

BRASÍLIA COMO OBRA DE ARTE: O MODERNO E A MARGINALIZAÇÃO DO ESPAÇO URBANO E CULTURAL

Risla Lopes Miranda¹

“Ah, foi a maior coisa que foi inventada, foi Brasília. Brasília ficou do meu modo de ver, coisa louca” (CAUHY, 2005, p. 11).

Introdução

Brasília foi um grande acontecimento no final da década de 1950 por significar o que de melhor poderia trazer para o nosso país. Com objetivos delineados, a construção de Brasília foi formulada com base no equilíbrio geográfico e harmônico do país, já que “levará aos pontos mais distantes os padrões técnicos de produção sócio cultural” (REVISTA BRASÍLIA, 1959).

O objetivo de buscar a interiorização processual urbana do Brasil conseguiu alcançar iniciativas mudancistas que compraram a ideia de um projeto de modernidade defendido por Juscelino Kubitschek em seu governo. “Há muito desejava escrever-vos, dando os meus parabéns pelas grandes obras que vem desempenhando, o que vos torna um verdadeiro herói dos sertões do Brasil” (NEIVA, 2011, p. 52) disse Nermita Ribeiro em sua carta endereçada ao presidente JK em 1959.

Percebe-se uma criação de significados e ideias que acompanham Brasília como representação do projeto de modernidade no país. A perspectiva artística contribui para o imaginário poético e legítimo de Brasília como uma cidade planejada de forma única, mas que não há uma decisão do povo quanto às formas escolhidas para dar à vida a uma cidade modernista.

Todo o concurso envolvido para a escolha do plano para Brasília foi síntese de uma legitimação de expertise artística e elitização de conceitos sobre o que é a arquitetura moderna. Isso coloca a equipe de arquitetos a projetar Brasília em um aspecto de idealização do espaço urbano “ao projetar um ambiente no qual não viverá, e o qual só conhece por observação rápida, sem maior envolvimento vivencial” (AMARAL, 2003, p. 276).

A distância que se põe entre os monumentos de Brasília pode ser entendida como a clareza e a novidade da arquitetura moderna que será lançada no país para torná-lo de

¹ Pós-graduanda em “História, Sociedade e Cidadania” pelo UniCEUB.



“primeiro mundo”. Essa expressão coloco em aspas como forma de utilizar o que era falado à época, mas deixando espaço para crítica. Ao se pensar na arquitetura moderna como modificadora das mazelas sociais devemos nos questionar sobre o verdadeiro sentido da construção da capital e quem irá utilizar-se desse espaço.

O planejamento urbano também considerou o limite populacional, as cidades satélites seriam construídas após a conclusão das obras de Brasília, porém o fluxo imigratório gigante fez com que a demanda por ocupação de espaço fosse diferente do previsto. Com a precariedade e não intencionalidade de outras cidades ao redor de Brasília, as desigualdades socioespaciais ficaram agora demarcadas com barracos de um lado e o concreto de Brasília pelo outro.

Perceber o processo de idealização comparada à realidade é tentar compreender a negação de direitos urbanos e culturais pela essência artística de Brasília. O planejamento sendo feito para a modernidade, focando na administração pública, negou aos próprios construtores, os candangos, a possibilidade de moradia digna e de ocupação do espaço cultural de Brasília.

1 Vazio simbólico a ser preenchido pela modernidade

O planalto central foi considerado um sertão a partir de uma interpretação que retoma à época do “descobrimento” do Brasil. Desbravar a mata e o cerrado como forma de trazer a civilização para o centro do país, afirmando-se como local de irradiação para qualquer ponto do território. O equilíbrio e harmonização seriam necessários para marcar o país como moderno. Portanto, o vazio é o planalto central, onde se acredita que não há civilização e nem modernidade.

Como os bandeirantes supostamente heróis, a caravana mudancista de Brasília se prepara para ocupar o espaço e construir história, divagando entre o moderno e a urbanização. A expectativa de crescimento moderno era grande em relação à Brasília: “Quem tem o *praser* de dirigir-lhe é um *umilde Ferroviario* que acredita no bem que BRASÍLIA trará ao povo Brasileiro, e o marco das nossas inspirações para caminhar como um *Paíz* adulto como os da Europa e *America* do Norte” (NEIVA, 2011, p. 43), como disse Renato Teixeira Moreira em sua carta enviada em abril de 1959 ao presidente JK.

O vazio simbólico foi preenchido com um projeto de modernidade embutido em Brasília. Perceber a construção como fato gerador de promessas presidencialistas e a tentativa de trazer o Brasil para o cenário moderno internacional, fez com que o dito vazio mascarasse



uma história que já acontecia ali ou afirmar uma história que só iria acontecer após a inauguração de Brasília. Não seria apenas o moderno como novo (COELHO, 2011), mas também a apropriação de um lugar como se vazio fosse para construir, literalmente, o projeto de modernidade do país.

À medida que o tal do vazio foi se preenchendo com todo o maquinário estrutural, a ideia foi se transformando em utopia (PEDROSA, 1981). Para Mário Pedrosa (1981) o moderno já é um habitat natural, ou seja, a construção se dá na modernidade brasileira, porém legitimando-a em seu aspecto artístico e urbano ao trazer por meio da arquitetura moderna a artificialidade de obra coletiva.

O aspecto de se ter um projeto da modernidade em que Brasília seria a marcação de um novo Brasil, é negar todo o tipo de história ou de construção coletiva, como diria Teixeira Coelho (2011, p. 38): “Ninguém perguntou ao povo brasileiro se lhe agradava o projeto de Brasília”. A escolha foi perante uma banca legítima de especialistas que obtinham através de títulos acadêmicos e experiências artísticas a capacidade de julgamento de um projeto que alcançasse os objetivos de representar uma cidade moderna e de ser sede da administração do país.

A própria palavra moderno seria um adjetivo vazio no sentido de que é possível preenchê-lo com diversos conteúdos (COELHO, 2011). Isso quer dizer que desde a própria palavra que nos serve para designar o nosso tempo é possível enxergar o simbolismo cunhado de ideologia que se pode propagar. Na Revista Brasília nº 33 de setembro de 1959 podemos utilizar as opiniões emitidas pelos especialistas em arte para ilustrar o projeto de moderno:

- “Nova capital à altura de uma grande e moderna Nação” (Ricardo Avenirini);
- “Brasília como um sonho; a materialização de um sonho; era imaterial e virou algo concreto” (Antônio Romera);
- “Uma vez terminada a nova capital, vivendo nela – dificilmente será possível continuar com qualquer espécie de pessimismo cultural ou humanístico” (Gert Schiff);
- “Brasília é uma das maiores provas da vitalidade da raça humana, uma razão para fé e esperança” (Giulio Pizzetti).

Apesar de utilizar discursos que fomentaram o apoio à construção de Brasília, se faz necessário trazer o de Bruno Zevi (REVISTA BRASÍLIA, 1959, p. 4): “Não podemos pré-fabricar uma cidade e depois adaptar o povo a ela”. A atuação impositiva de um projeto (AMARAL, 2003) é acreditar que a estrutura arquitetônica é capaz de mudar as questões



sociais, inclusive utilizando-se de referenciais elitistas que não conferem o aspecto popular de obra coletiva.

Ainda assim, considerando um projeto de modernidade imposto, não há uma separação entre a arte e a religião: o mito fundador de Dom Bosco serviu para angariar a fé do país na construção de uma capital que invocaria a modernidade sem no entanto desvinculá-la da preciosidade religiosa. Se for possível observar os projetos de modernidades, todos eles objetivam a secularização, porém Brasília é sinônimo do paradoxo de fé e do progresso do homem como planejador de desenvolvimento social através de um novo tipo de cidade (HOLSTON, 1993).

O vazio simbólico, portanto, está na sacralização do método urbanístico tanto como possibilidade de readequamento social quanto pela simbologia que o sinal da cruz pelo cruzamento dos eixos (HOLSTON, 1993) se dá como presença na cidade. É também a poeticidade mística envolvendo a monumentalidade das estruturas arquitetônicas no planalto central, como forma de “dar vida” ao deserto ou ao considerado não-lugar que ali está sendo ocupado.

O manto de mitologia (HOLSTON, 1993) de Brasília, rico em simbologias para sua concepção urbanística e estética possui o quê de Modernismo banhado na ideologia do desenvolvimento político e social. Além de professar um novo Brasil, indicando-a como modernidade em ação (ALVES, 2005).

Portanto, “a ideia modernista é a de um exemplo, ou enclave, ou cabeça-de-ponte, ou projeto de mudança irradiador, que cria uma nova sociedade com base nos valores que motivaram sua concepção arquitetônica” (HOLSTON, 1993, p. 84). Concepção esta que advinha da atividade criadora até o limite pressuposto do governo, ou seja, o Estado era construtor e financiador do local de construção.

2 Obra de arte para quem?

A arquitetura moderna simples propõe beleza, porém distância. Mário Pedrosa (1981, p. 310) discorre sobre a utopia que é Brasília:

Os projetistas e construtores de Brasília deveriam estar de olhos abertos em permanências sobre dois pontos capitais para a boa execução de sua tarefa: a consciência de que projetam para o futuro e a vontade de não submeter-se às contingências imediatas do presente. Estas são as mais graves ameaças que pesam sobre a futura metrópole.

O crítico de arte Pedrosa foi um dos maiores defensores da construção de Brasília, o que não quis dizer que ele não escrevesse com o intuito de demonstrar sua preocupação com a



construção moderna como utopia que objetiva alcançar a revolução. Revolução esta que se baseia na reconstrução de todo o Brasil e de uma virada histórica.

É possível, dessa forma, observar que há uma dificuldade em administrar todo o jogo de interesse que envolveu a construção de Brasília. Adiciono aqui em seu pensamento o interesse pela distribuição das moradias. Havia uma preocupação à época referente à unidade habitacional para demonstrar que todos os escalões do governo teriam acesso à mesma urbanização criativa e bucólica.

Entende-se que Brasília objetivava a organização residencial coletiva que iria contra à especulação imobiliária. Porém, como explica Holston (1993), a padronização residencial tinha seu efeito legal, mas contava com a possibilidade de glosar maior valor a determinadas superquadras, isso se dava devido ao termo gramatical “pode”, ou seja, na leitura legal sobre Brasília é possível abrir uma brecha para valorização desigual, o que iria de encontro às concepções modernistas de transformação social.

A construção de quaisquer outras moradias diferentes dessas era proibida, manifestando a exclusividade estrutural de Brasília frente à ocupação territorial do planalto central. Diante disso, o ideal de Brasília de não reproduzir as mazelas sociais por que passam o país é ratificado perante a cidade nova:

Assim, quando o plano pressupõe que funcionários de menor escalão tenham o mesmo direito à cidade do que os de nível mais alto, não é porque o igualitarismo exista como um valor social na sociedade brasileira ou nos propósitos do governo. Certamente não. Baseia-se, antes de tudo, na intenção dos arquitetos de criar esse valor tanto para o Estado, patrocinador da cidade, como para sua população (HOLSTON, 1993, p. 86).

Brasília então foi criada como forma de utopia, porém distante da revolução defendida por Mário Pedrosa, e sim com vistas ao moderno e reestruturação social, onde a arquitetura seria o mecanismo de planejamento urbano objetivando total simbiose dos que ali morariam. Por isso mesmo ela foi construída como obra de arte e legitimada pelos especialistas críticos artísticos, sobrepondo os problemas sociais ao estético modernista, acreditando que este mudaria aqueles. Criando assim, a ideia de igualitarismo por meio da distribuição habitacional.

A utopia se veste, portanto, de um sentimento de ordem (ALVES, 2005) e encontra uma “crise da arte individual” (PEDROSA, 1981). Ou seja, Brasília seria um esforço do coletivo para a criação de uma obra de arte. Mas como bem sabemos, o esforço coletivo de construção foi coletivo em sua publicidade, mas a ocupação efetiva da obra de arte ficou a cargo das escolhas do governo.



Porém, “a cidade é feita de homens, não de obras de arte. A cidade ‘ideal’ ou utópica, surgida da suposta onipotência de seu criador, é uma ficção. Nenhuma cidade jamais nasceu da invenção de um gênio; ela é produto de toda uma história que se cristaliza e manifesta” (ALVES, 2005, p. 128). A obra de arte, então, foi construída como utopia e imaginário para também uma população ideal e imaginária.

Podemos pensar sobre a autoria do projeto, onde uns defendem como obra coletiva, mas há a assinatura do artista. A atividade criadora dos arquitetos fez com que Brasília vendesse a ideia de arte e de reconstrução de todo um país, configurando uma força de planejamento e convívio social amigável, onde não há a percepção de atraso, apenas a modernidade em seu foco de restaurar a simbiose social.

É importante levantar o ponto sobre autoria a partir do momento que atribuímos a obra ao seu criador. Sabe-se que quem criou (atividade criativa) foi Lúcio Costa, porém quem a construiu em seu sentido literal do termo foram os candangos. Este signo vazio e genérico atribuído aos trabalhadores da construção civil, os operários e de maior parte com baixo nível de escolaridade, serviu de rotulação para a classe pobre que via em Brasília a esperança de alcançar o progresso econômico-social esbravejado nos discursos de propaganda e das informações de parentes e amigos.

Utilizando-se desse termo genérico para taxar uma população completamente heterogênea, o governo consagrou o papel dos candangos (LUIZ e KUYUMJIAN, 2010). O signo recheado de menções à coragem e ao papel principal na construção faz a tentativa de legitimar o aspecto de obra coletiva, porém o que é lembrado são os nomes do arquitetos envolvidos e a figura do JK como mandante carismático do governo. A massa de trabalhadores braçais tornou-se candangos, não eram considerados pioneiros e nem autores da obra de arte.

A idealização de Lúcio Costa coloca a permanência dos candangos após a finalização da construção como estranha (BRITO, 2010) aos objetivos que ali se propuseram. A utopia da cidade esbarrou com a idealização de pessoas, o projeto não considerou a realidade e sacrificar todo o planejamento urbano não era a intenção de Brasília, mesmo que esta estivesse sendo vendida ideologicamente como obra de arte coletiva.

A coletividade era limitada e tinha função: funcionários públicos e o governo. Lúcio Costa em 1974 ratificou os objetivos da cidade e disse que o limite populacional deveria ter sido de 500 a 700 mil habitantes. E aonde os candangos iriam? A ocupação da utopia Brasília para onde os de boa vontade e os melhores do grupo social iriam (PEDROSA, 1981) já tinha



o ideal de população: “Essa derrocada precoce do modelo de expansão idealizado teria fundamentado um rigoroso controle dos domínios do centro urbano” (BRITO, 2010, p. 34).

Os candangos utilizavam os alojamentos simples e malcuidados perto das obras e as malas como guarda-roupa (LUIZ e KUYUMJIAN, 2010). O fluxo migratório para Brasília fez com que a cidade possuísse um grande déficit habitacional, forçando os trabalhadores a levantarem barracos que não representavam a dignidade humana. A Cidade Livre era edificada para o alto escalão da carreira de engenharia civil e também para comerciantes, não havia lugar para os candangos.

Todo o discurso de participação e solidariedade que baseou a fala de Juscelino durante a construção exigia a força e a coragem dos candangos para realizar a grande obra da cidade moderna para o país. Exigia-se deles, mas não havia nada em troca, além de ter Brasília como zona de trabalho apenas.

A obra de arte então recai pelo individual ou até, se me arrisco, a artificialidade social. Era preferível a expulsão do que aniquilar os princípios de construção da obra de arte. Por isso “não podemos cometer o erro de reduzir a cidade à arquitetura e ao urbanismo do poder à sua dimensão simbólica (utópica), ou a uma monumentalidade superficial e distante, concentrada apenas no Plano Piloto” (ALVES, 2005, p. 129).

Dessa forma, os mecanismos de repressão, remoção e estratificação social estavam ali presentes no sonho da cidade moderna que abraçava o ideal de modernidade como progresso, participação e solidariedade. Essas três conjecturas são parte do plano moderno de Brasília, mas que há rachaduras em sua profunda interpretação, por agora construída ter que encarar a realidade e as pessoas reais que ali estavam para fazer parte da cidade simbólica realizada a partir do vazio também simbólico.

3 Marginalização cultural através do espaço urbano

De acordo com o que foi discutido até o momento, o recorte populacional ia conforme a função da cidade como administração do poder público, ou seja, a população de funcionários públicos que são considerados os cidadãos plenos da cidade Brasília (HOLSTON, 1993). Uma das identidades de Brasília como obra de arte à serviço do funcionalismo público carimbou cidadãos idealizados pelos teóricos do planejamento urbano (ALVES, 2005).

Além de fazerem parte do perfil habitacional, os funcionários públicos (não em sua maioria, algumas funções não receberam a autorização de compra do apartamento de



imediatos) adquiriram um vínculo com a capital do país por tê-la como representação do administrativo do governo. O espaço urbano era moderno e burocrático, exalava criatividade e inconfundibilidade.

Vilém Flusser (1920-1991) foi um filósofo que morou durante 32 anos em São Paulo e denominava Brasília como uma cidade por compor de três categorias que, para ele, eram síntese para demonstrar a configuração urbana, são eles: “o privado (a casa, o *oikos*), o político (a praça pública, a ágora) e o cultural (o templo, o lugar do culto religioso)” (FREITAG-ROUANET, 2000, p. 30).

Para ele há todo um processo histórico e sincrético que faz com que a cultura crie algo absolutamente novo, o que poderia demorar milênios. Entretanto, ao considerar Brasília como cidade por conter o espaço cultural e as demais categorias, Flusser afirma que há uma amálgama de línguas, raças e religiões (FREITAG-ROUANET, 2000) que confere o cultural no espaço urbano. A surpresa está na época que Flusser escreveu sobre a capital: a cidade apenas tinha dez anos desde sua inauguração.

A questão aqui levantada através do filósofo é a criatividade com que Brasília foi construída baseando-se da ideia de “novos códigos” na linguagem das imagens artísticas para o seu planejamento urbano, dando a entender criatividade e originalidade, exatamente a busca do novo contrapondo-se aos tradicionalismo dos “velhos códigos”. Cabe conceituá-los:

(...) os ‘códigos velhos’ são associados aos sistemas de escrita, da pintura, escultura e música, isto é, às formas de expressão tradicionais da vida e cultura humana. Os ‘códigos novos’, em contrapartida, são para Flusser aqueles que se baseiam nos modernos sistemas digitais, como desenvolvidos pela nova eletrônica, informática e ciências da computação, com suas novas linguagens ‘*hard* e *software*’. São ‘códigos mistos’, para Flusser, a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo, o *design* e a música eletrônica” (FREITAG-ROUANET, 2000, p. 32).

Daí que falar da arquitetura de Brasília e de como a cidade foi construída é afirmar que há um espaço cultural em sua essência. Flusser também defende a recriação do velho a partir de técnicas modernas de forma a diferenciar do mundo mazelado e conflituoso conhecido pela Europa. E já discutimos sobre a negação da história do lugar planalto central anterior à capital e da idealização de Brasília em reconstruir um novo país através de sua concepção moderna.

Diante disso o espaço urbano de Brasília é um espaço cultural por excelência, onde a arquitetura se encontra com o fazer artístico e concentra a maior parte dos equipamentos culturais atualmente. A cidade é uma forma estética que foi validada pelos críticos e moradores de Brasília, porém distanciado dos que a construíram ou trabalham ali. Entretanto, o que faz uma grande experiência estética (SILVA, 2014) é a vida diária que ali se entrecruza.



O sentido da arte é construído. Como então foi construído o sentido da obra de arte Brasília? O espaço cultural ali nascente contou com diversos sentidos sociais, mas da parte dos candangos expulsos, o Plano Piloto não era considerado lar onde se cria manifestações sociais ou artísticas, onde a vida diária ressignifica e dá autoria estética para o local. Segundo o Senhor César Trajano de Lacerda em seu depoimento (LACERDA, 1995) as pessoas “queriam casa, trazer a família. Isso é morar, criar vínculo, permanecer, ter como lar”.

O vínculo como senhor César alega é o sentimento de pertencimento, é compreender o local como parte de sua identidade. A arquitetura moderna de Brasília foi feita pelos candangos, mas foi negada a eles sua utilização do espaço urbano e cultural. Sabe-se que as cidades satélites seriam construídas após a inauguração da cidade, tendo o objetivo de não ocupar desordenadamente os locais próximos à capital: “A implantação de Brasília partiu do pressuposto de que sua expansão se faria através de cidades-satélites, e não da ocupação urbana gradativa das áreas contíguas ao núcleo original. Previa-se alternância definida de áreas urbanas e áreas rurais - proposição contrária à idéia do alastramento suburbano e extenso e rasteiro” (REVISTA BRASÍLIA, 1988, p. 14).

A dominação dos espaços de Brasília surge então a partir de uma disputa ideológica e política. Brito (2010, p. 24) pressupõe que esses espaços são objetos de desejo: “O território urbano possui uma excepcional capacidade de representar e mesmo induzir valores, significados, anseios e experiências, enquanto palco e cenário da vida social”. Isso nos mostra que a vida social imposta pela concepção arquitetônica de modernidade e progresso social era limitada à Brasília, todo o andamento urbano que se formou ao redor dela não faz parte do imaginário estético de simplicidade, equilíbrio e crescimento social.

A disputa se dá então a partir de quem pode ficar ou quem tem condições de permanecer. Nos dois casos, não há presença dos candangos ou de hoje, as classes mais baixas. À época da construção as invasões ao redor da Cidade Livre apresentavam condições subumanas, pois não tinham infraestrutura ou tratamento de esgoto (RIBEIRO, 2002). Apesar de o governo “patrocinar” como afirmou Ribeiro (2002) em seu depoimento, é possível entender que o afastamento físico dos candangos e suas famílias tinha um movimento político de afirmar Brasília como uma cidade limpa, nova e organizada.

Pensar, portanto, a dimensão cultural e artística de Brasília e sua relação com a cidade é trabalhar esses aspectos da dignidade humana juntos às dimensões políticas e econômicas que ali se fizeram presentes. Brasília por ser um bem público e bem artístico, já que foi



financiada pelo Estado e considerada obra de arte, está valorada como pertencente ao coletivo. Entretanto, sabe-se que há uma parcela escolhida para a ocupação desse bem arquitetônico.

Pensando no aspecto holístico de garantia de direito, é possível compreender a importância dos direitos culturais no gozo dos demais direitos (civis, políticos, econômicos e etc). A exclusão espacial e econômica em Brasília é análoga aos demais processos de urbanização pelo país, pois “a cidade expressa espacialmente, de forma concreta, através de suas funções e de sua estrutura interna, as relações sociais” (PAVIANI, 1985).

Essas relações sociais foram imbuídas de utopia e de ação modernista, fazendo com que fosse legitimada a expulsão dos candangos, outros trabalhadores e suas famílias, para que conservasse o ideal arquitetônico e artístico. Os bens, serviços e demais que são valorizados no meio urbano foram concentrados em Brasília. Não era de se esperar que as cidades satélites teriam acesso, como também acontece em outras cidades e metrópoles pelo Brasil.

“O novo espaço é produzido pela sociedade total, que percebe o território ainda intocado como espaço vivido e experienciado ubiquamente. Colocam-se em prática ações que reproduzem as relações globais da sociedade no ato mesmo em que se constrói a cidade” (PAVIANI, 1987). O argumento aqui é de que o espaço urbano que é cultural, por ser um bem comercializável e motivo de disputa transparece em Brasília nas relações sociais, configurando-a como centralizadora dos equipamentos culturais e de lazer, distanciando fisicamente os que ali não eram os cidadãos planejados.

Manoel Pereira da Silva (1990) indica que durante a construção a preocupação era “levantar” Brasília, o lazer se chocava com a ausência de espaço e a prioridade das construtoras. Antes das cidades satélites, as invasões e os alojamentos eram a casa dos candangos. Manoel ainda explica que o lazer era a conversa, os trabalhadores utilizavam da oralidade para trocar experiências no alojamento-“lar” depois de um longo dia de trabalho.

Deu-se, portanto, uma marginalização cultural mediante a disputa do espaço urbano e cultural de Brasília. Questões que até hoje são discutidas devido a pouca realização de espaços e equipamentos culturais nas cidades satélites, atualmente chamadas de Regiões Administrativas. Percebe-se que a intocável obra de arte Brasília construída pelos candangos e trabalhadores representa a tentativa de moldar novas relações sociais baseando-se em utopia e cidadãos planejados e com determinado perfil.

“Uma vez que a cultura é o que ‘cria o espaço onde as pessoas se sentem seguras’ e ‘em casa’, onde elas se sentem como pertinentes e partícipes de um grupo’, de acordo com essa perspectiva, ela é condição necessária para a formação da cidadania” (YÚDICE, 2013).



Brasília como sendo espaço essencialmente cultural e artístico, baseando-se no moderno, era de se esperar uma construção crítica das relações sociais, ultrapassando a utopia e marcando a nova capital como foco de mudança e de responsabilização diante daqueles que a construíram e foram expulsos.

Corroborando com o que foi dito até o momento, é possível compreender que as invasões, os alojamentos e a gênese das cidades satélites não contribuíram para uma cidadania cultural daqueles trabalhadores e candangos que construíram essa obra de arte. Digo construir, porque criar, tornar viável, fazer e todo o aspecto criativo e monumental ficou como autoria dos arquitetos, engenheiros e governantes envolvidos na empreitada Brasília:

Presidente Oliveira, como era conhecido, então, em Portugal. Eu acho extremamente simpático. De modo que tive vontade de lembrar. O segundo, o Arquiteto Soares (*palmas prolongadas*), para homenagear o pai de Oscar Niemeyer. Finalmente, o Engenheiro Pinheiro (*palmas prolongadas*) que, desprezado do prenome bíblico, parece até outra pessoa. Engenheiro Pinheiro soa assim um pouco diferente. Essas três personalidades excepcionais fizeram Brasília (COSTA, 1974, p. 22).

Considerações Finais

Meu intuito não foi esvaziar o conteúdo artístico de Brasília. A cidade é bela, inovadora, símbolo da arquitetura moderna. Entretanto, é de se imaginar a atualidade pelo viés de todos aqueles e todas aquelas que estiveram durante a construção da capital. É falar pelo viés de dignidade humana, holisticamente falando, especificamente discutindo sobre o espaço cultural e seu direito de ocupá-lo e ressignificá-lo na construção urbana.

É possível que eu mesma caia na utopia, mas imagino que a coesão social possa vir da ocupação democrática e da construção de espaços culturais que abram para o diálogo impedindo a negação do direito à cultura. A centralização dos bens e da própria obra de arte que é Brasília reflete o planejamento que os arquitetos e governantes defendiam como a ideia principal de Brasília: servir à administração pública.

Como já foi dito, as cidades satélites seriam construções posteriores a de Brasília, e já se tinha planejado seu afastamento da capital (COSTA, 1974). Esse afastamento físico muito se quer dizer do aspecto limpo da cidade, mas também do limite de habitantes para Brasília. A situação desumana que muitos dos candangos vivenciaram demonstra a relação que se tinha entre a Brasília considerada obra de arte moderna e a descartabilidade cultural dos que a construíram.

A legitimidade e o assombro que Brasília desenvolveu ao longo de sua construção abafaram toda a negação do espaço cultural e a marginalização do urbano para com os



candangos. Hoje, ao longo desses anos, é possível encontrar os vestígios do que é de Brasília e do que é das Regiões Administrativas (RA). A marginalização cultural pela centralização dos equipamentos culturais ainda é uma realidade e a grande discrepância social entre os moradores de Brasília e os moradores das RAs fazem com que o alcance dos direitos seja diferenciado.

A construção de Brasília muito nos faz refletir sobre as questões culturais e a relação da cultura e da coesão social. Aqui tudo se discutiu no viés da cultura como pertencimento e direito, e Brasília, por ser uma obra de arte reconhecida mundialmente, representaria o cultural-artístico de um Brasil em movimento tanto pela sua concepção utópica original e de mudança social, como pela legitimidade artística e arquitetônica. Muito se tem a fazer, e lembrar a construção é entender Brasília além da sua redoma utópica, é compreender que a arquitetura e a obra de arte no espaço urbano não deve ser domínio de um determinado grupo social.



Referências Bibliográficas

- ALVES, L. A construção de Brasília: uma contradição entre utopia e realidade. **Revista de História da Arte e Arquitetura**. Campinas: Programa de Pós-Graduação do Departamento de História. UNICAMP, 2005.
- AMARAL, A. A. **Arte para quê?:** a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 3ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- BRITO, J. D. De B. **De plano piloto a metrópole:** a mancha urbana de Brasília. Brasília: do Autor, 2010.
- CAUHY, J. J. Depoimento - **Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 2005. 17p.
- COELHO, T. **Moderno pós moderno**. 5ª reimp. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- COSTA, L. Considerações em torno do plano-piloto de Brasília. **I Seminário de Estudos Urbanos de Brasília**. Brasília: Senado Federal, 1974. p. 21-28.
- FREITAG-ROUANET, B. A cidade brasileira como espaço cultural. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, 12(1): 29-46, maio, São Paulo, 2000.
- HOLSTON, J. **Cidade modernista:** uma crítica de Brasília e sua utopia. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LACERDA, C. T. de. Depoimento - **Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1995. 20 p.
- LUIZ, E. B. e KUYUMJIAN, M. de M. M. Candangos: uma história de trabalho e exclusão. **Revista Tempos Históricos**, v. 14, p. 257-279, 2010.
- PAVIANI, A. (org.). **Brasília, Ideologia e Realidade:** espaço urbano em questão. São Paulo: Projeto, 1985.
- _____. **Urbanização e metropolização**. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- PEDROSA, M. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Org. A. A. Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- REVISTA BRASÍLIA**. Brasília: Secretaria de Comunicação Social do Governo do Distrito Federal, Nova Fase, Ano I, nº 82, abril, maio, jun. 1988.
- REVISTA BRASÍLIA**. Rio de Janeiro: Divisão de Divulgação da Novacap, nº 33, set. 1959.
- RIBEIRO, E. M. Depoimento - **Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 2002.



SILVA, A. **Imaginários**: estranhamentos urbanos. Trad. Carmen Ferrer. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

SILVA, M. P. da. Depoimento - **Programa de História Oral**. Brasília, Arquivo Público do Distrito Federal, 1990. 23 p.

NEIVA, I. C. **Brasília em 51 cartas**. Brasília: da Autora, 2011.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.