

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

PABLO ROSSI BARREIRA

CINEMA, MODERNISMO E IMPASSE:
a Universidade de Brasília em três filmes documentários nacionais



Niterói
2022

PABLO ROSSI BARREIRA

CINEMA, MODERNISMO E IMPASSE:
a Universidade de Brasília em três filmes documentários nacionais

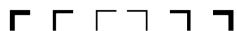
ORIENTADOR: PROF. DR. REINALDO CARDENUTO FILHO

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em Cinema e Audiovisual,
linha de pesquisa Histórias e Políticas,
da Universidade Federal Fluminense,
como exigência parcial para obtenção do
título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Niterói
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **PABLO ROSSI BARREIRA**, na forma em que se segue:

Aos 5 dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e dois às 10:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **PABLO ROSSI BARREIRA** formada pelos seguintes professores doutores: Reinaldo Cardenuto Filho (orientador - presidente da banca), Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF) e Guilherme Oliveira Lemos (IF Brasília). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**Cinema, Modernismo e Impasse. A Universidade de Brasília em três filmes documentários nacionais.**". Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a ousadia do texto ao propor uma ampla reflexão crítica sobre o projeto moderno brasileiro, na qual destaca seus impasses e suas contradições sem adentrar em um viés nostálgico e celebrativo. Também destaca a capacidade do pós-graduando em articular aspectos gerais da História do Brasil com questões específicas do cinema brasileiro, utilizando-os como instrumental para a análise das obras fílmicas selecionadas como recorte de pesquisa. Por fim, a banca salienta o esforço da dissertação em apresentar uma revisão bibliográfica sobre o pensamento social e político do país, além do fato de que a texto apresenta-se bem escrito.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Reinaldo Cardenuto Filho, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Reinaldo Cardenuto Filho (Orientador)

Fabián Rodrigo Magioli Núñez (UFF)

Guilherme Oliveira Lemos (IF Brasília)

para goebel weyne

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

B271c Barreira, Pablo Rossi
Cinema, modernismo e impasse : A Universidade de Brasília
em três filmes documentários nacionais. / Pablo Rossi
Barreira. - 2022.
116 f.

Orientador: Reinaldo Cardenuto Filho.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2022.

1. Documentário (Cinema). 2. Modernismo (Estética). 3.
Golpe Militar de 1964. 4. Racismo. 5. Produção intelectual.
I. Cardenuto Filho, Reinaldo, orientador. II. Universidade
Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.
III. Título.

CDD - XXX

AGRADECIMENTOS

A pesquisa, acredito que como qualquer atividade criativa, acontece por caminhos que não são lineares e, por isso, guarda surpresas.

Quero agradecer aos meus amigos designers modernistas, Luiz Arbex, Karl Heinz Bergmiller e Patrik Matos. Também meu amigo de muitas conversas, antropólogo Pedro de Andrea Gradella. Geólogo, Apoena Rossi. Meus amigos de PPGCine UFF, Luciana Timtim Ponso, Francisco Bragantino Costa Júnior e Jansen Raveira Ramos. Colegas pesquisadores, André Manfrim e Leticia Gomes de Assis. Professores do PPGCine UFF, Elianne Ivo Barroso, Fabián Núñez, Mauricio Bragança, Talitha Ferraz, Eliane Salvatierra, Rafael de Luna Freire e Tunico Amancio. Professor do IF de Brasília, historiador Guilherme Oliveira Lemos. Professores do PPGAU UFF, arquitetos Dinah Guimaraes e Caio Nogueira. Professor da UTFPR, meu anjo da guarda, designer José Marconi Bezerra de Souza e professora da UFPB designer Lia Monica Rossi. Dalia Rossi e Tom de Alencar. Ieda Barreira. Meu orientador, Reinaldo Cardenuto.

Esta pesquisa foi realizada durante a pandemia de Covid-19.

Muita treta pra Vinícius de Moraes.

Mano Brown em “Da ponte pra cá” (2002)

RESUMO

Três filmes do gênero documentário, realizados por cineastas conectados com o Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília na década de 1960, fazem emergir as feridas causadas por um dos maiores traumas da esquerda brasileira: as invasões do campus e interrupção do projeto da UnB, após abril de 1964. Através de uma articulação entre Cinema e História, a diacronia das produções (1967, 2001 e 2020) revela que os ideais modernistas foram preservados por uma elite intelectual ampliada, vencida e nostálgica, com acesso privilegiado à modernização conservadora. Passados exatamente 100 anos da Semana de Arte Moderna, ou Semana de 22, essa memória histórica é problematizada. Em disputas pela revisão do sentido da identidade nacional, a historiografia enfrenta negacionismos, os ideais modernistas são tensionados.

ABSTRACT

Three films of the documentary genre, made by filmmakers connected with the Central Institute of Arts of the University of Brasília in the 1960s, reveal the wounds caused by one of the greatest traumas of the Brazilian left: the invasions of the campus and the interruption of the UnB project, after April 1964. Through an articulation between Cinema and History, the diachrony of the productions (1967, 2001 and 2020) reveals that the modernist ideals were preserved by an enlarged, defeated and nostalgic intellectual elite, but with privileged access to conservative modernization. Exactly 100 years after the Modern Art Week, or Week of 22, this historical memory is problematized. In disputes over the revision of the meaning of national identity, historiography faces denialism and modernist ideals are strained.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O Modernismo como Cânone da Identidade Nacional	15
1.1. A Universidade de Brasília e o projeto desenvolvimentista brasileiro	15
1.2. Cinema, história, arte e política	23
1.3. O cânone do cinema moderno	32
1.4. O cânone da arquitetura moderna.....	36
1.5. Educação e o ideário modernista	42
1.6. Imagens do Povo.....	44
2. Análise Fílmica	55
2.1. História e memória.....	55
2.2. Cinema, estranhamento e ruínas	65
2.3. Os três filmes.....	71
2.3.1. Brasília, contradições de uma cidade nova	71
2.3.2. Barra 68, sem perder a ternura.....	78
2.3.2.1. Choque de Intenções e Lugares.....	80
2.3.2.2. Relatos da Invasão: viver a tristeza com alegria	88
2.3.3. UnB, utopia distopia.....	91
3. CONCLUSÃO	104

INTRODUÇÃO

Em 29 de agosto de 1968 o campus da Universidade de Brasília (UnB) foi ocupado por centenas de policiais e pelo exército. Um grupo de estudantes ligados ao Instituto Central de Artes filma com câmeras 16mm cenas da ocupação.

Já na década de 1970 o documentarista Vladimir Carvalho recebe as latas das filmagens, ele já professor da Universidade, a qual ajudou a reerguer. Em 2001 Vladimir lança o documentário *Barra 68 Sem Perder a Ternura*.

O filme é dedicado ao líder estudantil Honestino Guimarães, um dos sete alunos que tinham mandato de prisão expedido durante essa ocupação. Goiano e aluno de Geologia desde 1965 em Brasília, Honestino foi preso diversas vezes e eleito presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE) em 1968, mesmo ele detido e mesmo estando a entidade cassada, desde 1966. Foi assassinado em 1973 pelos órgãos de repressão da ditadura após viver por anos na clandestinidade. Foi considerado desaparecido até 1996 quando teve seu óbito reconhecido.

A partir das filmagens 16mm feitas pelos alunos e recuperadas, *Barra 68* é construído com depoimentos de alunos da UnB da época, inclusive com os responsáveis pelas filmagens de 1968, que voltam ao campus para reconstituir os acontecimentos, contando outras invasões desde 1964. São ouvidos familiares de Honestino, outros ex-alunos e personalidades envolvidas na criação e construção da universidade - notadamente Darcy Ribeiro, o físico Roberto Salmeron e o arquiteto Oscar Niemeyer. Também é ouvido o então Vice-Reitor, o Capitão de Mar e Guerra, José Carlos Azevedo (depois Reitor de 1976 a 1985). A locução de Othon Bastos completa a estrutura narrativa que conta com Vladimir Carvalho compondo o quadro como entrevistador.

A forma e o conteúdo de *Barra 68* nos dão um ponto de referência, em torno do qual queremos articular questões do cinema documentário em um amplo debate sobre a construção de Brasília e sua universidade, marcados pelo processo de modernização dos países do terceiro mundo após a segunda guerra mundial, o respectivo apogeu cultural do modernismo do qual a nova capital é expressão e subsequente período do regime militar brasileiro, iniciado com o golpe de 1964. Em nossa tríade de filmes, o longa metragem *Barra 68*, lançado em 2001, ocupa a posição central. As outras duas produções se posicionam antes e depois. O curta *Brasília, contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade (1967) e *UnB, utopia distopia*, de Jorge Bodanzky (2020). *Utopia*,

distopia foi lançado remotamente no Festival de Cinema de Brasília durante a duração desta pesquisa, atravessados pela pandemia de Covid-19 e o mandato do Presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, derrotado nas urnas pouco antes da nossa defesa.

Os três filmes são de certa maneira frutos diretos das atividades de cinema que se desenvolveram nos primeiros anos da UnB, fundada em 1962. Com forte influência do pensamento modernista, o Instituto Central de Artes (ICA) da UnB iniciou atividades estruturando o Curso-Tronco de Arquitetura e se propunha a uma abordagem de reforma do ensino artístico e técnico. No ICA, Paulo Emilio Salles Gomes desenvolveu a partir de 1963 algumas das primeiras experiências de estudos cinematográficos em nível superior no Brasil.

Para esta nossa dissertação faremos um exercício de análise filmica entremeada por uma crítica sociológica e histórica. Utilizaremos como inspiração justamente o “Método Paulo Emílio”. Trata-se de análise que tomou forma principalmente a partir da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). Foi apropriado e desenvolvido, entre outros, por Ismail Xavier e Jean Claude Bernardet. À época do golpe Paulo Emílio já estruturava junto com Jean-Claude e Lucila Bernardet, e Nelson Pereira dos Santos, um novo curso de cinema na nova universidade, iniciado no primeiro semestre de 1965¹. Em outubro de 1965 essas atividades estavam praticamente extintas, quando grande parte dos professores da universidade pediram demissão em cenário crescente de repressão institucional (MARTINS, 2009).

Posteriormente, com a ditadura já escancarada e a experiência da UnB precocemente interrompida, Paulo Emilio, Bernardet, Ismail e outros, estabeleceram na USP uma linha de estudos cinematográficos fundamental dentro da pesquisa nacional. Já Nelson Pereira dos Santos aportou em Niterói onde foi principal fundador do curso de cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF) (SILVA, 2004).

Falaremos então dessa tradição paulista. Para falar dessa Tradição paulista, precisamos falar de Antonio Candido. Amigo juvenil de Paulo Emilio e Professor de Literatura na USP, no início da década de 1960 introduziu o curso de Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH-USP. Lá, Paulo Emílio foi professor a partir de 1961 e defendeu em 1972 sua tese de doutorado *Humberto Mauro, Cataguazes, Cinearte*, tese

¹ Paulo Emílio se dirigiu a Brasília primeiramente em busca de financiamento para a Cinemateca Brasileira, chegando a ser aventada uma transferência dos arquivos para a nova capital. Em 1963 uma parceria se materializou com a UnB na forma de difusão e cursos (SOUZA, 2002, p. 417-431).

orientada por Gilda Mello e Souza que é uma referência não só para os estudos sobre o cineasta mineiro Humberto Mauro, como para a própria história da pesquisa acadêmica em cinema. São referências fundamentais da formação crítica ligada à arte na academia brasileira. Vejamos um trecho em que se evidenciam algumas relações dessa tradição:

Neste campo, outra semelhança a se notar é a figura dos mentores: Ismail obteve orientação de Paulo Emílio Salles Gomes no mestrado e, após o falecimento deste, foi acompanhado por Antonio Candido; Roberto [Schwarz], que assumiu e desdobrou os pontos de partida de Candido, fez de Paulo Emílio uma fonte de sistematização teórica. Convém lembrar que Antonio Candido e Paulo Emílio são figuras destacadas do renomado Grupo Clima, onde se desenvolveu uma crítica com tino materialista (CORDEIRO, 2015)

Como nosso objetivo é apresentar de forma rápida alguns elementos formadores para seguir com a análise de *Barra 68* e os outros dois filmes, convém lembrarmos que as referências históricas devem ser tensionadas pela crítica historiográfica, constantemente lidando com a formação de cânones. Do movimento dessas e de outras histórias e formações, queremos construir um mapa onde a nossa pesquisa se situa.

Aproveitando a oportunidade, lembro que o Grupo Clima se inscreve em meio ao esforço de revisão e mudança na política cultural socialista, que à época vinha com o selo oficial soviético; ele surgiu entre dois importantes movimentos da esquerda mundial, o “marxismo ocidental” e os “cultural studies”, colocando em prática um trabalho heterodoxo, livre de ideologias programáticas e sem tutela intelectual de partidos. (CORDEIRO, 2015)

Para chegar às consequências dos estudos desenvolvidos em São Paulo, faremos uma breve contextualização. A história das universidades brasileiras é contada com

capítulos iniciais exíguos. A educação de nível superior no Brasil se desenvolveu em ritmo mais lento que em países próximos e de contexto semelhante. Na América Latina os territórios ocupados pela colonização espanhola experimentaram a criação de instituições de ensino superior ligadas à igreja católica desde o primeiro século de dominação. Uma justificativa é que os espanhóis combatiam culturas mais integradas e até mesmo impérios e civilizações ameríndias nos territórios que invadiam, situação diferente da organização dos povos habitantes das terras cobiçadas por Portugal. Os espanhóis estabeleceram rapidamente formas de dominação cultural e administrativa comparativamente mais fortes para fazer frente à estrutura dos povos originários que encontraram.

Sendo assim, quando da Proclamação da República, em 1889, o Brasil ainda não contava com nenhuma universidade. O ensino superior, quando muito, atendia a interesses específicos da elite e da administração, com cursos singulares de medicina e cirurgia, direito, engenharia e mineração, além dos cursos de teologia mantidos pelas ordens eclesiásticas.

Somente após o fim da “república do café com leite” que surge a Universidade de São Paulo em 1934, instituição já com a integração e proposta moderna que confere ao ensino superior feições efetivamente “universais”. A USP é de certa forma uma consequência da derrota do Estado de São Paulo na Revolução Constitucionalista de 1932. Sua criação atualiza o poder econômico do Estado, avançado em termos de modernização e já experimentando um processo de industrialização e urbanização maior que o restante do país. A elite paulista encontra na possibilidade de investimento intelectual a afirmação que não foi alcançada no conflito armado. Tem na figura de Fernando de Azevedo um de seus mais importantes fundadores. Era ligado à FFLCH, um núcleo primeiro da constituição daquela universidade.

Ilustrando uma cronologia da instauração das universidades brasileiras, temos no antigo Distrito Federal a criação da Universidade do Distrito Federal (UDF), em 1935 no Rio de Janeiro. Era então Secretário de Instrução Pública o baiano Anísio Teixeira, governo de Pedro Ernesto.

Essa experiência teve vida curta, eclipsada pelo contexto de centralização promovida em nível Federal por Getúlio Vargas e seu Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema. Em 1937 estruturaram a Universidade do Brasil que foi a base do que hoje é a Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Vale destacar nessa trajetória a construção do prédio do Ministério de Educação e Saúde Pública entre 1937 e 1945, hoje Edifício Gustavo Capanema, antigo prédio na Avenida Graça Aranha no centro do Rio de Janeiro. Importante marco da arquitetura modernista mundial, teve contribuição decisiva do jovem arquiteto Oscar Niemeyer em equipe chefiada por Lúcio Costa e com participação ativa do francês Le Corbusier. Depois Niemeyer executou obras emblemáticas em Minas nos anos 1940 e 1950, em Cataguazes e também em Belo Horizonte, do então prefeito Juscelino Kubitchek, até a grande participação na nova capital, experiência que consolidou seu trabalho e lhe rendeu oportunidades internacionais.

A UnB foi criada em 21 de abril de 1962, 2 anos após a fundação da nova capital. O campus principal ocupa área privilegiada do plano diretor e sua existência só foi possível a partir do trabalho de Darcy Ribeiro, que enfrentou movimentos contrários à presença de estudantes universitários próximos ao poder central do país. Conhecida pelo seu projeto original progressista e desenvolvimentista, é também lembrada pela forte repressão que sofreu após o golpe de 1964.

Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira foram os principais responsáveis pelo projeto acadêmico da UnB. Como relacionado nos filmes escolhidos, mobilizou esperanças e engajamentos de uma nova fase para o ensino superior no Brasil, propunha-se a superar o academicismo e a ausência de soberania que se perpetuam no pensamento nacional.

Depois de apresentada a UnB e seu projeto (capítulo 1.1), procuramos observar o trajeto do “longo modernismo”, como definido por Marcos Napolitano, no qual está o projeto da construção de Brasília e da sua universidade e introduzimos o campo de Cinema e História (capítulo 1.2). Analisamos como o pensamento modernista compõe um cânone estético para o cinema, a arquitetura e a educação (capítulos 1.3, 1.4 e 1.5) e como esse pensamento possui limites, ambiguidades e contradições políticas e estéticas (capítulo 1.6).

No capítulo 2 analisamos um dos maiores traumas da intelectualidade progressista a partir dos filmes escolhidos, o golpe de 1964 e seus desdobramentos na UnB. Procuramos expandir o debate comparando como a memória do regime militar se construiu em simultâneo ao enfraquecimento do pensamento modernista. Nos aproximamos de um enfoque historiográfico que identificou diferentes fases da construção dessa memória do regime militar, se transformando ao longo das décadas, e como dela adveio uma “memória hegemônica” (capítulo 2.1). Através da análise fílmica e partindo do campo Cinema e História, procuramos alinhar como esses enfoques se desenvolveram

nos documentários, passando pelo entusiasmo cultural das décadas de 1950 e 60, passando por uma fase inicial de reflexão pós golpe, sobre o desmoronamento do reformismo político, e estacionando em uma memória hegemônica produzida na transição do regime militar para a democracia, na virada das décadas de 1970 e 80.

Encerraremos com algumas reflexões resultado da pesquisa, apontamentos de lacunas e possíveis continuidades em torno do tema modernismo e educação de arte e técnica (capítulo 3).

Buscaremos investigar e relacionar importantes eventos de nosso incerto processo de modernização, representado por Brasília e pela UnB. Os filmes como documentos históricos nos ajudam a tratar sobre as tensões políticas e sociais que se seguiram ao desenvolvimento do curto período democrático no pós-guerra e posicionar a UnB com destaque no agenciamento dessas tensões, que redundaram na instauração do regime militar no Brasil em 1964 e no respectivo aprofundamento em 1968, confirmando a importância da universidade como ponto de aglutinação e produção de sentidos na construção social do conhecimento, fosse naquela época, seja em desdobramentos posteriores.

Os filmes, de maneiras distintas, discorrem e examinam o projeto modernista concentrado em Brasília e a ruptura política, autoritária e precipitada que se sucedeu, sintoma de uma outra tradição, que é a fragilidade do processo democrático no Brasil e na América Latina. A Universidade de Brasília foi invadida logo após o 1º de abril de 1964 e sucessivamente nos anos seguintes. As invasões expõem em específico como os movimentos progressistas são acompanhados de reações de autoritarismo, como os detentores antigos do poder e do estado profundo recorrem repetidamente a narrativas de medo e pânico para ocupar os espaços construídos para a troca e a construção de ideias. E como as medidas violentas são relativizadas e o prosseguimento da sociedade em termos conservadores e acomodativos se impõe. Dentro de um contexto de impasse social, a depressão de narrativas autônomas e potentes é um sintoma de inconsistências efetivas dos projetos progressistas. A abertura através da anistia reforça o paradigma restrito de enfrentamento restrito aos dilemas e quanto tais frestas mantém o autoritarismo nacional oxigenado.

Temos então uma interessante junção das temáticas dos filmes com a própria formação da estratégia de análise escolhida, formada em alguma medida dentro da própria UnB e de alguma forma origem da produção dos três filmes. Para corroborar com essa

afirmação, em *Barra 68*, Caca Diegues conta sobre um debate ocorrido na UnB após uma invasão em 1968. A ocasião estava vinculada com as filmagens de *Os Herdeiros*, dirigido por ele e que seria lançado em 1970. Além do diretor, estava presente o ator francês Jean Pierre Léaud, que havia trabalhado com Jean Luc Godard e participado do maio de 68 na França. Segundo Cacá, o debate deixou de ser sobre o filme e tornou-se um debate político, sobre a situação na França e sobre a invasão da universidade, inclusive com a projeção de uma reportagem com as imagens filmadas da invasão (as mesmas imagens que eram o início do próprio documentário para o qual ele prestava depoimento).

1. O Modernismo como Cânone da Identidade Nacional

1.1. A Universidade de Brasília e o projeto desenvolvimentista brasileiro

A educação no Brasil é boa? Humberto Maturana (1928-2021) abre o seu livro *Emoções e Linguagem na Educação e na Política* (MATURANA, 2002) com uma pergunta semelhante. Especificamente, a pergunta que esse biólogo chileno faz é “a educação atual serve ao Chile e à sua juventude?” (p.11). A partir de uma espécie de maiêutica socrática, ou seja, através de indagações sucessivas, Maturana investiga “para que serve a educação”, passando por refletir sobre “o que é ser um ser humano”, até o autor argumentar que, a pergunta inicial “a educação atual serve ao Chile e à sua juventude?”, só poderá ser respondida se antes soubermos “que mundo queremos”. Nos apropriando assim dessa inspiração meio Maturana, meio Sócrates, podemos dizer que para responder se a educação no Brasil é boa teremos que antes responder à pergunta: que país nós queremos?

Na nova capital modernista, a Universidade de Brasília (UnB) foi inaugurada em 21 de abril de 1962 com planos ambiciosos, “no auditório cuja montagem fora terminada 20 minutos antes”, como registrado em seu Plano Orientador, publicado por sua própria editora, no mesmo ano (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962, p. 45). Nesse documento a UnB expressava sua missão fundamental: dotar o novo Distrito Federal da capacidade técnica, intelectual e cultural que os órgãos de estado necessitavam e se ressentiam ao moverem-se para o Planalto Central deixando o Rio de Janeiro.

Efetivamente, seria inconcebível que se projetasse e executasse uma cidade capital, destinada a presidir o processo de ocupação dos grandes vazios demográficos interiores e a intensificar a unidade nacional, sem dotá-la de um núcleo cultural capaz de assegurar-lhe a categoria intelectual indispensável para interagir com outros centros urbanos do país e para exercer uma função integradora (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962, p. 18)

O Brasil experimentava intensa onda de crescimento econômico, industrial e urbano e simultaneamente tomava consciência do seu subdesenvolvimento.

Países como o Brasil, que tendo-se atrasado neste processo procuram encaminhar-se, agora, para a industrialização e já se compenetraram de que só a atingirão através do planejamento, não podem esperar que o saber e a técnica de que necessitam, surjam como meros efeitos do progresso material, por ação espontânea. Tal atitude equivaleria à aceitação tácita de uma condição de atraso e dependência que jamais poderíamos superar. (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962, p. 19)

O diagnóstico da dependência do Brasil ao capital externo previa que só seria possível romper com tal atraso através de uma industrialização de bases nacionais, fundamentada em ciência e tecnologia próprias, necessárias para exploração racional de dos recursos naturais disponíveis nas áreas supostamente vazias do interior do país.

É notório que, por força do próprio desenvolvimento econômico que já alcançamos, veremos, paradoxalmente, aumentar a nossa dependência técnica e científica em relação aos núcleos que nos exportam os equipamentos e os procedimentos através dos quais estamos produzindo. Tais elementos constituem, sabidamente, subprodutos de um corpo de saber científico e tecnológico que não pode ser importado com as máquinas, mas deve ser organicamente desenvolvido em cada país que almeje plena independência (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962, p. 19).

O ensino superior era visto até então como ainda atávico do atraso nacional e a UnB uma aposta estratégica para o país que se queria construir com o desenvolvimento econômico e produtivo.

Somos, talvez, o único país que ainda pretende formar cientistas e tecnólogos segundo o modo tradicional de ensinar e cultivar a erudição clássica. Há poucos anos, este atraso não tinha grande relevância, porque a tarefa dos nossos estabelecimentos de ensino superior era qualificar socialmente, através da diplomação uns poucos doutores para o exercício de uma medicina só acessível às camadas mais abonadas ou de uma

engenharia destinada à construção de casas senhoriais ou de umas tantas obras públicas (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962, p. 19).

O idealismo característico daqueles tempos permitiu consideráveis mobilizações no canteiro de obras gigantesco. Isso comumente é ilustrado nos relatos dos que se dispuseram a rumar para a nova capital ainda em construção. Brasília era tomado como referência de utopia. O projeto e a execução da capital representaram o auge de um arco mais amplo de políticas nacionalistas e desenvolvimentistas, acompanhadas por movimentos de renovação artística e intelectual.

O protagonismo alcançado pela arquitetura moderna brasileira em tal processo é evidente. Do projeto urbanístico da cidade, chamado Plano Piloto, ao projeto de arquitetura dos prédios, ambos articulam a simplicidade das formas geométricas, característica da universalidade do programa da arquitetura modernista, com a execução de alto grau de sofisticação plástica, fornecendo uma forma simbólica apreensível, ao mesmo tempo singular e monumental. Aplicada em dimensões geográficas, dimensão quase transcendental, irradiando do centro geográfico do país, essa apropriação original de um programa estético arquitetônico e artístico europeu forneceu uma forma simbólica inequívoca ao poder modernizador do Estado Nacional, capaz de erigir uma cidade onde antes, supostamente, não existia nada e com qualidades para interagir em um debate internacional de arquitetura sem partir de um exótico periférico e, sim, dando sentidos inéditos ao “estilo internacional” que experimentava então já um esgotamento histórico (GORELIK, 2012).

Em 1959 o Brasil sediou o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte. Com a duração oficial de nove dias, passando por Brasília (ainda nem inaugurada), São Paulo (com atividades articuladas com a V Bienal de Arte) e Rio de Janeiro, teve o tema geral proposto pelo organizador Mario Pedrosa: “Cidade Nova – A síntese das Artes”. Na UnB a influência da arquitetura não seria menor. A articulação arte e técnica, (coerente em diversos aspectos com o projeto modernista e desenvolvimentista) estava na missão da própria universidade e se materializava no Instituto Central de Artes (ICA). Se a Academia brasileira já havia sido diagnosticada no Plano Orientador da UnB, de maneira geral, como atrasada, no ICA esse diagnóstico ganhava especificidade. Reproduziremos na íntegra a seção destinada ao ICA na publicação de 1962, *itálicos* nossos (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962, p. 30):

O ensino de arte no Brasil ainda hoje se ressentir da influência academizadora introduzida pela Missão Francesa de 1816 que, apesar das contribuições que trouxe ao desenvolvimento das artes plásticas nacionais, acabou por esclerosar-se em um padrão de ensino extremamente oneroso e de rendimento muito baixo.

Contraopondo-se a esses moldes de ensino, a Universidade de Brasília procurará orientar o seu Instituto Central de Artes para a função fundamental de dar a toda a comunidade universitária e à população de Brasília oportunidade de experiência e de apreciação artística. Assim, espera a Universidade tornar-se capaz de despertar vocações e incentivar a criatividade e, sobretudo, formar plateias esclarecidas, que se façam efetivamente herdeiras do patrimônio artístico da humanidade.

Em lugar de montar complexos currículos com a pretensão de formar pintores, musicistas e artistas criadores em outros ramos, a Universidade se empenhará por trazer para o convívio no seu campus grandes artistas nacionais e estrangeiros para programas informais de aprimoramento de jovens artistas, selecionados pelo vigor e originalidade revelados em estudos básicos realizados em qualquer centro de formação artística.

O investimento principal da Universidade de Brasília nesse campo será na formação artesanal e no apuramento do gosto dos estudantes de arquitetura, de desenho industrial, da arte do livro, das artes gráficas e plásticas, *na formação dos especialistas no uso dos meios audiovisuais de difusão cultural e de educação.*

Outros campos integradores das diversas artes, como o Teatro e o Cinema serão objeto de particular atenção, tanto nos seus aspectos literários e técnicos, como nos artísticos.

A proposta expressa a determinação modernista do Instituto de Central de Artes, objetivando aliar uma recusa dos modelos acadêmicos clássicos (da tradição das Belas Artes), promover a reforma dos gostos aliada à ampliação do acesso às artes e formação

de público, associar uma metodologia artística pela prática com a presença de artistas no campus, ter postura engajada com o desenvolvimento nacional prevendo o ensino de artes aplicadas e associadas à difusão cultural e à educação e, por fim, a possibilidade de aproximação com o teatro e o cinema como “campos integradores das diversas artes”.

O Plano Orientador foi publicado no segundo semestre de 1962 e indica as cinco unidades acadêmicas que, de fato, iniciaram suas atividades em fevereiro de 1962, sendo as três primeiras chamadas “Cursos-Tronco”: (1) Direito, Administração, Economia; (2) Arquitetura e Urbanismo; (3) Letras Brasileiras; (4) Estudos Pós-Graduados e (5) Extensão Cultural (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962, p. 44). Os Cursos-Tronco eram medidas transitórias com objetivo de iniciar as atividades da universidade e ofertar oportunidades de ensino superior em Brasília mesmo com a construção dos edifícios fundamentais ainda em andamento. O próprio curso de arquitetura e urbanismo tinha papel fundamental no andamento das obras.

O curso terá como objeto de estudos a cidade de Brasília, do ponto de vista urbanístico e arquitetônico e, como campo de treinamento, o próprio projeto da Universidade de Brasília, cujo desenvolvimento caberá, principalmente, à equipe de professores e alunos pós-graduados. (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962, p. 44)

Os Cursos-Tronco seriam posteriormente absorvidos por 8 Institutos Centrais: Matemática, Física, Química, Geociências, Biologia, Ciências Humanas, Letras e Artes. Eram previstos um edifício para abrigar cada Instituto. O projeto do Instituto Central de Ciências (ICC), também conhecido como Minhocão, o prédio mais distintivo da UnB, é de 1963. Os Institutos ofereceriam uma formação geral básica de dois anos nas respectivas áreas e que seriam sucedidos por mais dois anos de estudos em Faculdades específicas. O sistema duplo e integrado, com Institutos e Faculdades, apresentava uma série de inovações, como concentrar recursos básicos de diversos cursos com formação comum, estruturação coordenada de laboratórios, bibliotecas e etc, que antes costumavam ficar dispersos em diversas faculdades simplesmente agrupadas sob a forma de uma instituição universitária, mas, sem o mesmo nível de integração. Após a formação básica, são cumpridos já nas faculdades os respectivos terceiro e quarto anos. Isso permitia maior especialização, inclusive com separação de formações profissional e de pesquisa. Em todos os institutos,

com início simultâneo aos cursos de graduação, era prevista a implantação dos estudos em nível de pós-graduação (praticamente inédita para a pesquisa brasileira). Os alunos de pós-graduação poderiam exercer atividades pedagógicas e técnicas.

Ao lado dos estudos em seminário e dos programas de treinamento, esses alunos [de pós-graduação] poderão exercer funções de instrutores para os cursos de formação, fazendo jus, neste caso, a uma ajuda financeira, além de residência na Universidade. Prevê-se que nessa categoria serão inscritos na Universidade, em 1962, cerca de 20 jovens arquitetos e engenheiros, bem como, especialistas em comunicação visual e em artes gráficas e plásticas; cinco graduados em cursos de Direito; cinco, em Administração; cinco em Economia; cinco, em Ciências Sociais; e cinco, em Letras (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962, p. 44).

Nos quatro primeiros semestres dos cursos de graduação, além das disciplinas de formação de cada instituto, deveriam ser cumpridas 4 matérias de “cultura geral” no Instituto Central de Artes, uma por semestre. Já a unidade de extensão cultural:

Com o objetivo de ampliar, em benefício da população de Brasília, os serviços das diversas unidades da Universidade, será realizada, em 1962, uma série de programas de extensão cultural, através de conferências e seminários abertos ao público e de programas de rádio e televisão. A contribuição maior, que a Universidade de Brasília dará à população da Capital, consistirá, porém, no acesso aos seus cursos regulares para os que desejem frequentá-los com objetivos de alargamento dos horizontes culturais ou de aperfeiçoamento e atualização científica e técnica (UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 1962, p. 44).

Os filmes escolhidos para análise nesta dissertação têm influência direta da proposta cultural da UnB, do projeto do Instituto Central de Artes, da instauração transitória do Curso-Tronco de Arquitetura e Urbanismo, dos estudos de pós-graduados e dos cursos de extensão cultural. Jean-Claude Bernardet foi aluno de pós-graduação e instrutor, no ICA e em cursos de extensão cultural, e assina como roteirista o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasília, Contradições de uma cidade nova* (1967). Vladimir

Carvalho inicia suas pesquisas para *Barra 68: sem perder a ternura* (2001) após receber, já ao final da década de 1960, quando chegou à UnB como professor, uma lata de filme super8 filmada por antigos alunos do ICA. Joaquim Bodanzky abre suas memórias da época em que foi aluno da segunda turma do Curso-Tronco de Arquitetura e Urbanismo em *UnB, utopia distopia* (2020).

Os momentos de produção de cada um dos três filmes os colocam em situações singulares. Joaquim Pedro, em seu curta-metragem de 1967, de certa forma repete o próprio percurso da experiência das limitações políticas do projeto desenvolvimentista década de 1960, que dá a entender que vai por um lado e se desenvolve por outro. O filme havia sido encomendado como peça publicitária pela empresa italiana Olivetti e acabou não sendo aprovado depois de pronto. O roteiro de Jean-Claude Bernardet faz um tipo de dribble futebolístico e oferece grande contraste de situações entre o sugerido inicialmente e o exposto ao fim. Expressa não um tipo de frustração ou lamento, entre o projeto sonhado e a realidade concreta, mas uma tomada de consciência ativa presente em outras obras do cinema da segunda metade dos 1960. Ainda que perplexa e sem respostas, aberta e dialética. Situação presente desde o título da fita.

Vladimir Carvalho literalmente busca juntar durante anos os cacos espalhados após o desmoronamento. Sendo ele professor de Cinema na UnB no final da década de 1960, recebe dos alunos uma lata com filmagens de 16mm feitas durante as invasões da universidade. Num processo muito próprio do diretor, ele vai produzindo material ao longo de anos e anos, durante o prolongamento de sua permanência na capital. Processo semelhante ao visto em *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), que conta histórias dos candangos que construíram a capital, a maioria nordestinos, como Vladimir. *Barra 68* foi lançado em 2001, quando a democracia estava novamente vigindo e a UnB experimentava perspectiva de reflorescimento.

Vladimir monta seu roteiro fazendo um paralelo da reconstituição das invasões, com o retorno dos ex-alunos ao campus, com a contextualização política desde a fundação de Brasília e da UnB, passando pelo golpe de 1964 até a instauração do AI-5, com a reabilitação simbólica de Honestino Guimarães., um líder estudantil desaparecido naquela época. Apesar da centralidade da exaltação da personalidade libertária do estudante e de sua luta política, costurando toda trama, colocada em contraste com a ação autoritária revelada pelas memórias trazidas à tona, não é possível saber quais eram as ações que Honestino desenvolvia. Possivelmente participava da luta armada e revolucionária. Nessa

hipótese implícita está o brilho do estudante retratado, o amor e a luta pelo país, ao mesmo tempo essa atividade é mantida obscura, assim como são obscuras as condições do seu desaparecimento. Vladimir esforça-se por recontar fatos, da fundação da UnB, das invasões de 1964 e 1968 entremeadas pela auto-demissão coletiva de professores em 1965, entrevista Darcy Ribeiro, Oscar Niemeyer, Roberto Salmeron e José Carlos Azevedo, remonta as invasões em um cronograma político tenso característico. Busca a reabilitação da história da universidade no retorno à democracia. Experimenta os mesmos limites de sustentar uma verdade apoiado em memórias e reparações individuais sem estar ancorado por processos de justiça.

Jorge Bodanzky, ex-aluno da UnB na época das invasões, lança em 2020 com o jovem produtor Bruno Caldas um filme de memórias, povoado por imagens filmadas e fotografadas pelo próprio diretor enquanto aluno e com diversas cenas atuais feitas com câmeras de telefone celular. Em uma delas Bodanzky dirige-se a um grupo de estudantes um tanto envergonhados, numa sala de aula possivelmente do atual Instituto de Artes. Pergunta se eles sabem quem são Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro. Recebe como resposta olhares desconfiados. O exercício de memória submetido aos alunos pode ajudar a explicar qual a intenção do filme, procurar a universidade do adolescente do passado no presente. Bodanzky parece querer encontrar a UnB de sua juventude, ao cercar-se de ex-colegas para compartilhar lembranças, e talvez, busca se ver refletido nos novos alunos, sem se ver e sem ver a universidade. A UnB contemporânea parece uma cópia pálida, um vazio pouco compreensível para uma universidade madura. O filme foi rodado em um momento de suspense político. O projeto político conservador e com exaltação militar retornou a Brasília, por vias democráticas, com a eleição do Presidente Jair Bolsonaro em 2018. Sucedeu uma série de perspectivas reformistas no Estado brasileiro, como no roteiro de 60 anos atrás, revisitado pelo próprio documentário. A utopia é confrontada com a distopia. Mesmo com o jogo de memória e repetição, o presente oferece como elaboração algum tipo vago de esperança telúrica, soterrada e adormecida.

Assim, o projeto original da UnB é apresentado repetidamente associado como iniciativa educacional inovadora e ousada, referência de sonho e utopia. Também é lembrada pelo seu aspecto trágico, palco de frequentes invasões por tropas militares repressivas após o Golpe Civil-Militar, a partir de abril de 1964. Uma crise crescente, *“talvez a maior crise universitária que o Brasil já conheceu”* (SALMERON, 2012, p. 217), que culminou com o pedido coletivo de auto-demissão por 223 docentes, em outubro de

1965², acarretando a interrupção daquele projeto original e representando um dos maiores traumas do progressismo e da intelectualidade nacional de esquerda.

Ao analisarmos três filmes que retratam os impactos pós-golpe de 1964 e apresentarmos o projeto idealista da nova capital e da sua universidade, estamos cotejando aspectos de um projeto de brasilidade, suas respectivas fabulações, potências, limites e ambiguidades e lidaremos com o setor da sociedade que produziu tais formulações e investem em preservar suas memórias. Intencionamos fazer tal cotejamento a partir de uma perspectiva de processo de revisão historiográfica em que elencamos uma série de crises institucionais representadas pelos episódios pré e pós 1964: evidentemente, a crise da Universidade de Brasília, seguida pela crise do projeto modernista de arte engajada, a crise do planejamento urbano moderno como promotor de um espaço menos desigual, representado pelo Plano Piloto de Brasília, a crise de sustentação política e social da estratégia de desenvolvimentismo econômico com viés de esquerda, junto com a crise do projeto democrático reformista e dos ideais revolucionários ocidentais.

1.2. Cinema, história, arte e política

Esta dissertação não tem a pretensão de dar conta dessas crises ou de seus impasses. Como orientação metodológica, utilizaremos questões identificadas pelo Grupo de Pesquisa “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”. O grupo³ vem estabelecendo, desde 2004, reflexões teóricas sobre as relações entre cinema e história através do “*enfrentamento do específico cinematográfico por meio da análise fílmica*” (NAPOLITANO e MORETTIN, 2019). A partir de tal “enfrentamento” busca-se evocar outros elementos, extra fílmicos, para tensionar a dinâmica interna de cada obra e assim evidenciar eventuais contradições que possam emergir. Portanto, é o filme que exerce influência fundamental sobre quais aspectos externos serão pesquisados.

²² Nos cursos de Jornalismo e Cinema e no Departamento de Extensão Cultural os demissionários foram: Afonso Arinos de Mello Franco Filho, Afonso Celso Ouro Preto, Décio Pignatari, Hosche Ponte, Jean-Claude Bernardet, Lucila Bernardet, Nelson Pereira dos Santos e Paulo Emílio Salles Gomes. (SALMERON, 2012, p. 250)

³ Cadastrado no CNPq em 2007, coordenado pelo Prof. Dr. Marcos Napolitano, Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (DH-FFLCH/USP) e pelo Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin, do Departamento de Cinema Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da USP (CTR-ECA/USP).

No campo do revisionismo histórico em que nos lançamos, a partir do exercício de análise fílmica, algumas variáveis são importantes de serem destacadas. Maria Helena Capelato nos ajuda a situar os campos históricos com os quais estamos em diálogo. Por abordarmos um recorte temporal relativamente recente e de certa forma ainda politicamente ativo, estamos em uma divisão entre a História e as Ciências Sociais (CAPELATO, 2016). Pelo campo da História estamos ligados, então, à chamada História do Tempo Presente. Também nos aproximamos de pesquisas sobre representações políticas e de imaginários sociais, portanto, nosso percurso atravessa os estudos e as disputas sobre a Memória Histórica, tensionando conceitos de memória coletiva, mitos fundadores, tradições inventadas, projetos de identidade nacional, direito ao trauma, contramemórias, etc.

Os desafios dessa aproximação são vários, como registra o historiador Marcos Napolitano:

História e memória se confundem e entram em choque ao falar sobre um mesmo passado, sobretudo quando há processos políticos que ainda estão em jogo e quando muitos dos protagonistas de ontem ainda estão vivos e atuantes (NAPOLITANO, 2015).

Sobre as revisões históricas ao Golpe Civil-Militar de 1964, ao período do Regime (militar) que o sucedeu e o retorno à democracia na década de 1980, Maria Helena Capelato recorre ao próprio Marcos Napolitano para destacar dilemas com os quais também nos deparamos:

[Napolitano] propôs uma nova pauta historiográfica capaz de explicar os motivos que levaram ao golpe, a dinâmica política do novo regime e a memória produzida pelos protagonistas dessa história, procurando responder, a partir de outro patamar de análise, questões como: inevitabilidade do golpe ou “opção” política dos atores? Crise de natureza político-econômica ou conspiração bem-sucedida? Dinâmica interna ou intervenção imperialista? O autor fez observações pertinentes com relação às polaridades explicativas [...] não é mais possível manter o tom passional e míope na análise do regime, sob pena de julgá-lo ao invés de procurar compreendê-lo (CAPELATO, 2016, p. 32-33).

O historiador Marcos Napolitano apresenta-se, então, como autor referência em nossa temática por propor abordagens originais em diversos segmentos da pesquisa: em primeiro lugar na relação cinema e história (coordenando junto com Eduardo Morettin o grupo de pesquisa *História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação*), também na relação história e memória (NAPOLITANO, 2015), nas relações entre arte e política sob a ideia de “longo modernismo” (NAPOLITANO, 2014), como veremos a seguir, e, especificamente, com artigo de Análise Fílmica que articula na prática esses atravessamentos. No livro *História e Documentário* (MORETTIN, NAPOLITANO e KORNIS, 2012), Napolitano assina o capítulo *Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango, de Silvio Tendler (1984)* (NAPOLITANO, 2012).

O texto analisa questões sobre o processo de disputa da memória do Golpe de 1964 e sobre como o filme constrói suas estratégias de convencimento político, se posicionando como instrumento de interferência nessa disputa. Portanto, o texto é uma referência por articular um debate propriamente historiográfico com questões fílmicas dentro do gênero do documentário histórico. O filme de que trata, *Jango*, manifesta teses historiográficas caras à esquerda até aquele momento. Lançado em 1984, momento de efervescência política pela possibilidade do retorno dos processos eleitorais após 2 décadas e simultâneo ao movimento das Diretas Já,

O filme cotejava duas temporalidades históricas: o imediato pré-golpe (1963-64) e a crise do regime militar (1984), que se processava na ocasião do seu lançamento. Essa dupla historicidade – do passado representado na tela e da obra como produto político-cultural de um dado momento – potencializou a tese central veiculada pela obra: a experiência do autoritarismo sob o regime militar como um hiato da história, um acidente de percurso que exigia a retomada de um projeto de nação, democrático, nacionalista e reformista, ainda que sob outras circunstâncias e atores. Para tal, Tendler recuperava a figura humana e política de João Goulart, um dos personagens mais polêmicos e complexos da história do Brasil (NAPOLITANO, 2012, p. 152).

No filme de Silvio Tendler emerge uma narrativa dos derrotados, abafada por praticamente 20 anos, em 1984, mas, potencializada pelo momento em que amplos setores da sociedade se uniam pelo retorno à democracia, incluindo-se aí setores que apoiaram o

golpe 20 anos antes. Os sentimentos represados por quase duas décadas transbordaram em um discurso elogioso à democracia, ao projeto interrompido 20 anos antes e ao chefe da nação na ocasião da interrupção. Finalmente era possível dizer que ele era um presidente legítimo e que ele foi golpeado. O diretor se consolidava como documentarista de sucesso, especializado na história da esquerda brasileira (p.154). Silvio Tendler segue atuante ainda hoje, com produção constante e divulgada pelos meios digitais⁴.

Naquele momento de crise institucional de 1984, o Regime Militar era tomado em grande medida como um antagonista da história e da democracia. Sob tal justificativa, *Jango* desenvolve-se a partir da defesa do ex-presidente, ético e idealista, deposto sem resistir para evitar o “derramamento de sangue dos inocentes”.

No entanto, o filme apresenta fragilidades quando abordado a partir de uma análise historiográfica. Tais fragilidades eram atenuadas por um contexto estratégico e político possível, como citado, diante da expectativa de retorno à democracia, expectativa que naquele momento ainda era cercada de incertezas. Mas vejamos quais elementos o texto de Marcos Napolitano destaca na análise do filme de Tendler (NAPOLITANO, 2012, p. 169-170):

O golpe militar inaugura uma sucessão de derrotas. Jango se torna o paradigma e a síntese dos vencidos. Vencido foi o povo, vencido foi Jango, solidário e coerente na derrota. Essa homologia, objeto de revisão historiográfica do período, é passada com bastante eficácia em todo filme.

A sucessão fílmica dos eventos históricos incorpora a pauta consagrada pela historiografia de esquerda produzida antes do filme para explicar o governo Goulart. (1) Renúncia de Jânio; evento inaugural (produto de pressões ligadas à direita). (2) Luta em prol das reformas de base, radicalização política e ideológica. (3) Acontecimentos que afastam os militares das reformas (ameaça à hierarquia). (4) Papel da direita civil, destacado. (5) Golpe: o colapso do populismo e a derrota do projeto de reformas, com repercussões na América Latina.

⁴ Caliban Cinema e Conteúdo <https://www.youtube.com/channel/UCkoPZfCNAJNxwsRIMsrr-WQ>

(...) O filme corrobora a tese de que era inútil resistir, pois a guerra civil seria protagonizada por forças desiguais e cobraria um tributo de sangue desnecessário e inglório, porque a derrota estava selada.

O filme *Jango* foi lançado em março de 1984. A recepção de público foi um sucesso. Cerca de 1 milhão de espectadores assistiram ao filme nos cinemas, no início com 6 cópias e ao final com 19 cópias. Repetiu-se sucesso anterior do mesmo diretor com *Os anos JK* (Silvio Tendler, 1980), assistido por 800 mil espectadores, este lançado na esteira do retorno dos exilados políticos anistiados (NAPOLITANO, 2012, p. 152). Silvio Tendler conseguia com seus documentários históricos “atingir o público”, desejo do Cinema Novo nas décadas antecedentes.

O Cinema Novo buscava trazer para a tela “a questão nacional” através de uma forma de produção cinematográfica coerente com as condições terceiro-mundistas, distintas do modelo hollywoodiano. Uma integração de produção estética, cultural e política característica do contexto social da época. Modificou o discurso fílmico produzido até então, em meados de 1950.

Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética –, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. (XAVIER, 2001, p. 62-63)

O Cinema Novo arcava com os riscos da experimentação estética e arcava com os riscos desta estratégia em relação ao alcance de público. O cinema como instrumento de intervenção na realidade encarava os limites de suas propostas que, no final do dia, sempre teve que lidar com as restrições impostas pelo circuito exibidor. Em termos de diagnóstico do processo histórico, a sucessão de derrotas em meados da década de 1960 foi representada como parte da “crise das totalizações históricas” (XAVIER, 2001, p. 71),

acompanhada de autocríticas sobre as condições de ambiguidade e limitações do projeto de intervenção social das artes.

Com a ruptura causada pelo Golpe de 1964 e o respectivo desmoronamento dos ideais revolucionários e reformistas, seguiram-se mudanças significativas na produção cultural em geral e na cinematográfica, com uma inversão de temas. O “nacional-popular” até então tinha elegido a parcela informal da população como destino de suas significações, com preponderância rural e nordestina (como representação do trabalhador pobre do campo e da luta de classes no latifúndio oligarca) ou do território das favelas (moradia dos trabalhadores urbanos marginalizados). A arte deveria ser uma tomada de posição do artista com objetivo de interferir na realidade, uma reflexão-denúncia das condições desiguais da sociedade brasileira, portanto coerente com os “verdadeiros” interesses do “povo”, que supostamente não eram contemplados até então. O fracasso de tais estratégias dá evidência à própria natureza ambígua do intelectual revolucionário-romântico, em cenário urbano marcado pela política populista e essa condição emerge como tema de auto-crítica. No âmbito do cinema documentário o deslocamento foi semelhante:

Sob influência da evolução posterior ao golpe militar de 1964, dos movimentos sociais que foram abafados ou conseguiram se expressar, do questionamento relativo ao papel dos intelectuais, das diversas revisões por que passaram as esquerdas, do aparecimento das “minorias” que colocaram a questão do outro, da evolução do Cinema Novo e da perda de sua hegemonia ideológica e estética, das preocupações quanto à linguagem cinematográfica, ao realismo e à metalinguagem, esse cinema documentário viveu uma crise intensa, profundamente criadora e vital. (BERNARDET, 2003, p. 12)

Sem dúvidas que *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) ocupa um lugar destacado na filmografia do período. O intelectual Paulo concentra essa conturbada mudança de consciência do intelectual revolucionário, cercado de amarguras e crises de identidade, que vê o político populista Vieira como o líder de uma farsa pequeno burguesa, de uma frágil defesa dos marginalizados e de uma resistência volúvel à modernização capitalista na forma conservadora.

Em 1984, o *Jango* de Silvio Tendler oferece uma apropriação distinta, mais alinhada com as teses historiográficas do período de redemocratização. A derrota do líder 20 anos antes é apresentada como a derrota de toda a nação, impotente diante de uma conspiração infalível, imparável e ausente justamente das qualidades do líder golpeado. Superam-se as possíveis variações, contradições, ambiguidades, limites e fraquezas da figura do presidente João Goulart, do projeto político que ele representa e do contexto em ele que estava inserido, por uma reconciliação com o passado e uma renovação das possibilidades de futuro. Um futuro em que o desenvolvimento econômico de aliança progressista com a burguesia nacional ofereceria uma modernização democrática, estratégia apresentada como se tivesse falhado por alguma fatalidade em 1964 mas, em 1984, era aventado como possível outra vez, afastados finalmente os seus antagonistas. O processo de retorno à democracia ganhava força com a campanha das Diretas Já e a sociedade se unia em torno de uma pauta capaz de retirar o comando político dos militares, mas, sem estimular as tensões que subjazem aos projetos de reformas mais amplas, como a reforma agrária, por exemplo, e sem estimular qualquer excitação revolucionária que reacendesse o debate sobre a influência comunista.

Sem os riscos do reformismo radical ou do confronto revolucionário, o filme *Jango* acessa o entusiasmo pela liberação nacional a partir da abordagem da democracia liberal burguesa, mais inofensiva e positiva, contra o desgastado regime militar. O desejo de um país mais igualitário e autêntico é contraposto à estrutura arcaica, violenta e golpista. A difícil tarefa de se transformar em vitória a derrota do idealismo político (oscilando entre a revolução e as reformas) é equacionada com a redenção do derrotado, resgatado como o “lado certo da história”, duas décadas depois. O debate se inclina sobre a justeza dos planos originais e o valor dos agentes que defendiam tais planos (alguns mártires). Os projetos originais foram obstaculizados pela assimetria do conflito, em termos de força e em termos de ética. Se instrumentos antidemocráticos armados impediram aquele projeto original, já os sonhos, esses, permanecem vivos na modernidade, pois afinal, estruturam-se em instituições estatais diversas. Os investimentos de capitais estrangeiros em momento de expansão do capitalismo central, já reestabilizado 20 anos após o final da segunda guerra mundial, proporcionaram o ingresso de novas possibilidades para a classe média brasileira. O mercado se diversificou. Novos e mais sofisticados postos de trabalho, expansão das cidades, consolidação da indústria cultural e do mercado de propaganda. Criaram-se universidades para atender as demandas de tais

estruturas. Portanto, ainda que de forma conservadora e autoritária, a desejada modernização se confirmou e alterou a experiência cultural da sociedade, criando espaço para acolher a crescente classe média intelectualizada e majoritariamente branca nas cidades e sob proteção do projeto de atualização capitalista, na administração do Estado, em autarquias executivas ou na própria academia, e no mercado, com economia renovada por injeção de capitais estrangeiros. Ao mesmo tempo a classe trabalhadora, majoritariamente não branca, de baixo nível de escolaridade e advinda do pós-escravidão, foi mantida alijada de cuidados semelhantes, excluída do planejamento urbano, da educação formal, do mercado e das formulações políticas.

Projetos nacionalistas de desenvolvimento, integradores de cultura, economia e política, fazem parte de uma longa “tradição” modernista na América Latina (NAPOLITANO, 2014). O golpe de 1964 ajuda a desvelar dilemas das proposições de uma experiência de modernidade na periferia do capitalismo. Aqui, em primeiro momento, a modernidade é acessível antes da efetiva modernização, para a parcela da sociedade que se mantém fora da superexploração do trabalho, com vínculos culturais com o centro do capitalismo mundial e, muitas vezes, proximidade com as instâncias de poder. O golpe militar forneceu um antagonista categórico, mais simples de ser analisado do que o movimento de expansão dos mercados em si, que preservou a excitação das fases iniciais e que deu sobrevida aos ideais de uma modernização mais igualitária, ainda que esses ideais fossem carregados de muitas ambiguidades ainda por resolver. Não foi necessário dirimir os impasses internos, pois o regime militar ocupou o lugar de principal obstáculo aos projetos de superação do atraso, e nem correr os riscos de um enfrentamento de classes radical. Foram preservadas a segmentação sobre a qual a sociedade brasileira se estrutura e as características “ornamentais” da modernidade periférica. Seja como for, por estratégia e análise, de um recorte estreito ou ampliado, ou não, a tese de um projeto político de esquerda que fracassa sem resistir, que por sua natureza idealista e ética não enfrenta um adversário disposto a tudo, inclusive a destruir o que já se conquistou, essa tese permanece ativa como resultado objetivo da expansão do capitalismo brasileiro. Fenômeno cultural, amálgama ideológico de uma elite ampliada progressista, que tem acesso privilegiado ao estado e ao mercado, pelos quais atua profissional e intelectualmente e, a partir de posições dirigentes, é também propositora e executora de políticas públicas, inclusive em políticas de memória.

Jango estreava nos cinemas em março de 1984. Em abril a emenda “Dante de Oliveira” à constituição, que instituiria a eleição através do sufrágio universal e voto secreto e direto para Presidente e Vice-Presidente, era rejeitada no Congresso Nacional. Ainda seriam necessários mais 5 anos até que um Presidente da República fosse escolhido por eleições diretas no Brasil, somente em 1989.

Em *Terra em Transe*, na cidade de Eldorado, “a convulsão social é temperada pela relação com a natureza tropical e pela incidência de uma formação colonial que mesclou culturas e religiões num amálgama subterrâneo, sob a capa do referencial dominante da civilização europeia” (XAVIER, 2001, p. 70-71). Já em Brasília, o desejo de irradiar o futuro parece imperturbável, supostamente construído sobre um vazio pré-existente no planalto central e numa cidade que apesar de planejada, sintomaticamente não tinha planos traçados para abrigar os trabalhadores majoritariamente não-brancos, de baixa qualificação, que para lá rumaram em massa como mão de obra para a construção civil. O modernismo brasileiro, com o protagonismo da arquitetura moderna, alcançava alto grau de maturidade e era peça fundamental da articulação desenvolvimentista, protagonista e capaz de dar forma ao antigo projeto de mudança da capital nacional.



Figura 1 Foto de Marcel Gautherot, 1959

É um período de produção de cânones estéticos e ascendência ideológica da esquerda, sob influência do pensamento marxista e organizado em torno do Partido

Comunista Brasileiro (PCB). O cinema no Brasil se afirmava como expressão cultural intelectual e assim começava a estruturar área de estudo equivalente, a partir de uma cinefilia politizada, alavancada pelo entusiasmo de estudantes universitários e acolhida pelos novos museus, de arte moderna. A produção do Cinema Novo ganhava reconhecimento internacional e relevância no cenário cultural nacional. A arquitetura moderna, como ambicioso pensamento integrador de reconfiguração material e estética da sociedade, conferia um aspecto monumental ao movimento de transição capitalista.



Cartaz para a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Antonio Maluf, 1954.

Cartaz para o Festival Internacional de Cinema do Brasil. Alexandre Wollner e Geraldo de Barros, 1954.

Símbolo para a Filmmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Alexandre Wollner, 1954.

1.3. O cânone do cinema moderno

A simultaneidade teórica e prática do Cinema Novo estabelece novos parâmetros que possibilitam a criação de uma nova a linhagem do cinema brasileiro onde ele mesmo, o Cinema Novo, ocupava o lugar de destaque. Em 1959, Alex Viany publica obra pioneira nesse sentido, *Introdução ao Cinema Brasileiro* (VIANY, 1959). Nele Viany defende o cinema realista e independente produzido no Brasil na década de 1950, inspirado nas experiências cinematográficas europeias do pós-segunda guerra mundial.

Em *Introdução ao cinema brasileiro*, *Rio 40 graus* e *Rio, zona norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957) são citados ao lado de *O grande momento* (Roberto Santos, 1957)), numa horizontalidade comparativa com filmes como *Rebelião em Vila Rica* (Geraldo e Renato Santos Pereira, 1957), *A estrada* (Oswaldo Sampaio, 1955), *Cara de fogo* (Galileu Garcia, 1957). Na linha de um cinema realista. Na linha do realismo com imagem popular, que quer afirmar nos anos 1950, Viany vislumbra um veio do cinema brasileiro que teria evoluído desde Humberto Mauro de *Favelas dos meus amores* (1935). Passaria pela primeira Atlântida de *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), pelo Fenelon de *Tudo azul* (Moacyr Fenelon, 1951), para chegar na produção mencionada independente dos anos 1950. Podemos considerar esse o primeiro cânone do cinema brasileiro. Já o vemos em Viany, no modo que irá evoluir em Paulo Emílio Sales Gomes e depois em Glauber Rocha. (...) Com modificações, precisões e aprofundamentos, a linha evolutiva pressentida pelo cineasta em *Introdução ao cinema brasileiro*, em sua visão histórica do cinema brasileiro, permanecerá fortemente influente até o início do século XXI. (RAMOS, 2018, p. 19)

A citação acima a Fernão Ramos está no capítulo *A ascensão do novo jovem cinema* do livro *Nova história do cinema brasileiro* (RAMOS e SCHVARZMAN, 2018). A obra, em 2 volumes, é fruto do amadurecimento dos estudos acadêmicos na área da história do cinema e tem franco caráter revisionista, expresso no título da coletânea, ligada ainda que está com a anterior *História do Cinema Brasileiro*, organizada pelo mesmo autor (RAMOS, 1987). O capítulo referenciado abre o segundo volume, denotando que o “antes” e o “depois” se materializa na separação dos volumes. O tratamento do processo histórico de criação do cânone do cinema moderno brasileiro está de certa forma denotado na estrutura física da publicação.

Ramos escolhe como marca teórica fundamental do Cinema Novo o texto *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*⁵, apresentado em abril de 1952 por Nelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro (SANTOS, 1952).

⁵ Disponível em www.alexviany.com.br, consultado em 30 de junho de 2022.

O texto tem corte marxista mais tradicional e mostra bem o contexto ideológico que marca os anos 1950. Lança raízes, embora tênues, para o discurso que sustentará, dez anos depois, a eclosão da geração cinemanovista. Em seu bojo, a análise transfere para o cinema brasileiro esquemas elaborados para retratar a evolução histórica do capitalismo como um todo. A defesa da indústria nacional seria a etapa necessária na evolução da história em seu movimento dialético. (...) um cinema que permita o “aproveitamento dos assuntos nacionais, nitidamente nacionais, na produção de filmes, e a capitalização para a indústria pátria de boa parte desse dinheiro que se evade anos após anos”. (...) Uma “orientação nacionalista satisfazendo os desejos do público” (...) com novos filmes “narrados com força e calor, dando o reflexo das experiências humanas”. A questão do nacional já surgindo vinculada à nova imagem do popular, mas ainda de uma forma paralela, será um pilar fértil para se pensar o cinema nacional. (RAMOS, 2018, p. 17)

Nelson defendia um modelo de produção independente, criticava o imperialismo cultural dos Estados Unidos e os modelos comerciais de maior sucesso no Brasil: as chanchadas da produtora Atlântida Cinematográfica, do Rio de Janeiro, e os Estúdios Vera Cruz, de São Paulo. Buscava-se estabelecer uma política pública que garantisse a complexa cadeia de produção cinematográfica, desde a importação de equipamentos e consumíveis até a proteção do mercado de distribuição e exibição. Ismail Xavier analisa a condição de incompletude persistente dessas ideias:

A organização tradicional do mercado exibidor em função dos interesses estrangeiros, a presença dominante dos filmes de países capitalistas, notadamente do Estados Unidos, as dificuldades de viabilização da produção brasileira são dados já antigos a marcar os debates e, dos anos 1950 para cá, tornou-se mais incisiva a dimensão nacionalista das propostas de maior repercussão, uma vez que a situação do cinema passou a ser avaliada numa conjuntura social em que o *leitmotiv* das discussões é o desenvolvimento e a liberação nacional. A conotação da palavra desenvolvimento, a articulação do econômico com o político e o cultural tem variado, mas já se vão décadas em que se batem nas mesmas teclas da identidade cultural, da viabilização de um cinema nacional popular, da necessidade de comunicação com o público. O cineasta quer se expressar

e, ao mesmo tempo, vê em si projetada uma missão: a de constituir e estabilizar um cinema nacional (XAVIER, 2001, p. 61).

O golpe civil-militar de 1964 provocou mudanças nas projeções políticas e artísticas. Ainda assim a “política dos autores” se consolidou e o grupo do Cinema Novo permaneceu como força artística hegemônica na construção de uma visão do nacional, mesmo sob condições políticas autoritárias. O projeto de política estatal para o cinema, ensejado nos diversos grupos de trabalho da década de 1950, foi confirmado com a criação da Embrafilme ainda em 1969. Mais uma vez, os cinemanovistas desempenharam posições destacadas e sob a Embrafilme, com mais intensidade entre meados da década de 1970 e meados da década de 1980, o cinema brasileiro experimentou provavelmente a política que mais conquistou audiência em um mercado sempre delimitado pela concorrência estrangeira.

Sintomaticamente, as perspectivas iniciais elaboradas na década de 1950, estimuladas por um momento em que parecia que democracia combinava com desenvolvimento, foram executadas, em contexto de contradições e ambiguidades, pelo Regime Militar e dissolvidas imediatamente ao retorno da democracia. A Embrafilme foi extinta em março de 1990, início do governo do presidente eleito, Fernando Collor de Mello (1990-1992). Os *intermezzos* proporcionados pela modernidade antes da modernização, no pós segunda guerra mundial, ou pela democracia antes da redemocratização, na década de 1980, configuraram potentes marcadores, fornecidos pela articulação de arte e política em condições de grandes expectativas por parte da intelectualidade de esquerda, gradualmente migrando de um capitalismo de forte intervenção estatal vigente desde a década de 1950 e avançando para o liberalismo já no período de redemocratização.

Mesmo que na Nova República a política de autor e o nacional-popular não sejam mais elementos dominantes na cultura e no cinema, o imaginário revolucionário e reformista com aspectos populares evoluiu com notável permanência, mesmo após o estabelecimento da sociedade de consumo, da produção cultural sob condições massificadas e da pós-modernidade.

Com o novo ciclo desenvolvimentista iniciado na virada do milênio e o posterior novo esgotamento do projeto de aliança progressista com a burguesia nacional, com crise política, ruptura antidemocrática e militarização, produções cinematográficas nacionais

buscaram dar respostas aos dilemas da Nova República e se cercaram de antigas teses. Em 2019, primeiro ano de mandato do presidente eleito, ex-capitão do exército, Jair Messias Bolsonaro (2019-), a ficção *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019) e o documentário *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019) resgataram fabulações da representação da resistência popular rural e a experiência da derrota como desenhaixe cercado de ética. *Bacurau*, um tipo de *western* de ficção científica, anti-imperialista e passado no Nordeste. *Democracia em Vertigem*, um relato intimista sobre o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. Entre os muitos prêmios que *Bacurau* recebeu, no Festival de Cannes de 2019 foi indicado à Palma de Ouro e recebeu o Prêmio do Júri, inédito para o cinema brasileiro, além de 6 estatuetas do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2020, incluindo melhor filme. *Democracia em Vertigem* foi indicado ao *Oscar* de 2020, na categoria Melhor Documentário em Longa-metragem. A esquerda brasileira, apesar de colecionar reveses em um cenário político cada vez mais ocupado por militares, tinha visões caras à sua intelectualidade acolhidas nos festivais de cinema no Brasil e no mundo, revivendo momentos mais entusiasmados da arte engajada.

1.4. O cânone da arquitetura moderna

Durante o século XX, o modernismo, como um conjunto geral de pensamento, se consolidava com grande vantagem sobre possíveis concorrentes tradicionalistas no Brasil. Getúlio Vargas havia empregado diversos intelectuais modernistas como agentes públicos em seu governo entre 1930-45. Vargas promoveu uma disputa de pensamentos estéticos e arquitetônicos na construção de diversos prédios no Rio de Janeiro, antigo Distrito Federal, para sediar os ministérios do governo de estado que se anunciava como “novo”. Buscando produzir uma nova concepção de brasilidade os projetos do Ministério do Trabalho, do Ministério da Fazenda e o projeto do Ministério de Educação e Saúde (MES), por exemplo, forjavam uma nova imagem urbana. Mesmo sendo um governo centralizador e autoritário, diferentes estilos estéticos conviviam como expressão institucional oficial.

A construção da nova sede do MES, então chefiado por Gustavo Capanema, se tornaria obra fundamental do cânone arquitetônico modernista no Brasil. Ganhou grande importância nacional e internacional, por ser uma obra pioneira e de grande repercussão. Porém, a escolha do projeto do prédio aconteceu com idas e vindas, inclusive com um concurso que teve seu resultado descartado, evidenciando algumas disputas em jogo.

Passadas algumas poucas décadas da abolição da escravatura em 1888, a miscigenação da população brasileira era vista por parte da comunidade científica como um obstáculo ao desenvolvimento do país. O Eugenismo era bastante estruturado e influente no Brasil e se descrevia como uma ciência moderna. O Ministério de Educação e Saúde era responsável pela criação de uma imagem para a heterogênea população brasileira e a cultura era tomada como instrumento integrador capaz de unificar as diferenças regionais. Além da construção da nova sede, também os planos de uma cidade universitária faziam parte dos esforços do ministério. Música, educação física, cinema, rádio e construção civil atuavam como algumas das ferramentas de propaganda do poder central.

Como instrumento para a formação do novo homem e da nacionalidade, contava o MES com o Departamento de Propaganda, que atuava pedagogicamente através de música, educação física, cinema, rádio e habitação. Desempenhava a música, em especial o canto orfeônico, forte papel na tentativa de educação popular: Villa-Lobos regia centenas de pessoas – em ginásios, estádios de futebol e praças públicas – na procura de incorporar cantos tradicionais da área rural à música erudita. Atribuía-se à educação física enorme relevo na obra de construção do povo brasileiro, ou seja, na formação “eugênica” das massas (Peregrino Júnior: 1942, apud Lima: 1979). Encarava-se o cinema como forte instrumento para “influir beneficentemente sobre as massas populares, instigando os belos entusiasmos e ensinando as grandes atitudes e as nobres ações” (Gustavo Capanema: 1934, apud Schwartzman et al.: 1984). O rádio era visto como elemento educador por excelência, devendo ter, fundamentalmente, uma aplicação pedagógica. A habitação era outro setor essencial: as doenças, a preguiça e o desânimo do trabalhador eram atribuídos às más condições de higiene da moradia. (CAVALCANTI, 2006, p. 19)

Após a realização de concurso em 1935, tendo sido ganhador o projeto eclético “Marajoara” de Archimedes Memória, o resultado foi descartado. O ministro Capanema (então assessorado por figuras como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade) delega pessoalmente a Lucio Costa a execução de um novo projeto, modernista, para a nova sede. Lucio habilmente propõe que arquitetos desclassificados no concurso ganho por Memória sejam convidados

a participar do novo projeto, ressaltando que o “programa da nova arquitetura e o trabalho em equipe poderiam resultar em um projeto melhor e mais significativo que o realizado individualmente” (CAVALCANTI, 2006, p. 23).

O período entre as duas guerras mundiais na Europa foi de poucas oportunidades de obras públicas vanguardistas na Europa. As economias não iam bem e os governos nacionais autoritários europeus notadamente exerciam predileção pelo estilo clássico. A América do Sul aparecia como uma possibilidade de mercado para grandes arquitetos europeus em busca de novas possibilidades para a arquitetura moderna. Assim, o francês Le Corbusier chegava ao Brasil em 1929 para realizar conferências e iniciar colaborações.

Lucio Costa, enquanto diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) entre 1930 e 1931, promoveu uma reforma profunda do ensino com a instauração do urbanismo no ensino de arquitetura e a abertura para o pensamento de arte não realista. A ENBA foi fundada em 1816 ainda como Academia Imperial de Belas Artes, pouco depois da chegada da corte de D. João VI de Portugal, em 1806. Portanto, uma instituição modelo para receber as críticas modernistas de contraposição entre útil e belo (CARDOSO, 2008), como visto ainda no Plano Orientador da UnB em 1962. Tal reforma de ensino da ENBA é comumente relacionada à influência de Le Corbusier e suas primeiras palestras no Brasil, às quais Lucio Costa era um dos poucos ouvintes, pois que eram ministradas em francês⁶. No entanto essa única explicação, como se Costa tivesse sofrido um arrebatamento que o retirou de suas convicções de uma arquitetura historicista do início de carreira, é simplista. Dentro do contexto da revolução de 1930 e seus desdobramentos que viemos discutindo, a educação estava em intenso movimento de transformação, nos quais o próprio MES estava inserido e a produção do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, em 1932 (CORDEIRO, 2015) é outra evidência. Feitas as ressalvas historiográficas, é notória que a colaboração entre Costa e Le Corbusier foi significativa. A equipe de trabalho para o novo projeto arquitetônico para o Ministério de Educação e Saúde foi composta por colaboradores próximos ao arquiteto: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer. A atuação de Le Corbusier provavelmente foi decisiva, ainda que o status de sua participação seja referenciado como

⁶ Filho de brasileiros, Lucio Costa (1902-88) nasceu em 1902 em Toulon, na França, e só se fixou no Brasil aos 15 anos, em 1917, quando se matriculou na Escola Nacional de Belas Artes, onde se formou arquiteto sob forte influência eclética e neocolonial.

de consultor. Com o perdão da longa citação abaixo, faremos alguns comentários nas notas de rodapé e a seguir.

A equipe dominava, com certa fluência, o idioma francês, indispensável para o entendimento da literatura moderna e das palestras realizadas por Le Corbusier em 1929, por ocasião de sua primeira vinda ao Brasil: “O fato de a conferência ser em francês já restringia o público. Lembro-me que havia só uns dez, doze na primeira conferência de Le Corbusier.” (relato de Alcides Rocha Miranda ⁷, em 1989)

O modernismo na arquitetura brasileira foi, sobretudo, uma reinterpretação das idéias de Le Corbusier e, em menor medida, daquelas de Walter Gropius ⁸. (...)

Um ponto básico para Le Corbusier e Gropius é o de que a arquitetura moderna traduzia um momento de ruptura com a sociedade anterior. O espírito novo, no dizer de Le Corbusier, estaria situado na indústria e na máquina, em oposição ao trabalho artesanal. Para Gropius, “querer construir na era da industrialização com os recursos de um período artesanal é, cada vez mais, algo sem futuro”. Defende Le Corbusier que a casa deve ser “uma máquina de morar”, com economia e eficiência industriais.

A defesa da indústria sobre o artesanato visava obter qualidades intrinsecamente universais e se traduzia, estilisticamente, na eliminação de ornato e consequente simplificação das construções para produção em série, de modo a fornecer habitações, principalmente, para as camadas operárias. Almejavam, Gropius e Le Corbusier, que o novo estilo abolisse as fronteiras nacionais e de classes, formando uma irmandade coletiva e

⁷ Alcides Áquila da Rocha Miranda (1909-2001) formou-se arquiteto em 1932 na ENBA. Foi um dos fundadores da UnB e o primeiro diretor do seu Instituto Central de Artes entre 1962-64, com influências da escola alemã vanguardista Bauhaus (1919-33) fundada por Walter Gropius (ver nota 8). A influente família Rocha Miranda teve seu nome envolvido no filme *Menino 23* (Belisário Franca, 2016), vencedor do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro de 2017, na categoria Melhor Longa Metragem Documentário.

⁸ Walter Gropius (1883-1969), arquiteto alemão fundador da Bauhaus (ver nota 7)

democrática. Dispensável dizer, entretanto, que o estilo coletivo, abstrato e universal era gerado por uma comunidade intelectual europeia, que compartilhava certas ideias específicas sobre novas ordens artísticas e procurava difundi-las para os demais países. (CAVALCANTI, 2006, p. 23)

Em 1937 é criado oficialmente no âmbito do MES o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), a partir de projeto de Mario de Andrade. O primeiro diretor, que permaneceu 30 anos no cargo, Rodrigo Melo Franco de Andrade ⁹, convidou Lucio Costa para o cargo de diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos. Lucio Costa se aposentou no já IPHAN em 1972.

Lauro Cavalcanti defende que o modernismo brasileiro concentrado na arquitetura conquistou 3 instâncias que garantiram larga pregnância na cultura nacional, quais sejam: conquista de encomendas estatais de obras públicas e monumentos, atuação dirigente sobre políticas de patrimônio histórico, escolhendo o que será lembrado e o que será esquecido, e discurso de proposição de moradias populares, este, sem dúvidas, o aspecto menos desenvolvido das três instâncias mas, fundamental para o seu sucesso político:

Os arquitetos modernos brasileiros conquistam a posição de dominantes graças a vários movimentos que comprovam a sua superioridade em face dos competidores acadêmicos e neocoloniais nas duas extremidades do campo: a popular e a erudita. A eliminação de ornatos, a estrutura aparente, a planta “livre”, a ideia de protótipo e a possibilidade de reprodução industrial, muito mais que opções formais, eram apresentadas como justificativas éticas do movimento moderno. Não só as casas do rico e do pobre seriam igualmente despojadas, como haveria a possibilidade de, com esse despojamento, produzir casas operárias em larga escala. Gostar ou não das formas modernas deixa de ser um direcionamento estilístico para se tornar uma necessidade política e social, como frisava “corbusianamente” Lucio Costa. Os arquitetos modernos, não isentos de

⁹ Rodrigo Melo Franco de Andrade, pai do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, dirigiu o SPHAN, depois IPHAN, de 1937-67.

certo etnocentrismo e determinismo espacial, esperavam, com seus projetos, reeducar os mais pobres ensinando os modos corretos de morar.

(...)

A dupla atuação de Costa e Niemeyer – o primeiro como urbanista e diretor de arquitetura e história do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), o segundo como arquiteto de grandes projetos, principalmente na esfera pública – conferiu-lhes largo domínio no campo arquitetônico brasileiro.

Os arquitetos modernos brasileiros conseguiram, dessa forma, realizar o sonho de todo revolucionário: o controle dos pólos erudito e popular, além do reconhecimento de sua sabedoria sobre o passado e o futuro. Brasília e Ouro Preto corporificam a especificidade do modernismo brasileiro: Lucio Costa e Oscar Niemeyer projetaram a capital do futuro, ao mesmo tempo que remodelaram a face da capital simbólica de nosso passado colonial. Finalizando, um dos pontos importantes a explicitar é aquele de denominação das correntes: nenhum dos participantes daquele movimento acata a designação de modernista, que, segundo os próprios, reduziria-os a uma dimensão transitória: preferem moderno, que traduziria uma contemporaneidade e um estágio evolutivo, resultado de aprimoramento de fases anteriores. (CAVALCANTI, 2006)

A relação entre cultura, política e desenvolvimento que está expressa no Plano Orientador da Universidade de Brasília de 1962 (e literalmente concretizada como proposta da própria cidade), segundo Marcos Napolitano, é uma relação que “remonta ao período de formação dos Estados Nacionais, com o artista – literato, pintor e músico – servindo, quase sempre aos projetos de construção das identidades nacionais dos Estados recém-independentes” (NAPOLITANO, 2014, p. XV). O autor refere-se não só ao Brasil, mas ao conjunto da América Latina. A independência política das ex-colônias abre espaço para os processos e disputas sobre a construção da identidade nacional a partir de projetos de modernização.

1.5. Educação e o ideário modernista

Quem se desloca pelo Estado do Rio de Janeiro dificilmente não notará a presença na paisagem de um tipo distinto de edificação distribuída em centenas de localidades: os Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs), ou simplesmente, Brizolões. Desenhados por Oscar Niemeyer e resultado de um Projeto Educacional desenvolvido por Darcy Ribeiro, os CIEPs representam uma união concreta entre arquitetura, pedagogia, sociologia, cultura e política. Foram executados ao longo dos dois governos do político gaúcho Leonel de Moura Brizola (1983-1987 e 1991-1994). Os CIEPs são também desdobramentos de conceitos experimentados na Universidade de Brasília (UnB).

A técnica de construção com pré-moldados em concreto armado e protendido foi experimentado em alguns dos primeiros prédios do campus da UnB a partir do trabalho do Centro de Planejamento (CEPLAN). O CEPLAN estava ligado diretamente ao gabinete da reitoria (sendo o primeiro reitor o próprio Darcy Ribeiro) e era coordenado por Oscar Niemeyer com secretaria executiva a comando de João Filgueiras Lima (Lelé). O Instituto Central de Artes (ICA) foi abrigado por um desses primeiros prédios pré-moldados. As peças de paredes-painéis e vigas protendidas foram utilizadas em uma série de construções, originalmente destinadas a abrigar Serviços Gerais (SG). O SG1 abriga até hoje o Instituto de Artes (IdA), sucessor do antigo ICA.

Um dos primeiros filmes produzidos pela UnB documenta a construção desses primeiros prédios construídos com grande celeridade entre 1962 e 1963. *Universidade de Brasília - Primeira experiência em pré-moldados*, de Heinz Forthmann, lançado apenas em 1970.

O movimento de industrialização da construção encampada pela arquitetura moderna estava em franca evolução nos anos 1960 e foi desenvolvida e aplicada largamente através dos projetos do CEPLAN da UnB, nos projetos dos edifícios SG e, depois, abandonando o despojamento destes prédios iniciais e adicionando características de monumentalidade, no Instituto de Teologia e finalmente na construção do Instituto Central de Ciências (ICC ou Minhocão).

A cidade universitária já estava prevista no projeto do Plano Piloto de Lucio Costa, com os prédios dos institutos separados fisicamente. O Minhocão uniu os institutos que estavam originalmente separados. O edifício linear de quase 700 metros de comprimento

implicou em uma influência pedagógica substancial, reduzindo a separação entre diferentes áreas que passaram a coabitar um único edifício.

A sistemática estrutural que permite a construção seriada em prazos reduzidos evidencia algumas conexões entre as experiências de Brasília e do Rio de Janeiro, nas obras coordenadas pelo CEPLAN da UnB e nos prédios dos CIEPs no Estado do Rio de Janeiro.

Em uma edificação pré-fabricada, as peças estruturais são produzidas em série, no próprio canteiro de obras ou em uma fábrica centralizada (casos do ICC e dos CIEPs, respectivamente), a partir de moldes móveis e horizontais. Depois de concretadas, as peças são transportadas e posicionadas com auxílio de máquinas em seus locais e posições definitivos, alterando as necessidades de mão de obra qualificada.

O projeto de prédios dos CIEPs atualmente é encontrado em uma diversidade de usos no estado do Rio de Janeiro, além de escolas, e indica uma certa pregnância dos ideais modernistas e da atuação de certos atores até os anos 1980 e continuidade de visões da educação pública progressista. Na Universidade Federal Fluminense temos o Colégio Universitário Geraldo Achilles Reis (COLUNI), em Niterói. Como Instituto Federal de Ensino (IF) temos a poucos quilômetros do COLUNI o Campus São Gonçalo do IFRJ, em Neves. Em Campos dos Goytacazes, na Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF), o Campus foi projetado com esse tipo de edificação. Os CIEPs foram concebidos originalmente como escolas públicas de tempo integral e estão, portanto, conectados diretamente com o nome do educador baiano Anísio Teixeira, grande defensor desse modelo de educação e de quem o sociólogo mineiro Darcy Ribeiro foi de certa forma um discípulo. Anísio e Darcy foram as figuras mais destacadas na idealização da UnB e do projeto educacional de Brasília.

Chegou a ser cogitada, também, a conveniência de construir no Estado do Rio de Janeiro diversas Escolas-Parque semelhantes às que Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro implantaram em Brasília e que promovem uma integração entre os estudos, atividades recreativas e artísticas. Mas a prática recomendou a superação dessas proposições iniciais, porque os Centros Culturais Comunitários ou Escolas-Parque acabariam privilegiando as crianças já privilegiadas nas áreas de maior poder aquisitivo. (RIBEIRO, 1986)

Como Superintendente de Instrução do Estado da Bahia, Anísio Teixeira já vinha desenvolvendo desde a década de 1940 projetos educacionais com estreita ligação com partidos arquitetônicos modernos, como forma de racionalizar a construção e manutenção de edifícios escolares e de atualizá-los com as necessidades pedagógicas progressistas. Em tal desenvolvimento os estilos ornamentais clássicos foram suprimidos em favor da linguagem moderna. As necessidades das crianças para além da sala de aula, como no brincar e em atividades ligadas às artes aplicadas, também foram priorizadas em estruturas com espaços abertos e funcionais, destacando a integração espacial e renovando simbolicamente aparelhos como a biblioteca, agora ressignificada como lugar de curiosidade e inquietação, não apenas sobriedade e tradição.

1.6. Imagens do Povo

Modernização e modernidade nem sempre ocorrem no mesmo ritmo, no mesmo momento histórico e muitas vezes oscilam entre ideologias de direita e de esquerda, ora incorporando tradições, ora experimentando com rupturas estéticas (das vanguardas artísticas). Essa dinâmica se desenvolveu de forma hegemônica a partir da primeira metade do século XX, com a arquitetura brasileira alcançando expressão cultural avançada, obtida em condições sociais e econômicas “atrasadas” mas, se esgotando na década de 1970, deixando um legado cultural permanente para o pensamento nacional e carregando suas ambiguidades, dilemas e limitações.

Sob o modernismo, a produção intelectual, literária e artística assume formas engajadas de intervenção na sociedade, para além do patronato aristocrático e esteticamente para além das variações do clássico. Portanto, articulam-se superações e oposições de um passado mítico e romântico, associados ao período colonial, e surgem proposições de uma identidade nacional mais inclusiva, a partir de uma noção de popular, e propositiva, reivindicando uma nacionalidade coerente com as sensibilidades da modernidade, as quais deveriam ser estimuladas na sociedade em geral. Inaugura-se uma perspectiva de apropriação criativa de técnicas estrangeiras em ambiente cultural supostamente rarefeito (atrasado), mas fértil de referências regionais (NAPOLITANO, 2014).

Que nação nós somos? O Brasil foi formado como consequência externa do desenvolvimento do capitalismo europeu, como empresa colonial extrativista e

monocultora, racializada, cristianizada, com superexploração violenta de mão de obra escravizada, majoritariamente sequestrada em África e com extermínio de povos locais. Ou seja, formado a partir da sobreposição violenta do experimento capitalista colonial europeu sobre as relações internas prévias, em torno do engenho de açúcar.

O processo de constituição de nacionalidade na América pode ser confundido com o processo de constituição da institucionalidade nacional, uma história oficial contada por uma cronologia evolutiva. Como possibilidade política de uma identidade brasileira, foi preciso, antes, o advento da sua independência em 1822. Por aqui o sistema escravagista ainda foi mantido por muitas décadas, diferente de outras nações recém-independentes no continente americano. O estatuto jurídico de liberdade foi concedido aos descendentes de africanos no país em 1888, pouco antes da Proclamação da República em 1889. Então, mesmo que a primeira constituição brasileira seja a de 1824, podemos considerar que a possibilidade política de um Estado Nacional brasileiro não oficialmente supremacista acontece a partir da virada do século XIX para o XX, quando a escravidão deixou de ser juridicamente legitimada. É nesse processo que as cidades brasileiras experimentam um importante ciclo de modernização pois, como Lucio Costa destaca em sua posterior defesa da arquitetura moderna:

com a abolição da escravatura, a "máquina brasileira de morar", a casa antiga, foi aos poucos deixando de funcionar, tornando-se mesmo inabitável devido ao desconforto. É que ela dependia essencialmente da presença dessa mistura de coisa, de bicho e de gente, que era o escravo: havia negro para tudo — desde os negrinhos sempre à mão para recados, até negra velha, babá. O negro era esgoto, era água corrente no quarto, quente e fria, era interruptor de luz e botão de campainha; o negro tapava goteira e subia vidraça pesada; era lavador automático e abanava que nem ventilador. Era ele que fazia a casa funcionar. (COSTA, 2006, p. 107)

A prática escravista como aspecto fundamental da empresa nacional estabelece relações muito mais abrangentes e decisivas que a organização cotidiana do morar das elites. Durante o século XIX, com a sucessão de independências e as respectivas abolições dos regimes escravistas das outras ex-colônias nas Américas, o Brasil, independente a partir de 1822, mas, Imperial e súdito da mesma linhagem europeia que o colonizou,

passou a concentrar o monopólio do comércio de negros escravizados em África. Em 1811 (apenas três anos após a chegada da família real portuguesa), o Cais do Valongo foi construído pela Intendência Geral de Polícia da Corte do Rio de Janeiro. Se tornou o maior porto receptor de escravos do mundo. Em 40 anos, por lá passaram cerca de um milhão de africanos escravizados, que eram levados para as plantações de café, fumo e açúcar do interior do Estado e de outras regiões do Brasil. Os que ficavam na capital geralmente eram os escravos domésticos ou aqueles usados como força de trabalho nas obras públicas¹⁰. Revisões historiográficas a partir dos 2000 vêm se aprofundando sobre a influência das produções relativas ao comércio escravista desde África e em uma perspectiva Atlântica da história.

A antiga tradição historiográfica, por sua vez, iniciada por Caio Prado Jr. (1942) e seguida por Celso Furtado (1959) e Fernando Novais (1979), colocava demasiado destaque na dependência frente ao capitalismo comercial europeu. Considerando o escravizado apenas como mão de obra e não no que, de fato, o capital o havia transformado, commodity do mercado Atlântico. Essa linha historiográfica centrou-se no Pacto Colonial como expressão maior do capitalismo, em que o privilégio do comércio estava exclusivamente na mão de agentes privados europeus. Daí também a ênfase nos ciclos e nos produtos exportadores: madeira, açúcar, ouro, algodão, café, tabaco etc.

[...] Assim, os trabalhos que foram publicados no início dos anos 2000, de pesquisas que vinham sendo desenvolvidas desde os anos 1980, reorientam a perspectiva da formação do capitalismo brasileiro e sua sociedade não com uma relação de exclusiva dependência da metrópole, mas com participação ativa e autônoma no Atlântico Sul por meio do comércio marítimo escravista. (LEMOS, 2022, p. 191)

Conforme a transição extremamente alongada do final do escravismo no Brasil Imperial gradativamente se impõe, os capitais acumulados em tal comércio atlântico são convertidos à medida que os bens humanos são postos em indisponibilidade.

¹⁰ Cais do Valongo – Rio de Janeiro (RJ). <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1605>. Acessado em 22 de agosto de 2022.

Consequência de uma das estruturas mais marcantes da economia brasileira, o capital mercantil escravista acumulado passa a ser um forte motor do mercado imobiliário e de construção civil e uma nova forma de investimento, demandante por reconfiguração urbana que substitua as antigas formas das cidades coloniais. “Explicar a urbanização no país é explicar, também, a história do capitalismo, da colonização e da segregação racial que estenderam e adaptaram seus tentáculos até os nossos dias.” (LEMOS, 2022, p. 191)

A constante necessidade de ruptura entre o “velho” e o “novo” vão conduzir à construção de novas capitais e dar impulso ao domínio do interior do país em um processo que, ainda hoje, mira a desapropriação das terras indígenas e quilombolas. Antigas capitais ligadas à exploração de minérios são gradativamente substituídas. Belo Horizonte sucede a Ouro Preto em 1897. Goiânia sucede a Vila Boa de Goiás em 1937, no contexto da Marcha para o Oeste do Estado Novo.

Por fim, Brasília (1960) se apresentou como afirmação da continuidade do projeto nacional desenvolvimentista e da Marcha para Oeste. Um fator novo, contudo, se apresentava aqui. As reservas financeiras acumuladas pelo desenvolvimento da indústria de base na Era Vargas poderiam ser utilizadas para a construção da nova capital brasileira. Além disso, o desenvolvimento das técnicas do planejamento regional e urbano junto de uma arquitetura modernista brasileira já consagrada no exterior firmavam de uma só vez a cidade como símbolo final do Brasil moderno — Brasil que não havia superado a memória colonial na antiga capital do Rio de Janeiro. (LEMOS, 2022, p. 194)

Seguindo uma divisão cronológica, a Primeira República (1889-1930) se apresenta como agente de um projeto modernizante nacional a partir de uma democracia extremamente limitada, mas, antimonárquica e pós-abolicionista. Na crise de 1929, a falência da economia cafeeira enfraqueceu o modelo político e forneceu condições para uma sucessão através de um golpe militar em 1930, início da Era Vargas (1930-1945), em que as antigas oligarquias rurais passam a dividir o espaço político e econômico com um estado autoritário, uma crescente burguesia industrial e conseqüentemente, com um vetor de urbanização e consolidação de uma classe trabalhadora com relações mais regulamentadas. Getúlio Vargas ocupou a presidência por dois períodos, primeiro entre 1930 e 1945, quando assume através de um golpe de estado, e depois entre 1951, eleito, e

1954, quando se suicida. Vargas estabelece marcadores de um nacional-estatismo indutor de desenvolvimento econômico e dirigente de relações entre trabalhadores, sindicatos/partidos e estado. A herança política de Vargas permaneceu como referência dos projetos modernizantes nacionalistas sobre bases capitalistas, mesmo quando democráticos e mesmo quando de esquerda. A herança desse capital político e simbólico vem sendo disputada e atualizada nas atuações (e reapropriações históricas) de outros presidentes da República Populista (1945-1964). Juscelino Kubitschek, que exerceu um mandato completo entre 1956-1961 e João Goulart (1961-1964). Por fim, também Luiz Inácio “Lula” da Silva (2002-2009), do Partido dos Trabalhadores (PT), referência surgida ao final da Ditadura Militar (1964-1985) e de papel destacado em toda a Nova República (1985-).

Na Nova República, Lula exerceu protagonismo em toda a sequência, através de dois mandatos completos e 4 vitórias consecutivas do PT, sendo o partido o segundo colocado nas demais eleições (quando não venceu), estimulando um ideário nacional desenvolvimentista, por exemplo, com a Petrobras buscando níveis de autossuficiência na produção nacional de petróleo e exercendo influência Sul-Sul através de investimentos internacionais.

O nacional desenvolvimentismo de base populista, ou seja, com protagonismo de um líder, mais do que o destaque de um setor organizado da sociedade, permaneceu como ideário tangível de projeto nacional, oferecendo uma plataforma de hegemonia política, com apropriação do discurso do trabalho e oferta de uma conciliação de classes. O modernismo, por sua vez, se estabeleceu como contraparte estética e cultural desse projeto, com os intelectuais se colocando como supostos mediadores dessa relação entre a massa popular e o poder.

Na Era Vargas a cultura nacional, em um sentido amplo, foi trabalhada pelo estado como elemento político aglutinador da sociedade, conciliador de classes e, conseqüentemente, como elemento essencial ao governo, agenciador do desenvolvimento. Abre-se a possibilidade de ampliação da classe dirigente através da inclusão desses intelectuais e artistas profissionais na administração do estado autoritário, capaz de implementar reformas e proporcionar experiências ampliadas da modernidade e do desenvolvimento. São empregados na burocracia estatal, engajados na modernização capitalista, na reorganização estrutural do espaço, na reconfiguração material da

sociedade e na produção de uma imagem do nacional capaz de integrar as transformações do capitalismo em ritmo crescente.

Mesmo que os trabalhadores em geral tenham passado a constituir uma classe com legitimidade social maior e reconhecimento estatal, sob novas perspectivas de mercado, pós-abolição, o paradigma que se estabeleceu colocou o próprio estado como o defensor último dos interesses dessa classe, seja de uma minoria: trabalhadores da classe média, instruída, com ascendência predominantemente europeia e acesso privilegiado ao estado, ou, uma grande maioria: a grande massa de mão de obra pesada, não branca e sob regime de trabalho de superexploração, condição essencial para o modelo econômico nacional, excluídos de instâncias políticas deliberativas e carente, efetivamente, de perspectivas governamentais inclusivas e protetivas em escala. Em tal contexto emerge uma nova imagem nacional, difusa e fundamental para a conciliação social e para o projeto de desenvolvimento modernizador: o “povo”.

A modernidade como fenômeno cultural carrega o desejo pelo novo e emerge como um motor de transformações ligadas a ideais de desenvolvimento científico e tecnológico, acompanhado de respectiva renovação estética e contexto de crescimento das cidades. A instituição universitária aparece, então, como um espaço essencial de um país que se quer fazer moderno e, portanto, desenvolvido. Por muitas décadas a perspectiva racial de tal projeto foi um fator de menor visibilidade.

Vejam as três coordenadas com que Perry Anderson procura definir o modernismo, a partir de uma perspectiva europeia: (1) rejeição de modelos estéticos academicistas ligados a regimes oficiais aristocráticos e de proprietários de terras, (2) emergência de novas tecnologias ligadas à segunda revolução industrial, como tecnologias de comunicação, motores a combustão, eletricidade e indústria química e (3) a proximidade imaginativa da revolução (ANDERSON, 1984). Tais coordenadas ganharam grande relevo na Europa no período entre duas grandes guerras mundiais e se dissiparam após 1945 quando, por exemplo, a crença na capacidade libertadora do avanço tecnológico se esvai após a Segunda Guerra Mundial. Anderson assinala que a partir de então, as três coordenadas originais são de uma maneira geral experimentadas no Terceiro Mundo.

Oligarquias pré-capitalistas dos mais variados tipos, sobretudo as de caráter fundiário, são ali abundantes; nessas regiões, onde ele ocorre, o desenvolvimento capitalista é, de modo típico, muito mais rápido e

dinâmico que nas zonas metropolitanas, mas, por outro lado, está ali infinitamente menos estabilizado ou consolidado; a revolução socialista ronda essas sociedades como permanente possibilidade, já de fato realizada em países vizinhos — Cuba ou Nicarágua, Angola ou Vietnã (ANDERSON, 1984, p. 11).

A primeira e a segunda coordenada estão explicitamente assinaladas no Plano Orientador da UnB (rejeição do academicismo e advento de novas tecnologias de comunicação e produção de energia), como analisamos anteriormente. A Revolução Cubana de 1959 produzia forte influência no continente americano e o ideário revolucionário somava-se a demandas por mudanças não só políticas, mas econômicas, culturais, pessoais, comportamentais, etc. Marcelo Ridenti destaca como no Brasil o Partido Comunista Brasileiro (PCB) produziu um pensamento caracterizado por certo “etapismo”:

Antes do golpe [de 1964], a revolução era pensada na maior parte dos meios artísticos e intelectuais de esquerda como revolução burguesa, pela via eleitoral, de libertação nacional, anti-imperialista e antilatifundiária, para supostamente vir a ser socialista numa etapa seguinte, quando as forças produtivas capitalistas estivessem suficientemente desenvolvidas (RIDENTI, 2010, p. 77)

Há uma sobreposição entre as ideias encarnadas pelo PCB, o projeto da UnB e as coordenadas modernistas organizadas por Perry Anderson: uma concordância de que os elementos e as dinâmicas da democracia liberal burguesa produzem um desenvolvimento libertador. A face mais concreta dessas ideias pode estar na aposta profunda na institucionalidade, já que a prevista revolução burguesa brasileira, anti-imperialista e nacional libertadora, não se confirmou. As instituições de estado, como a universidade onde esta pesquisa se desenvolve e os dilemas que buscamos analisar se aplicam a nós mesmos, no exercício da crítica anti-hegemônica feita dentro da hegemonia, arranjo a partir do qual a arte e a academia em grande parte se desenvolvem, após o desmoronamento na década de 1960 do romantismo revolucionário. O modernismo foi cultivado a partir de formas anticanônicas, desenvolvidas em etapas de transição

capitalista, primeiro na Europa, depois no Terceiro Mundo, fundamentado em condições que atravessam as sensibilidades, a organização estrutural do espaço e as faturas estéticas como parte da experiência da modernidade.

O modernismo europeu nos primeiros anos deste século [XX] floresceu assim no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível. Dito de outro modo, ele surgiu na intersecção de uma ordem dominante semiaristocrática, uma economia capitalista semiindustrializada e um movimento operário semiemergente, ou semiinsurgente (ANDERSON, 1984, p. 8).

O golpe de 1964 se impôs praticamente sem enfrentar resistência e o avanço do processo de modernização estabeleceu-se como movimento conservador e com o desenvolvimento da indústria cultural massificada. O senso de ser anti-hegemônico, ou anti-canônico, se organizou como uma nova hegemonia, ou um novo cânone, ajuste constitutivo da experiência moderna na pós-modernidade. Como se a sofisticação dos aparatos discursivos permitisse aos enunciados emularem uma nova realidade desejada, encontrando lugar para utopia ao significante se sobrepor ao significado, a performance superando experiência. Na véspera do 1º de abril, em 31 de março de 1964, o Presidente da República João Goulart transmitiu o seguinte comunicado à nação brasileira:

O movimento subversivo que se filia às mesmas tentativas anteriores de golpe de Estado, sempre repudiadas pelo sentimento democrático do povo brasileiro e pelo espírito legalista das Forças Armadas, está condenado a igual malogro, esperando o Governo Federal poder comunicar oficialmente, dentro em pouco, o restabelecimento total da ordem no Estado. (...) A Nação pode permanecer tranquila. O Governo Federal manterá intangível a unidade nacional, a ordem constitucional e os princípios democráticos e cristãos em que ele se inspira, pois conta com a fidelidade das Forças Armadas e com o patriotismo do povo brasileiro (Apud. Gomes & Ferreira, 2021, p. 348).

Vemos uma possível síntese dos argumentos apresentados. A confiança na instituição democrática burguesa como tutor da agenda nacional popular, em momento de inflexão histórica de grandes proporções, de aprofundamento capitalista modernizante e desconexão semântica dos ideais modernos com os movimentos que contextualizaram a emissão do enunciado.

Retornemos, então, à argumentação que abriu este capítulo. Colocamos a questão, como apresentado por Humberto Maturana, “Que país nós queremos?”. A partir dessa pergunta voltamos à indagação “A educação no Brasil é boa?”. Nos parece que são questões fundamentais para o debate em torno do projeto da Universidade de Brasília e para um longo percurso da intelectualidade modernista e de esquerda no Brasil. As sensibilidades da modernidade onde o cinema está posto como expressão síntese (XAVIER, 2001) coloca o exercício de análise fílmica como investigação instigante e provocativa, ativadora de uma tradição da crítica brasileira com articulação artística e política. O itinerário ideológico que buscamos acompanhar testemunhou estratégias de conciliação de interesses do capitalismo com a progressiva aquisição de consciência dos fatores estruturais das desigualdades da nossa sociedade. O modernismo se apresentou como instância capaz de mediar tal processo, em que a arquitetura moderna adquiriu notável protagonismo e qualidade, com desenlace monumental na construção de Brasília e estabelecimento de respectiva universidade.

Na transição para a modernização conservadora durante a década de 1960 e 70, táticas de conciliação permitiram a expansão das estruturas do estado e a sofisticação da economia de mercado. A demanda de quadros especializados de formação superior foi balanceada com a conseqüente expansão acadêmica em um regime autoritário capaz de implementar medidas em grande escala.

A deglutição antropofágica operou mais uma tangente, que preservou a intelectualidade progressista através do acesso institucional dentro do projeto nacionalista empreendido pelos militares, convergindo marxistas e liberais no espaço social possível reservado à pequena burguesia. A forma do regime, militar, teve chefes executivos com mandatos de duração definida e alternância de mandatários. São características de certa singularidade das acomodações do nosso sistema e explicam, em parte, a longevidade do hiato democrático da segunda metade do século XX.

A redemocratização na década de 1980 foi conduzida com a aliança entre vertentes marxistas e segmentos liberais, ambos insatisfeitos com a radicalização

autoritária da ditadura que sucedeu o golpe de 1964, e consagrou a visão histórica de uma predisposição democrática do país. A Anistia “ampla, geral e irrestrita” num processo de abertura política “lenta, gradual e segura” preservou os entes e agentes estatais que operaram fora das leis, por exemplo no exercício da repressão política com emprego sistemático da tortura. A reparação de vítimas sem responsabilização jurídica de agentes evidencia a possibilidade não excludente entre autoritarismo e democracia, uma convivência mediada pelo estado.

A disputa da memória histórica a partir de posições culturais destacadas, do trauma do impedimento dos projetos progressistas das décadas de 1950 e 60, coloca o prejuízo dos interesses de um segmento específico e lateral ao poder como se fosse a derrota do universal estético e ético da nação, uma experiência de emergência popular interrompida. Essa narrativa de uma elite ampliada se consolidou como ideia de resistência contra o autoritarismo. Está associada ao fetiche com a democracia liberal burguesa como processo inconcluso, bem-sucedido em entregar os resultados do desenvolvimento para pequena parcela, mas que falha em proporcionar resultados massivos por sofrer algum tipo de intervenção transitória, mas, que seria superável, ação preparatória da grande liberação nacional.

A memória modernista e seus agentes performam narrativas de agenciamento modernizante que são possivelmente antagônicas às próprias disposições que viabilizam sua condição em uma economia dependente, com superexploração da mão de obra e sem formação de mercado interno. Já na terceira década do novo milênio reivindica o protagonismo transformador da economia liberal através do reformismo, sem dar espaço para uma projeção popular de futuro. Uma gestão da paralisia com acordos feitos por cima.

Tal imagem, vislumbrada nas sombras das cenas, dos prédios, das cidades e das instituições, como veremos, tensiona-se pelos filmes escolhidos em fortes representações das ambiguidades políticas nacionais, do projeto modernista em geral e do projeto de Brasília e sua universidade, em específico. Mesmo com a progressiva estruturação de um Estado Nacional forte no século XX e o conseqüente advento de uma elite ampliada, intelectual, acadêmica, tecnocrática e artística, que elabora e executa projetos políticos, mesmo assim, a grande massa que economicamente ocupa a classe da mão de obra e sustenta essa pequena parcela da sociedade continua excluída da “formação” dos processos de modernização, processos de diluição da luta de classes. Os passos rumo à

unificação da classe trabalhadora não se voltaram aos setores mais pauperizados e às margens do mercado de trabalho, mas, sim, à chamada classe média. Essas narrativas atomizadas, quando avançadas, tensionam os dilemas das suas condições de produção exclusivistas e, fatalmente, ao não se concluírem, podem restaurar as qualidades que lhe dão legitimidade pela volta das formulações de transformação e inclusão em cenário violento, assim como restauram a legitimidade de sua classe produtora e dos princípios modernos parciais do estado que lhe sustenta. Os enunciados progressistas, ao se conservarem nessas circunstâncias irrealizáveis e, portanto, utópicas, geram uma dinâmica que dilui os aspectos de sua crônica suspensa e inconclusa, fornecendo, como experiência, o sentimento de nostalgia.

Ruína de si mesma, a capital modernista é testemunho de proporções geográficas de um futuro coletivo quase idílico imaginado, que desmoronou por um presente liberal e conservador possível. Sua herança, na ausência de uma modernização efetiva, ocupa o lugar de uma possibilidade de modernização, que pula etapas, que tangencia suas próprias contradições e que permite sonhar, se não com um futuro mais ideal, com um presente menos real.

Esse conteúdo cultural está decantado social e historicamente na forma dos filmes abordados. Esta é a hipótese que iremos confrontar no exercício de análise fílmica.

2. Análise Fílmica

2.1. História e memória

Brasília e sua universidade serão nosso eixo para investigarmos as transformações da cultura progressista em uma pequena seleção de filmes documentários, que registraram em sua diacronia uma gradual romantização à medida que a data de produção dos filmes se afasta temporalmente dos eventos que relatam, o Golpe de 1964 e seus desdobramentos mais imediatos sentidos na UnB. Rememorando, os três filmes são: *Brasília, contradição de uma cidade nova*, curta metragem de Joaquim Pedro de Andrade de 1967, *Barra 68, sem perder a ternura*, de Vladimir Carvalho, lançado em 2001, e *UnB, Utopia Distopia*, de Jorge Bodanzky, 2020,

Nessa volta da história estabeleceremos relações com a periodização geral proposta para analisar a construção social da memória do regime militar brasileiro, proposta por Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 2015). Segundo o autor, em artigo escrito em meados da segunda década do século XXI, esse processo de construção social da memória começou ainda sobre vigência do regime e permanece aberto e dinâmico, ocorrendo em instâncias como o debate público, a memória social e até mesmo a memória histórica. A “memória histórica” seria a memória criada e adensada pelo debate historiográfico de matriz acadêmica, em contraposição à “memória social” construída por grupos e instituições que não necessariamente se pautam por métodos e regras de pesquisa historiográfica. As disputas pela memória são movimentos fundamentais da nossa análise. A periodização de memória histórica proposta por Napolitano compreende quatro fases e se inicia assim que acontece o Golpe de 1964.

De 1964 a 1974 seria a fase da “experiência primária”, com as ressignificações da derrota do reformismo ainda no governo do General Castelo Branco (1964-67). Nesta fase foi produzido *Brasília, contradições de uma cidade nova*, ainda antes da promulgação do Ato Institucional N°5 (AI-5) em 1968. A primeira fase também compreende o chamado milagre econômico e a derrota da luta armada.

A segunda fase de construção social da memória do regime militar estaria compreendida entre 1974 e 1994, chamada de “construção da memória crítica”. Esta fase é fundamental para nossa análise, pois, é nela que se teria consolidado o que o autor chama de “memória hegemônica”, fixada entre 1979 e 1985, entre a lei de anistia e a posse de José Sarney, primeiro presidente civil depois de João Goulart. Estruturado pela dicotomia

resistência/cooptação, o conceito de memória hegemônica articula valores de defesa da democracia e a noção de “resistência” como valor comum da aliança entre a esquerda e os liberais contra o autoritarismo, aliança atuante no processo de transição democrática e na sustentação política posterior. Nessa etapa a guerrilha foi reavaliada como erro de estratégia política, ainda que os mártires sejam lembrados por terem sofrido a atuação ilegal do Estado.

Considero a memória hegemônica sobre o regime aquela construída no processo de afastamento político entre liberais (cujos espaços de ação eram as associações de profissionais liberais, os sindicatos empresariais e a imprensa) e os militares no poder. Este divórcio entre antigos sócios na ocasião do golpe de 1964 foi esboçado ainda nos anos 1960, mas plenamente caracterizado apenas no final dos anos 1970, quando o campo liberal passou a criticar sistematicamente a censura à livre expressão, o arbítrio discricionário no campo legal e o estatismo (na economia). Neste processo, o mais curioso é que os liberais incorporaram certos valores, imagens e discursos da esquerda não armada, sobretudo, aqueles disseminados pelos quadros intelectuais e simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro (PCB), centrado na categoria “resistência” como aglutinadora das identidades políticas que foram se forjando neste processo (NAPOLITANO, 2015, p. 17-18)

A memória hegemônica construída na confluência de setores liberais (críticos dos aspectos autoritários do regime a partir de meados dos anos 1970) com setores das esquerdas, notadamente a esquerda ligada ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), triunfou mesmo representando uma visão próxima à dos vencidos. Essa afirmação carrega uma série de contradições e dá indícios das ambiguidades do processo de acomodação que se desenvolveu junto com o processo de modernização conservadora brasileira sob regime militar. Como uma das chaves para o relativo triunfo da memória hegemônica, tributária em parte do que seria o lado dos vencidos, está a influência da indústria cultural que cresceu no período.

Nas artes, sempre um termômetro dos valores dominantes em uma sociedade e campo formatador das representações simbólicas sobre o

passado, a memória hegemônica tem sido a visão predominante. No cinema de época ou feito posteriormente ao fim do regime, nas canções de Música Popular Brasileira (MPB) que redefiniram a hierarquia do gosto musical da classe média escolarizada, na literatura, nas artes plásticas e no teatro, a ditadura aparece como sinônimo de opressão, censura e violência, em contraponto com o exercício da crítica e da liberdade exercitada nas e pelas obras de arte. Em que pese a relação contraditória estabelecida entre a arte de esquerda, o mercado e as instituições públicas de fomento e mecenato durante o regime militar, a historiografia, via de regra, destacou o papel de “resistência cultural” das artes. (NAPOLITANO, 2015, p. 16-17)

Os dois longas metragens analisados, *Barra 68, sem perder a ternura* e *UnB, utopia distopia* guardam elementos relacionados à memória hegemônica e apresentam as ações organizadas em torno Instituto Central de Artes (ICA) da UnB, com o destaque da ideia de “resistência cultural”, como colocado. *Barra 68*, lançado em 2001, é uma produção muito mais conectada com uma expansão do horizonte de conciliação, inicia e se encerra com o retorno de Darcy Ribeiro ao Campus. Conjuntamente, é dedicado a um ex-aluno, líder estudantil, caçado e desaparecido. Ainda que carente de maiores detalhes, a destacada presença da luta clandestina como elo traumático de resistência e martírio, ação extrema do engajamento político, é também um ponto de ruptura com a burguesia no tempo presente, este democrático, deixando incontornável ambiguidade na estrutura do roteiro.

A terceira das quatro fases de construção da memória social do regime militar para Napolitano iria de 1995 a 2004, com a criação de leis de memória e políticas de Estado. O início coincidiria, por exemplo, com a lei nº 9.140, de 4 de dezembro de 1995 que reconheceu como mortos os desaparecidos políticos entre 1961 e 1988 (entre a posse de Jango e a promulgação da nova constituição, vigente atualmente). Portanto, um reconhecimento tardio, já passados dez anos do fim do regime, mas, em parte, desdobramento do processo social da memória.

O predomínio de uma memória hegemônica crítica ao regime influenciou as políticas do Estado brasileiro pós-ditadura. A partir dos anos 1990, o Estado tem desenvolvido uma política de memória, ainda que tímida,

pontual e um tanto desencontrada, calcada na memória das vítimas das violências do regime que se tornou mais explícita e normatizada a partir de 1995. A partir deste ano [...] o Estado se pautou por uma política de reparações e de recuperação das histórias de vida (e morte) das vítimas da violência do regime militar, ao mesmo tempo em que tem promovido ações institucionais e simbólicas situadas no campo da memória hegemônica crítica à ditadura (NAPOLITANO, 2015, p. 25).

O autor aponta que apesar de as ações estarem alinhadas com um compromisso de reconhecimento oficial do óbito nos casos de desaparecimento forçado por motivações políticas, o estado não cria instrumentos de investigação sobre as responsabilidades das mortes e desaparecimentos (p.29), fazendo conviver discursos e ações pontuais subordinadas da memória crítica do regime militar (com redes institucionais que não endossam os valores autoritários e a violência política do passado) mas, que protegem os perpetradores de arcarem com qualquer punição na justiça criminal. A L9140/1995 registra em seu segundo artigo aspecto praticamente definitivo do processo, ao anunciar que “se orienta pelo princípio de reconciliação e de pacificação nacional, expresso na Lei nº 6.683, de 28 de agosto de 1979 - Lei de Anistia”. Configura-se um arranjo peculiar pós violação sistemática dos direitos humanos pelo Estado, em que os acontecimentos ocorridos contra a democracia devem ser silenciados como estratégia de preservação da própria democracia, através de ações de natureza jurídica restrita.

O Estado brasileiro, à medida que a transição política se concluía, assumia sua responsabilidade histórica na forma de uma reparação pecuniária, baseado na peculiar interpretação de que o crime de violação dos direitos humanos e constitucionais tenha sido apagado pela Lei de Anistia, mas seu dano civil não. O regime militar, ou melhor, suas práticas discricionárias e repressivas eram condenadas. Isto, na visão liberal, norteadora da maior parte dos parlamentares e juristas, significava dizer que a transição política não deveria ser lida como ruptura institucional ou constitucional. Este imbróglio entre condenação moral e política do autoritarismo (na imprensa, por homens políticos ou pelos movimentos sociais e associações civis de vários matizes), e manutenção das suas bases constitucionais (e institucionais) para referendar a democracia pós-1985, é um dos nós a serem desatados por quem estuda o

processo de construção da memória do período. (NAPOLITANO, 2015, p. 31)

As ações ilegais do Estado foram cometidas em ordem de punir pessoas acusadas de agir contra o Estado. Portanto, para esses acusados houve punição, ainda que ilegal e fora da justiça. No entanto, a mesma depressão da justiça teve função contrária quando remetida para os agentes públicos que atuaram sob ordens na ilegalidade. Nesse caso a supressão da justiça os protegeu de punição. Mesmo assim, como veremos, o processo de transição não obrigou que o lado preservado abdicasse de defender seus métodos.

Por fim, a quarta fase de construção da memória social sobre o regime militar iria de 2003-2014, marcado por revisionismos ideológicos e históricos, pela problematização da categoria de resistência e, conseqüentemente, pela fissura na predominância da memória hegemônica descrita anteriormente. A data de início coincide com o início da série de governos petistas de Lula e Dilma Roussef (o artigo que estamos analisando foi publicado em 2015, portanto, antes do impeachment de Dilma, em 2016).

O autor defende que os partidos que a partir da década de 1990 passaram a disputar o poder com mais vigor, o Partido Social da Democracia Brasileira (PSDB) e o Partido dos Trabalhadores (PT), eram justamente os depositários políticos da memória hegemônica sobre o regime militar, sendo o PSDB uma vertente mais progressista do Partido da Mobilização Democrática Brasileira (PMDB). Com o relativo sucesso dos governos petista a partir dos anos 2000, o PSDB teria se deslocado mais em direção às lideranças conservadoras, para disputar os eleitores de direita doravante uma rejeição ideológica com a esquerda. Poderíamos acrescentar que o mesmo sucesso relativo do PT também propiciou um espaço de crítica mais poderoso contra a direita. A rejeição mais explícita de tudo que pudesse ser identificado como pertencente ao campo do adversário acabou também arrolando o que poderia, simplesmente, ser considerado como uma visão diferente, não necessariamente contrária. “O resultado é o surgimento de um liberalismo abertamente de direita e conservador, ainda que conserve traços republicanos, mas que trouxe de volta ao espaço público uma extrema direita abertamente fascistoide e golpista.” (p.32). Com a exploração de fragilidades morais surgidas do exercício do poder, o PT, partido que se construiu e fortaleceu no exercício justamente da crítica dessas fragilidades, deu munição para o retorno escancarado do conservadorismo, que se articulou à defesa

agressiva de eventuais interesses econômicos e corporativos veiculados pela imprensa em denúncias sobre a ameaça de uma suposta “república sindicalista”.

Mais do que a simplificação conjectural acima, o autor procura evidenciar os desafios que o processo de transição da ditadura militar para a democracia carrega. Lembrando que o texto é de 2015.

O fato que nos importa é que esta nova conjuntura político-ideológica-partidária abalou um espaço sociopolítico (institucional e simbólico) que sustentava a memória hegemônica do regime militar, espaço este que sempre foi conflitivo, mas que não hesitava em defender o aprofundamento da democracia, o protagonismo da sociedade civil e a condenação do autoritarismo da direita. Ao que parece, a memória hegemônica ancorada neste espaço não se diluiu totalmente, mas tem enfrentado questionamentos, tendo que dividir espaço público com memórias inorgânicas e difusas, claramente de extrema direita, que chegaram a esboçar reedições patéticas da “marcha da Família” e de passeatas pela “volta dos militares”, eventos impensáveis antes de 2014/2015.

O texto de Marcos Napolitano ainda configurava como “patéticas” as tentativas de se reeditar as “marchas da família”, na primeira metade da década de 2010. Como citado, o artigo não chegou a cobrir o impeachment de Dilma Roussef, em que um deputado, ex-capitão do exército, proferiu seu voto em favor do impedimento da Presidenta invocando o nome de um coronel reconhecido por ter comandado serviços de tortura durante o regime militar, período em que Dilma foi uma presa política. Por óbvio, o artigo de Napolitano também não cobriu a eleição do mesmo deputado para a Presidência da República no pleito posterior, em 2018, com uma campanha com lemas de inspiração fascista como “Deus, pátria e família” e “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”. Por fim, também não cobriu o fracasso da respectiva tentativa de reeleição do ex-deputado, em 2022, quando foi vencido por Luís Inácio Lula da Silva, nem as manifestações de extrema direita que reuniu milhares de pessoas em frente a quartéis pelo Brasil pedindo por intervenção militar, um autogolpe e uma volta da ditadura.

UnB, utopia distopia é lançado em 2020, nesse contexto pós impeachment de Dilma Roussef. A extrema-direita investe em uma nova ofensiva de tensionamento antidemocrático de feições moralizantes e com diversas vertentes negacionistas sobre o

passado¹¹, apoiadas na disseminação de narrativas e opiniões através de redes sociais de internet, sites privados e blogosfera e não a partir de uma revisão propriamente historiográfica e científica. O campo progressista e o filme de Bodanzky ainda recorrem a respostas conectadas à tradição da memória hegemônica, fruto da aliança entre esquerdas e liberais. A extrema-direita fortalecida e atuante exerce um senso de urgência nos liberais que faz a balança pender novamente para o lado que deseja colocar limites ao autoritarismo de Estado generalizado. A reedição de uma frente ampla por valores democráticos reaparece como estratégia de preservação de valores considerados mínimos e inegociáveis.



Figura 2: Quartel General do Exército em Brasília¹², novembro de 2022. Foto: Sergio Lima - AFP

¹¹ O negacionismo difere de revisionismo histórico. Para mais informações ver *Dicionário dos negacionismos no Brasil* (SZWAKO e RATTON, 2022).

¹² Ao fundo se vê Obelisco Militar e a Concha Acústica, monumento conhecido como Espada de Duque de Caxias. Atrás estão os blocos do complexo administrativo militar projetado por Oscar Niemeyer em 1968 e inaugurado em 1973. A arquitetura do conjunto do QG do Exército empregou técnicas de pré-fabricação de elementos estruturais em larga escala, como as desenvolvidas pelo CEPLAN da UnB, poucos anos antes. A avenida em frente é a Pista de Desfiles, projetada para as evoluções dos militares em marcha,

A crise atual da Nova República tem natureza diversa da que culminou no golpe de 1964. Ainda que aqui já estejamos tangenciando com uma história recentíssima, ou com a crônica política, seria possível apontar características para uma atualização das atribuições da democracia e do jogo eleitoral. A consolidação do voto universal e a entrada estratégica de tecnologias inovadoras, de comunicação de massa, multimídia, portáteis, remotas e bidirecionais, que alteraram os fluxos de construção de narrativas sociais. A imagem de líder popular com características cada vez mais midiaticáveis parece ser agora um fator decisivo e diverso, talvez até mesmo avesso, aos mecanismos tradicionais de influência sobre a opinião pública. Ascendem no comando da direita ideias políticas presentes na antiga Doutrina de Segurança Nacional, a eliminação do “inimigo interno”, como no auge da Guerra Fria.

O cenário pode ser lido como aparente convite ao caos. No entanto, entre as diferenças entre as crises de 1964 e 2022, a governança ultra-direitista atual apresenta um projeto cultural próprio, ainda pouco estudado. Em especial, podemos apontar uma campanha de retorno estético ao clássico, valores anteriores ao modernismo e até anteriores à República¹³.

acompanhadas ou não de música. Dentro do complexo, no subterrâneo que dá acesso ao Bloco dos Generais, se encontra o maior de todos os painéis de azulejos projetados pelo artista Athos Bulcão. Do outro lado da Pista de Desfiles, atrás e, portanto, invisível nesta tomada, está a Praça dos Cristais, com projeto paisagístico de Roberto Burle Marx. Os conjuntos do Palácio do Exército (esse foi o nome dado por Niemeyer mas, que não foi adotado oficialmente) apresenta cuidados plásticos recorrentes dos projetos do arquiteto. Para mais informações ver “Palácio do Exército: Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer para o Quartel General do Exército em Brasília - 1968-73” de Bruno Pedro Alves de Campos (Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, 2020).

¹³ Além da aparente continuidade da influência das doutrinas militares, ainda seria preciso dimensionar melhor, por exemplo, a influência do trabalho de Olavo de Carvalho sobre a atual onda da ultra-direita, sua disseminação através de meios digitais e a incontornável evidência de sua relevância após eleição de Jair Messias Bolsonaro em 2018. “E se o bolsonarismo não somente existir como também tiver articulado uma visão de mundo bélica, expressa numa linguagem específica, a retórica do ódio, e codificada numa visão de mundo coesa, composta por labirínticas teorias conspiratórias, e que advoga a eliminação de tudo que não seja espelho? Esses elementos forjaram um poderoso sistema de crenças, responsável pelos míticos 30% que parecem resistir ao mais elementar princípio de realidade” (ROCHA, 2021, p. 344). A plataforma audiovisual Brasil Paralelo produz, lança e distribui filmes, séries, cursos, entrevistas, etc em formato digital. Uma espécie de Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES) atual. Na trilogia *O fim da beleza* (2022), dispo-

Apesar dessas características que nos colocam no limiar de um processo consistente de análise, seja pela medida de urgência presente, seja pela necessidade política de agrupar perspectivas críticas contra um projeto ultraliberal que agora nega a democracia liberal, nos mantemos ainda alinhados com alguns dos aspectos trazidos pelo texto em pauta, chamando a atenção para a pluralidade dos matizes envolvidos nos processos de longa duração, caminho que buscamos trilhar até aqui. Vejamos como o autor pode nos ajudar a permanecermos focados no concerto histórico, com grifos nossos.

Devo apontar, entretanto, que a memória hegemônica do regime militar brasileiro passou por um processo mais complexo e contraditório de construção, mesclando elementos simbólicos da esquerda, efetivamente derrotada nos processos políticos, e da expiação parcial feita por setores liberais que ajudaram a implantar o regime. Portanto, não estamos diante de uma memória hegemônica construída unicamente pelos vencidos, mas de uma memória cheia de armadilhas que selecionou elementos e identidades políticas entre estes vencidos, colocando em um segundo plano, por exemplo, o projeto da esquerda armada. Mesmo incorporando elementos das esquerdas, armadas ou não, ao fim e ao cabo, *a memória hegemônica é, fundamentalmente, uma memória liberal-conservadora*. Ao elogiar a resistência em abstrato, e condenar as ações de alguns resistentes em concreto (como os guerrilheiros), a memória liberal conseguiu, ardilosamente, apagar o papel dos liberais na construção da ordem autoritária. Ao mesmo tempo, as esquerdas também reconstruíram sua memória, apagando os projetos autoritários que estavam por trás, sobretudo, da luta armada, chancelada pelo mote genérico da “resistência democrática”. Obviamente, não se trata de mero cinismo dos atores políticos diante das verdadeiras posições do passado, mas um processo intrínseco à construção de qualquer memória social, marcada pelo jogo

nível no canal de youtube da produtora, o modernismo é extensamente criticado e são exploradas contradições do projeto modernista brasileiro e internacional, como os planos urbanísticos utópicos/distópicos de Le Corbusier, replicados por Lucio Costa em Brasília. Em uma vídeo-entrevista com um diretor de teatro tem-se o título “Como a arte moderna está degradando a sociedade?”. <<https://www.youtube.com/c/Brasil-ParaleloOficial>> consultado em 15 de novembro de 2022.

entre esquecimento e rememoração seletivos para justificar posições no passado e identidades no presente.

Então, retomemos à nossa seleção de filmes para apresentá-los ordenados dentro da periodização examinada. A partir da inspiração pela possibilidade e desejo de transformações sociais, em 1967, ano de produção do filme de Joaquim Pedro de Andrade, vivia-se o contexto da Guerra Fria e um panorama revolucionário socialista. A derrota dos ideais progressistas em uma ruptura do poder que se impôs praticamente sem enfrentar resistência provocou reflexões e críticas entre intelectuais e artistas que se acreditavam como portadores de poder transformador e mobilizador. Nos anos após o Golpe de 1964 os estudantes apresentaram uma maior participação nos movimentos de oposição ao Regime, inclusive participando da luta armada (RIDENTI, 2010). Em 2001, quando do lançamento do filme de Vladimir Carvalho, experimentava-se a consolidação da redemocratização e isso se reflete no ambiente da UnB, fonte principal de significações do filme. A participação estudantil nos movimentos de oposição pós golpe, dentro da UnB e com destaque para Instituto Central de Artes, costura toda a narrativa. Já a luta armada fica sugerida, tratada com indefinição em suas formas e objetivos, representada na figura do líder estudantil Honestino Guimarães, perseguido e desaparecido na ditadura. Em 2020, ano de lançamento do filme de Bodanzky, ainda não é possível prever qual rumo a sociedade brasileira irá experimentar, mesmo com a recente derrota do candidato da extrema-direita à reeleição, assim como em 1967 não se sabia que o regime duraria ainda mais quase 20 anos. A ação estudantil orientada pela formação artística modernista e ligada à ideia de resistência cultural engajada é recontada mais uma vez. A perda política junto com a perda de hegemonia estética e ideológica.

O simbolismo revolucionário socialista segue prenhe no meio intelectualizado, mas, com poucas evidências de que possua condições ou mesmo vontade de ser transformado em prática. Provavelmente há mais consciência dos dilemas e riscos que esse enfrentamento acarreta, dos níveis de violência que envolve. Os estudantes e a universidade pública ainda concentram parte significativa da produção de pensamento crítico e de oposição às rupturas antipolíticas, mas, experimentam uma mistura de autonomia transmutada em isolamento. A Academia justamente sofre críticas por ter dificuldades de interagir com a sociedade e esta, por sua vez, tem dificuldades em reconhecer a universidade e sua operação, com processos próprios de demandas, avaliações e

recompensas. Tudo isso em momento de crítica generalizada das instituições e perda de direitos trabalhistas protetivos pela maioria da população, perdas mais acentuadas nas parcelas de mais baixa renda.

Queremos analisar como os 3 filmes escolhidos registram mudanças e permanências do progressismo brasileiro em sua diacronia, a partir da memória social do regime militar e do atravessamento pelos cânones modernistas, concentrados no projeto de ensino de artes experimentado no ICA da UnB. Pode-se notar que as contradições profundas que emergem dessa longa análise tendem a se reduzir à uma nostalgia ensimesmada enquanto o modernismo perde hegemonia estética e ideológica.

Conforme as produções se afastam dos acontecimentos representados, o golpe de 1964 e seus desdobramentos mais imediatos sentidos na UnB, se afastam também os propósitos (e os dilemas) do projeto de modernidade no terceiro mundo, como a integração entre institucionalidade racional crescente e sociedade marginalizada, entre classe média intelectualizada e massa trabalhadora.

Conforme a derrota do projeto desenvolvimentista e reformista é apresentado como a derrota de toda a nação (capítulo 1.2), são tangenciadas as proximidades de classe que existem entre as figuras apresentadas como vítimas das invasões da UnB e os agentes dessa violência. Em grande parte, são deixadas de lado as contradições da modernização conservadora, que acolheu não só a parcela reacionária, mas, a classe média escolarizada e intelectualizada em geral. No processo brasileiro de industrialização e urbanização, que é onde reside afinal a nossa modernidade, os mecanismos de sustentação das assimetrias internas da economia dependente não foram ameaçados e, se foram, não foram superados. Continuaram, renovados, preservando os aspectos estruturais de raça e classe.

Mesmo que a evidência dessas ambiguidades tenha feito parte fundamental da produção cinematográfica moderna, que deu continuidade ao Cinema Novo e de sua crítica, e mesmo que assim também o campo da arquitetura tenha se voltado a articular as suas contradições no processo que está o projeto de Brasília, mesmo assim, o período pré-golpe de 1964 é continuamente buscado como resposta ao que seriam os aspectos incompletos e interrompidos do processo de modernização brasileiro.

2.2. Cinema, estranhamento e ruínas

A associação no Brasil do modernismo com o desenvolvimentismo propôs uma modernização capaz de equacionar antigos dilemas se lançando ao futuro com admirável otimismo. Conseguiu estabelecer formas de ver o país, mesmo com suas mazelas e incongruências, como uma nação possível de se equiparar com o centro do capitalismo, grande ideal. As peculiaridades brasileiras antes vistas como negativas estariam reconfiguradas como qualidades singulares e inigualáveis.

As fases iniciais de Brasília são continuamente louvadas pelos seus efeitos e contexto de empoderamento nacional, “no dia em que a Bossa Nova pariu o Brasil (...) nas águas de março de 1958”, como cantou Tom Zé em “*Vaia de bêbado não vale*” (ZÉ, 2002). As obras de construção da nova capital foram extensamente filmadas por encomendas oficiais, sob esse clima venturoso capitaneado pelo entusiasmo de Juscelino Kubitschek e objetivadas pelo otimismo das linhas da arquitetura moderna, tornadas reais pelas mãos dos operários vindos principalmente das regiões nordeste e norte do país.

Jean-Claude Bernardet destrincha algumas características dessas imagens dos primeiros estágios de Brasília. É no apêndice da reedição de 2003 de *Cineastas e imagens do povo* (BERNARDET, 2003), lançado originalmente em 1985. Uma nota sobre o curta-metragem *Brasília segundo Feldman*, de Vladimir Carvalho (1979) complementa a análise principal, sobre *Os anos JK – uma trajetória política*, de Sílvio Tandler (1980). Como destacado por Bernardet, a questão gira em torno da “figura do Candango”, o operário da construção civil nas obras da nova capital, expressão usada por Vladimir na abertura de seu filme.

A locução (na voz do realizador) nos informa logo de início que o artista plástico norte-americano Eugene Feldman, tendo passado algum tempo no Brasil, com sua “câmera de amator”, fixou de forma até agora inédita a figura do candango, gravando também sua voz e sons ambientes. Recuperadas depois de quase vinte anos, as suas imagens e gravações serviram de base a este testemunho sobre os primeiros anos de Brasília. (BERNARDET, 2003, p. 252)

Geralmente as imagens oficiais fornecem o testemunho das solenidades, das evoluções das autoridades, do atavio de seus feitos. As qualidades dos arquivos exercem uma influência determinante sobre os filmes produzidos a partir deles. Por anos as imagens

de Brasília produziram registros a partir do ponto de vista oficial. Nelas, os trabalhadores da construção civil operavam uma espécie de missão, vigorosa e grandiloquente, de pôr em marcha a construção de um novo país à base de trabalho braçal, da determinação de seus dirigentes e genialidade dos arquitetos.

A cidade de certa forma retribuiu esse esforço sob o símbolo de homenagem aos Dois Candangos, que foi como a UnB batizou um dos seus primeiros auditórios, onde supostamente dois operários teriam morrido durante a concretagem estrutural do prédio. Vladimir Carvalho dedicou-se, através de seus filmes, a mudar tal situação, de anonimato generalizado e de omissão sobre os acidentes de trabalho ocorridos nos acelerados e imparáveis canteiros de obras, com esses anônimos, anônimos até na morte. Suposta morte. Supostas mortes ocorridas em bem menor número do que se supunha ocorrer nesse tipo de empreendimento, nas palavras do artista Athos Bulcão, ligado à equipe de Niemeyer e ao ICA da UnB, para Vladimir Carvalho em *Brasília segundo Feldman* e transcritas por Bernardet.

“Acidentes aconteciam, Athos?”. Athos responde: “Parece que foram em muito menor número do que era previsto por cálculo nesse tipo de construção, porque o pessoal não obedecia à segurança recomendada, não se amarravam em cintos nem usavam capacetes às vezes, essa maneira brasileira um pouco de improvisar. Mas, mesmo assim, houve bastante menos acidentes do que era de se esperar”. (BERNARDET, 2003, p. 257)

Portanto, o improviso, símbolo da singular ousadia e criatividade brasileira, qualidades tão essenciais para a superação das limitações inerentes a se empreender uma obra monumental longe dos centros urbanos do continente, quando o assunto era a morte de operários, tornavam-se também descumprimento de regras, comportamento incivilizado e temerário. Mortal.

Vladimir produziu com Oscar Niemeyer (1907-2012) outra cena célebre, no já citado *Companheiros velhos de guerra* (1990). O genial arquiteto Oscar Niemeyer é uma personalidade que transita entre o aspecto de playboy do posto 6 de Copacabana e um defensor intransigente do programa revolucionário no comunismo brasileiro. Entre muitas outras apresentações dos mais de 100 anos que viveu. Niemeyer é perguntado sobre a

hipótese de ter havido mortes de trabalhadores nos canteiros de obras de Brasília e o que ele faria “se soubesse”. Doutor Oscar exige que a entrevista se encerre imediatamente.

Voltando para *Brasília segundo Feldman*, a fita é estruturada a partir das filmagens feitas em 1959 por Eugene, exibidas para Athos Bulcão e também para Luiz Perseguini, candango, operário da construção civil. Os dois fazem comentários livres enquanto assistem, separadamente, as imagens produzidas por Feldman. Perseguini, por exemplo, responde da seguinte forma quando perguntado sobre acidentes no canteiro de obras:

“Porém, não havia assistente social, não havia remédio, não havia médico, só o hospital velho do IAPI (Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários). Acontecia muito desastre, de cair de cima do andaime dessa construção... dessa estrutura metálica. Quase dois por três estava caindo um operário, morrendo. E aquele desaparecia mesmo, imediato, não é?, porque vinham prestar socorro, mas aquele cadáver dia seguinte tinha desaparecido. Então havia comentário para pedir aos operários que prosseguissem na obra. Que houvesse comentário morreu sicrano, morreu beltrano, havia um desânimo na obra, então aquilo era desaparecido imediatamente. Se caía uma pessoa, se era morto, era carregar o cadáver e prosseguir o serviço em ritmo acelerado”. (BERNARDET, 2003, p. 257)

Bernardet estabelece um critério interessante para diferenciar os dois espectadores, cada um relatando os acidentes de maneira diversa. Ele nota que nas poucas imagens produzidas por Vladimir especialmente para *Brasília segundo Feldman*, ou seja, além das produzidas pelo próprio Feldman, são para apresentar os dois depoentes. As imagens de Athos mostram ele em uma de suas exposições. A textura da imagem é bem diversa da produzida por Feldman e indica que faz parte de alguma fonte arquivística diferente. Já as de Perseguini foram feitas especialmente para o filme e isso está citado nos créditos. O critério de Bernardet, então, é se o depoente tem ou não imagens de arquivo disponíveis. Athos, mesmo não sendo da cúpula do poder, era da equipe de Niemeyer e expunha suas obras em espaços próprios da cidade. Já Perseguini não havia sido filmado até então.

O que quero destacar aqui (...) é que o ponto de vista sobre acidentes de trabalho da pessoa de quem havia imagens de arquivo e o daquela de quem não havia são bem diferentes, não é? E isso não é um acaso, mas uma

questão estrutural aos acervos que podemos usar em filmes históricos de montagem.

Cineastas e imagens do povo de maneira geral analisa como o curta-metragem documentário evoluiu entre 1964 e 1980, saindo da peça oficial e pretensamente neutra, que era exibida nas sessões de cinema antes dos longas metragem na década de 1950, e se tornou um discurso crítico de viés marxista que ele chama de “modelo sociológico”, coincidente com o discurso de tomada de consciência sobre o subdesenvolvimento e a intervenção na realidade, como no Cinema Novo e na arte engajada. A voz do narrador, gravada em estúdio e adicionada na montagem, deixou de ser a única voz, característica dos filmes oficiais, quando a técnica de captação de som permitiu gravar as falas diretamente, gravação sincronizada com a câmera. O diretor passou a se colocar em cena e interagir com os entrevistados, dar voz aos discursos não oficiais (expressão tutelar coerente com o modelo sociológico) e desembocar em um discurso cada vez mais subjetivado e autoral.

Os três documentários escolhidos por nós sobre a nova capital, quando analisados sob o percurso do documentário engajado proposto por Bernardet, com o eixo comum da UnB e em perspectiva com a periodização da memória social do regime militar, proposta por Marcos Napolitano, revelam contradições e características acomodativas da cultura política nacional¹⁴. Os discursos fílmicos se adaptam conforme a ruptura do golpe de 1964 se afasta no tempo e conforme o auto discurso identificado se aprofunda, lançando conexões com os ideais (não confirmados) do período da transição modernizadora da sociedade brasileira, ideais modernistas, como colocados por Perry Anderson (capítulo 1.6).

A Universidade de Brasília representa um dos marcos mais notáveis das intenções de modernização democrática brasileira, experimentadas nas décadas de 1950/60. Mesmo enquanto ainda apenas se estruturava, a UnB reuniu com grande entusiasmo e provavelmente boa dose de euforia um grupo de intelectuais, dirigentes e jovens em torno da área norte do Plano Piloto, ansiosos por contribuir com as novas bases do Brasil, construindo uma universidade autônoma e a serviço do desenvolvimento nacional. Tal

¹⁴ Utilizamos o termo cultura política como proposto por Rodrigo Patto Sá Motta em *Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico* (MOTTA, 2018)

projeto de construção, de um país novo, passava por uma nova capital, uma nova arquitetura, além é claro de uma nova universidade. A soma desses fatores operou um tipo de tábula rasa em que o país poderia se pensar como uma página em branco, dissolvendo as noções de passado, presente e futuro, como uma nova colonização, agora humanista e no planalto central.

Brasília “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz”, pontuou Lúcio Costa no relatório justificativo do projeto, entregue ao concurso do qual foi vencedor em 1957. Referia-se ao cruzamento do Eixo Monumental com o Eixo Rodoviário, marca distintiva da capital. O mesmo Lúcio Costa havia realizado pouco antes, em 1955, o projeto do *Altar do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional do Rio de Janeiro*, executado como edificação temporária às margens da Baía de Guanabara no que hoje é o Aterro do Flamengo, na época ainda em construção. O enorme altar foi preparado para realizar grandes eventos campais. Para além dos traços modernistas, como as grandes lajes em balanço, havia, atrás do prédio principal, visto por quem o mira da terra, um gigantesco mastro suportando uma vela de caravela, simbolizando a chegada dos colonizadores portadores das boas novas.

Brasília foi reconhecida como patrimônio mundial em 1987, menos de 30 anos depois de inaugurada. Foi a primeira obra do século XX a ganhar tal distinção, normalmente conferida a conjuntos urbanos mais antigos. Registra a crença ingênua no progresso e na humanidade na qual a UnB se alinhou antes de ser invadida por militares armados, por diversas vezes.

Lucio Costa, em sua característica de reinterpretar o passado colonial através da arquitetura, quando no Serviço do Patrimônio Histórico Nacional (SPHAN, atual IPHAN) interveio nos vestígios dos Sete Povos das Missões e reergueu, por volta de 1940, em São Miguel Arcanjo-RS, as colunatas da igreja de 1750 com seus capitéis. Entre elas instalou um museu com fachadas de vidro e caixilhos de metal. A modernidade é, também, um fenômeno essencialmente criador de ruínas, representações concretas e espaciais de um passado que foi superado pela industrialização e o progresso. São ressignificadas, não apenas pela reutilização de seus materiais, mas, preservadas como patrimônio cultural. (HUYSSSEN, 2006). Já o modernismo fornece um outro tipo de ruínas, ligadas à industrialização e à excitação do progresso. Especialmente assim são as derivadas de fases primitivas da modernidade, que registram nostalgicamente uma possibilidade de futuro

que não se confirmou ou não se sustentou. As grandes fábricas abandonadas, as estações ferroviárias desativadas, os sindicatos desmobilizados, os cinemas transformados em igrejas e supermercados.

O pós-modernismo em suas estratégias de comoditização do tempo procura tornar o velho em novo e o novo em velho, com suas ondas retrô, futurista ou retro futuristas. Os Centros Culturais costumam reconfigurar prédios antigos para abrigar suas instituições contemporâneas, desejosas de autenticidade. Podem ser edifícios neoclássicos, já pouco funcionais para o uso ordinário, mas, com frivolidades adoráveis de outros tempos. Ou as antigas instalações industriais, carregadas de um espírito de funcionalidade, expressa em suas formas abertas típicas dos ambientes voltados para o trabalho intenso.

Essas formas no espaço delimitam tipos sensíveis de privilégio: o direito à memória e ao trauma. Também delimitam um tipo sensível de relação: transitar entre o lamento sentimental de uma perda e a apropriação crítica de um passado com o propósito de construir futuros alternativos.

2.3. Os três filmes

2.3.1. Brasília, contradições de uma cidade nova

Brasília, contradições de uma cidade nova lançado em 1967, com roteiro de Jean-Claude Bernardet, é nosso ponto de partida. Não tem apenas a universidade como tema, sim, a cidade de Brasília, além de ser o único dos três filmes que não é um longa-metragem. *Contradições* representa um momento muito mais próximo do golpe, antes ainda do AI-5, praticamente no “calor do momento”. Na sequência que antecede a mudança no roteiro, passando da cidade idealizada para a cidade segregada, a UnB é retratada, após a auto demissão coletiva dos professores em 1965, com os alunos no campus sem saber o que fazer, sem aulas para assistir, com imagem e o som de um grupo de jovens reunidos em um corredor, uma miniassembleia. As vozes são ouvidas mas não é possível identificar quem fala. É possível ouvir no debate que considera-se que se faça da UnB uma universidade “como as outras”, como possibilidade de se ir em frente. Ou pode-se também destruir tudo.

Além da data de lançamento e da metragem, outra característica que faz o filme de Joaquim Pedro singular na nossa amostragem é que ele se desloca para fora, para fora do ambiente do Plano Piloto e da universidade. O tema das invasões também surge como

elemento mobilizador, mas não por causa dos militares que ocuparam a UnB e sim, por causa dos trabalhadores que permaneceram no Plano Piloto após a inauguração da cidade. Foram removidos pelo estado, pela Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) para a periferia de Brasília, dando origem a localidades como a que passou a ser chamada Ceilândia. Um nome que os definiu institucionalmente como invasores e demarcou a qual lugar afinal pertencem naquele projeto depois de concluído.

Em *Barra 68* (2001) e *Utopia Distopia* (2020) a distância temporal com o golpe de 1964 é de décadas. A sucessão de presidentes por pleito popular foi reestabelecida em 1989. A UnB é o eixo praticamente único dos acontecimentos nos dois longas metragem. O recorte representado pelos enunciadores que tem voz nos filmes revelam ambiguidades, feitos já sob a democracia, e emerge uma memória histórica que apesar do crescente distanciamento temporal, se ancora cada vez mais na experiência dos depoentes quando jovens, contando as lembranças centradas mais nos sentimentos vividos na época e não tanto nas reflexões depois de tantos anos. Apesar da defesa da universidade, os discursos constroem-se sem incluir o debate histórico, este desenvolvido na própria academia. O projeto da UnB, apesar de vigoroso como legado histórico e cultural, chega à atualidade através dos filmes com frágeis conexões, mais evidenciado pela sua interrupção de sua vitalidade inicial, sem equivalência como projeto coletivo no presente. Os anos iniciais forneceram uma admiração apaixonada e logo após foi feita uma revisão da posição dos intelectuais e do projeto progressista como um todo (no curta metragem), mas, ao fim, a história é contada décadas depois sem apresentar herdeiros políticos ou aprendizados cumulativos.

O diretor Joaquim Pedro de Andrade não utiliza imagens de arquivo em *Brasília, contradições de uma cidade nova*, mas produz imagens “oficiosas” pois, parodia *Brasília: planejamento urbano*, de Fernando Coni Campos (1964). *Planejamento urbano* tem roteiro de Maria Elisa Costa e textos baseados no Relatório Lucio Costa, pai da própria Maria Elisa. O Relatório fez parte da candidatura de Lucio no concurso do projeto para a nova capital, vencido em 1957. É um filme de exaltação ao projeto urbanístico moderno. Em *Contradições de uma cidade nova* a paródia com o discurso oficial revela-se desde o título e segue repetindo textos, planos e sequências que exaltavam a utopia mobilizada pelo projeto de Lucio Costa no filme de 1964, produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). *Barra 68, sem perder a ternura*, como dissemos, parte de imagens das invasões filmadas em 16mm por ex-alunos e entregues a Vladimir quando já era professor,

por volta de 1970. *UnB, Utopia Distopia* parte do arquivo pessoal de Jorge Bodanzky. A natureza dos arquivos dos dois longas lançados no século XXI provoca uma visão fechada que contrasta com a postura aberta do curta de 1967. O projeto da nova capital avança ao futuro sem o mesmo vigor e com que o presente tenta voltar ao passado. Uma tentativa de retorno, décadas depois, que pode e merece ser melhor elaborada, além de simplesmente repetida.

Brasília, contradições de uma cidade nova, (1967), de Joaquim Pedro de Andrade, estrutura-se a partir de um deslocamento, do centro ordenado e racional para uma borda difusa e cruel. Faz como fez Fernando Birri em *Tire Dié* (1958). Enquanto no filme de Joaquim Pedro toma-se um ônibus na Rodoviária de Brasília em direção às cidades satélites, Birri segue os trilhos de trem em um sobrevoo desde o centro de Santa Fé, na Argentina, até suas margens. Antes ainda, Nelson Pereira dos Santos abria o seu *Rio Zona Norte* (1957) com o mesmo movimento, pegando um trem na Central do Brasil em direção ao subúrbio. O mesmo movimento, em máquinas de transporte e do centro para a periferia, revelava no contexto da modernização urbana uma nova estética, uma nova técnica, um novo cinema que se formava na América Latina.

As semelhanças entre o filme de Joaquim Pedro e o de Fernando Birri não se limitam a esse movimento inicial. A estrutura de *Tire Dié* é repetida em *Contradições*. Uma crítica ao modelo de desenvolvimento, contrapondo o discurso modernizador, baseado na voz imponente de um narrador, que contabiliza em números e argumentos técnicos a pujança urbana fruto da ação planejada e científica, com o contato próximo com as pessoas que estão excluídas das estatísticas, das políticas, dos planos e das imagens oficiais.

Tire Dié foi produzido, como narrado na própria fita, “entre las cuatro y las cinco de una tarde de primavera, verano, otoño o invierno de 1956, 57, 58”, pelo Instituto de Cinematografía da Universidad Nacional del Litoral (UNL) de Santa Fé, na Argentina. Portanto, uma produção universitária com influência no Brasil e para o roteirista Jean-Claude Bernardet, atuante nas atividades de cinema desenvolvidas no ICA da UnB até 1965.

O filme argentino se apresenta como “primera encuesta social filmada”, uma pesquisa social. No Brasil, em 1965, *Viramundo* de Geraldo Sarno adotava expediente semelhante, anunciando em cartela inicial que seu argumento era resultado de pesquisas orientadas por professores universitários. *Viramundo* se inicia com tomadas de câmera embarcada em uma composição ferroviária chegando a um grande centro metropolitano,

um movimento no sentido inverso. Ao chegar na estação, enquanto os passageiros desembarcam, o narrador anuncia que “diariamente chega a São Paulo, o maior centro industrial do Brasil, o denominado trem do norte”. Novamente são contabilizados dados, agora sobre a imigração de nordestinos que chegam a São Paulo em busca de trabalho. “De 1952 a 1962 chegaram 1.920.000 nordestinos”. Vejamos um trecho da sinopse de *Viramundo*.

A literatura de cordel consagra vários heróis que emigram do sertão para os grandes centros: Lascamundo, Furamundo, Rompemundo, Batemundo, Chico Viramundo é o primeiro deles, o famanaz, o que abandonando a terra em que se criou torna-se famoso com as fabulosas proezas de trabalho e esforço de que é capaz.¹⁵

Viramundo é também um objeto, um grilão de ferro onde o escravo, com o corpo flexionado, tinha os pulsos e os tornozelos algemados inversamente, ou seja, a mão direita com o pé esquerdo, mão esquerda com o pé direito¹⁶.

E a canção de Capinan *Viramundo* embala o ponto de viragem de *Contradições, de uma cidade nova*¹⁷. Após o locutor proferir que a Universidade de Brasília foi planejada para ser a vanguarda do ensino superior no Brasil, e que chegou a funcionar assim, hoje é uma universidade como as outras. A última imagem dessa sequência mostra o interior do ICA, vazio de pessoas. No centro do espaço, um retrato de Oscar Niemeyer.

A imagem corta para um ambiente barulhento. Ela desce por uma escada rolante junto com um fluxo de pessoas até a plataforma de embarque e desembarque da rodoviária. O locutor continua, se a UnB havia se tornado em uma universidade como as outras, para a maioria da população, Brasília é uma cidade como as outras. “2/3 da pessoas que trabalham na cidade, inclusive os operários que a construíram, moram fora dos limites urbanos”.

¹⁵ FECIBA - Festival de Cinema Baiano <<https://www.feciba.com.br/2013/mostras/viramundo/>>, consultado em 20 de novembro de 2022.

¹⁶ Acervo do Museu Imperial de Petrópolis <<http://dami.museuimperial.museus.gov.br/dami/handle/acervo/5582>>, consultado em 20 de novembro de 2022, dia da consciência negra.

¹⁷ As versões de *Viramundo* (canção) são bastante diferentes em *Viramundo* (filme) e em *Brasília, contradições de uma cidade nova*.

Inicia-se a música de Capinan cantada por Maria Bethania, com o primeiro verso rasgante “sou viramundo virado”. Seriam os antigos grilhões escangalhados? A câmera continua se deslocando, andando pela plataforma, por pessoas que aguardam em filas onde se leem os nomes das cidades satélites em placas com desenhos das colunas do Palácio da Alvorada. As pessoas olham diretamente para a câmera enquanto embarcam nos ônibus. Um grande plano panorâmico acompanha um ônibus descrevendo a grande volta que dá acesso às saídas da cidade, como desenhado pelo urbanista, contornando a rodoviária e o entrecruzamento dos eixos do Plano Piloto, passando a esplanada dos ministérios em revista até que a câmera para com o Congresso Nacional ao centro do quadro. A canção termina com os versos “ainda viro esse mundo em festa, trabalho e pão”.

O Projeto Piloto foi mostrado em um número crescente de frestas por onde as fragilidades da arquitetura moderna escapam. A cidade incômoda para os funcionários públicos de baixo escalão que ocupam apartamentos reduzidos, a igreja sem ornamentos que desagrada ao gosto dos fiéis, a residência presidencial feita à imagem do homem comum e ao mesmo tempo possui ao lado uma capela, aos moldes das casas grande das fazendas. A universidade interrompida é apresentada como marco do desmoronamento do projeto, com alunos vagando pelos corredores. E agora a narrativa se desloca para revelar que elementos perturbadores experimentados pontualmente no plano piloto ocultam que a vida fora dele se organiza excluída de tais discussões e privadas de suas intenções.

O “modelo sociológico” manifestado por Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* se manifesta em *Contradições*, como em *Viramundo* e em *Tire Dié*. O filme que denuncia as desconformidades do desenvolvimento tornando visíveis e audíveis os excluídos. Esse movimento é coberto por um narrador.

A utilização da voz em *off*, de um narrador onipotente, que tem um saber totalizante, ao qual o entrevistado não tem acesso, a estrutura de depoimentos e entrevistas e a montagem têm um papel determinante nesse tipo de documentário. Em *Tire Dié*, a escolha do bairro da periferia parece ser feita justamente por sintetizar as questões e problemas discutidos pelos teóricos desenvolvimentistas na época: a denúncia de um grupo marginalizados no país, a necessidade de incorporação dos mesmos à sociedade para a construção de projeto nacional e, para isso, a necessidade

de dar-lhes educação, saúde, trabalho, moradia decente, etc. (LIMA, 2007, p. 378-379)

Na análise de Bernardet sobre o *Viramundo* a performance do modelo sociológico está associada a uma “busca pelo real”, uma narrativa afirmativa operada pela dinâmica das vozes nos filmes. A locução em *off* funciona em par com os depoimentos dos trabalhadores. A voz em *off* é portadora de um entendimento totalizador, abstrato e universal, enquanto os depoimentos são o outro lado do real, são a confirmação mas, baseada na experiência, portanto alienada do contexto do qual fazem parte. A falta de consciência torna os trabalhadores incapazes de alterar a própria situação. Assim Bernardet procura explicar esse discurso em *Viramundo*:

Ora, o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece. Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele. E quem tem condição de efetuar essa operação são os intelectuais. A posição social do intelectual sensível às aspirações latentes do povo lhe permite ser gerador de consciência. (BERNARDET, 2003, p. 34)

No entanto, *Viramundo* e *Contradições* são produtos da segunda metade da década de 1960. Eles tentam responder a uma pergunta latente: “por que o golpe de Estado de 31 de março de 1964 ocorreu sem resistência significativa, quando intelectuais e líderes políticos pensavam que o povo estava mobilizado num sentido revolucionário?” (idem, p.33). E tomando a resposta de Bernardet para *Viramundo*:

O filme responde: eis a situação da classe operária, ou pelo menos do contingente nordestino da classe operária paulista (a classe operária que é a principal do país e cujo contingente nordestino é extremamente elevado, de forma que *Viramundo* pode ser tido como sobre a classe operária). Ela não tem como se afirmar, se mobilizar, só se resolve na alienação. (BERNARDET, 2003, p. 33)

Brasília, contradições de uma cidade nova parece assumir que não se dirige aos trabalhadores da construção civil e sim à classe média que acreditou no projeto desenvolvimentista e no poder transformador do planejamento urbano. *Viramundo* termina registrando uma estrutura cíclica. O trabalhador nordestino desembarca do trem e é consumido pelo sistema do real descrito pelo filme e volta para o nordeste, enquanto novas famílias chegam, repetindo o movimento indefinidamente. *Contradições* também faz um trajeto de regressão. A cidade projetada para acabar com as desigualdades é a expressão acabada delas. O plano final é um longo *traveling* para trás todo dentro do edifício do Ministério das Relações Exteriores, ainda em obra. O Palácio dos Arcos, um dos palácios mais celebrados de Oscar Niemeyer, apesar de evocar a estética da ordem e da racionalidade, é construído por operários vestindo chinelos, carregando peças de madeira sobre um pavimento alagado e coberto de tábuas não utilizadas. No movimento de leva e traz nessas condições confusas ocasionam encontros e desencontros entre trabalhadores que tentam desviar uns dos outros enquanto executam os desígnios de seus patrões, provavelmente para se fazer manual e individualmente as formas que irão produzir, depois de concretadas, peças que remetem à seriação e eficiência. Como outros filmes modernos do pós-golpe (*Terra em Transe, O desafio, Opinião Pública...*) os projetos e métodos da classe média intelectualizada são questionados.

Nos longas metragem que analisaremos a seguir encontramos uma outra transição. As classes populares voltam para a invisibilidade. As vozes dos depoentes e do narrador compõem um mesmo universo intelectual, os depoimentos não serão mais apresentados como expressão da alienação, pelo contrário, como expressão da consciência. A experiência que relatam são a expressão da ignorância dos donos do poder.

2.3.2. Barra 68, sem perder a ternura

Barra 68 evolui principalmente pelo campus da UnB, onde são performadas pelos ex-alunos as reconstituições das invasões e das respectivas filmagens. Também vai às casas dos seus personagens para apanhar os depoimentos e às vezes aos seus locais de trabalho. Essas andanças são relevantes pois recolhem uma multiplicidade de vozes e, desde o início, os depoimentos dos que estão alinhados com a narrativa do filme, dados nos jardins do campus ou em varandas ajardinadas, são comparados com o único depoimento da voz da repressão, na casa-*bunker*, suntuosa, escura e solitária do ex-vice-reitor, o Capitão de Mar e Guerra, José Carlos de Almeida Azevedo. O depoimento do ex-vice-reitor é o único tomado em um acolhedor sofá, cordialmente dividido entre o documentarista e o entrevistado. A *mise-en-scène* desloca os papéis afirmados pelas perguntas de enfrentamento feitas por Vladimir, contrastadas com a habilidade conciliatória das respostas de Azevedo e a condenação final emitida narrador em *off*, enquanto imagens que mostram Azevedo assistindo as cenas da ocupação de 1968 filmadas pelos alunos num aparelho de VHS. Temos configurado um tipo de efeito narrativo contraditório que desenvolveremos a seguir. Acrescentamos aqui que os depoentes, todos envolvidos de alguma forma com a UnB, são claramente identificáveis como não-candangos.

Barra 68 tem como assunto principal a Universidade de Brasília, sua criação em 1962, os ataques a partir do golpe de 1964 até o AI-5, as respectivas ações de defesa e os relatos de quem viveu essa experiência, feitos décadas depois. Estrutura-se a partir de depoimentos de personagens envolvidos na época em diversos níveis, o arquiteto, o professor, o cientista, ex-alunos, ex-reitor, etc. Darcy Ribeiro tem grande destaque. Atravessando essa narrativa está Honestino Guimarães, ex-líder estudantil e presidente da UNE em 1964 e homenageado pelo artista e colega de UnB, o mosaicista Henrique Gonzaga Júnior, o Gougon.

Os ex-alunos dão seus depoimentos na própria universidade e fazem reconstituições das invasões, principalmente a de 1968, quando centenas de alunos ficaram cercados nas quadras de esporte. Os que na época estavam envolvidos profissionalmente aparecem em outros ambientes, principalmente em suas casas, assim como a mãe de Honestino.

Intercalando os depoimentos estão os trechos filmados na ocupação de 1968, fotografias de arquivo e matérias de jornal. O documentarista atua de forma ativa nas

entrevistas e várias vezes também faz parte do quadro. A narração de Othon Bastos costura a narrativa tecendo enunciados sobre os temas em tela.

Estabelecemos uma separação do filme em três seguimentos.

O primeiro segmento será descrito aqui com maiores detalhes e trata da construção da UnB e a respectiva repressão após o golpe, a instauração de uma estratégia institucional de defesa liderada pelo físico Roberto Salmeron e fracassada, até o relato e crítica do movimento de demissão coletiva dos professores em outubro de 1965.

O segundo segmento, o mais extenso em minutagem, são os relatos da ocupação de 1968 e a história de Honestino. Inicia-se com imagens do grupo de ex-alunos retornando aos jardins do campus, com a locução que anuncia os “anos de chumbo” e o impasse imposto à universidade, com as organizações de estudantes proibidas. Aqui entra na narrativa a figura de Honestino Guimarães e sua atuação na greve geral dos estudantes a partir do episódio da morte do estudante secundarista Edson Luis no Rio de Janeiro, em 28 de março de 1968. Os responsáveis pelas filmagens da ocupação voltam aos locais de onde foram feitas as tomadas. Outras testemunhas fazem relatos em locais diversos do campus. Os acontecimentos vão sendo recontados e revividos. Cada depoente com o seu ponto de vista e sua imbricação. O segmento passa pela proclamação do AI-5, as conexões do ato com a invasão da UnB e o forte discurso crítico do deputado Marcio Moreira Alves condenando a invasão. Encerra-se com lembranças das últimas vezes que Honestino foi visto nos seus 5 anos de clandestinidade, até 1973, quando foi assassinado/desapareceu.

Já na terceira e última parte é apresentada com destaque para Darcy Ribeiro retornando também ao campus, para receber o título de Doutor Honoris Causa em 1997. É aplaudido em campo aberto. São reproduzidos trechos de seu discurso, no retorno da universidade ao ambiente democrático e o chamamento aos princípios originais da instituição, autônoma. Isso sob os olhos do ministro da educação da época, Paulo Renato Souza.

Nesta dissertação, além do comentários gerais já apresentados sobre a estrutura geral do filme, sua forma e conteúdo, faremos uma análise mais detida sobre aspectos contidos no primeiro segmento, pois consideramos que são os que contém as questões mais significativas para as conclusões que queremos apresentar: a convivência de ambiguidades no importante papel da universidade, em seus múltiplos ângulos, na construção da sociedade.

Portanto, deixaremos o segmento principal, com os relatos da invasão de 1968, contemplados mais pelas linhas já expostas e faremos mais alguns comentários sobre como as diferentes formas de expressão eram enunciadas por cada lado e como isso foi explorado pelo diretor, antes dos comentários finais. Uma espécie de conexão direta entre o primeiro e o último segmento, entremeado pela estratégia um tanto lúdica do diretor de seguir o clima daquele tempo, que viveu *Barra 68, sem perder a ternura*.

2.3.2.1. Choque de Intenções e Lugares

O filme inicia-se com duas cartelas de texto. A primeira discorre sobre o projeto da Universidade de Brasília concebido por Darcy Ribeiro e sua missão de “aglutinar a consciência crítica nacional” seguindo o espírito juscelinista de desenvolvimento nacional, em oposição à velha ordem. Já a segunda cartela apresenta que o “luminoso projeto” foi duramente atingido e quase destruído após o golpe militar. Invadida por militares diversas vezes sendo que duas delas foram especialmente brutais, em 1965 e 1968. O filme busca “resgatar a memória destes dois momentos” e colocá-los em perspectiva com a memória do desafio originalmente colocado por Darcy Ribeiro.

Segue-se a sequência inicial de créditos sobre trilha sonora, intercalados com planos representativos da estrutura do filme que se seguirá, apresentando os personagens e os lugares da narrativa. Interessante notar o projeto de design feito para os créditos, com os títulos em tipografia algo semelhante a um grafite, mas em cor de brasas, com um traço agudo, como feito por uma ponta que risca um muro. Essas letras vermelhas estão sobre um fundo de textura de concreto, com as letras ocupando uma área escura da imagem, talvez um buraco, de onde as letras surgem. A trilha é claramente produzida a partir de sons sintetizados, com longas notas com timbre de órgão, com entradas marcadas por tambores e floreios de sopros, como flautas. Compõe um clima grave, um tanto misterioso, ao mesmo tempo que em diálogo com as imagens claras, com destaque para as de Darcy Ribeiro, de terno branco e com poucos cabelos, possivelmente pelo tratamento contra o câncer, sendo recepcionado ao ar livre na UnB por um grande número de pessoas que o aplaudem para sua evidente satisfação.

Essa recepção calorosa é contraposta às imagens do documentarista chegando à uma casa enorme e vazia, ainda que habitada, por onde entra através de uma enorme porta

aberta por um funcionário que não se apresenta e que dá acesso a um corredor igualmente grande e vazio. Essas imagens são sucedidas por um percurso já no interior, suntuoso e inabitado. Outras imagens revelam espaços abertos da universidade, com suas árvores e arquitetura, apresentando os personagens nesses espaços, na maioria das vezes em movimento. Também é mostrado um ateliê coberto e sem paredes, com o artista trabalhando frente a uma grande bancada onde constrói um mosaico e já é possível reconhecer um rosto de um homem com óculos e barba. No final da sequência Vladimir sai pela grande porta por onde entrou na casa suntuosa, a câmera já do lado de fora, e ouve-se a voz do documentarista, frente ao anfitrião, afirmando que a casa é uma fortaleza e parece um quartel. A imagem corta para uma senhora em uma varanda com plantas, ao lado de um cavalete com um grande retrato com a mesma imagem do homem barbudo e de óculos do mosaico no ateliê. A senhora passa a mão sobre a foto como acariciando o rosto do retratado.

Aqui começa a ser revelado o propósito expresso no nome do documentário. *Barra 68, sem perder a ternura*, é uma clara referência à frase atribuída a Ernesto “Che” Guevara. Mesmo que espirituosa e popularmente apropriada, não há garantias de que a frase seja dele. Ainda assim, ela traz um espírito que o filme quer destacar, de como as forças que se chocaram no embate entre o ideário que constituiu a UnB e os agentes que a ocuparam a partir do golpe, se movem por motivações e formas distintas: uma aberta, luminosa e agregadora, enquanto a outra é solitária, reclusa e dura. A junção das duas formas está em um plano em que dezenas de pessoas de meia idade postam-se na quadra da universidade com as mãos atrás da nuca, em posição de submissão. Remetem à retenção de centenas de estudantes em uma das invasões. A enorme maioria formada por homens. Mais adiante no filme a cena será completada quando todos levantam os braços e gritam, em um movimento entusiasmado e libertador.

Além do conceito expresso no nome, outro recurso estruturante do filme de Vladimir é captar os depoimentos na própria universidade, nos locais que são os cenários dos relatos, estimulando a reconstituição e a reapropriação dos fatos pelas pessoas que estavam nas invasões e destacando a arquitetura moderna. Perfazendo o percurso previsto nos textos das cartelas iniciais, os dois primeiros depoimentos apresentam o esforço e o idealismo do projeto da UnB. Começa com o testemunho de Oscar Niemeyer, provavelmente em seu escritório no Rio com a orla de Copacabana ao fundo. O arquiteto fala do primeiro contato com Darcy, enquanto trabalhava em Brasília, que era incansável

na busca por concretizar o seu projeto, fazendo reuniões no congresso e buscando apoio, lutando sozinho, por exemplo, contra os interesses da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), na figura do seu então diretor Israel Pedrosa, que operava para colocar a universidade fora do plano piloto.

O segundo depoimento é do próprio Darcy, sentado talvez em sua casa e apoiado em uma bengala que ele tem na sua frente. Ele conta que o próprio presidente Juscelino Kubitschek estava inclinado a ceder ao lobby da igreja católica e abandonar o plano de uma universidade pública à serviço da administração federal, em parceria com os “incorrupíveis professores”, pelos diagnósticos e propostas ao desenvolvimento nacional. Juscelino teria acolhido a ideia de mais uma pontifícia, agora na capital, “sem custos” para o estado.

Darcy não se conforma e sofre com a atitude do presidente que teria “lavado as mãos” e, na verdade, retirado seu apoio. Em um estalo em meio ao desespero, Darcy resolve procurar “os cães de Deus, os *domini cani*, os dominicanos” e propor-lhes a instauração de um Instituto de Teologia dentro da UnB, diferente das pontifícias que formam dentistas e engenheiros. Daí segue-se o relato das tratativas do Frei Mateus Rocha com o Papa João XXIII. Frei Mateus depois tornou-se o primeiro Vice-Reitor da UnB. O projeto do Instituto de Teologia avançou, com financiamento alemão, e a universidade nasceu com uma parceria entre estado laico e a igreja progressista. Sempre ressaltando também a junção da arquitetura moderna com o ideário em pauta, são mostradas fotos dos eclesiastas no canteiro do prédio do instituto, já com colunas pré-moldadas de concreto protendido posicionadas na vertical, mas ainda sem o teto, tipologia que se seguiria no prédio do Instituto Central de Ciências (Minhocão da UnB) e depois em diversos projetos de Niemeyer pelo mundo. O prédio seria queimado após o golpe, no que Darcy demonstra a raiva que os militares passaram a ter da universidade e da união do progressismo com a igreja de maneira tão objetiva.

Assim se encerra, rapidamente, o segmento do documentário que tem o propósito de apresentar o projeto original da UnB, pelas vozes de Oscar e Darcy.

Parte-se então para os depoimentos com ex-alunos na UnB e o relato da primeira invasão por tropas armadas em abril de 1964, logo após o golpe. Com um fundo de azulejos com formas abstratas de sua própria autoria, Luiz Humberto Pereira conta sobre a chegada dos batalhões vindo de Minas Gerais, ironicamente um era de Montes Claros, cidade de Darcy. Os soldados faziam movimentos de infantaria, rastejando e posicionando

metralhadoras antigas e pesadas, provavelmente rifles automáticos Browning M1918 da primeira guerra, com o distintivo bipé frontal e que podia ser operado deitado em disparos. Luiz, muito bem humorado, apresenta o início de uma série de acontecimentos: militares sujos de viagem, rastejando com metralhadoras no campus da universidade contra estudantes e professores. Acontecimentos que seriam “jocosos”, se não fossem representativos dos terríveis desdobramentos posteriores. Os soldados cercaram justamente o Instituto Central de Artes (ICA), idealizado por Anísio Teixeira como centro pulsante da UnB, e um dos primeiros edifícios construídos na UnB. No ICA todas as carreiras se reuniam em torno da Cultura e das Artes como grandes catalizadores da criatividade, inovação e cidadania.

Segue o depoimento de Darcy com a evolução da pressão sobre a universidade, primeiro com a expulsão de 17 professores, depois a detenção de outros 40, levados para uma delegacia. Postos nus enquanto detidos. É marcante na história da UnB a adesão inicial de renomados profissionais que aceitaram o desafio de fazer em Brasília uma nova universidade. O destino nu em uma delegacia é para Darcy um capítulo “feio” da história brasileira.

De volta a um cenário externo, Maria Coeli Almeida conta sobre o avanço dos soldados sobre os barrancos de onde seria o ICC, a caminho do ICA. Maria dá seu depoimento em frente a um restaurante avarandado onde se desenvolve nas próprias mesas com toalhas brancas um animado samba. Ela então conta que talvez os seus amigos, apontando para o restaurante atrás de si, não soubessem o que estava acontecendo, mas que ela sabia. Na véspera da invasão havia chegado a Brasília o seu tio, João de Almeida, comandante das tropas vindas de Minas. E que o Tio João foi convidado por sua mãe para jantar. Ele chegou cercado de assessores que as autoridades invariavelmente carregam. Diante de tal performance ela relata que a jovem Roseane Sarney a teria interpelado se aquilo era sinal que iriam prender seu próprio pai ou o pai dela, no que respondeu que era apenas o Tio João de Almeida, militar. Após o referido jantar, o Tio João a chamou a parte com os irmãos para interrogar se a sobrinha estava tendo aulas de comunismo na universidade. Sua resposta é o elenco de artistas e aulas de artes que estava frequentando, que não teria espaço para aulas de comunismo. Mesmo assim a estudante foi proibida de frequentar as aulas nos dias seguintes. Os irmãos então esperaram os pais dormirem para saírem em sua Rural Willys para se encontrarem com os professores e os amigos na UnB e aguardar os próximos acontecimentos.

O pai de Roseane era o então deputado federal José Sarney, o mais longo senador desta república, com total de 36 anos de mandato só na casa alta, além do mandato estendido de 6 anos como primeiro presidente civil após a ditadura iniciada em 1964. Sarney na verdade foi eleito como Vice-Presidente, através de eleição indireta no Colégio Eleitoral, na chapa encabeçada pelo político mineiro Tancredo Neves, que faleceria pouco depois. José Sarney notabilizou-se pelos planos econômicos fracassados, pelo longo poder exercido no Senado Brasileiro e pela distribuição de concessões públicas de Rádio e Televisão, nas quais ele mesmo se autocontemplou, junto com sua família, e assim adquiriu grande força na política nacional e poder no Maranhão.

Maria Coeli revela uma conexão familiar que pode proporcionar acesso a informações especiais sobre os acontecimentos narrados. O que mais que os outros talvez não saibam, mas, que ela sabe? Vejamos um pouco a sua biografia familiar. Neta e filha de militares. O pai estava na época em sua primeira legislatura como deputado federal por Minas, dos cinco mandatos ininterruptos que viria a exercer, de 1959 a 1979, a maioria na Aliança Nacional Renovadora (ARENA), partido criado pela própria ditadura após a extinção dos partidos mais orgânicos. Manoel José de Almeida além de militar e policial era rico proprietário de terras e se dedicou à modernização da polícia mineira e a defender os interesses de grandes agricultores e pecuaristas. Ocupou diversos cargos em empresas de obras públicas e de fiscalização, durante o governo militar e nos anos após a redemocratização. Maria encerra seu depoimento ressaltando que muitas pessoas foram presas, como um de seus professores, Eustaquio, encarcerados com a esposa, Amelia Toledo, dentro gigantesco Teatro Nacional de Brasília. Teria o seu tio João Almeida estado com seus professores presos? Tem-se então imagens do hoje Teatro Nacional Claudio Santoro, filmadas no escuro e com pessoas andando como silhuetas, acompanhada de sons misteriosos de oboé e toques de chibbal. O monumental teatro está fechado há mais de 7 anos no momento em que este texto é escrito e durante sua existência costumou lidar com o grande desafio de comprovar a sua viabilidade. A revelação não é desdobrada por Vladimir.

Maria Coeli ainda voltaria quase 20 anos depois para recontar, mais uma vez e com menos profundidade ainda, suas lembranças no filme de Jorge Bodanzky.

Voltamos para o restaurante onde acontecia o samba. Outro ex-aluno, agora o publicitário Sergio Dymacau, segurando seu violão, conta de quando ele foi detido com outros alunos. Na ocasião, em uma espécie de triagem, antes de serem conduzidos ao

Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), ele foi colocado ao lado de Golbery do Couto e Silva Filho. O pai do colega era o reconhecido militar ideólogo da Doutrina de Segurança Nacional e do Serviço Nacional de Informações (SNI), instituições fundamentais na geopolítica nacional durante os governos militares. Golbery foi um dos principais articuladores políticos do golpe. Provavelmente na ação do General Golbery estejam as influências mais estruturadas e permanentes do regime militar e seus amplos prolongamentos na sociedade brasileira. Sergio destaca que o seu colega era chamado pelo nome na triagem, mas não se apresentava. Após ser chamado algumas vezes, Golbery Júnior se identifica e faz uma ressalva, que fosse comunicado ao seu pai que os colegas deveriam também serem liberados. Sergio narra o ocorrido como um grande ato de solidariedade estudantil: “um aspecto profundamente sério, uma solidariedade que sensibilizou a todos”.

Vivida a repressão das invasões, entra em cena a possibilidade de resistir. O reitor Laerte Ramos, que havia demitido 3 professores recentemente, não se interessa por abrir um canal de diálogo e negociação. É organizada uma comissão de professores e conseguida uma reunião com o presidente, General Alencar Castelo Branco. Abre-se um trecho montado com os depoimentos de Luiz Pereira, sempre bem-humorado e articulado, Roberto Salmeron, físico e primeiro diretor do Instituto de Física da UnB, e Darcy Ribeiro.

Salmeron é escolhido para liderar a apresentação da universidade ao presidente. Salmeron conta que o então reitor não ia nem preparar uma apresentação. Mais. Terminada a exposição do físico com os projetos desenvolvidos na universidade, o reitor declarou ao presidente que aquilo não passava da obra de um poeta. Salmeron conta isso rindo, alertando que era ao mesmo tempo triste. Corta para Luiz Pereira com declarações sobre o então Ministro da Educação, Flavio Suplicy de Lacerda “que tomava umas outras”¹⁸. Salmeron retorna para falar algo que considera dramático. O presidente teria

¹⁸ Flavio Suplicy de Lacerda foi Reitor da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Enquanto Ministro articulou com os Estados Unidos da América o programa MEC-USAID, seguindo propostas tecnicistas e conformadoras para o ensino superior no Brasil. Em 2014, alunos da UFPR arrancaram um busto com a sua figura de um monumento em frente à Reitoria em Curitiba. A UFPR emitiu nota de que as críticas ao ex-reitor poderiam ser cabidas, mas que diante do pleno exercício democrático que o país vive, a expressão cabível excluiria qualquer manifestação mais agressiva. O busto foi pichado e arrastado pelas ruas da capital paranaense. Em 2019, manifestantes pró-bolsonaro arrancaram faixa afixada em fachada da mesma UFPR com os dizeres “em defesa da educação”. No momento da escrita deste, o pedestal em frente à reitoria da UFPR permanece sem nenhum busto.

elogiado a apresentação e arguiu que faltava algo que precisava ser esclarecido: estava interessado em saber sobre a indisciplina dos estudantes da UnB.

Agora é Luiz Pereira que traz a lembrança sob a luz do projeto do qual fez parte. Ele rememora um dia que ouviu um concerto de música clássica regido pelo maestro Koellreutter, no Auditório Dois Candangos, ainda em obras. Hans-Joachim Koellreutter nessa época dirigia um setor de música na Universidade Federal da Bahia, sob o Reitor Edigar Santos¹⁹. O concerto teria sido de Mozart e, ao final, junto com as palmas dos presentes, ouviram-se palmas vindos do alto. Luiz se pergunta se seria Deus em aprovação. Eram os operários conectados com uma obra compostas centenas de anos antes e que comprovaria a atemporalidade da arte.

A referência aos operários demonstrando esse tipo de agência, saindo literalmente da invisibilidade ao aplaudir o concerto regido por Koellreutter, é a primeira vez que indivíduos fora da comunidade acadêmica ou sem posição de status hierárquico são citados com maior nível de subjetividade no filme.

O segmento encerra-se com Salmeron expondo que a situação colocou em dúvida a continuidade do vínculo dos professores e chega ao episódio da auto-demissão em massa, quando 223 dos 305 docentes decidiram de forma espontânea se desligar da UnB. As autoridades teriam ainda julgado que se tratava de uma ação coordenada a partir de fora da universidade, o que Salmeron nega.

Segue-se uma fala divergente de Jean-Claude Bernardet, em local não identificado, talvez na USP. Para Bernardet a auto-demissão em massa foi um equívoco político e que essa avaliação não era a posteriori. Na época, Paulo Emilio, Pompeu de Souza (diretor da recém criada Faculdade de Comunicação de Massa que abrigou o novo curso de cinema) e muitos outros analisaram que seria um erro, que não deveriam pedir demissão, mas que ficaram sem força.

Poderíamos dizer que a “cana da dura” ou o “enquadro”, ou seja, a abordagem e detenção temporária promovida por agentes de segurança contra pessoas que devem dar explicações a partir de uma disposição repressiva imposta com graus variáveis de violência, é uma dinâmica vulgar característica da experiência dissonante para com as instituições. Outra dinâmica característica da experiência dissonante poderia ser o conhecimento da

¹⁹ Para mais informações sobre o contexto em que o Reitor Edigar Santos promoveu uma política ampla e modernizadora para as artes na UFBA ver “Avant-garde na Bahia” de Antonio Risério (RISERIO, 1995)

demissão, ou a manifestação expressa do encerramento do vínculo empregatício e a correspondente falta nos emolumentos. É interessante destacar como essas inflexões foram retratadas no filme. O estado e os órgãos empregadores têm como uma de suas ferramentas regulatórias entre indivíduos e instituições esse tipo de ação dissuasiva, experiência fundamental e definidora do modo de organização da sociedade moderna. A ação institucional atuante em suas práticas constitutivas, repressoras quando na relação com os candangos (pode-se dizer que são inclusive sistemáticas), quando associadas ao público universitário, se configuram como ações de excepcionalidade. A proximidade pessoal com os agentes, na sua oportunidade protetiva, possibilita uma resolução menos friccional, parecendo confirmar que é assim que as instituições funcionam, pois é a renúncia das faculdades institucionais, ou a personalização de sua execução (sua desinstitucionalização), que restaura o que seria a normalidade.

O segmento se encerra com Oscar Niemeyer e sua experiência com os soviéticos, sempre dispostos a ficar e resistir, mas que naquela ocasião não era possível. Não havia o que ser feito. Mesmo se demitindo do emprego de professor, Niemeyer continuou trabalhando para administração militar. Dentre as grandes obras executadas por ele em Brasília após o golpe, além do Minhocão na UnB, está o Quartel General do Exército, de 1968, com sua distintiva entrada marcada pelo gigantesco monumento inspirado na espada de Duque de Caxias, ornando uma via idealizada para receber desfiles militares.

Escolhemos esse início do filme (passamos aproximadamente os primeiros 18 minutos da fita, de um total de 83) para ser descrito com mais precisão e detalhes formais pois consideramos que ele revela alguns dos aspectos mais interessantes trazidos pelo filme-documento de Vladimir Carvalho; mostra que apesar do aparente antagonismo e imiscibilidade das forças em conflito, na universidade, essas forças revelam-se atravessadas e com caminhos e fronteiras fluidas. Em episódios tratados a seguir, principalmente na invasão de 29 de agosto de 1968, quando centenas de estudantes foram detidos e retidos em quadras de esportes da universidade, muitos alunos eram filhos de deputados federais, que foram ao local interceder pelos seus. Foram indistintamente reprimidos: alunos, deputados e seus filhos.

Em 2 de setembro seguiu-se o discurso do deputado Marcio Moreira Alves no Plenário da Câmara, condenando a invasão e incitando um tipo de boicote ao 7 de setembro que se aproximava, entre outras manifestações. O executivo pediu sua cassação e legislativo não aprovou. Meses depois seria instaurado o Ato Institucional N° 5 (AI-5).

Essa é a principal tese em que se apoia o filme, mostrar como o corpo da universidade, como previsto por Darcy Ribeiro e como temido pelos seus críticos, oferecia um local de tensionamento das forças de poder institucional, dando vida, literalmente, às ações às quais a nova capital tinha como responsabilidade: governar o país. Só que, a partir da universidade, sem perder a ternura.

O AI-5 foi apresentado pelos militares como garantia da ordem democrática. Foi aplicado como uma resposta ao congresso que rejeitou a cassação do deputado Marcio Moreira Alves. Marcio tornara-se opositor ao golpe, mesmo tendo sido um apoiador no primeiro momento (como muitos outros políticos opositores a João Goulart, como Carlos Lacerda). O AI-5 fechou o congresso, instituiu a censura prévia, suspendeu o habeas corpus, possibilitou a intervenção federal nos estados, cassou mandatos sem necessidade de julgamentos (inclusive o de Marcio Moreira Alves, que sairia do país clandestinamente logo depois, só retornando em 1978, e o de Carlos Lacerda), permitiu ao presidente legislar, alterando a constituição sem necessidade de aprovação do congresso, etc. Institucionalizou a tortura e, digamos assim, marcou uma nova fase da relação do executivo com o legislativo.

2.3.2.2. Relatos da Invasão: viver a tristeza com alegria

Aqui queremos analisar, mais do que os eventos relatados nos depoimentos do segmento central, a forma com essa parte principal do filme é construída.

A partir da estratégia de retornar com os ex-alunos para o campus da universidade, agora em um contexto de redemocratização, com a UnB novamente livre e a maioria dos personagens presentes com suas vidas estruturadas, com famílias e carreiras, os relatos se conectam com o grande entusiasmo vivido na década de 1960, com o grau elevado de comunhão vivido nos primeiros anos da nova capital e todo o espírito libertário (e liberal) que transformou em grande medida os comportamentos da juventude de classe média naquele período.

Desde o nome da fita fica expressa como essas experiências aparentemente se contrapõem aos vetores repressivos objetivados pelo golpe. O cineasta potencializa essa natureza presente nos relatos, nas lembranças dos tempos de estudantes, frequentando passeatas e festas, aulas e conversas nos gramados da universidade, fazendo a cabeça. Mesmo durante a repressão são várias as estratégias que burlam as formas institucionais

de repressão: o guarda que é detido e interrogado com um capuz mal disfarçado na cabeça, os estudantes que se colocam voluntariamente como detidos no centro da quadra, desequilibrando as forças entre quem está detido e quem não está (inviabilizando a real retenção somente pela intimidação), as performances, em momento de forte medo e angústia, de malabaristas empoleirados na tabela de basquete enquanto soldados tentam alcançá-los sem sucesso, na dureza de seus coturnos.

O episódio dos malabaristas é reencenado como pano de fundo para um dos depoimentos do hoje professor da UFF e aluno da UnB na época, Miguel Freire. As reconstituições das filmagens, refazendo as tomadas da “equipe de reportagem” com os poucos trechos originais resgatados.

São estratégias que não são comparáveis com a força que se impôs sobre os estudantes e professores. Fica evidente que a invasão foi orquestrada, executada por vários contingentes repressivos, entre polícia, exército e até bombeiro, se apoiando em uma previsível possibilidade de início de confusão se os estudantes fossem provocados e em seguida lhes fosse dado algum espaço para extravasar a repressão sofrida: uma viatura que ficava permanentemente parada no campus é virada e incendiada. Em poucos minutos o campus está ocupado por viaturas e homens armados. Um dos invasores, talvez por situar-se em ambiente propício a intelectualidades, revela que se aquela suposta revolução que os militares impunham fosse comunista ele seria comunista também. É a segunda vez no filme que pessoas fora da comunidade acadêmica e sem status hierárquico são citados, depois dos operários que trabalhavam no telhado da sala de concerto.

Nesse percurso um estudante é baleado na cabeça em frente à sala na qual assistia aula. É evacuado e colocado em uma sala que é trancada por fora e passa a ser alvo de bombas de gás. Depois que a porta é aberta um grande corredor é formado para que os estudantes sejam estocados rumo ao lado de fora do prédio. O aluno baleado sobreviveu, literalmente, por um milagre, desacreditado dos médicos. Assim conta Waldemar Alves o que pode se lembrar daquele dia.

Dois mundos se chocaram. O entusiasmo e prazer pela vida dos estudantes encontra a rigidez do autoritarismo. Vladimir Carvalho está no sofá do representante direto da repressão, o então Vice-Reitor, Capitão de Mar e Guerra, José Carlos Azevedo. Azevedo explica que não responde pela repressão, pois só chegou na UnB em 27 de setembro de 1968, nada tendo a ver com os fatos relacionados. Relata sobre a sua chegada ao campus, os alunos em greve, morando em galpões em um terreno sem asfalto. Logo que

chegou, se prontificou a conversar com os estudantes, “um mar deles”, e nega ter tido qualquer papel repressivo em sua atuação. Por fim, esclarece que nunca atendeu às listas enviadas pelos órgãos de informação que estabeleciam, dentro dos quadros da universidade, os que eram observados como comunistas. Com a ressalva de que o documentarista poderia estar nessas listas, pois, ainda que não se lembrasse se estava ou não, “tinha fama”. Que nessas ocasiões sempre ponderou sobre a seriedade dos profissionais que trabalhavam “quietinhos e com competência”. O capitão assume que não era um anjo, assim como seus opositores também não eram, que estruturou seu trabalho de forma a superar a forma atabalhoada com que a UnB foi criada.

O militar apresenta-se inoxidável em suas respostas, solícito e disposto a responder, aventando as possibilidades de que o próprio documentarista fosse um adversário preservado pela sua atuação. Mostra uma capacidade notável de administração de conflitos, disponibilidade e projeção. Um adversário que nem os alunos, nem o documentarista, souberam atacar. Azevedo ainda é colocado em uma cadeira, em frente a uma televisão, para assistir às cenas filmadas da invasão. O capitão coloca seus óculos para analisar melhor. Restou à voz de Othon Bastos o veredito sobre o personagem: será invariavelmente esquecido. Será?

Darcy sai rodeado pelo público renovado da universidade que criou (ele se refere a UnB como “minha” diversas vezes). Em seu discurso lembra que os professores eram acusados de serem perigosos, no que ele completa que eram mesmo. A música grave e de notas longas e sintetizadas o acompanha até que a imagem congela no sorriso do professor, levado por uma jovem morena, vestida de branco, como ele. A música muda para um samba que canta “meu amor chorou, mesmo sem ter razão”.

A última cartela revela a homenagem da obra ao estudante Honestino Guimarães.

2.3.3. UnB, utopia distopia

Em 18 de novembro de 2020 o Cine Darcy transmitiu a *live* “Especial Jorge Bodanzky”²⁰. Cine Darcy é um coletivo interuniversitário sediado no cinema homônimo, localizado no Centro de Convenções da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, em Campos dos Goytacazes – RJ, prédio projetado por Oscar Niemeyer. Poucas semanas depois, *UnB, utopia distopia* participaria do 53º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, onde ganharia o Prêmio Especial do Júri.

Na primeira pergunta da *live* Jorge Bodanzky explica as suas motivações para realizar *utopia distopia*. Bodanzky foi aluno de arquitetura da segunda turma da UnB, a de 1963, e lá, no Instituto Central de Artes, aproveitando o currículo flexível e o ambiente criativo, passou a tirar fotos e fazer filmagens, experiência que foi fundamental para a sua carreira e para o filme, construído em torno do acervo pessoal do diretor produzido enquanto era aluno.

Jorge declara que como parte de sua inquietação para produzir *UnB, utopia distopia*, estaria a falta de referências sobre o tema da “utopia da proposta de Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira” e a crise que resultou na auto demissão dos professores em 1965. “Eu vivi isso e não tem nada, não tem registro sobre isso. Tem um livro do professor Salmeron²¹, um livro do próprio Darcy²² mas, não tem mais nada. Ninguém consultou os professores, os alunos, quem viveu lá no período não relatou a sua história.”

UnB, utopia distopia apresenta suas questões por meios muito mais intimistas que *Barra 68*. O dispositivo de filmagem em torno do aparelho celular soma-se à explícita proximidade das circunstâncias em que são tomados os depoimentos, afinal tratam-se todos de ex-colegas da universidade compartilhando suas memórias. Alguns personagens retornam do filme de Vladimir, como o arquiteto e fotógrafo Luis Humberto e a ex-aluna de artes Maria Coeli, além do próprio Vladimir e Jean-Claude Bernardet. Apesar dessas conexões, dos quase 20 anos entre o lançamento de *Barra 68* (2001) e *UnB utopia distopia* (2020), da mudança radical de momentos políticos em que cada um deles foi produzido,

²⁰ Cine Darcy - Especial Jorge Bodanzky <<https://youtu.be/cOJQfKP97U4>>, no canal do do Youtube do Cine Darcy <<https://www.youtube.com/c/CineDarcyUENF>> consultado em 17 de novembro de 2022.

²¹ “A universidade interrompida” está na bibliografia desta pesquisa.

²² Provavelmente se refere a “A universidade necessária” de Darcy Ribeiro, publicado pela primeira vez em 1969 pela Editora Paz e Terra do Rio de Janeiro.

mas, da semelhança da natureza dos eventos relatados nos filmes com o ambiente de 2020, o diálogo entre os 2 títulos é praticamente inexistente e essa desconexão é difícil de entender.

Vladimir Carvalho está no filme de Bodanzky, numa das últimas falas antes do encerramento. O filme se encerra com uma imagem da câmera do celular andando, estabilizada, pelos corredores do antigo ICA enquanto Marcia Neves faz uma locução em *off*. Marcia é esposa de Jorge, aluna da primeira turma da UnB e filha de Artur Neves, editor que por primeiro comandou a Editora de Brasília. Ela narra “já faz muito tempo que a ideia original de Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro foi interrompida. Mas será que ideias morrem? E os sonhos podem desaparecer?”. A câmera sai do prédio e mostra algumas paredes externas brancas com inscrições feitas à mão, com letras maiúsculas: “MARIELLE VIVE” e “A DITADURA EXISTIU”.

O contexto da criação da Universidade de Brasília fornece um imaginário vigoroso de um pensamento de esquerda em que a expressão “o projeto inovador de Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro” é extensivamente convocada para resgatar a visão original da “universidade interrompida”, criada por notáveis a partir de um projeto ousado e democrático e abafada pela tomada do poder pelos militares. O projeto da UnB é lembrado por seu suposto esquecimento, denotando que também pode ter sido posteriormente, além de interrompido, deixado de lado. Evocar o status simbólico de tal projeto, ainda sob o selo de seus idealizadores originais, continua sendo um instrumento suficiente para se retornar à memória daquela potência virtual nunca confirmada, mas ainda acessível. Celebra-se que seja um projeto vivo como memória pois que derrotado após o calvário do Golpe.

Façamos como fizeram Fernando Birri, Geraldo Sarno e Joaquim Pedro de Andrade. Apresentemos dados sobre a UnB que irão tentar, num modelo clássico, ilustrar as imagens de *UnB, utopia distopia*. A UnB tinha em 2019 uma população universitária de 54.034 pessoas (excluídos aí os funcionários terceirizados²³) e atendeu a 349.120 pessoas em seus projetos de extensão. Em 21 de abril de 2022 a universidade comemorou 60 anos. Nos anos 2000 se expandiu para fora do Plano Piloto, inaugurando novos Campi (Planaltina - 2006, Gama e Ceilândia – 2008) e novos Pólos de Extensão (Cidade Estrutural – 2017, Recanto das Emas – 2019, Paranoá – 2022, território Kalunga e Chapada dos Veadeiros) além de uma Fazenda Modelo (Água Limpa – 1991).

²³ Somam-se apenas dos alunos de graduação e pós-graduação, docentes e funcionários técnico-administrativos. UnB - Anuário Estatístico 2019

A UnB foi a primeira universidade federal brasileira a aprovar a adoção de Políticas Afirmativas nos processos seletivos da graduação, em 2003 (a lei que expandiu a política para toda as unidades federais de ensino superior é de 2012²⁴), oferece desde 2011 o Mestrado Profissional em Sustentabilidade junto a Povos e Territórios Tradicionais (MESPT) envolvendo Povos e Comunidades Tradicionais.

Por que é que a câmera flutuante de Bodanzky não enxergou nada disso? As imagens com movimentos estabilizados do celular nos remetem ao documentário *O vale* (2007) de João Moreira Salles, provavelmente filmado com câmeras montadas em *steady cams*. Filmado na região do Vale do Paraíba, trata da decadência daquela região, castigada pelo cultivo de café feito por mão de obra escrava, por mais de um século desde o Império. No documentário de João Moreira Salles escutamos estórias de um passado glorioso e as imagens, como que a deriva, encontram apenas uma terra seca onde só cresce capim e as casas grande sem manutenção que apodrecem. Apesar dos dispositivos semelhantes, a UnB está viva e é difícil compreender como Bodanzky, com sua caixa de memórias embaixo do braço, volta para procurar a UnB de sua juventude. Ao não encontrar, parece não encontrar nada, como por não estar no filme de Vladimir Carvalho não encontrou *Barra 68*.

Os relatos se repetem. A utopia, a arquitetura, a construção, o golpe, as invasões, a diáspora, a vida que seguiu na modernização conservadora. Maria Coeli inconsolável, não há menção aos seus familiares golpistas da polícia militar mineira. Desta vez é Gisele Santoro que revela intimidades do golpe. Ela viúva do maestro Claudio Santoro, ex-professor da UnB. Conta que em um momento de agravamento da repressão, abandonam, ela e o marido, o apartamento funcional e voltam para o Rio de Janeiro. Deixam todos os pertences pessoais em Brasília, todo o trabalho do maestro, inclusive as partituras e composições, só recuperados porque o Presidente do Supremo Tribunal Federal (STF) era um amigo pessoal e os papéis foram felizmente resgatados. A missão do STF é garantir o cumprimento da constituição. Quem deveria estar legitimando juridicamente toda a repressão (ou deslegitimando, poderia ser melhor)? Alguns colegas professores estiveram presos no Teatro Nacional, transformado em presídio. Teatro que hoje tem o nome de Claudio Santoro. Qual foi o papel do Presidente do STF? Conseguiu liberar alguém?

Recorrer a amigos para se livrar da repressão é um ato natural. Ao mesmo tempo explicita conexões íntimas entre algozes e vítimas, provavelmente compartilham origens

²⁴ Lei 12.711/2012.

semelhantes. Essa proximidade poderia atuar depois, na redemocratização, e pode ser uma trilha para se explicar a natureza conciliatória que dirigiu a transição ao final do regime militar, sem punir os agentes de estado que agiram na ilegalidade.

As memórias da criação da UnB ainda representam os sentimentos de se pensar um país diferente. Também representam as ambiguidades de um projeto de Brasil que a modernização capitalista ofereceu. O ambiente cultural brasileiro pré-golpe produziu uma epifania em que grandes passos foram tomados. Temas sociais antes ausentes da pauta política e cultural passaram a ocupar lugar de destaque no debate nacional. A crença até certo ponto eloquente e convicta na modernidade foi vivida e estimulada antes da modernização. A pequena burguesia citadina cresceu e experimentou uma maior liberdade na vida pública, experimentou no Estado a possibilidade de se exercer a intelectualidade profissionalmente e até certo desvario, de apostar que seria possível superar todo o passado colonial através do planejamento desenvolvimentista no subdesenvolvimento, com acordos e negociações. Planos que abarcavam alterações estruturais da geopolítica mundial. Emergiram as limitações das concepções dualistas e suas referências atrasado/adiantado, arcaico/moderno, rural/industrial, nacional/estrangeiro e subdesenvolvido/desenvolvido. Essas dinâmicas desmoronaram com a evidência de que se limitavam a processos com baixa participação popular, reformas institucionais mediadas por intelectuais engajados. Ofereceram um horizonte utópico mas, irrealizável naquelas condições. O exercício de analisar a queda do “projeto revolucionário de Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro”, poderia estar imbricado com o exercício de tratar o trajeto do “longo modernismo” e seu fracasso (capítulo 1.2). Mas no filme de Bodanzky, passados quase 60 anos, ainda não há essa crítica.

Têm sido muitas as revisões do modernismo ao longo de mais de 100 anos²⁵. A Semana de 1922 foi revisitada extensivamente e experimentou diversas recepções, o fracasso histórico antes da consagração (em plena ditadura militar) e revisões contestatórias (SIMIONI, 2013). Em 1942, na ocasião de 20 anos da “semana”, Mario de Andrade fez algumas reavaliações severas sobre os modernistas paulistas. O escritor e

²⁵ A Semana de Arte Moderna de 1922 é um marco tradicional para definir início do modernismo brasileiro que vem sendo relativizado e novos estudos sobre os antes chamados “pré-modernos” (expressão que evidencia quem foram os primeiros modernos “de verdade” e as dinâmicas de inclusão e exclusão que estão em jogo) estão ampliando a compreensão de nossa modernidade. Ver “Modernidade em Branco e Preto” de Rafael Cardoso Denis (CARDOSO, 2022).

intelectual Sergio Milliet, brasileiro de formação europeia, escreveu em 1945 sobre as reavaliações feitas por Mario. Vejamos um pouco do contexto das reavaliações de Mario para depois acessar um texto de Milliet.

Durante a famosa conferência proferida no Itamaraty em 1942, Mário identificou como o grande problema do modernismo a ausência de uma sensibilidade crítica às desigualdades sociais. No geral, ele considerou que os modernistas não se dedicaram suficientemente ao enfrentamento dos graves dilemas históricos de seu tempo. Antes, mantiveram-se ao lado da oligarquia paulista e dos seus costumes ornamentais. Ao invés disso, deveriam ter se aproximado das multidões e dos seus graves problemas. (BARBOZA, 2019, p. 66)

E então Milliet:

Não foi a vida folgada, não foi a disponibilidade o erro de 22: vida folgada e disponibilidade também existiram para inúmeros mentores da revolução russa. Foi, isso sim, a ausência da universidade. Não foi o afastamento da realidade, mas o desentendimento dela em todo o seu complexo. (MILLIET, 1981 [1945b], p. 314-5) Apud. (BARBOZA, 2019, p. 67)

Seria então a UnB a universidade que para Milliet teria faltado nos anos 1920. No contexto da década de 1960, principalmente o ano de 1968, o Estado brasileiro militarizado, com a cassação de mandatos, proibição de partidos, repressão e prisões políticas ilegais, censura prévia, aprovação de leis sem votação legislativa, etc, no cenário de contestação generalizada da época, que fez parte da cultura ocidental e mundial, o Estado brasileiro foi um oponente institucional indubitável. A UnB já apresentava o projeto reformador no seu Plano Orientador. A instituição de estado “universidade”, comparada ao Estado ilegal que a dominava e oprimia, assumia ela mesma o conceito de resistência e a imagem de polo emissor de libertação.

Essa é uma visão romântica ou no mínimo parcial. A universidade pode ser vista como local orgânico de produção, reprodução e manutenção dos interesses da burguesia e

do estado burguês²⁶. Darcy Ribeiro com sua retórica e autoridade singular ajudou a definir essa condição do ensino superior dentro da sociedade subdesenvolvida e pós-colonial, que como tal pode ser problematizada pela própria comunidade acadêmica e, principalmente, por seus estudantes, em movimento característico de questionamento²⁷.

Falar de universidade, para mim, é voltar a um tema tão familiar que, de tão familiar, torna-se cansativo. Tantas vezes pensei a universidade, tantas vezes repensei a universidade, tantas vezes projetei a universidade, tantas vezes propus a reforma da universidade. Dando um parecer sintético agora, eu diria: a universidade é o útero na qual a classe dirigente se reproduz, e se reproduz com enorme eficácia; 99% das pessoas que saem da universidade saem com a sua carreira, qualificados socialmente para não ser povo; é uma máquina de fazer com que as pessoas se convertam em "não-povo", e saem todos para serem perfeitos guardiões do sistema: para se casar, para se comportar bem.

Mas existe aquele momento de glória em que uma pessoa está na universidade, não assumiu ainda a responsabilidade da vida, e é um momento em que a sociedade se passa a limpo, porque gente da geração dos seus pais, se encontra com a nova geração e se discute o mundo. O importante na universidade talvez seja mais o que se passa fora da sala de aula, do que o que se passa dentro da sala de aula e isto está mudando profundamente. (RIBEIRO, 1978)

Voltemos ao depoimento de Vladimir Carvalho ao final de *UnB, utopia distopia* que aqui transcreveremos.

Hoje, nós não fomos capazes de blindar ou de instaurar na universidade um compromisso profundo, visceral, para conservar as ideias da sua

²⁶ Sobre uma análise da cultura como um sistema de significações e uma definição dos intelectuais nesse sistema ver o capítulo “Organizações” de Raymond Willians em “Cultura” (WILLIANS, 1992).

²⁷ Ver algumas reflexões feitas no início da década de 1960 sobre a participação política da juventude no sistema capitalista no capítulo “O jovem radical” em Octavio Ianni em “Industrialização e desenvolvimento social no Brasil” (IANNI, 1963)

existência desde os anos 1960, no início. Por que então a gente novamente não insere no ensino no Brasil uma reforma da universidade? Para aparar um golpe certo que a deprimiu e a anemiou, que tornou a universidade quase um fantasma do que ela poderia ser, com lições não tão antigas que é a experiência da Universidade de Brasília. A gente tem que apelar para uma memória. A gente se perdeu porque a universidade se omitiu, especialmente a Universidade de Brasília, que era para ser exemplo. Por que que a universidade se exime de fazer um questionamento diuturno? A universidade não debate mais nada! A universidade se burocratizou. Onde que foi parar esse projeto?

A artista e pesquisadora russa Svetlana Boym realiza estudos sobre a nostalgia que podem nos ajudar a esclarecer alguns mecanismos presentes nos anseios que tentamos descrever.

O século XX se iniciou com utopia e terminou em nostalgia. A crença otimista no futuro tornou-se obsoleta, enquanto a nostalgia, para o bem ou para o mal, nunca saiu de moda, permanecendo estranhamente contemporânea. A palavra nostalgia advém de duas raízes gregas, *nostos* que significa “voltar à casa” e *algia*, anseio. Eu a definiria como um desejo por um lar que não existe mais ou nunca existiu. Nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também uma fascinação com a própria fantasia. O amor nostálgico só pode sobreviver em um relacionamento à distância. A exposição dupla ou a sobreposição de duas imagens – da terra natal e da estrangeira, do passado e do presente, do sonho e da vida cotidiana – é uma boa imagem cinematográfica da nostalgia. No momento em que tentamos encaixá-las em uma única imagem, ela rompe o quadro ou queima a película (BOYM, 2017, p. 153).

Para Boym a nostalgia é uma consequência da modernidade e não deve ser vista como intrinsecamente negativa ou positiva. A autora especifica dois tipos básicos de nostalgia: a restauradora e a reflexiva, cada uma relacionada a um dos radicais que compõe o termo original.

A nostalgia restauradora enfatiza o *nostos* (casa) e enceta uma reconstrução trans histórica da terra perdida. A nostalgia reflexiva se desenvolve com a *algia* (o próprio anseio) e posterga o retorno à casa – melancolicamente, ironicamente, desesperadamente. Essas distinções não são absolutos binários e pode-se fazer certamente um mapeamento mais refinado das zonas cinzentas nos arredores das terras natais imaginadas. Desejo identificar as principais tendências e estruturas narrativas da trama nostálgica na produção de sentido para anseios e perdas que se pode ter. A nostalgia restauradora não se percebe como nostalgia, mas antes como verdade e tradição. A nostalgia reflexiva reside na ambivalência do pertencimento e saudade humanos e não se desvia das contradições da modernidade. A nostalgia restauradora protege a verdade absoluta ao passo que a nostalgia reflexiva a coloca em dúvida. (BOYM, 2017, p. 159)

Poderíamos afirmar que a nostalgia que vemos nos filmes, principalmente o de Bodanzky, quer ser restauradora. Parece querer invocar no passado uma pátria pura e fértil que desapareceu. No depoimento de Solange Sanowicz presente no filme, a ex-aluna do curso de letras relata que entre os estímulos dados pelos professores aos alunos incluía-se motivar os estudos pois, dizia-se, logo estariam servindo ao país como funcionários públicos. Uma expectativa mais realista e apontada para o futuro, provavelmente válida hoje. A modernização, tida como libertária, carrega muitos dilemas e custos sociais. Recorremos mais uma vez à retórica Darcy Ribeiro.

Podem as nações subdesenvolvidas terem universidades desenvolvidas? Podemos financiar com os poucos recursos do subdesenvolvimento a implantação de melhores universidades? Que tipo de organização deve corresponder às universidades empenhadas na luta por um desenvolvimento nacional autônomo? Será possível, com base na instituição do autogoverno e explorando as contradições da própria clientela universitária, reestruturá-la para servir antes à mudança que à preservação da estrutura social vigente?

Em *Barra 68* se tinha um horizonte democrático e uma crença na estratégia conciliatória que governava as ações pós redemocratização, que permitia Vladimir e o capitão Azevedo divergirem lado a lado em um sofá. Já *utopia distopia* em 2020 está diante do esfarelamento da Nova República, como esta dissertação em 2022 também está.

Porém, acreditamos em alguns sentidos diferentes dos expressos nos dois longas-metragem. Podemos, ao invés de se perguntar o que poderia ter sido a UnB, caso seu projeto original fosse respeitado, exercício repetido à exaustão, podemos analisar o que foi, afinal, o projeto que a UnB legou. Ao invés de lamentar que durou poucos anos, pensar que, diante das condições em que operou, talvez tenha sido muito bem sucedida.

Com todos os obstáculos de se produzir um projeto universitário no Brasil, a UnB se apropriou de antecedentes valiosos, foi idealizada, aprovada no congresso, em sessão com condições peculiares, sancionada, constituída, incorporada por centenas de intelectuais, inaugurada, recebeu os alunos, foi trabalhada em comunidade enquanto era construída e vivida.

Os dilemas que ela se propunha a enfrentar eram grandes demais e foram evidenciados pelo próprio movimento de sua existência. Para o bem e para o mal se confirmaram as premissas que a dirigiram e foi revelado que não havia amparo equivalente para sustentar os vãos que se abriram. O país estava violentamente baseado em ideologias e experiências que o conectam mais às estruturas do passado do que ao planejamento diferente do futuro. Apesar de serem acertadas as premissas do projeto da UnB e a sua estratégia ser poderosa, na conseqüente crise que adveio da sua prática, a tática que foi aplicada em resposta foi a da possibilidade de se fazer acordos por cima, de incluírem-se na classe dirigente ampliada uma elite intelectual de matizes variados, lateral ao poder do qual guardava proximidade e até intimidade. Essa opção sustentou as ambições e o imaginário progressista até a redemocratização e, diante da reação que enfrentou, a jornada modernista garantiu espaço relativamente seguro para as suas quimeras.

Ao mesmo tempo, diante da insustentabilidade consumada, isso sim, do projeto original, produziu uma forma mítica de compartilhar sua própria experiência, que evita analisar suas contradições e evita ameaçar a imagem de ética que construiu para si, maior que a capacidade de abordar a realidade complexa, satisfeita de ser maior, em oposição à valores de grotescos autoritarismo generalizado e explícito. Apesar da sensação de aceleração característico do desenvolvimento capitalista, a partir do exercício da

memória produziu-se uma forma reconfortante, em meio a tantas relações violentas, mutáveis e ambíguas: a de se sentir do lado certo da história.

Os traumas da escravidão, da exploração brutal do trabalho em massa, talvez sejam maior desafio da modernidade em expansão no terceiro mundo. Essa questão é mais visível em *Contradições de uma cidade nova*, mas, nos longas metragens voltaram para as margens.

As imagens da cidade de Brasília produzidas por Bodanzky enquanto aluno estão por todo o filme. Na abertura, o primeiro plano é um *ghost-riding*²⁸ feito em Super-8 na via subterrânea do cruzamento do eixo monumental com o plano rodoviário. O estímulo da cidade projetada para os automóveis produziu esse mesmo plano em diferentes situações. *Contradições* apresenta-o, assim como o filme o qual ele parodia, *Planejamento urbano*. Logo após, uma sequência de fotografias da rodoviária. Aqui, diferente do filme de Joaquim Pedro de Andrade, o encontro com o outro de classe em um espaço urbano compartilhado produziu imagens em alto contraste, silhouetas. O melhor estilo modernista, plástico, técnico e gráfico de fotografia²⁹. A geometrização do espaço urbano, abstrações por sobreposições, ângulos e pontos de vistas inusitados, o estranhamento da realidade cotidiana. As formas no espaço, o ser, a arquitetura e o ambiente com um tratamento plástico e técnico. A sequência se encerra com uma fotografia, de grande geral do espaço fora da rodoviária com um ônibus a circundando, na grande volta que se executa ao tomar a saída da cidade. Como no curta de Joaquim Pedro. Aqui o filme não embarca junto. Não há rostos, não há olhares, não há expressões.

A outridade é tema de outras fotografias do arquivo pessoal do diretor e mostradas no filme. Fazem parte de uma sequência de descoberta do interior. Foram tomadas fora do espaço urbano, nos entornos de Brasília e do novo Distrito Federal. Fotografias preto e branco são mostradas enquanto os colegas relatam como foram essas viagens exploratórias fora do Plano Piloto. A visão sobre as cidades coloniais fornecendo uma visão de Brasilidade que, mais uma vez, desde Lucio Costa, encanta os modernistas. O barroco das cidades do garimpo goiano. Em Pirinópolis e Goiás Velho.

A sequência seguinte começa com mais imagens super-8 da rodoviária de Brasília. Novamente a semelhança com *Contradições de uma cidade nova*. Placas com itinerário de

²⁸ Tomada feita com a câmera embarcada em um veículo em movimento, apontada para a frente.

²⁹ Verbete “Fotografia modernista” da Enciclopédia Itaú Cultural, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14341/fotografia-modernista>, consultada em 20 de novembro de 2022.

ônibus. Um plano entre passageiros que aguardam mas, sem olhares para a câmera. Bodanzky é o locutor. Brasília era o ponto de partida para explorar e descobrir o interior do país. Em Cristalina, também Goiás, um ensaio feito em uma mina de cristais a céu aberto, com a paisagem violentada que acompanha esse tipo de exploração. Pessoas vivendo na lama. Crianças morando no garimpo esburacado.

O diretor conta que essas viagens fizeram parte da sua formação pessoal e que foram ganhando cada vez destinos mais distantes. O espírito aventureiro que desembocou na produção de *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1974) parece ter começado ali.

Há um outro ensaio. Os letreiros sobre as fotos o chamam de “ensaio fotográfico de Jorge Bodanzky com Athos Bulcão, Gama, 1964”. Gama é uma região ao sudoeste do Plano Piloto e tem o nome de uma das quatro fazendas desapropriadas para a construção da nova capital. É uma das primeiras regiões destacadas para área residencial dos operários da construção. O ensaio é em um casebre que parece feito de tábuas de caixote e com pequenos quartos com porta para fora. Mulheres negras estão às portas. Conforme a sucessão de imagens avança, as câmeras se aproximam das mulheres e das portas. Uma delas é retratada em uma sequência, deitada na cama, semi-nua, posando olhando para a câmera, fumando cigarro, se vestindo.

Esse ensaio transmite sensações conflitantes. Ao mesmo tempo que a mulher ao posar em algumas fotos parece se aproximar das imagens publicitárias pregadas na parede do casebre, propagandas de cosméticos, ao mesmo tempo a ausência de qualquer contexto deixa dúvidas sobre qual a intenção da sua apresentação. No livro biografia *Jorge Bodanzky, o homem com a câmera*, de Carlos Alberto Mattos, esse ensaio é chamado de “A prostituta do Gama”. Em 1966 Bodanzky chega à Escola Superior da Forma em Ulm, para tentar uma vaga no curso de cinema. Ele apresenta essas fotos que passam de mão em mão entre os professores alemães. Junto com uma rápida e informal entrevista é admitido (MATTOS, 2006, p. 73-77). As imagens dessa mulher negra posando em um casebre miserável ajudaram a conseguir uma vaga em uma das mais renomadas escolas modernas de arte e técnica do pós-guerra alemão. Na falta de outro contexto que transmita essas imagens do passado para o presente, o que temos é um corpo negro a venda.

Entrevistamos Jorge numa fase muito inicial desta pesquisa, em outubro de 2019, na casa dele em São Paulo. Algumas histórias de *UnB, utopia distopia* (o filme não existia ainda) foram contadas, como também estão no livro citado. As narrações se repetem várias

vezes. A memória consolidada nessa repetição em diversas épocas, em diversas mídias, que vão aparando arestas, pontas soltas, ambiguidades, incoerências, buscando ordem e sentido onde, possivelmente, muitas vezes não há uma lógica.

Rosa Pessina, servidora da UnB em 1964 também dá seu depoimento. Em uma ampla sala de estar com diversos móveis clássicos modernistas ela lembra da véspera da cerimônia de inauguração da universidade e o esforço que foi feito para se forrar as poltronas do auditório Dois Candangos, durante a noite, antes que chegassem as “autoridades importantes que existiam em Brasília naquela época”. Como registrado no Plano Orientador da UnB (capítulo 1.1). Ela conta que estavam com a mão na massa, não eram visitas.

Ausentes do registro do Plano Orientador e do relato dos esforços para a cerimônia de inauguração em 21 de abril de 1962, os dois operários que morreram na construção do Auditório Dois Candangos eram Gildemar Marques Pereira e Expedito Xavier Gomes. Segundo publicação do processo n. S3066/62 no site do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios (TJDFT), eles foram soterrados no dia 3 de abril de 1962, 19 dias antes, enquanto trabalhavam para a empresa Construtora Martins de Almeida S.A. – COMASA, responsável pelas obras. O documento ainda atesta que tendo como réu o Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários (IAPI) e a “beneficiária” a esposa de Expedito, firmou-se acordo no dia 1º de março de 1963 para indenização no valor de seiscentos e quarenta e cinco mil, cento e vinte cruzeiros. Porém, como Expedito não havia completado o período de carência como segurado do IAPI, apenas metade do valor acordado foi pago imediatamente³⁰.

Em *Brasília, contradições de uma cidade nova* alguns depoentes relataram que os trabalhadores “da obra do IAPI” eram obrigados a trocar de empresa de três em três meses, para não configurar vínculo empregatício.

Em 16 de agosto de 1985, no discurso pronunciado por Darcy Ribeiro durante a cerimônia de posse do Reitor Cristovam Buarque, relembrou os dois candangos. “Eram dois obreiros humildes, de tantos que vieram de toda parte para edificar Brasília e aqui não puderam ficar.” Permaneceram anônimos no discurso, que seguiu com a rememoração do nome das autoridades que fizeram “discursos memoráveis” na cerimônia de 22 anos antes.

³⁰ Processo S3066/62 - Ação de Acidente de Trabalho n. S3066/62 <<https://memoria.tjdft.jus.br/index.php/a-o-de-acidente-de-trabalho>>, consultado em 20 de novembro de 2022.

Em 21 de abril de 1994 a Fundação da Universidade de Brasília afixou uma placa na entrada do auditório homenageando Gildemar Marques Pereira e Expedito Xavier Gomes. Não sabemos se a placa continua afixada.

A memória hegemônica da ditadura militar ganhou o protagonismo do concerto da resistência contra a opressão e a universidade concentrou algumas dessas manifestações e sentidos, produzidas por uma classe capaz de disputar e sustentar a sua memória a partir das instituições e a partir do próprio Estado. Foi capaz de dar rostos e nomes para essa narrativa histórica.

A nossa pergunta poderia ser outra. O que teria sido a UnB se ela pudesse ter seguido seu destino na continuidade política e pudesse ter seu desenvolvimento problematizado dentro de um debate amplo e democrático?

3. CONCLUSÃO

Para este segmento de encerramento da pesquisa resolvi escrever com frases na 1ª pessoa do singular pois relatarei experiências particulares. Também mantereí a 3ª pessoa do plural, por refletirem o aspecto coletivo, com o orientador, os leitores e todos que contribuem com o processo de construção da pesquisa. Eu gostaria de fazer apontamentos para possíveis desdobramentos e indicar tópicos que ficaram de fora. Também gostaria de dar um pouco de contexto sobre o percurso que fizemos para deixar mais evidentes as motivações e intenções que fizeram parte do processo.

O tema inicial desta pesquisa era investigar a matriz pedagógica do, digamos, afamado Curso de Cinema da UnB, onde estiveram Paulo Emílio Salles Gomes e Nelson Pereira dos Santos, no Instituto Central de Artes da inovadora universidade criada por Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro. Ou seja, começamos capturados também pela memória difusa da UnB, sem saber muito bem do que se tratava, afinal, o nosso objeto mas, sem dúvidas, atingidos pelo entusiasmo do tema.

Então, eu queria seguir dois faróis, pouco claros, mas muito sedutores: o mito fundador dos cursos de nível superior de cinema e a matriz pedagógica construtivista no ensino moderno de arte e técnica, supostamente unívoca em uma universidade e uma cidade projetadas por Anísio Teixeira, Darcy Ribeiro, Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

Foram estabelecidas algumas premissas iniciais. Quando falamos de pedagogia construtivista em escolas de arte e técnica estamos lidando com a narrativa da escola Bauhaus alemã e suas inspirações. Além da Bauhaus, mais conhecida, há a sua sucessora, a Escola Superior da Forma de Ulm ou Hochschule für Gestaltung (HfG Ulm), mais influente, apesar de geralmente menos notada.

Para nos apoiar, tínhamos alguns outros elementos nem sempre muito substanciais. A reforma do currículo da Escola Nacional de Belas Artes feito por Lucio Costa na década de 1930, admitida como parte das intervenções de Le Corbusier no Brasil. As diversas ações de Anísio Teixeira no campo da educação, como a criação da efêmera Universidade do Distrito Federal (UDF) também na década de 1930, no Rio de Janeiro, então capital federal. Projetos das Escolas Parque desenvolvidos por Anísio na Bahia e a conhecida influência de John Dewey nas suas concepções e ideias pedagógicas. As experiências de escolas de design no Brasil influenciadas por outros modernistas estrangeiros como Lina Bo Bardi, Max Bill e Tomás Maldonado, a partir da década de

1950, ligadas aos novos museus modernos. O Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC-MASP), que funcionou entre 1951 e 1953 e a Escola Técnica de Criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), que motivou a construção do Bloco Escolar nesse museu (hoje abriga a Cinemateca), mas, nunca foi implementada integralmente. Acabou efetivamente acontecendo na Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (atual ESDI-UERJ), com a participação decisiva de Karl Heinz Bergmiller e Alexandre Wollner, ex-alunos da HfG Ulm. Eu me graduei na ESDI em 2004 e em cinema na UFF em 2009.

Eu tinha uma pretensão, encontrar na UnB uma organização para o curso de cinema mais parecido com a minha formação. Mais especificamente, queria encontrar no Instituto Central de Artes da UnB o cinema alinhado com a Arquitetura, o Design e as Artes, não o Jornalismo e a Publicidade.

No decreto nº 5.513/1935 que instituiu a UDF já tínhamos identificado o artigo 50º com a previsão do Instituto de Artes compreendendo as seguintes seções em funções de pesquisa e ensino: I. Arquitetura e artes decorativas; II. Artes industriais (possivelmente algo próximo do design); III. Música e dança; IV. Drama e cinema³¹. E indícios de que Paulo Emilio estava associado à Faculdade de Arquitetura da UnB.

Por outro lado, o cinema é uma área com identidade própria muito forte e não surgiam muitas pistas de que Paulo Emílio teria se colocado como um seguidor dos preceitos pedagógicos modernistas *bauhauseanos* ou *ulmianos*³². No meu desejo de discorrer sobre a pedagogia construtivista nas escolas de design e arquitetura modernas eu me via constantemente com uma pergunta: por que esta pesquisa é em cinema, não em design, em arquitetura ou educação?

Outra questão fundamental dizia respeito a como contar a história passada na UnB, fosse qual fosse a história: eu sabia que não queria fazer uma elegia passadista.

Então, basicamente foram em torno dessas duas questões que esta pesquisa sobre as influências modernistas no ensino de arte e técnica aconteceu: (1) torná-la coerente com o fato de estar em um programa de pós-graduação em cinema e (2) não ficar refém das seduções que a década de 1960 produz.

³¹ Apud in. A fundação da Universidade do Distrito Federal e seu significado para a educação no Brasil (VICENZI, 1986)

³² A marca da Cinemateca, o famoso “piruzinho” desenhado por Alexandre Wollner é de 1954. Seria interessante saber mais sobre como foi esse processo.

O caminho escolhido bebeu de duas fontes. O campo de Cinema e História, apresentado pelo orientador Reinaldo Cardenuto, e a Análise Fílmica, apresentado pelo professor Fabián Núñez no primeiro período, o único período frequentado presencialmente antes da pandemia de Covid-19. Encaminhadas as duas questões, a investigação inicial sobre as influências da pedagogia moderna no ensino de cinema na UnB ficou para um outro momento. O entendimento, ou o desejo, de que o curso de cinema poderia estar ao lado do design, da arquitetura e das artes em prédios equipados com galpões, bancadas, ferramentas, materiais diversos, mestres de oficina, laboratórios com computadores de última geração, galerias de arte, câmeras, refletores, microfones, camarins... se mantém. Além dos publicitários e jornalistas que irão compartilhar o novo Instituto de Artes e Comunicação Social da UFF, no campus do Gragoatá em Niterói. Pensar a universidade de maneira ampla e sistêmica até o nível do projeto dos edifícios, não como uma reunião de cursos avulsos, é um exercício apaixonante.

Ainda gostaria de compartilhar outra experiência pessoal, agora mais biográfica, para introduzir o que acredito ser a principal conclusão desta pesquisa.

Quando me formei em cinema, em 2009, eu trabalhava na atividade que é até hoje a minha especialidade, montar, gerenciar e manter canais audiovisuais de comunicação institucional e corporativa, aliando as ferramentas do design com as técnicas audiovisuais. Dois anos depois de formado na graduação da UFF, de tanto falar de Bauhaus e Ulm em diversas oportunidades, no meu trabalho de conclusão de curso, através do meu trabalho profissional e para os meus colegas de escritório, eu decidi que eu deveria ir à Alemanha conhecer a origem da minha fascinação.

A oportunidade que eu tinha era um tanto inusual. Fui vender bijouterias em mercados medievais na Alemanha, acompanhando um amigo, artesão uruguaio. Lá estive em 2012 e 2014. Gostaria de trazer essa experiência para compartilhar um pensamento sobre as conclusões desta pesquisa, sobre os custos sociais da modernização. A Alemanha, assim como a Itália de Lina Bo Bardi, foram as últimas nações da Europa Ocidental a se unificarem. Isso quer dizer que foram as últimas sociedades a criarem um Estado nacional unificado para competir no mercado capitalista, já na segunda revolução industrial. Isso tornou a transição modernizadora lá muito mais abrupta (comparado com França e Inglaterra, por exemplo, com transições mais espaçadas através das décadas, desde o tear mecânico e as máquinas a vapor). Além da migração do campo para a cidade, a modernização exerce uma pressão destruidora sobre as tradições da artesanaria, dos fazeres

manuais, da transmissão do saber-fazer através de organizações de origens medievais através de mestres e aprendizes. Na Alemanha e na Itália essa transição foi muito mais agressiva que nos países líderes do processo de industrialização.

O respeito ao artesanato no trabalho de Lina Bo e a organização das oficinas de materiais na Bauhaus com mestres de ofícios dão indícios de como preocupações com estratégias de transição da modernidade estiveram presentes na política desenvolvimentista desses países e da relativa consciência do caminho sem volta que a industrialização provoca. As tradições precisam de políticas de proteção que evitem seu simples desaparecimento frente o desenvolvimento capitalista. No mesmo contexto modernizante, na educação, surgiram os trabalhos do alemão Friederich Froebel (associado à criação do *Kindergarten*/jardim de infância) e, muitos anos depois, da italiana Maria Montessori. Métodos pedagógicos que estimulavam uma educação infantil, mediada por materiais e o exercício do desenho, importantes para a formação de trabalhadores urbanos modernos. Essas práticas depois foram levadas para as escolas de arte e técnica modernas (LUPTON e MILLER, 2008).

Com a experiência com o artesanato nos mercados medievais eu ganhei um sentimento de que a cultura alemã reconhece os custos sociais da modernização e o preço que eles tiveram que pagar por terem chegado mais tarde nessa corrida. O design alemão, sóbrio e eficiente é uma ruptura com as tradições. A valorização dos trabalhos manuais, importantes nas atividades do passado, transmitidas para o presente como capacidade técnica, expressões da cultura nacional e portadoras da memória popular poderiam ser resultado desses movimentos. Assim eu senti.

No Brasil, o desafio imposto pelos custos sociais da modernização tem outras características. A formação escravista da organização econômica nacional a tudo impacta, como a enorme desvalorização dos trabalhos manuais. A ausência de políticas amplas e contínuas de inclusão preservam um quadro de desigualdade consolidada culturalmente e que abordamos transversalmente nesta pesquisa.

Então, chegamos a mais um mito da cultura nacional, o da democracia racial. Se a memória hegemônica do regime militar pode ser uma resposta paliativa criada entre a década de 1970 e 80 contra um projeto nacional baseado no autoritarismo militarizado insuportável, a tese da democracia racial pode ter sido uma resposta importante para as teorias eugenistas do início do século XX. Ambas, a memória hegemônica da ditadura e a

teoria da democracia racial, ou teoria das três raças (brancos, negros e indígenas), permanece atuante e pode ser problematizada.

Na arquitetura, Lauro Cavalcanti encontra no início da atuação do movimento moderno influências da obra *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre (lançada em 1933), em relação à habitação popular e o característico entusiasmo em relação à sociedade brasileira (CAVALCANTI, 2006, p. 71). No prefácio da primeira edição de *Casa Grande e Senzala*, Freyre cita Lucio Costa como alguém que conseguiu extrair da leitura da arquitetura colonial sentimentos que quase mais ninguém poderia explicar³³.

No cinema, ao analisar teses do início dos anos 1950 apresentadas nos Congressos Brasileiros de Cinema, teses escritas por Nelson Pereira dos Santos e Solano Trindade, Pedro Lapera defende que ao se valerem das ideias de Gilberto Freyre, esses intelectuais elegeram a imagem do povo brasileiro como a de um povo heterogêneo étnico-racial e culturalmente, porém em vias de integração (LAPERA, 2015).

Alguns apontamentos sobre os resultados que chegamos.

O modernismo nas últimas décadas tem sido sistematicamente escrutinado. A tese de doutorado do Professor Guilherme Lemos, “No Dilacerar do Concreto: as histórias dos apartheids entre as satélites de Brasília e as townships de Joanesburgo (1955 - 1971)” representa uma virada na nossa pesquisa. Conheci a tese a partir de um programa da UnB TV, no Youtube. Um viva ao “audiovisual acadêmico de divulgação científica”³⁴.

Ainda que a bibliografia seja quase toda composta por brasileiros ela é quase toda composta por homens brancos. O trabalho de Lemos nos ajuda a evidenciar um pouco as consequências dessa característica. A tese dele nos chama a atenção para a especificidade do pensamento produzido na branquitude, ele um acadêmico negro. A produção feminina

³³ “A história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro: da sua vida doméstica, conjugai, sob o patriarcalismo escravocrata e polígamo; da sua vida de menino; do seu cristianismo reduzido à religião de família e influenciado pelas credices da senzala. O estudo da história íntima de um povo tem alguma coisa de introspecção proustiana; os Goncourt já o chamavam "ce roman vraf. O arquiteto Lúcio Costa diante das casas velhas de Sabará, São João del-Rei, Ouro Preto, Mariana, das velhas casas-grandes de Minas, foi a impressão que teve: "A gente como que se encontra... E se lembra de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam lá dentro de nós; não sei - Proust devia explicar isso direito".” (FREYRE, 2003, p. 44)

³⁴ Audiovisual acadêmico de divulgação científica: um projeto em construção” foi meu Trabalho de Conclusão de Curso no bacharelado de Cinema da UFF, orientado pela professora Elianne Ivo Barroso, onde defendi um projeto de estímulo à produção audiovisual de divulgação científica sob coordenação do curso de cinema na universidade. (BARREIRA, 2009)

e feminina negra está quase ausente das nossas referências bibliográficas. Deixamos para esta conclusão, escrita em primeira pessoa, explicitar que, como colocado por Grada Kilomba (KILOMBA, 2019, p. 49-52), toda ciência é produzida de subjetividades e que a universalidade é um mito. Mais um.

A comparação do ICA da UnB com as escolas Bauhaus e HfG Ulm nos dão algumas vantagens, por aproveitar a fortuna crítica produzida sobre as escolas alemãs. Cada uma durou 14 anos (1919-33 e 1954-68, respectivamente), diferente do ICA, que durou apenas 3, da inauguração da universidade em 1962 até a auto demissão coletiva dos professores, em 1965. Diferente da Bauhaus e da HfG, no ICA não há fases para se analisar, mudanças da direção, dos currículos e do corpo de professores, não há trabalhos de formatura nem disputas internas, brigas, alianças. Vejamos um trecho famoso de Tomas Maldonado, argentino que foi um dos reitores da HfG, para pensarmos se é uma reflexão útil sobre a experiência fugaz do ICA.

Lo que la industria alemana quería entonces de nuestro instituto no era muy diferente de lo que, cuatro décadas antes, había pretendido del Bauhaus: que contribuyéramos a crear un alibi vagamente cultural para su programa de producción. Nosotros éramos conscientes de ello, pero nos hacíamos la ilusión, y esto se ve claro en este artículo, de que era posible conciliar los intereses de la producción del neocapitalismo naciente con los intereses de los usuarios. Esto más tarde se vio que era un grave error de valoración. (MALDONADO, 1978, p. 71)

A duração tão curta da UnB e do ICA, até sofrerem invasões por tropas armadas, deixou uma história sem máculas, sem hesitações, sem críticas. Devemos lembrar que tratava-se do projeto da marcha para o oeste de ocupação do interior e, como descrito por Maldonado, um projeto de intensificação capitalista. Teria todo o trauma e efemeridade da UnB e do ICA, como alegorias dos projetos nacionais progressistas, interrompidos em seus propósitos originais mas, preservados em novas dinâmicas acomodativas posteriores, produzido um alibi cultural para os interesses de produção do neocapitalismo nascente no Brasil?

Elaborar o passado é enfrentar tabus e se repensar nesse processo. Procuramos evitar uma leitura ideológica e unidimensional dos fatos e fizemos isso tomando partido.

Não tivemos a pretensão de dar conta de tantas crises, sim, de afirmar o exercício da dissonância consciente. A institucionalização das esquerdas está sendo acompanhada de uma ocupação rebelde de direita. O modernismo continua em disputa e com o retorno do verde-amarelismo de cem anos atrás é bom lembrar que o kitsch do neo-clássico ou o pós-moderno não são as únicas opções ao moderno. Assim como entre o desenvolvimentismo desgastado e o fracassado neo-liberalismo autorregulatório, a América Latina tem produzido suas próprias estratégias, como as constituições pluri-nacionais e o pensamento do bom viver/buen vivir/vivir bien/sumak kawsay/teko porã³⁵ ainda tímidas no cenário brasileiro e que merecem mais atenção.

³⁵ Ver Alberto Acosta, Bem Viver: uma oportunidade para experimentar novos mundos (ACOSTA, 2016)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, A. **Bem Viver: uma oportunidade para experimentar novos mundos.** 1ª. ed. São Paulo: Elefante, 2016.
- ANDERSON, P. Modernidade e Revolução. **New Left Review**, Março-Abril 1984. 2-15.
- BARBOZA, L. P. **Sergio Milliet.** Penápolis: FUNEPE, 2019.
- BARREIRA, P. R. **Audiovisual acadêmico de divulgação científica: um projeto em construção.** Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2009.
- BERNARDET, J.-C. **Cineastas e imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOYM, S. Mal-estar da nostalgia. **História da historiografia**, Ouro Preto, n. 23, abril 2017. 153-165.
- CALIBAN, cinema e conteúdo, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/calibancinema>>. Acesso em: 24 Maio 2022.
- CAMPOS, B. P. A. D. **Palácio do Exército: Conjunto Arquitetônico de Oscar Niemeyer.** Dissertação (Mestrado) - PPG-FAU/UnB. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2020.
- CAPELATO, M. H. História do Brasil e revisões historiográficas. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 23, n. 43, p. 21-37, 2016.
- CARDOSO, R. A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico. **19&20**, Nova Friburgo, v. III, jan 2008. 1. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>. Acesso em: 4 julho 2022.
- CARDOSO, R. **Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CAVALCANTI, L. **Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- CAVALCANTI, L.; GUIMARAENS, D. **Arquitetura Kitsch/; suburbana e rural.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CORDEIRO, C. N. H. **A Reforma Lucio Costa e o ensino da Arquitetura e do Urbanismo: da Escola Nacional de Belas Artes á Faculdade de Arquitetura (1931-1945).** Campo Grande: UFMS, 2015.
- CORDEIRO, R. Paralelismos à parte: termos de comparação entre Roberto Schwarz e Ismail Xavier. **Em Tese**, n. 1, jan-abr 2015. 24-41.
- COSTA, L. **Arquitetura.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

- FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.
- GOMES, A. C.; FERREIRA, J. **1964**: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.
- GORELIK, A. Sobre a impossibilidade de (pensar) Brasília. **Serrote**, São Paulo, v. 10, p. 212-239, Março 2012.
- HUYSSSEN, A. Nostalgia for ruins. **Grey Room**, n. 23, Spring 2006. 6-21.
- IANNI, O. O jovem radical. In: _____ **Industrialização e desenvolvimento social no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 159-179.
- JANGO. Direção: Silvio Tendler. [S.l.]: Caliban Produções Cinematográficas. 1984.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Cobogo, 2019.
- LAHUERTA, M. Os intelectuais e os anos 20: moderno, modernista, modernização. In: DE LORENZO, H. C.; COSTA, W. P. **A década de 1920 e as origens do Brasil moderno**. São Paulo: UNESP, 1997. p. 93-115.
- LAPERA, P. V. A. Visões e construções sobre povo e raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: as teses de Solano Trindade e de Nelson Pereira dos Santos. **Significação**, 42, n. 43, 2015. 57-73.
- LEMOS, G. O. **No Dilacerar do Concreto**: As histórias dos apartheids entre as satélites de Brasília e as townships de Joanesburgo (1955 - 1971). Tese de Doutorado em História. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2022.
- LIMA, M. C. A. O desenvolvimentismo e sua representação cultural em Tere Dié. In: _____ **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 371-389.
- LOURENÇO, M. C. F. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: USP, 1999.
- LUPTON, E.; MILLER, A. **ABC da Bauhaus**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MALDONADO, T. **Vanguardia y Racionalidad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- MARTINS, D. M. **Lucidez de Brasília**: a criação do curso de cinema da Universidade de Brasília. Monografia de Conclusão de Curso. ed. Universidade de Brasília: Faculdade de Comunicação, 2009.
- MATTOS, C. A. **Jorge Bodanzky**: o homem com a câmera. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- MILLIET, S. **Diário Crítico**. São Paulo: Martins/Edusp, v. 3, 1981 [1945b].

- MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, M. A. **História e documentário**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2012.
- MOTTA, R. P. S. Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109 - 137, jan./mar. 2018., 10, n.23, jan./mar. 2018. 109 - 137.
- NAPOLITANO, M. Nunca é cedo para se fazer história: o documentário Jango, de Silvio Tendler (1984). In: _____ **História e documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012. p. 151-178.
- NAPOLITANO, M. Arte e política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R. **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. XV-XLVI.
- NAPOLITANO, M. Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro. **Antíteses**, v. 8, n. 15, p. 09-44, 2015.
- NAPOLITANO, M.; MORETTIN, E. V. História e Audiovisual: formação e percursos de um grupo de pesquisa. **Antíteses**, Londrina, v. 12, n. 23, p. 563-578, jan-jul 2019.
- NOBRE, A. L. D. S. **Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2008.
- RAMOS, F. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- RAMOS, F. P. A ascensão do novo jovem cinema. In: _____ **Nova História do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc São Paulo, v. 2, 2018. Cap. 1, p. 16-115.
- RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.
- RIBEIRO, D. **Voz viva da América Latina**. Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México. Rio de Janeiro: Tiro de letra. 1978.
- RIBEIRO, D. **O livro dos CIEPs**. Rio de Janeiro: Bloch, 1986.
- RIDENTI, M. **O fantasma da revolução brasileira**. 2ª. ed. São Paulo: UNESP, 2010.
- RISERIO, A. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- ROCHA, J. C. D. C. **Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um**. 1ª. ed. Goiânia: Caminhos, 2021.
- SALMERON, R. A. **A universidade interrompida: Brasília 1964-65**. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.
- SANTOS, N. P. **A questão do conteúdo no cinema brasileiro**. São Paulo: I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro. 1952.

- SILVA, L. R. **A formação em cinema em instituições de ensino superior brasileiras - Universidade Federal Fluminense, Universidade de São Paulo e Fundação Armando Álvares Penteado**. Universidade de São paulo: Dissertação de Mestrado, 2004.
- SIMIONI, A. P. C. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contextação. **Perspective**, 2013. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/perspective/5539>>. Acesso em: 18 novembro 2022.
- SOUZA, J. I. D. M. **Paulo Emilio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- SZWAKO, J.; RATTON, J. L. **Dicionário dos negacionismos no Brasil**. 1. ed. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2022.
- UNIVERSIDADE de Brasília - Primeira experiência em pré-moldados. Direção: Heinz Forthmann. [S.l.]: Universidade de Brasília. 1970.
- UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA. **Plano Orientador da Universidade de Brasília**. Brasília: Editora UnB, 1962.
- VIANY, A. **Introdução ao cinema brasileiro**. 1^a. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.
- VICENZI, L. J. B. D. A fundação da Universidade do Distrito Federal e seu significado na educação no Brasil. **Forum Educacional**, 10, jul/set 1986. Disponível em: <<http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/artigos/federal.html>>.
- WILLIANS, R. Organizações. In: _____ **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992. p. 205-231.
- XAVIER, I. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.