entre partes, mesmo nas “artes”.

Pensar os motivos pelos quais Joaquim Pedro de Andrade teria trocado um seguro *critofilm* sobre a interessante Brasília por um documentário, mais áspero e difícil, sobre a capital e o Brasil que a circundava e invadia, envolve compreender que o contexto econômico, político e intelectual vivido pelo jovem autor, à época de seu trabalho, era particularmente “pressionante” em direção a certas posições e tematizações de caráter crítico. Isso, sem falar de questões propriamente pessoais mencionadas aqui *en passant*, em parágrafos anteriores, e que tinham a ver com a sua visão a respeito de como organizar “seu cinema” e com uma espécie de “momento antropológico” que o diretor parecia viver. Um “momento antropológico”, etnográfico, que acabou, como vimos, deixando sua marca nas atitudes e decisões de Joaquim. Encontrar o equilíbrio entre doses contadas de sociologia e de psicologia, sem incorrer nos crimes hediondos do “sociologismo” ou do “psicologismo”, sempre foi o desafio de uma crítica dosada. Afinal, o contexto de um autor é feito fundamentalmente daquilo que ele conhece –e não do que achamos que devia conhecer. E aquilo de que Joaquim tinha conhecimento efetivo buscamos aqui considerar desde um ponto de vista que estivesse bem documentado.

A história truncada e alucinante de Brasília está aí para confirmar o poder que o cinema teve, e segue tendo, de sintetizar e veicular as grandes questões relativas aos destinos ambientais, urbanos e econômicos das sociedades humanas. Maldonado sugerira esse poder, conforme lembramos ao abrir esse amplo discurso ao redor de “Brasília”. Se usos desse tipo, para o cinema, foram muito ou nada tentados, no Brasil, com grande ou pequena frequência, essa é uma outra questão. O que temos aí, em “Brasília”, é um caso claríssimo de reiteração dessa força,

desse potencial, mesmo a partir de seu fracasso contratual: tanto é verdade que o cinema pode vir a compor uma forte e importante dimensão do discurso social contemporâneo, que o filme acabou “cassado”, talvez por ter sido capaz de dar forma a incômodos e dúvidas cujo apontamento, aparentemente, gerava desconforto considerável. Isso, independentemente de ter sido “a favor” ou “contra” a cidade, seu projeto e seus “inventores”. Talvez mesmo até por isso: por ter, de forma equilibrada e conscienciosa, expressado, questões e problemas que por vezes são um tanto mais agudos do que algumas denúncias ou desacetados histriônicos.

A lógica sentimental estaiada pelo tipo de modernização em que escolhemos apostar (repetidamente) baseia-se em oscilarmos, senoidal e permanentemente, entre estados da empolgação e do desânimo diante do espetáculo constante –espetáculo de encantos ou de espantos mas, de resto, invariavelmente impactante– que a nossa capacidade de rasgar e edificar paisagens nos oferece (contínua e diariamente). Brasília, e uma “história-inventário” dos múltiplos e variegados sentimentos que ela nutre sobre si, organiza, também ao redor de si, um caso exemplar de manifestação desses humores bipolares que nos marcam como povo e cultura. Pois se o fato específico em torno do qual giram esses nossos instáveis juízos diz respeito à construção de uma cidade capital onde antes havia “o nada” (ou havia o cerrado, que em seguida tombamos num gesto de reparação e desagravo) uma justa apreciação da epopeia em questão envolve de forma muita clara e direta a difícil escolha entre o maravilhar-se com certos progressos materiais e tecnológicos (portanto, por exemplo, arquitetônicos) e o ater-se a valores (inclusive pictóricos) de uma natureza que, até certo ponto (e segundo nossas mais idealizadas fabulações), deveria ter sido a marca mesma de nossa própria nacionalidade. É normal, num caso desses, não espanta, que essas pendulações de opinião e balanço (presumidas e assumidas) se lancem então a extremos e se tornem mais intensas, ou ainda mais abruptas e cortantes –mais difíceis também para os que com elas se atrevem a lidar. Creio enfim que a esse respeito Joaquim Pedro de Andrade tenha feito um dos mais belos filmes do cinema brasileiro.

É claro para muitos –se nem tanto para todos– que um dos cerne do que havia de mais relevante nas grandes operações urbanísticas de Lucio Costa repousava, ou deitava raízes, no equacionamento dessa dolorosa lógica de divórcios. Uma lógica da qual queria livrar-se (amar palmeiras ou amar colunas?), mas cujo aprofundamento parecia pressentir e assim buscar remediar –como se fosse possível ao arquiteto (e não é?) levar-nos para um tempo de sínteses novas e conciliações¹ que seria preciso compor, inventar (ou imaginariamente prorrogar, recompondo): um tempo emergido da consciência do lugar de seu ofício (a arquitetura, o urbanismo) na ingrata costura de uma cisão reiteradamente herdada ao processo histórico corrosivo de uma “modernização” com pouca “modernidade”: um tempo produzido pelo enfrentamento de um princípio desdobrado em tarefa e prescrição, e assim expresso: „*urbanizar consiste em levar um pouco da cidade para o campo e trazer um pouco do campo para dentro da cidade*”². Esse tipo de urbanismo de contenção, carregava as reservas explícitas da ponderação ambiental e social perante um salto (aderir cegamente a modernizações periféricas e inconstantes, “empreiteirismos” “tupiniquins”, tocadas por classes dirigentes em ritmo de engenharias cegas) cujas possíveis –e até imagináveis– consequências eram suspeitas (quando não repulsivas). É por isso, aliás, que não há exatamente um paradoxo em que as posições de Lucio e Joaquim tenham podido se encontrar e cooperar, nesse filme. Assim como, talvez, senão *par rapport* a modelos “francófilos” de modernidade cultural, imaginários, não haja exatamente um paradoxo em que este importante

1. sobre a ideia de “conciliação” em Lucio Costa, ver o depoimento de Ítalo Campofiorito, disponível no website da Casa de Lucio Costa: <http://www.casadeluciocosta.org/>. O depoimento encontra-se na área “Lembranças”, e chama-se “Abacate”. A ideia e equilíbrio exposta ali não se confunde entretanto com a opinião de que Costa não era um homem conciliador no trato pessoal, manifesta pelo próprio Campofiorito num depoimento a Geraldo Motta Filho. Para esse depoimento, ver: Ítalo Campofiorito –depoimento. in Wisnik, guilherme [org]. O risco –Lucio Costa e a utopia moderna. Bang bang produções: Rio de Janeiro, 2003, pp 49-65.

2. Costa, lucio. Urbanismo. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pág 277.

dos nossos modernos (assim como alguns de seus “colegas” literatos) tenha sido amoroso em relação a certas formas de um passado que o senso comum evolutivo mandaria classificar como arcaico, e propor superar, por apagamento. Não devemos esquecer, na sua urbanística, esse dado fundamental de síntese tentativa entre natureza, cultura e dignidade, no patamar que a complexidade de certos momentos exigia. Lembre-se, em tempo, a este respeito, o dado constante de seu memorial para o „*aproveitamento*” da „*baixada compreendida entre a barra da Tijuca, o pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá*”: „*A reserva biológica aspirava à preservação de toda essa área como parque nacional. E de fato, o que atraía irresistivelmente ali e ainda agora, até certo ponto, atrai, é o ar lavado e agreste; o tamanho, –as praias e dunas parecem não ter fim; e aquela sensação inusitada de se estar num mundo intocado, primevo. Assim o primeiro impulso, instintivo, há de ser sempre o de impedir que se faça lá seja o que for. Mas, por outro lado, parece evidente que um espaço de tais proporções e tão acessível não poderia continuar indefinidamente imune, teria mesmo de ser, mais cedo ou mais tarde, urbanizado. A sua intensa ocupação é, já agora, irreversível*”³.

Poucos se lembram, enfim, de que uma das sempre nomeadas certidões de nascimento do chamado “Cinema novo” brasileiro foi um filme de silêncios verbais organizado pelo contraponto entre as formas solares e praianas de uma vila “gauguiniana” à beira-mar e as geometrias secas e siderúrgicas de uma unidade industrial que se implantava ao largo daquela mesma vila e não poupava sequer os corpos de seus operários (por que aliás haveria de fazê-lo?), submetidos à disciplina de operações previstas e quadráticas, que os planos da obra foram feitos para acentuar. Este filme, “Arraial do Cabo”⁴, foi produzido por Joaquim Pedro de Andrade e marcado pela inteligência fotográfica de Mario Carneiro, um “discípulo” de Iberê

3. Costa, Lucio. Barra –plano piloto para a urbanização da baixada compreendida entre a barra da Tijuca, o pontal de Sernambetiba e Jacarepaguá. in Costa, Lucio. Registro de uma vivência, op cit, pág 348.

4. Arraial do Cabo: Brasil, 1959, 35mm, P&B, 17', direção de Mario Carneiro e Paulo César Saraceni.

Camargo, a quem este trabalho deve a gentileza de um estímulo muito especial. Desse filme ("*Arraial do Cabo*"), co-dirigido pelo carioca Paulo César Saraceni, van Steen e Felicioli tinham conhecimento⁵, ao tempo em que estiveram à procura de um diretor de cinema à altura da "tarefa" de falar sobre Brasília, naquele momento do país e do mundo, em meados dos anos de 1960.

5. ver a entrevista-depoimento de Edla van Steen, no "Primeiro intervalo" desta dissertação.

agradecimentos

no convívio com o amigo Ricardo Teperman, em Paris, em meados de 2003, delinearam-se os interesses que compõem a primeira parte do primeiro capítulo desta dissertação, e que, de certa forma, organizam meu olhar posterior para o filme de Joaquim Pedro de Andrade. A ele, Ricardo, agradeço: pela hospitalidade, pela companhia e pela amizade, sempre. Como também agradeço muito aos amigos Stan Hovelacque, Olivia del Peau e Raissa Gregori.

aos amigos e colegas da Cinemateca Brasileira: Carlos Magalhães, com admiração; Olga Futemma, Anna Paula Nunes, Carlos Roberto de Souza, Viviane Cortes de Oliveira. Guilherme Lisboa.

ao amigo Adilson Mendes: da disposição e da curiosidade comuns surgiram os documentos que embasam boa parte do que aqui foi dito.

ao amigo César Shundi, com quem tantas vezes debati este trabalho, em seus começos. Também a José Paulo Gouvêa. E a Álvaro Puntoni, por muitas lições, inclusive de arquitetura.

a Alice de Andrade e Henri Dupont, com um abraço especial.

a Mario Carneiro, com carinho.

a Jean Claude Bernardet, Edla van Steen e Affonso Beato, pela prontidão do atendimento.

a Luciano Migliaccio, pela companhia, pela amizade, pela interlocução permanente e fraterna.

a Luís Antônio Jorge, pelos comentários oportunos.

a Enrico Morteo.

ao meu querido professor Ricardo Abramovay.

a Agnaldo Farias, pelo interesse, pela acolhida, pela paciência, pela confiança, pelas leituras, pelos comentários, pela prosa, pela amizade preciosa, nascida e crescida com esse trabalho.

à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

às amigas da secretaria de pós-graduação da Fauusp: Cristina, Isa e Sara. Também a Silvia Freitas, do Auh. À d. Estelita e à Regina, nas duas bibliotecas da escola.

sem o apoio da família, em todos os níveis, esse trabalho teria sido

impossível. Já os agradei, a quase todos, ao dedicar-lhes a dissertação. À querida amiga Joana Tuttoilmondo também devo agradecer. Ao meu amado “chapa” João, por toda a alegria, e por todas as fundamentais caminhadas noturnas. Ao meu tio, Carlos Faggin, devo palavras de incentivo importantes. À minha avó Nini, a companhia divertida. Ao meu primo Paulo Sergio. À minha querida Cida.

aos amigos Tiago Mesquita, Daniel Jelin e Diogo Ramos, no firme sentido do companheirismo. Felipe Camarinho –o homem mais generoso do mundo.

Marcelo Behar e Lia Vasconcellos. Paula Carvalho, presente e sempre interessada.

Lia Assumpção e Rodrigo Fonseca são parceiros no garfo, no copo e na vida.

aos meus sogros Ivan e Izabel: na varanda da casa de Barra do Una o trabalho se fez e refez, algumas vezes.

à minha mãe, sem a qual nada disso seria de fato exequível, devo também, e sobretudo, o prazer de uma conversa contínua, que já tem seus vinte anos.

ao meu pai, com grande saudade, agradeço e, mais uma vez, dedico.

bibliografia

Alencastro, luiz felipe

_____ O trato dos viventes – formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII. Cia das letras: São Paulo, 2000.

Anderson, benedict

_____ Nação e consciência nacional. Ática: São Paulo, 1989.

Andrade, joaquim pedro de

_____ Brasília: contradições de uma cidade nova, cópia de trabalho de restauro nº 05499-01. arquivo Filmes do Sêro.

_____ Brasília e a realidade brasileira, roteiro datilografado. arquivo Jean Claude Bernardet da Cinemateca Brasileira

_____ Depoimento ao Cineclube Macunaíma, 1976. arquivo Filmes do Sêro.

_____ Joaquim Pedro de Andrade, obra completa em dvd. Videofilmes: Rio de Janeiro, 2009.

_____ Entrevista a Edgar Telles Ribeiro, s. d.. in Galano, ana maria [org]. Casa-grande, senzala & cia –roteiro e diário. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2001.

_____ Entrevista a Oswaldo Caldeira, 1969. arquivo Filmes do Sêro.

_____ Entrevista a Sylvia Bahiense, 1976. arquivo Filmes do Sêro.

_____ Entrevista a Teresa Cristina Rodrigues, 1988. arquivo Filmes do Sêro.

_____ Entrevista a Ute Hermanns, 1988. arquivo Fimes do Sêro.

_____ O imponderável Bento contra o crioulo voador –roteiro. Marco zero + Cinemateca Brasileira: São Paulo, 1990.

Andrade, rodrigo melo franco

_____ Rodrigo e o Sphan. Ministério da Cultura: Rio de Janeiro, 1987.

Andrade, carlos drummond de

_____ Obra completa em um volume. Aguilar: Rio de Janeiro, 1964.

Andrade, mario de

_____ Fotógrafo e turista aprendiz. Ieбусp: São Paulo, 1993.

_____ Macunaíma. Itatiaia: Belo Horizonte, 1984.

_____ O turista aprendiz. Itatiaia: Belo Horizonte, 2002.

_____ Poesias completas. Villa Rica: Belo Horizonte, 1993.

Araújo, luciana corrêa de

_____ Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos. tese de doutoramento: Usp: São Paulo, 1999.

Argan, giulio carlo

_____ Arte moderna. Cia das letras: São Paulo, 1992.

_____ Clássico anti-clássico. Cia das letras: São Paulo, 1999.

_____ História da arte como história da cidade. Martins Fontes: São Paulo, 1992.

_____ História da arte italiana. Cosacnaify: São Paulo, 2003.

_____ O espaço visual da cidade. in revista Espaço & Debates nº 33: Núcleo de estudos regionais e urbanos: São Paulo, 1981.

Arrighi, giovanni

_____ A ilusão desenvolvimentista: uma reconceituação da semiperiferia. in Arrighi, giovanni. A ilusão do desenvolvimento. Vozes: Rio de Janeiro, 1997.

Artigas, joão batista vilanova

_____ A função social do arquiteto. Nobel: São Paulo, 1989.

Badaró, murilo

_____ Gustavo Capanema: a revolução na cultura. Nova fronteira: Rio de Janeiro, 2000.

Bajac, quentin e Planchon-de Font-Réaulx, dominique [orgs]

_____ Le daguerréotype français: un objet photographique. Editions de la Réunion des Musées Nationaux: Paris, 2003.

Bandeira, manuel

_____ Poesia e prosa, em dois volumes. Aguilar: Rio de Janeiro, 1958.

Barbosa, francisco de assis

_____ JK, uma revolução na política brasileira. José Olympio: Rio de Janeiro, 1960.

Bardi, lina bo

_____ Tempos de grossura: o design no impasse. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: São Paulo, 1994.

Barnouw, erik

_____ Documentary: a history of the non-fiction film. Oxford university: Oxford, 1983.

Baudelaire, charles

_____ Le peintre de la vie moderne. in Baudelaire, charles. Curiosités Esthétiques. L'œil: Lausanne, 1956.

Bazin, andré

_____ Qu'est-ce que le cinéma?. Les éditions du Cerf: Paris, 1997.

Béguin, françois

_____ Le paysage. Flammarion: Paris, 1995.

Benevides, maria victoria de mesquita

_____ O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1979.

Bentes, ivana

_____ Joaquim Pedro de Andrade, a revolução intimista. Relume-dumará + Rio arte: Rio de Janeiro, 1996.

Bernardet, jean claude

_____ Brasil em tempo de cinema. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1978

_____ Brasília: contradições de uma cidade nova -depoimento escrito, s. d.. arquivo Filmes do Sêro.

_____ Cinema brasileiro: propostas para uma história. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1979.

Bielchowski, ricardo

_____ Cinquenta anos de pensamento na Cepal, volume 1. Record + Cofecon + Cepal: São Paulo, 2000.

_____ Cinquenta anos de pensamento na Cepal, volume 2. Record + Cofecon + Cepal: São Paulo, 2000.

_____ Pensamento econômico brasileiro: o ciclo econômico do desenvolvimentismo. Ipea + Inpes: Rio de Janeiro, 1988.

Bojunga, claudio

_____ JK, o artista do impossível. Objetiva: Rio de Janeiro, 2001.

Bonfim, João Bosco Bezerra

_____ Palavra de presidente: discursos de posse de Deodoro a Lula. Lge: Brasília, 2004.

Braudel, Fernand

_____ Escritos sobre a história. Perspectiva: São Paulo, 1978.

_____ Gramática das civilizações. Martins Fontes: São Paulo, 1989.

_____ Reflexões sobre a história. Martins Fontes: São Paulo, 2002.

Brito, Ronaldo

_____ Neo-concretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Cosacnaify: São Paulo, 1999.

Bruna, Paulo J. V.

_____ Arquitetura, industrialização e desenvolvimento. Perspectiva + Edusp: São Paulo, 1976.

Bruno, Edoardo [org]

_____ Teorie del realismo, quaderni di Filmcritica 2. Bulzoni: Roma, 1977.

Buarque de Holanda, Heloisa

_____ Macunaíma, da literatura ao cinema. José Olympio + Embrafilme: Rio de Janeiro, 1978.

Buarque de Holanda, Sérgio

_____ Caminhos e fronteiras. Cia das Letras: São Paulo, 1994 (3ª edição).

_____ Raízes do Brasil. José Olympio: Rio de Janeiro, 1982 (15ª edição).

Burke, Peter

_____ História e teoria social. Unesp: São Paulo, 2002.

_____ O que é história cultural?. Zahar: Rio de Janeiro, 2005.

_____ Testemunha ocular – história e imagem. Edusc: São Paulo, 2004.

_____ Variedades de história cultural. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2000.

Cadeddu, Davide + Sapelli, Giulio

_____ Adriano Olivetti, lo spirito nell'impresa. Il margine: Trento, 2007.

Camargo, Iberê + Carneiro, Mario

_____ Iberê Camargo e Mario Carneiro: correspondência. Casa da Palavra + Centro de Arte Hélio Oiticica + Rioarte: Rio de Janeiro, 1999.

Campos, roberto de oliveira

_____ A lanterna na popa. Topbooks: Rio de Janeiro, 1994.

Cardoso, fernando henrique

_____ Carta ao prezado professor Lucio Costa. in Costa, lucio. Registro de uma vivência. Empresa das artes: São Paulo, 1995.

_____ O presidente segundo o sociólogo. Cia das letras: São Paulo, 1998.

_____ O regime político brasileiro. in revista Estudos Cebrap nº 2: Cebrap: São Paulo, 1972.

Cardoso, fernando henrique & faletto, enzo

_____ Dependência e desenvolvimento na América Latina -ensaio de interpretação sociológica. Zahar: Rio de Janeiro, 1970.

Carvalho Franco, maria sylvia de

_____ Homens livres na ordem escravocrata. Kairós: São Paulo, 1983.

Cavalcanti, lauro

_____ Quando o Brasil era moderno -guia de arquitetura, 1928-1960. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2001.

Castro, josué de

_____ Geografia da fome -o dilema brasileiro: pão ou aço. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 2001.

_____ Documentário do nordeste. Brasiliense: São Paulo, 1965.

Celso, Afonso

_____ Porque me ufano do meu país: right or wrong, my country. F. Briguiet: Rio de Janeiro, 1943.

Chipp, herschel b.

_____ Teorias da arte moderna. Martins Fontes: São Paulo, 1999.

Choay, françoise

_____ O urbanismo. Perspectiva: São Paulo, 1979.

Costa, lucio

_____ Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade (transcrição). arquivo Jean Claude Bernardet da Cinemateca Brasileira.

_____ Registro de uma vivência. Empresa das artes: São Paulo, 1995.

Cpdoc-fgv [org]

_____ Saudades do Brasil: a era JK: fotografia, cinema, vídeo, arqueologia contemporânea –catálogo de exposição. Memória Brasil + Cpdoc: Rio de Janeiro, 1992.

Daguerre, louis jacques mandé [et al]

_____ Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama, par M. Daguerre. Editions Rumeurs des ages: Paris, 2003 (fac-simile da histórica edição francesa do livreto, por Alphonse Giroux, em 1839).

Davatz, thomas

_____ Memórias de um colono no Brasil. Martins Fontes: São Paulo, 1972.

de Giorgi, manolo + Morteo, enrico [orgs]

_____ Olivetti: una bella società. Allemandi & co: Torino, Londra, Venezia, New York, 2008.

Deleuze, gilles

_____ Cinema 1: a imagem-movimento. Brasiliense: São Paulo, 1985.

_____ Cinema 2: a imagem-tempo. Brasiliense: São Paulo, 1985.

Dias, maria odila leite da silva

_____ A interiorização da metrópole e outros estudos. Alameda: São Paulo, 2005.

Dolhnikoff, miriam [org]

_____ José Bonifácio de Andrada e Silva: projetos para o Brasil. Cia das letras: São Paulo, 2005.

Farias, agnaldo

_____ Arquitetura eclipsada –notas sobre história e arquitetura, a propósito da obra de Gregori Warchavchik, introdutor da obra moderna no Brasil. dissertação de mestrado: Unicamp: Campinas, 1990.

_____ Arte brasileira hoje. Publifolha: São Paulo, 2002.

Faoro, raymundo

_____ Os donos do poder –formação do patronato político brasileiro. Globo: São Paulo, 2001.

Fausto, boris

_____ História do Brasil. Edusp: São Paulo, 2003.

Ferro, sergio

_____ O canteiro e o desenho. Projeto + labsp: São Paulo, circa 1979.

_____ A casa popular / Arquitetura nova. Gfau: São Paulo, 1975.

Figueiredo, carlos [org]

_____ Cem discursos históricos brasileiros. Leitura: Belo Horizonte, 2003.

Fourastié, jean

_____ Les trente glorieuses ou la révolution invisible, de 1946 à 1975. Fayard: Paris, 1979.

Fontenelle, mario

_____ Minha mala, meu destino. Secretaria de Estado da Cultura, Governo do Distrito federal: Brasília, 1988.

Freyre, gilberto

_____ Casa-grande e senzala. José Olympio: Rio de Janeiro, 1961.

_____ Sobrados e mucambos. José Olympio: Rio de Janeiro, 1961.

Furtado, celso

_____ Os ares do mundo. in Furtado, celso. Obra autobiográfica, tomo III. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1997.

_____ Brasil, a construção interrompida. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1992.

_____ Cultura e desenvolvimento em época de crise. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1984.

_____ Desenvolvimento e subdesenvolvimento. Fundo de cultura: Rio de Janeiro, Lisboa, 1965.

_____ A fantasia desfeita. in Furtado, celso. Obra autobiográfica, tomo II. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1997.

_____ A fantasia organizada. in Furtado, celso. Obra autobiográfica, tomo I. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1997.

_____ Formação econômica do Brasil. Cia editora nacional: São Paulo, 1995 (25ª edição).

_____ O mito do desenvolvimento econômico. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1974.

_____ A pré-revolução brasileira. Fundo de cultura: Rio de Janeiro, 1962

_____ Um projeto para o Brasil. Saga: Rio de Janeiro, 1968.

- _____ Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1966.
- Galano, ana maria [org]
- _____ Casa-grande, senzala & cia –roteiro e diário. Aeroplano: Rio de Janeiro, 2001.
- _____ Joaquim Pedro de Andrade –catálogo de mostra. Minc: Rio de Janeiro, 2000.
- Gaspari, elio
- _____ A ditadura envergonhada. Cia das letras: São Paulo, 2002.
- _____ A ditadura escancarada. Cia das letras: São Paulo, 2002.
- Gemsheim, helmut
- _____ Concise history of photography. Thames & Hudson: London, 1971.
- _____ La première photographie au monde, in revista Études photographiques n° 3, Frontières de l'image/Le territoire et le document, novembre, 1997.
- _____ The 150th anniversary of photography, in revista History of photography vol 1, n° 1, janeiro, 1977.
- _____ The origins of photography. Thames & Hudson: London, 1982.
- Gilardi, ando
- _____ Storia sociale della fotografia. Feltrinelli: Milano, 1981.
- Godard, jean luc
- _____ Perversões do autor. in jornal Folha de São Paulo, caderno +Mais!, 19 de dezembro de 2004.
- Goldmann, lucien
- _____ Ciências humanas e filosofia: o que é a sociologia?. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, São Paulo, 1993.
- Gropius, walter
- _____ Bauhaus: nova arquitetura. Perspectiva: São Paulo, 2004.
- Holston, james
- _____ A cidade modernista. Cia das letras: São Paulo, 1993.
- Instituto Moreira Salles [org]
- _____ O Brasil de Marcel Gautherot. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2001.

- Jorge, fernando
_____ Getúlio Vargas e o seu tempo -um retrato com luz e sombra. T. A. Queiroz:
São Paulo, 1987.
- Katinski, julio roberto
_____ A pesquisa acadêmica na Fauusp. Fauusp: São Paulo, 2005.
- Kaufmann, emil
_____ Da Ledoux a Le Corbusier -origine e sviluppo dell'architettura autonoma.
Mazzotta: Milano, 1973.
- Kossoy, boris
_____ Dicionário histórico-fotográfico brasileiro -fotógrafos e ofício da
fotografia no Brasil, 1833-1910. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2002.
- Kowarick, lucio [et al]
_____ São Paulo 1975 -crescimento e pobreza. Loyola: São Paulo, 1982.
- Krauss, rosalind
_____ O fotográfico. Gg: Barcelona, 2002.
- Kubitschek de Oliveira, juscélino
_____ Entrevista a Maria Victoria Benevides -1974. arquivo Cpdoc-FGV.
_____ Entrevista a Maria Victoria Benevides -1976. arquivo Cpdoc-FGV.
_____ A marcha do amanhecer. Bestseller: São Paulo, 1962.
_____ Meu caminho para Brasília. Bloch: Rio de Janeiro, 1974.
_____ Por que construí Brasília. Bloch: Rio de Janeiro, 1975.
- Lafer, celso
_____ JK e o programa de metas, 1956-1961: processo de planejamento e sistema
político no Brasil. Fgv: Rio de Janeiro, 2002.
- Latorraca, gian carlo [org]
_____ João Filgueiras Lima, Lelé. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi + Blau: São
Paulo, Lisboa, 1999.
- Lavedan, pierre
_____ Histoire de l'urbanisme. H. Laurens: Paris, 1926-52.

Le Corbusier

_____ Precisoões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo.
Cosacnaify: São Paulo, 2003.

Le Corbusier + Jeanneret, pierre

_____ Œuvre complète en 8 volumes. Birkhäuser: Basel, Boston, Berlin, 1995.

Lengereau, eric [org]

_____ Architecture et construction des savoirs: quelle recherche doctorale?.
Recherches: Paris, 2008.

Lessa, carlos

_____ O rio de todos os brasis –uma reflexão em busca de auto-estima. Record:
Rio de Janeiro, 2000.

Lévi-Strauss, claude

_____ Tristes trópicos. Cia das Letras: São Paulo, 1996.

Lewis, jacobs

_____ The rise of american film: a critical history. Teachers College Press: New
York, 1975.

Lima, joão filgueiras

_____ Que é ser arquiteto –memórias profissionais de Lelé. Record: Rio de
Janeiro, 2004.

Lima de Toledo, benedito

_____ São Paulo: três cidades em um século. Duas cidades: São Paulo, 1983.

Lobo, maria da silveira

_____ Brasília, da utopia à distopia. tese de doutoramento: Usp: São Paulo, 2002.

Machado jr, rubens

_____ São Paulo em movimento: a representação da metrópole nos anos 20.
dissertação de mestrado: Usp: São Paulo, 1989.

Maldonado, tomás.

_____ La speranza progettuale –ambiente e società. Einaudi: Torino, 1971.

Mannheim, karl

_____ Sociologia da cultura. Perspectiva: São Paulo, 2008.

Maragoni, matteo

_____ Aprender a ver: como se contempla uma obra de arte. Ipe: São Paulo, 1949.

_____ Saper vedere: come si guarda un'opera d'arte. Garzanti: Milano, 1950.

Martins, carlos alberto ferreira martins

_____ A constituição da trama narrativa na historiografia da arquitetura moderna brasileira. in revista Pós nº 5: Fauusp: São Paulo, 1995.

_____ Arquitetura e Estado no Brasil –elementos para uma análise da constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lucio Costa. dissertação de mestrado: Usp: São Paulo, 1988.

_____ Arquitetura moderna brasileira em contexto. tese de livre-docência: Usp: São Paulo, 1998.

_____ Construir uma arquitetura, construir um país. in Schwartz, jorge [org]. Brasil –da antropofagia a Brasília. Cosacnaify: São Paulo, 2002.

_____ Estado, natureza e cultura na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lucio Costa (1929-1936). in revista Caramelo nº 6: Fauusp: São Paulo, 1993.

_____ Le Corbusier e Lucio Costa: afinidades eletivas. in Nobre, ana luiza; Kamita, joão masao; Leonídio, otávio & Conduru, roberto [orgs]. Lucio Costa, um modo de ser moderno. Cosacnaify: São Paulo, 2004.

Martins, josé de souza

_____ Capitalismo e tradicionalismo. Pioneira: São Paulo, 1975.

_____ Fronteira –a degradação do outro nos confins do humano. Hucitec: São Paulo, 1997.

Marx, murillo

_____ Cidade brasileira. Melhoramentos + Edusp: São Paulo, 1980.

Mello e Souza, antonio candido

_____ Formação da literatura brasileira –momentos decisivos, 1º volume, 1750-1836. Itatiaia: Rio de Janeiro + Belo Horizonte, 1993 (7ª edição).

_____ Formação da literatura brasileira –momentos decisivos, 2º volume, 1836-1880. Itatiaia: Rio de Janeiro + Belo Horizonte, 1993 (7ª edição).

- _____ Os parceiros do rio Bonito. Duas cidades: São Paulo, 1987.
- Mello e Souza, gilda de
- _____ Os inconfidentes. in revista Discurso nº 3, ano III. Fflchusp: São Paulo, 1972.
- _____ O tupi e o alaúde –uma interpretação de ‘Macunaíma’. Duas cidades: São Paulo, 1979.
- Michelet, jules
- _____ O povo. Martins Fontes: São Paulo, 1988.
- Mindlin, henrique ephim
- _____ Modern architecture in Brazil. Reinhold: New York, 1956.
- Montaner, josep maria
- _____ Arquitetura e crítica. Gg: Barcelona, 2007.
- _____ Depois do movimento moderno. Gg: Barcelona, 2001.
- Moscovici, serge
- _____ Essai sur l’histoire humaine de la nature. Flammarion: Paris, 1977.
- Mumford, lewis
- _____ The city in history: its origins, its transformations and its prospects. Secker & Warburg: London, 1961.
- Niemeyer, oscar
- _____ Entrevista a Joaquim Pedro de Andrade (transcrição). arquivo Jean Claude Bernardet da Cinemateca Brasileira.
- _____ Minha experiência em Brasília. Vitória: Rio de Janeiro, 1961.
- _____ Quase memórias: viagens –tempos de entusiasmo e revolta, 1961-1966. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1968.
- Nobre, a. l.; kamita, j. m.; leonídio, o. & conduru, r. [orgs]
- _____ Lucio Costa, um modo de ser moderno. Cosacnaify: São Paulo, 2004.
- Novaes, fernando
- _____ Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808). Hucitec: São Paulo, 2005.

Oliveira, francisco de

_____ Apresentação. in Prebisch, raúl. Keynes –uma introdução. Brasiliense: São Paulo, 1991.

_____ A economia brasileira: crítica à razão dualista. in revista Estudos Cebrap nº 2: Cebrap: São Paulo, 1972.

_____ A navegação venturosa –ensaios sobre o pensamento de Celso Furtado. Boitempo: São Paulo, 2003.

_____ Crítica à razão dualista / O ornitorrinco. Boitempo: São Paulo, 2003.

Olivetti, adriano

_____ Città dell'uomo. Edizioni di Comunità: Milano, 1959.

Palazzo, agostino [org]

_____ Città e anticittà. Calderini: Bologna, 1971.

Pinson, stephen

_____ Revers de fortune, in Bajac, quentin e Planchon-de Font-Réaulx, dominique [orgs]. Le daguerréotype français: un objet photographique. Editions de la Réunion des Musées Nationaux: Paris, 2003.

Portoghesi, paolo

_____ Infanzia delle machine: introduzione alla tecnica curiosa. Laterza: Roma + Bari, 1981.

Prebisch, raul

_____ Dinâmica do desenvolvimento latino-americano. Fundo de cultura: Rio de Janeiro, 1968.

Ragghianti, carlo ludovico

_____ Cinema, arte figurativa. Einaudi: Torino, 1952.

Ramos, alcides freire

_____ O canibalismo dos fracos: história, cinema, ficção –um estudo de 'Os inconfidentes', de Joaquim Pedro de Andrade. tese de doutoramento: Usp: São Paulo, 1996.

Reis Filho, nestor goulart

_____ Quadro da arquitetura no Brasil. Perspectiva: São Paulo, 2004.

_____ São Paulo: vila, cidade, metrópole. Prefeitura municipal: São Paulo, 2004.

- _____ Urbanização e teoria. Fausp: São Paulo, s. d..
- Rondolino, gianni
- _____ Roberto Rossellini. Il Castoro + L'Unità: Milano, 1995.
- Rossellini, roberto
- _____ Conversazioni sulla cultura e sul cinema. in Bruno, edoardo [org]. R. R. Roberto Rossellini, quaderni di Filmcritica 7. Bulzoni: Roma, 1979.
- Riflessioni e considerazioni per una educazione integrale. in Bruno, _____ edoardo [org]. R. R. Roberto Rossellini, quaderni di Filmcritica 7. Bulzoni: Roma, 1979.
- Rozzi, renato + Garruccio, roberta
- _____ Uomini e lavoro alla Olivetti. Mondadori: Milano, 2005.
- Sadoul, georges
- _____ Histoire du cinéma mondial -des origines à nos jours. Flammarion: Paris, 1966.
- Saia, luis
- _____ Textos sobre o ensino de arquitetura. Gfau: São Paulo, 1956.
- Salles gomes, paulo emílio
- _____ Abril em Brasília. in Salles Gomes, paulo emílio. Crítica de cinema no Suplemento Literário, volume 2. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1981.
- _____ Novembro em Brasília. in Salles Gomes, paulo emílio. Crítica de cinema no Suplemento Literário, volume 2. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1981.
- _____ Paralelo inútil. in Salles Gomes, paulo emílio. Crítica de cinema no Suplemento Literário, volume 2. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1981.
- _____ Plínio Sússekind Rocha. in revista Discurso nº 3, ano III. Fflchusp: São Paulo, 1972.
- _____ Primavera em Florianópolis. in Salles Gomes, paulo emílio. Crítica de cinema no Suplemento Literário, volume 2. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1981.
- _____ Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. Perspectiva + Edusp: São Paulo, 1974.

Santos, milton

_____ A cidade nos países subdesenvolvidos. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1965.

_____ A urbanização brasileira. Edusp: São Paulo, 2005.

_____ Ensaaios sobre a urbanização latino-americana. Hucitec: São Paulo, 1982.

Schwartz, jorge [org]

_____ Brasil –da antropofagia a Brasília (1920-1950). Cosacnaify: São Paulo, 2002.

Schwarz, roberto

_____ Nacional por subtração. in Schwarz, roberto. Que horas são?. Cia das letras: São Paulo, 2006.

_____ Sequências brasileiras. Cia das letras: São Paulo, 1999.

Silva, helio

_____ Fim da primeira república –história da república brasileira. Três: Rio de Janeiro, 1975.

_____ O governo provisório –história da república brasileira. Três: Rio de Janeiro, 1975.

_____ Nos braços do povo –história da república brasileira. Três: Rio de Janeiro, 1975.

_____ A novembrada –história da república brasileira. Três: Rio de Janeiro, 1975.

_____ Desenvolvimento e democracia –história da república brasileira. Três: Rio de Janeiro, 1975.

Singer, paul israel

_____ Desenvolvimento econômico sob o prisma da evolução urbana. tese de doutoramento: Usp: São Paulo, 1966.

_____ Economia política da urbanização. Brasiliense + Cebrap: São Paulo, 1975.

Stam, robert

_____ O espetáculo interrompido –literatura e cinema de desmistificação. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1981.

Tavares, maria da conceição

_____ Da substituição de importações ao capitalismo financeiro. Zahar: Rio de Janeiro, 1972.

Tavares, maria da conceição [org]

_____ Celso Furtado e o Brasil. Fundação Perseu Abramo: São Paulo, 2000.

Telles, sophia da silva

_____ Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície. dissertação de mestrado: Usp: São Paulo, 1988.

Tinhorão, José Ramos

_____ O samba agora vai... –a farsa da música popular no exterior. JCM: Rio de Janeiro, 1969.

Toynbee, arnold joseph

_____ Cities on the move. Oxford university: New York, 1970.

Turazzi, maria inez

_____ Marc Ferrez. Cosacnaify: São Paulo, 2000.

Vernant, jean pierre

_____ As origens do pensamento grego. Difel: Rio de Janeiro, 2008.

Viotti da costa, emilia

_____ Da monarquia à república –momentos decisivos. Brasiliense: São Paulo, 1987.

Vitrúvio

_____ Tratado de arquitectura (tradução do latim, introdução e notas por M. Justino Maciel). Instituto Superior Técnico: Lisboa, 2006 (2ª edição).

Wainer, samuel

_____ Minha razão de viver: memórias de um repórter. Planeta: São Paulo, 2005.

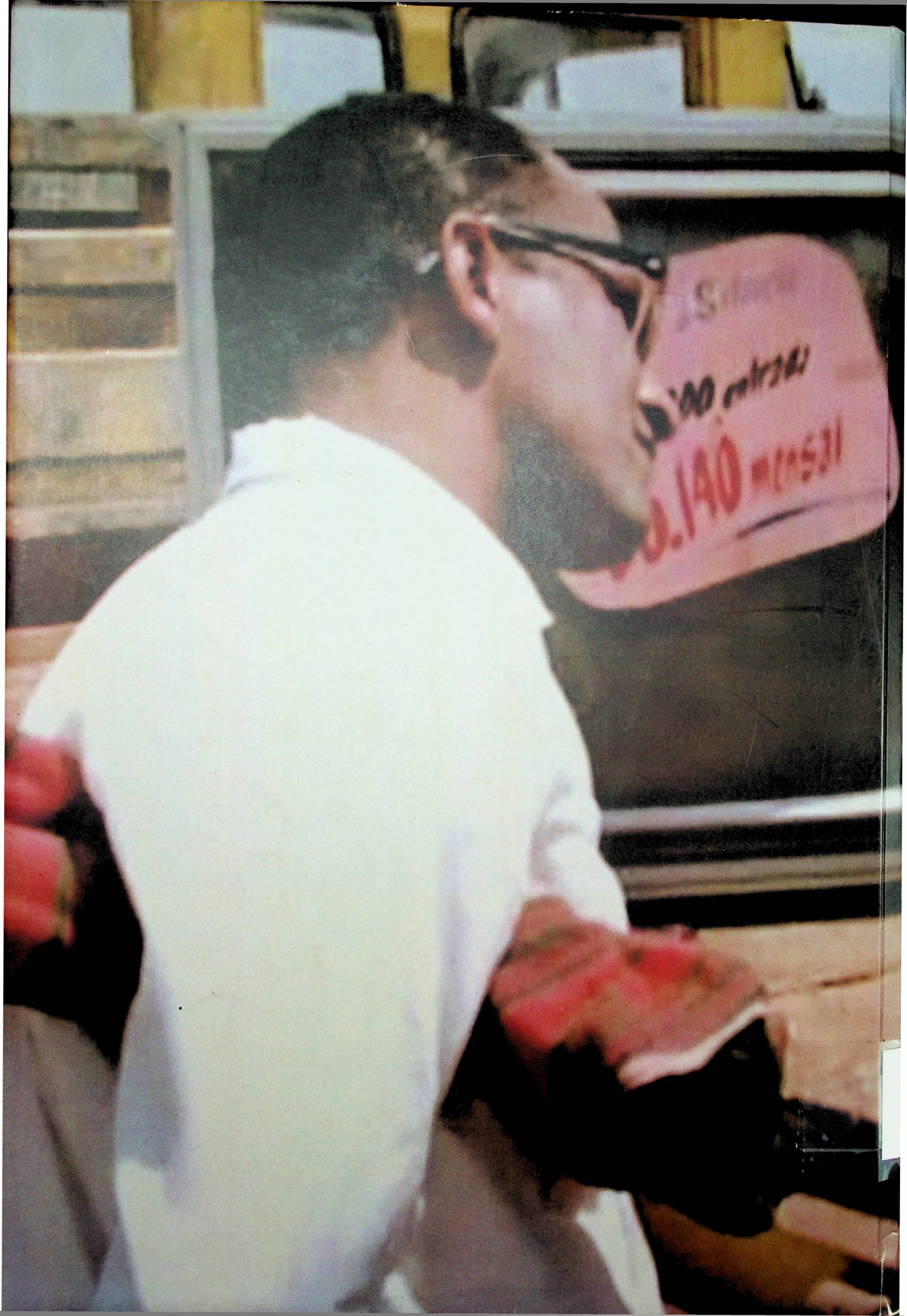
Weffort, francisco

_____ O populismo na política brasileira. Paz e terra: Rio de Janeiro, 1978.

Wey, francis

_____ Comment le soleil est devenu peintre: histoire du daguerréotype et de la photographie, in revista Musée des Familles, vol 20, juin, 1853 e juillet, 1853.

- _____ De l'influence de l'héliographie sur les beaux-arts, in revista La Lumière, nº 1, 1851 e nº 2, 1851.
- Wilheim, jorge
- _____ O substantivo e o adjetivo. Perspectiva + Edusp: São Paulo, 1976
- _____ Urbanismo no subdesenvolvimento. Saga: Rio de Janeiro, 1969.
- Wisnik, guilherme
- _____ Lucio Costa. Cosacnaify: São Paulo, 2001.
- Wisnik, guilherme [org]
- _____ O risco -Lucio Costa e a utopia moderna. Bang bang produções: Rio de Janeiro, 2003.
- Wölfflin, heinrich
- _____ A arte clássica. Martins Fontes: São Paulo, 1990.
- _____ Renascença e barroco. Perspectiva: São Paulo, 2005.
- Xavier, ismail
- _____ As ironias da formação -resenha do livro 'Casa-grande, senzala & cia', organizado por Ana Maria Galano. in jornal Folha de São Paulo: jornal de resenhas: p1: São Paulo: 9 de março de 2002.
- _____ O cinema brasileiro moderno. Paz e terra: São Paulo, 2001.
- _____ Sétima arte: um culto moderno. Perspectiva: São Paulo, 1978.
- Zevi, bruno
- _____ Saber ver a arquitetura. Martins Fontes: São Paulo, 1996.
- Zweig, stefan
- _____ Brasilien Ein Land der Zukunft. Fischer: Berlin, 2006.



S...
100 ...
140 ...