



O IMAGINÁRIO UTÓPICO NOS CINEJORNAIS DA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA

THE UTOPIC IMAGINARY OF THE CONSTRUCTION OF BRASÍLIA IN NEWSREELS

Tatiana Hora Alves de Lima
Universidade Federal de Sergipe
tati_hora@hotmail.com

Resumo

O presente trabalho investiga o imaginário utópico da construção de Brasília nos cinejornais financiados pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap). A análise aborda os encadeamentos entre tempo histórico e tempo narrativo nas mitologias do bandeirantismo e do “descobrimento” atualizadas nesses filmes, vinculadas aos ideais da refundação e do desbravamento do país e sob a égide do progresso; a elaboração do espaço filmico em que os espaços expansivos criam através da câmera a conquista do território e do futuro; e, por fim, na ação dos corpos em cena (dando a ver os líderes como sujeitos que pensam e os operários como corpos-máquinas).

Palavras-chave: corpo; espaço filmico; tempo histórico; Brasília.

Abstract

This paper investigates the utopic imaginary of the construction of Brasília in newsreels financed by the Urbanization Company of the New Capital of Brazil (Novacap). The analysis addresses the linkages between historical time and narrative time in the mythologies of bandeirantism and the "discovery" of Brazil updated in these films, bound to the ideals of re-founding and exploring the country and under the aegis of progress; the elaboration of the filmic space in which the expansive spaces create through the camera the conquest of the territory and the future; and, finally, in the action of the bodies on the scene (showing the leaders as thinking subjects and the workers as machine bodies).

Keywords: body; filmic space; historical time; Brasília.

1. Utopia e ucronia

Desde o início de sua construção, Brasília, a cidade edificada sobre o nada quase como um set de filmagem, foi palco para filmes, constituindo-se simultaneamente enquanto canteiro de obras e locação. Tudo isso porque o presidente Juscelino Kubitschek precisava de apoio para realizar seu projeto ambicioso e polêmico entre os anos de 1956 a 1960, e encomendou muitos filmes através da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), empresa

pública responsável pela construção e controle da cidade. Brasília tem, assim, uma “vocação documental”, pois “única cidade no mundo a ser filmada no momento mesmo de ser construída, (...) foi partilhada pelo cinema” (CARVALHO, 2002: p.315).

Para Holston (1993), JK encontrou no estilo modernista do arquiteto Oscar Niemeyer e do urbanista Lúcio Costa a expressão perfeita para o seu projeto desenvolvimentista. Afinal, o modernismo arquitetônico promovia uma ruptura com o passado ao atribuir à arquitetura a capacidade de criação de um novo mundo, como também apresentava uma estética baseada no distanciamento e na desfamiliarização na relação com o habitante da cidade. A arquitetura moderna, amplamente debatida nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna de 1928 até meados dos anos 1970, foi usada como ferramenta de renovação dos espaços urbanos desde a reconstrução das cidades da Europa devastadas no Pós-Guerra, mas no Brasil foi mobilizada como tentativa de salto do estágio de “subdesenvolvimento” para o de país desenvolvido. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer eram frequentadores dos CIAM, e foram bastante influenciados pelas ideias de Le Corbusier expostas nas obras *A cidade radiosa* e *A carta de Atenas*. Há uma afinidade entre a estética modernista como forma de apagamento e a tentativa de um governo desenvolvimentista de reescrever a história do país a partir de um marco zero que seria a construção de Brasília.

Desde a sua concepção, Brasília representou não apenas um novo lugar, mas um novo tempo: utopia e uchronia, simultaneamente. Os filmes de propaganda da Novacap difundiram o imaginário da ruptura com o passado e do salto para o futuro a partir da construção de Brasília. Neles, o espaço da cidade surge em constante expansão a partir de imagens aéreas sobre estradas e ângulos que valorizam a grandiosidade dos monumentos. Filmes como *As primeiras imagens de Brasília* (1957) e *O bandeirante* (1957), ambos de Jean Manzon, *Brasília* (1957), de Sálvio Silva, e *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline, se utilizam de alusões ao “descobrimento do Brasil” e ao bandeirantismo para elaborar uma historicização paradoxalmente desistorizante da construção da cidade, vinculando-a a acontecimentos distantes no tempo que reforçam os sentidos de refundação do país, conquista do território e progresso.

“Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais” (LISPECTOR, 1998: p. 293): essa é a impressão que temos hoje, ao olharmos para os cinejornais de propaganda da Novacap produzidos na época da construção. Minha análise se volta para a investigação do imaginário utópico elaborado e difundido nos cinejornais da Novacap: o presente trabalho

perscruta as relações entre *corpo, tempo e espaço*, engendradas pelas projeções utópicas criadas pelos filmes da Novacap. Analiso como os cinejornais da Novacap apresentam certas *formas de ação dos corpos no espaço*, atribuindo aos personagens da história determinadas funções, lugares e possibilidades de dizer, como também investigo as relações entre *tempo histórico* e *tempo narrativo*, ou seja, o modo como os cinejornais articulam relações entre passado, presente e futuro, trazendo à tona mitos, ressignificando acontecimentos históricos e criando ordens temporais na narrativa documental.

Minha análise se desenvolve por meio do estabelecimento de conexões entre diferentes filmes. Considero que é mais profícuo elencar aspectos recorrentes nos cinejornais que demarcam o imaginário utópico na propaganda da Novacap, do que se deter isoladamente sobre cada filme: afinal, eles me interessam como partes de um projeto de propaganda institucional que impôs às suas formas características reincidentes; também levo em consideração as condições de produção dos filmes, já que elas influenciaram a materialidade de suas imagens.

A hipótese é de que os cinejornais elaboram na montagem e na *mise-en-scène* associações entre o futurismo do progresso e as mitologias do bandeirismo e do descobrimento. Esta temporalidade se encontra vinculada ao que chamo de espaços expansivos, construídos pela profundidade de campo e pela mobilidade da câmera, de forma a dar a ver a conquista do território brasileiro e do progresso em imagens. Encarregados de colocar em prática a utopia de Brasília, os sujeitos filmados se encontram repartidos por divisões, postas pela *mise-en-scène*, entre os sujeitos do olhar e do pensamento (os líderes), e os corpos em simbiose com as máquinas que trabalham na construção incansavelmente (os operários).

2. O contexto de produção

Na visita que realizei ao Arquivo Público do Distrito Federal, encontrei 32 arquivos audiovisuais digitalizados, filmados desde o ano de 1957, pouco depois do início da construção da cidade, até o ano de 1995 – as exibições de cinejornais nas salas de cinema foram interrompidas em 1986, mas a produção de filmes institucionais para a Novacap prosseguiu (sendo os filmes veiculados na televisão)¹. Tendo em vista o objetivo do presente trabalho, a

¹ Entre os arquivos audiovisuais da Novacap encontrados no Arquivo Público do Distrito Federal constam: *15º aniversário da Novacap* (1981), sem áudio, e cujos créditos iniciais indicam apenas “a equipe interna apresenta”; um arquivo denominado *As primeiras imagens de Brasília* (não se trata do filme de Jean Manzon), que mostra uma visita de JK e está sem créditos e sem indicação do ano em que foi feito; *As primeiras imagens de Brasília* (1957),

análise contempla apenas os cinejornais da Novacap realizados na época da construção. Pesquisadoras como Georgete Rodrigues (1990) e Ana Lúcia Gomes (2013) estimam que foram realizados entre 24 e 38 cinejornais apenas no período da construção, o que revela uma dificuldade de preservação do material. Dos arquivos pesquisados no Arquivo Público do Distrito Federal, dois estavam com título e sem áudio, e sete estavam sem título e sem áudio. Já o cinejornal *Brasília n°17* (1960), de José Silva, da produtora Alvorada Filmes, foi achado na página da TV Brasil no Youtube.

Os cinejornais da Novacap eram exibidos nos cinemas em obediência ao decreto 21.240, de 1932 que, no seu artigo 12, tornava obrigatória a exibição de “filmes educativos” antes dos longas-metragens. A obrigatoriedade da exibição de cinejornais antes dos longas perdurou até o ano de 1986 nos cinemas brasileiros, sob a justificativa de que era necessário “educar” os espectadores envolvidos pelo espetáculo de entretenimento da ficção, e “isso, na linguagem do governo gerado na revolução de 30, significava que o cinema tinha um papel importante na propaganda política” (RODRIGUES, 1990: p.99).

dirigido por Jean Manzon e com narração de Luiz Jatobá; *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline (Agência Nacional); *Brasília* (1957), com direção de Sálvio Silva (Alvorada Filmes); *Brasília n°4* (1957), de Sálvio Silva (Libertas Filme); *Obandeirante* (1957), direção de Jean Manzon e narração de Luiz Jatobá (Jean Manzon Filmes); *Repórter na Tela – New York em Brasília* (1957), direção de Waldemar Galvão (Herbert Richers); *Brasília n°10* (1958), de José Silva (Alvorada Filmes); *Brasília n°12* (1958), de José Silva, com narração de Cid Moreira (o arquivo apresenta imagens pouco depois do início dos créditos e não tem indicação de direção e produtora); *Brasília n°14* (1958), de José Silva, com narração de Cid Moreira (Alvorada Filmes); *Brasília n°15* (1959), de José Silva (com créditos em alemão e sem áudio), cinejornal feito para ser exibido na Alemanha; *Cortevetral na selva amazônica* (1958) – ligação rodoviária de Belém a Porto Alegre através da estrada Brasília-Belém, sem indicações de equipe técnica; *Brasília n°16* (1959) (ou *Primeiro de Maio em Brasília*), de José Silva (Alvorada Filmes); *Morreum desbravador* (1959), sem áudio, mas provavelmente acerca da morte do engenheiro Bernardo Sayão, que faleceu após uma árvore cair sobre sua barraca, e o dia da sua morte foi o único dia de pausa nos trabalhos da construção de Brasília; *Caminhos de Brasília* (1959), dirigido por Obenor Santos e com narração de Alberto Curi (Agência Nacional); *Brasília em quatro tempos* (1976), dirigido por Oscar Santana e com locução de Cid Moreira, uma produção Sani Filmes; *Brasília ano 20* (1980), os créditos indicam texto de Clemente Luz, narração de Nilson Gonçalves, música de Hekel Tavares, imagens da Rede Tupi de Televisão, Instituto Histórico e Geográfico do Distrito Federal e Novacap, montagem de Pedro Torre; *Jubileu da Novacap* (1981), de Dino Cazzola e com narração de João Marques (Produções Dino Cazzola); *Novacap ano 25* (1981), direção de Dino Cazzola e narração de Cid Moreira (Produções Dino Cazzola); *Brasília, terra de todos nós* (1984), não apresenta créditos; o arquivo *Campanha de educação florestal* apresenta apenas 46 segundos e não conta com créditos; *Brasília ano 35* (1995), de Waldir Pina de Barros (os créditos indicam que o filme foi produzido pelo Governo do Distrito Federal, através da Secretaria de Cultura e Esporte, e pelo Banco de Brasília S.A., sendo uma realização da Companhia de Cinema e Vídeo Ltda); o arquivo *Futebol de salão, carros, militares, mutirão em favela* não informa ano e equipe técnica; *Mutirão 1968*, sem áudio e sem créditos; os demais arquivos, sete no total, estão sem áudio e sem título, sendo identificados no Arquivo Público do Distrito Federal como “sem título”, “sem título II”, “sem título III”, e assim sucessivamente.

No governo JK, diversos filmes foram encomendados para produtoras como Jean Manzon Filmes, Libertas Filme (mais tarde transformada em Alvorada Filmes e S.S.S. Produções), de José Silva e Sálvio Silva (pai e filho, respectivamente), além de Atlântida, Persin Perrin Produções, Líder Cine Jornal e também a Agência Nacional. Os cinejornais eram exibidos não somente em salas de projeção no Brasil, como também no exterior, pois Juscelino Kubitschek almejava apoio dentro e fora das fronteiras para suas ambiciosas obras.

Juscelino Kubitschek sabia da importância da propaganda política, tendo em vista a necessidade de conquistar apoio num contexto de tantas adversidades e críticas. Entre os principais entraves para a construção da nova capital estavam, segundo James Holston (1993): o ceticismo diante da edificação de uma cidade “sobre o nada”, em pleno Planalto Central desabitado; a possibilidade da não execução da obra no prazo da duração da gestão de JK (apenas cinco anos), com o risco de uma cidade planejada permanecer inacabada, já que futuras gestões poderiam não querer levar adiante a sua realização para não dividir os louros com Kubitschek; a extravagância econômica do projeto, pois foram necessários grandes empréstimos internacionais para a consecução da obra; e, por fim, muitos acreditavam que o governo brasileiro deveria se dedicar a investir nas melhorias de cidades brasileiras já existentes, e não na criação de uma nova.

Numa entrevista concedida a Vera Bueno (1988), Sálvio Silva relata que a equipe técnica das filmagens era composta praticamente por pai e filho, que costumavam viajar para a nova capital uma ou duas vezes por mês, acumulando funções e filmando em condições muito precárias, como informa José Silva no seguinte depoimento:

Tinha dias em que passava fome... Às vezes eu pedia que me levassem para filmar e não iam me buscar. Quando passava um caminhão é que eu voltava. Era uma dificuldade danada arranjar transporte naquela época. (...) A Cidade Livre, por exemplo, só pude filmar de cima. O Israel não queria que filmasse ali (SILVA *apud* BUENO, 1988: p.52).

As regras impostas aos cineastas influenciaram os próprios filmes, evidentemente. Exemplo disso, a proibição de não filmar na Cidade Livre (cidade de operários, com condições precárias e que revelava o outro lado da utopia) impôs aos cinejornais uma relação distanciada com aquele lugar. Em *Brasília*, vemos imagens aéreas da Cidade Livre pela janela do avião em que se destaca a asa, e o narrador enfatiza que os pioneiros a ergueram em apenas quatro meses; garante que “a construção, embora provisória, é padronizada”, ressaltando que a cidade satélite não fugia dos ideais do planejamento urbano e da celeridade com que foi construída Brasília.



Fig. 1 - *Brasília* (1957), de Sálvio Silva

Outro importante cineasta que filmou imagens da construção de Brasília foi o francês Jean Manzon. Segundo Maria Bizello (1995), ele teria sido convidado por Alberto Cavalcanti para vir ao Brasil quando se encontraram, certa vez, na Inglaterra. Manzon chegou ao Rio de Janeiro em 1941 e foi ao Departamento de Imprensa e Propaganda, do Estado Novo, portando uma carta de recomendação de Cavalcanti. Em 1944, Jean Manzon tornou-se repórter fotográfico da revista *O Cruzeiro*. No ano de 1952, ele fundou a Jean Manzon Filmes, sob forte influência da estética dos cinejornais europeus. Jean Manzon foi, através dos seus cinejornais, um grande ideólogo do desenvolvimentismo no Brasil (em suas mais variadas facetas), tendo realizado filmes de propaganda para Getúlio Vargas e JK, além de ter feito propaganda para a ideologia do progresso do fascismo na ditadura militar.

Antes de partir para a análise propriamente dita, vale destacar alguns aspectos estéticos dos cinejornais enquanto gênero cinematográfico. Segundo Rodrigo Archangelo (2007), o que caracteriza mais precisamente os cinejornais realizados entre 1932 e 1986 no Brasil é a distância temporal entre a filmagem e a exibição, o que os distingue da agilidade do rádio e da imprensa escrita ao noticiar os acontecimentos. Diante disto, os cinejornais investem nos “aspectos humanos”, apresentando para o espectador aquilo que a notícia em primeira mão não mostrou. Para o autor, a montagem garante a unidade do discurso dos cinejornais, filmados em condições precárias de produção (pouco material virgem para gravação, poucos equipamentos, equipe pequena, tempo escasso para a realização).

Mas é no encadeamento das cenas numa dada multiplicidade de pontos de vista, nos enquadramentos e angulações de câmera, e numa continuidade de planos que podemos esmiuçar a realidade cinematográfica, seguindo uma “decupagem clássica”. Por mais

que existam discontinuidades visuais para a representação dos eventos separados no tempo e no espaço, ordenados por uma montagem que ofereça continuidade lógica, um importante trabalho vem das várias tomadas efetivas pela câmera (ARCHANGELO, 2007: p.39).

Recursos como a voz do narrador, que oferece não apenas a continuidade do discurso, mas amplia os significados das imagens, como também a elipse, que permite o salto no espaço e no tempo, são essenciais neste gênero cinematográfico.

3. O narrador porta-voz

Segundo Georgete Rodrigues (1990), num documento sobre um cinejornal encomendado pela Novacap em dezembro de 1958, em que se estabelecem as condições de pagamento da realização do filme, “lê-se que este será feito ‘com imagens vistas pelo olhar do presidente Juscelino’” (1990, p.96). Não por acaso, nos cinejornais é frequente ver a câmera coincidir com o olhar de JK, ou situar-se logo ao lado do presidente, acompanhando o andamento das obras segundo a sua perspectiva: ele “quase sempre aparece no começo dos filmes de maneira a legitimar o olhar; o espectador vê o que Juscelino vê de helicóptero, a pé, de jipe” (BIZELLO, 2008: p.207).

Numa cena de *O bandeirante*, Juscelino entra no avião, e, em seguida, um *close* destaca o seu olhar atento e altivo na janela observando a paisagem. Surge então uma subjetiva de JK contemplando a recém-criada Cidade Livre em pleno Planalto Central, seguindo-se planos de Juscelino ao lado do engenheiro Bernardo Sayão à janela (o engenheiro morreria em 1959, após uma árvore derrubada atingir seu barraco, quando acompanhava as obras da estrada Belém-Brasília). O narrador comenta, ao som da música *O descobrimento do Brasil*, de Villa Lobos: “enfrentar e vencer o que parece impossível - sobrevoando o Planalto Central, Juscelino Kubitschek assiste ao despertar de um novo universo”. Toda a *mise-en-scène* convoca o espectador a se identificar com o personagem JK, sempre nos convencendo de sua ambição e capacidade para concretizar o sonho de Brasília.

Em *As primeiras imagens de Brasília*, vemos um plano de JK no avião, e então a câmera nos mostra imagens aéreas da cidade em construção a partir do ponto de vista do presidente. A câmera avança pelo espaço, o quadro está sempre ampliando seus horizontes. Kubitschek se porta em cena com o corpo ereto, as mãos apontando para as construções em andamento como um “maestro de obras”, e o olhar impávido vendo tudo de cima ou olhando para além do horizonte.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 e 3 - Em *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon, JK inspeciona as obras do alto e orienta de perto o engenheiro Israel Pinheiro, presidente da Novacap.

As primeiras imagens de Brasília se inicia com a seguinte cartela: “este filme tem a única finalidade de historiar em imagens os primeiros meses de vida de Brasília”, revelando-se como autoconsciente de sua função histórica e dissimulando as suas intenções. O filme se dirige não só ao espectador do presente, mas também ao do futuro, que irá recorrer às fontes históricas para conhecer os fatos da construção da capital. O *bandeirante* começa com uma entrevista de JK. Filmado em plano americano e sentado no seu gabinete, Juscelino olha e fala diretamente para a câmera: “é com satisfação que atendo ao convite que me faz Jean Manzon Filmes para apresentar algumas palavras”. No diálogo com os formatos do documentário e da reportagem, o filme busca conquistar legitimidade junto ao espectador, dando a entender que JK é que foi procurado para uma entrevista, e não que o cinejornal tinha sido encomendado.

Em *Brasília nº16*, também chamado de *Primeiro de Maio em Brasília*, o narrador funciona explicitamente como porta-voz de Juscelino Kubitschek, recitando o discurso proferido pelo presidente na ocasião das comemorações do Dia do Trabalho na nova capital. Lembrando que *Brasília nº16*, foi produzido em 1959, quando ainda não se utilizava o som direto, e o recurso à voz do narrador na montagem indica também a impossibilidade técnica. Juscelino fala diante de uma multidão e logo ao lado de Israel Pinheiro; eis que o narrador repete um discurso de JK sobre imagens do ponto de vista da janela de um avião sobrevoando a cidade em construção. No discurso, o então presidente comenta acerca das pressões que sofria no período final da construção da nova capital, e afirma que “é evidente que inúmeros interesses se levantam para se oporem à marcha de Brasília para o interior”, mas “a nação inteira acompanha Brasília com os olhos de respeito, sabendo que aqui estamos plantando um marco decisivo para o nosso futuro”.

As narrativas da construção de Brasília criadas nos cinejornais da Novacap elaboram a figura de JK, seguindo inclusive parâmetros da chamada “jornada do herói” (ou monomito), descrita por Joseph Campbell (2007). Como sintetiza o autor, o percurso da aventura mitológica do herói é marcado por três fases: separação, iniciação e retorno.

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes (CAMPBELL, 2007: p.36).

Nos cinejornais da Novacap, Juscelino Kubitschek se afasta do Brasil cotidiano para ir em direção ao Planalto Central desabitado, onde lidera a aventura da conquista do território e do desenvolvimento. JK parece ter recebido o que Joseph Campbell (2007) denomina o “chamado da aventura”, como se cumprisse um papel que lhe foi designado anteriormente por forças maiores, contando ainda com o “auxílio sobrenatural” (evocado na presença da cruz nos filmes) necessário para a realização do seu empreendimento, percorrendo um tortuoso “caminho de provas” para o sucesso da grande empreitada, a construção de Brasília.

4. Mitos fundadores e espaços expansivos

São muitos os mitos fundadores que rondam a construção de Brasília. No livro *Por que construí Brasília*, Juscelino Kubitschek (2000) evoca a profecia de Dom Bosco, padroeiro de Brasília, sobre a “Terra Prometida”, que seria localizada no mesmo espaço onde foi fundada a capital. O cinejornal *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline, inicia com

uma cartela trazendo as palavras do santo italiano proferidas em 1883, apontando o futuro surgimento, no lugar onde hoje se situa Brasília, de uma Terra Prometida.

Os cinejornais foram filmados por uma variedade de realizadores e produtoras, mas seus *modus operandi* eram bastante parecidos. Em geral, os filmes oficiais se apresentavam como *relatos de viagem* que narravam a aventura da conquista do espaço, trazendo à tona a “colonização” do interior do país empreendida pelos mais diversos pioneiros, sempre mostrando imagens históricas que são amálgamas das realizações do presente e das promessas do futuro.

Os relatos de viagem são narrativas de deslocamento, marcadas por impressões pessoais, que colocam em cena as relações entre o aqui e o acolá, entre o sujeito e o outro. Segundo Raquel Tôrres (2013), foi no século XVI, através das grandes navegações, que esses relatos se tornaram parte essencial da viagem, pois traziam informações sobre lugares distantes, com a finalidade de atrair investimentos e novos colonizadores. A autora afirma que as utopias clássicas foram influenciadas pela literatura de viagem, a exemplo de *Utopia*, de Thomas Morus, obra inspirada nos relatos escritos por Américo Vespúcio em *Quatro viagens ao longo do mundo*. Guardadas as diferenças históricas, esse também era o caso dos cinejornais da Novacap, dedicados à conquista do interior do país, feitos em busca de investimentos nacionais e internacionais, como também imbuídos da utopia modernista que prometia a construção não somente de uma nova cidade, mas de um novo país.

A influência dos relatos de viagem, escritos no período colonial, sobre os cinejornais da Novacap é explícita: ao final do cinejornal *Brasília, profecia de Dom Bosco*, quando aparecem imagens do cerrado, e um trator passa sobre a mata, o narrador recita um trecho da carta do cronista do “descobrimento”, intitulada *Carta ao Rei Dom Manuel*, o primeiro documento escrito no país: “Em Brasília, a terra é dadivosa e boa. Como diria o primeiro cronista do descobrimento do Brasil, escrivão da frota de Cabral, Pero Vaz Caminha, em se plantando dar-se-á nela tudo, como está sendo provado pelos que a cultivam com técnica e carinho”.

Um elemento comum na crônica do “descobrimento” era o elogio da natureza da “nova terra”, lugar repleto de riquezas a serem exploradas, pleno em recursos de um terreno virgem que precisava ser dominado em nome da civilização. O elogio das riquezas naturais do Planalto Central também é recorrente nos cinejornais da Novacap: *Brasília, profecia de Dom Bosco* mostra imagens da cachoeira do Paranoá que serviria para as obras de construção do Lago Paranoá,

enquanto toca uma música plácida. O narrador comenta: “o represamento dessa torrente irá formar o lago da visão profética de São João Bosco com a fabulosa massa líquida de 600 milhões de metros cúbicos”. O filme apresenta a imagem da natureza serena a ser modificada, e o narrador anuncia que o lugar se transformará, pois a beleza bucólica do passado deve ceder vez à beleza funcional do moderno.



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 e 5 - Na primeira imagem, *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline. Na segunda, *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon

Tais imagens idílicas do espaço onde se ergueria a nova capital nos remetem às visões do paraíso que tanto influenciaram os relatos de viagem escritos durante as grandes navegações que desvendaram o chamado “Novo Mundo”.

Sabe-se que para os teólogos da Idade Média não representava o Paraíso Terreal apenas um mundo intangível, incorpóreo, perdido no começo dos tempos, nem simplesmente alguma fantasia vagamente piedosa, e sim uma realidade ainda presente em sítio recôndito, mas porventura acessível (HOLANDA, 2000: p.X).

Segundo Sérgio Buarque de Holanda (2000), os colonizadores viam nas novas terras a que chegavam a própria imagem do Jardim do Éden, descrito no *Gênesis*. Há nisto uma vontade de retorno ao passado, de começar de novo para seguir na direção de um mundo melhor, num regresso ao paraíso perdido. A associação entre o espaço utópico e o Jardim do Éden reverbera nos cinejornais da Novacap, em que o Planalto Central é o lugar bucólico e repleto de dádivas onde se deverá erguer um novo país, que lembra aquele encontrado no “descobrimento”.

Outra alusão ao “descobrimento do Brasil” que se faz presente nos cinejornais da Novacap é a imagem da cruz localizada na Praça do Cruzeiro. O uso recorrente de planos da cruz para iniciar os filmes oficiais explicita a relação estabelecida entre a construção da nova capital e a metáfora que salta no tempo e conecta o “Brasil do futuro” (o próprio traçado da nova capital foi pensado segundo o formato de uma cruz que se enverga nas asas de um avião) à “origem” do país, chamado de Ilha de Vera Cruz ou Terra de Vera Cruz à época do “descobrimento”.



Fig. 6



Fig. 7

Fig. 6 e 7 - A presença da cruz em *Brasília nº10* (1958) e *Brasília nº17* (1960), ambos de José Silva, respectivamente.

Os cinejornais *Brasília nº10* e *Brasília nº17* (1960), ambos de José Silva começam com planos da cruz da Praça do Cruzeiro. Nesta cenas, a forte incidência da luz do sol sobre a cruz não são por acaso: a *mise-en-scène* trabalha assim a metáfora da presença de um “poder divino” agindo pela construção de Brasília.

Se nas grandes navegações do período da expansão marítima a chegada se dava através dos mares, nos cinejornais da Novacap ela acontece pelos céus sobre o Planalto Central; se o meio de transporte da colonização foi o navio, nos filmes oficiais da construção de Brasília o veículo é o avião; se a narrativa era escrita através de pincel e papel, nos cinejornais ela se realiza com a câmera; e assim o relato de viagem se faz filme, em vez de carta.

Outro mito evocado pelo imaginário utópico da construção de Brasília é o bandeirismo. Os bandeirantes, que se embrenharam pelo interior do Brasil a partir do começo do século XVI em busca de pedras e metais preciosos, exterminando quilombos e escravizando indígenas, fazendo o país se expandir para além dos limites impostos pelo Tratado de Tordesilhas (que demarcava os territórios do “Novo Mundo” pertencentes ao Reino de Portugal e à Coroa de Castela, tomando como referência a Ilha de Santo Antão, em Cabo Verde), foram reverenciados na narrativa de fundação em torno da construção de Brasília, sendo os bandeirantes associados aos pioneiros que para lá se dirigiram e também ao próprio Juscelino Kubitschek. Exemplo disso, em *Brasília nº10* (1958), de José Silva, vemos uma barraca improvisada no cerrado e ouvimos o

narrador contar que “igual bandeirantes, eles armaram suas barracas e puseram mãos à obra, começando do nada, mas possuídos de fé e esperança inabaláveis”. Nota-se que os cinejornais se dirigiam aos espectadores com a finalidade de convocar a ida de operários para as obras da construção de Brasília, segundo o lema de que eles seriam “bandeirantes” e estariam fazendo algo muito importante para a história do país.

A “marcha para o oeste”, estimulada desde o governo de Getúlio Vargas, também surge como figura da expansão do território. Em *As primeiras imagens de Brasília*, planos mostram pessoas sobre cavalos caminhando na direção oeste, à esquerda do quadro, entre eles mulheres com crianças de colo, ao som de uma música característica do gênero *western*, enquanto o narrador afirma: “a visão instintiva do povo faz afluir a Brasília operários, artífices, agricultores, comerciantes, os pioneiros da grande criação do futuro, e se diga que a história não registra outra marcha de conquista tão bem recebida”. Nesta cena, o diálogo com o faroeste cria a aventura dos candangos envolvidos na conquista do Planalto Central, pioneiros que estariam realizando uma missão que emana da vontade do próprio povo. Não por acaso aparecem nas imagens mulheres com crianças de colo, numa alusão às próximas gerações que iriam povoar a região (no entanto, é sabido que o perfil predominante dos pioneiros de Brasília era de homens jovens e sem família).



Fig. 8



Fig. 9

Fig. 8 e 9 - *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon.

Em *O bandeirante* aparecem imagens aéreas do cerrado seguidas por planos de Juscelino Kubitschek caminhando pela mata enquanto toca a música *O descobrimento do Brasil*, de Heitor Villa-Lobos (esta cena expõe uma síntese entre dois mitos fundadores evocados na narrativa de fundação da construção de Brasília, o descobrimento do Brasil e o bandeirismo, o nascimento de um novo país e a expansão territorial como corolários da nação). O narrador pronuncia o discurso do presidente: “deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, Juscelino Kubitschek, com uma fé inquebrantável, e uma confiança sem limite, lança os olhos sobre o amanhã do seu país”. Nesta cena, JK encarna o “desbravador de terras”, o herói bandeirante que faria a conquista do território necessária para a integração e o desenvolvimento da nação.

Segundo Ricardo Luiz de Souza (2007), a mitologia bandeirante elaborou a narrativa do paulista como precursor do país,² promovendo a expansão territorial através da conquista dos sertões e se firmando como agente construtor da nacionalidade. Os cinejornais da Novacap atualizam essa mitologia, colocando em cena os candangos e JK como os bandeirantes que estariam construindo uma nova nação ao desbravar o Planalto Central, transferindo

²Em outro texto, Sílvia Lopes Raimundo (2004) comenta que os bandeirantes se tornaram símbolo do estado de São Paulo durante as décadas de 20 e 30 do século XX. As referências aos bandeirantes se encontram nas rodovias Bandeirantes, Anhanguera, Fernão Dias e Raposo Tavares, além de monumentos como o das Bandeiras e a estátua de Borba Gato. Para a autora, a mitologia bandeirante marca o sentimento de superioridade do paulista em relação ao restante do país, tendo em vista a industrialização e a riqueza do estado, e figura São Paulo como máquina responsável pelo desenvolvimento do Brasil.

simbolicamente para Brasília os ideais de modernidade que se encontravam em torno da capital paulista. O que há em comum entre essas narrativas é que “temos, então, a descrição mítica de uma raça de pioneiros a adentrarem o espaço vazio, e vazio porque seus ocupantes anteriores são obliterados pelo mito” (SOUZA, 2007: p.157).

A noção de conquista do espaço através da expansão do território, intrinsecamente vinculada a uma visão teleológica da história, está presente nas próprias formas expressivas de que se valem os cinejornais. Os filmes da Novacap apresentam *espaços expansivos*, como veremos adiante: as imagens aéreas, a câmera em veículos que atravessam as estradas, os ângulos que valorizam grandes edifícios, os enquadramentos que destacam pontos de fuga e a profundidade de campo, o horizonte que parece não ter limites e o espaço que está constantemente se expandindo. A recorrência das imagens feitas do ponto de vista de um avião (sobre a cidade em construção, o cerrado desértico, as estradas) ou a partir de um automóvel atravessando rodovias elabora, em termos formais, o próprio processo de modernização: o avião (que emprestou sua forma ao desenho de Brasília) representava o domínio do tempo e do espaço, assim como o automóvel, que começou a se popularizar no Brasil no final da década de 1950, em pleno governo JK (que construiu muitas estradas). Os cinejornais da construção de Brasília dominam o espaço através da câmera.



Fig. 10 - *Caminhos de Brasília* (1959), de Obenor Santos.

Um cinejornal como *Caminhos de Brasília* (1959), de Obenor Santos, mostra planos de diversos caminhos: ferrovia, rodovia, imagens aéreas, dando a ver uma diversidade de formas de atravessamento do espaço. O tempo é o do aqui e agora em que o espectador é convocado a

acompanhar o transcorrer de uma viagem. Numa cena, a câmera faz um *travelling* do ponto de vista de um carro enquanto o narrador diz: “Os horizontes vão se alargando na medida em que a rodovia devora espaços ilimitados vistos em todas as direções”. O espaço filmico parece estar em constante movimento e ampliação.

É recorrente no início dos cinejornais o uso de imagens que mostram um avião chegando ao Aeroporto de Brasília (este é o caso de filmes como *Brasília, profecia de Dom Bosco*, *As primeiras imagens de Brasília*, *Brasília*, *Brasília nº4*, *Brasília nº12* e *Brasília nº14*), um elemento que demarca o caráter de relato de viagem desses filmes, que parecem transportar o espectador para um lugar distante, onde se edifica um espaço utópico.



Fig. 11



Fig. 12

Fig. 11 e 12 - Em *O bandeirante*, JK e o engenheiro Bernardo Sayão contemplam dos céus a Cidade Livre. Sayão morreria em 1959, após uma derrubada de árvore atingir sua moradia improvisada próxima às obras da construção da estrada Belém-Brasília.

São comuns nesses cinejornais planos em que se sobressaem a janela do avião, a asa, enfim, a própria presença desse meio de transporte é enfatizada e destaca os limites do quadro. Lembrando que os anos 1950 representaram a “era de ouro da aviação”, quando as primeiras companhias aéreas dominaram o mercado, havia, nessa insistência em planos feitos a partir da janela do avião, o convite aos espectadores das salas de cinema a uma inusitada experiência da visão. Como afirma Iris Burgers (2008), a presença da aviação nos filmes pode ser lida a partir de uma mudança mais ampla de perspectiva e de mobilidade. A autora nomeia o período que vai dos anos 1930 aos 1950 como “fase do glamour”, quando “durante os estágios iniciais das viagens aéreas, as pessoas associavam a aviação com pioneirismo, aventura, risco e glamour” (BURGERS, 2008: p.58)³ e “apenas a elite, principalmente os ricos e as estrelas de cinema, poderiam se dar ao luxo de voar” (BURGERS, 2008: p.58)⁴. Nos cinejornais da Novacap, essa perspectiva e mobilidade, propiciadas pela câmera que filma a partir da janela do avião, transmitem os ideais de pioneirismo e aventura da marcha para o oeste empreendida no Planalto Central.

Em *As primeiras imagens de Brasília*, um plano de dentro do aeroporto mostra um avião alçando voo, e o narrador afirma que a nova capital era “a primeira metrópole da idade da aviação”. A voz enfatiza que a viagem de Rio a Brasília que agora se faz em no máximo três horas, “há 60 anos, quando se demarcou a sua área, a comissão fez em três meses a mesma viagem”. Não por acaso as imagens aéreas do ponto de vista do avião são tão frequentes: elas conotam a conquista do espaço e a aceleração do tempo que o governo JK almejava realizar e propagandear. De uma asa a outra asa, a própria cidade foi concebida segundo o formato do avião. Também em *As primeiras imagens de Brasília* surgem imagens do ponto de vista da janela dianteira do avião avançando sobre estradas em construção enquanto o narrador afirma que Brasília está a “irradiar-se para o centro, para o norte e para o sul”. O quadro atravessa o espaço rapidamente: se o espaço está em transformação constante, a câmera em movimento avançando pelo território transmite ao espectador a mudança e a expansão.

Os cinejornais também constroem a expansão do espaço por meio de enquadramentos na diagonal dos edifícios formando dois ou três pontos de fuga que dão a ver um espaço infinito. No cinejornal *Brasília, profecia de Dom Bosco*, aparecem imagens na diagonal do grandioso Brasília

³No original: “During the early stages of air travel people associated aviation with pioneering, adventure, risk taking and glamour”.

⁴No original: “Only the elite, mostly the wealthy and movie stars could afford to fly”.

Palace Hotel, e o narrador afirma que o hotel “rivaliza com os melhores do mundo”. Em *Brasília nº17*, largos edifícios são enquadrados em planos com grande profundidade de campo, e o narrador diz: “os prédios brotam do solo com uma rapidez impressionante. A paisagem de Brasília se transforma a cada dia que passa”. A *mise-en-scène* alia o espaço expansivo ao presente solapado pelo futuro, num progresso infinito: a cidade surge como espaço em constante mudança, o lugar sem passado onde o presente está sempre se tornando futuro.



Fig. 13



Fig. 14

Fig. 13 e 14 - *Brasília, profecia de Dom Bosco* (1957), de Romeu Paschoaline, na primeira imagem. *Brasília nº17* (1960), de José Silva, na segunda.

As obras de grande magnitude filmadas a partir de enquadramentos que enfatizam a sua grandeza e a câmera que viaja pelo espaço proporcionam ao espectador dos cinejornais da Novacap um espetáculo em que os espaços expansivos materializam imagetivamente a promessa da conquista do tempo e do espaço propaladas pelo imaginário utópico da construção de Brasília.

5. Sujeitos do olhar e corpos-máquinas

Em *As primeiras imagens de Brasília*, o narrador brada: “o trabalho desconhece a noite, o ritmo das tarefas a executar não o permite”, e uma música de ritmo bastante intenso irrompe no filme. O plano mostra uma grande estrutura onde os operários trabalham entre as chamas das máquinas: “e esses operários praticam o beisebol com ferro incandescente”. Eles aparecem, então, jogando ferro incandescente um para o outro.

Diferente da relação que se estabelece com JK, que é sujeito do olhar, tendo a câmera sempre ao seu lado ou a partir do seu ponto de vista, os operários aparecem como objetos, corpos sem subjetividade que agem como máquinas e até mesmo se confundem com elas.

Ainda em *As primeiras imagens de Brasília* surgem imagens dos arquitetos de Brasília diante de uma maquete do eixo monumental, a montagem alternando entre planos dos arquitetos e *closes* da maquete, enquanto o narrador diz: “aos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer; ao primeiro, coube projetar e orientar as obras de urbanismo; ao segundo, as obras de arquitetura; os dois, imensamente admirados em todo o mundo, compõem com linhas, volumes, cores e espaços a sinfonia de Brasília”. Nestas imagens, Costa e Niemeyer aparecem como gênios criadores e os desenhos dos arquitetos funcionam como uma projeção do que seria o espaço da cidade no futuro, como se houvesse uma plena correspondência entre o planejamento urbano e a realidade da futura capital: a cidade como lugar visível, previsível e calculável.



Fig. 15



Fig. 16

Fig. 15 e 16 - *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon.

É necessário enfatizar que o lugar do arquiteto e do urbanista é junto às maquetes e longe das obras. Sabe-se que Lúcio Costa, por exemplo, sequer pôs os pés em Brasília no período da construção. Nos cinejornais, a arquitetura é figurada como o lugar da imaginação sobre um novo mundo, criada por sujeitos “sem corpo no espaço”, “sem experiência do lugar”.

Tal como ocorre com JK, o arquiteto e o urbanista surgem também como *sujeitos do olhar*. Eles são personagens que *olham* e *pensam*, enquanto os operários são aqueles que apenas *operam*.

Brasília, profecia de Dom Bosco mostra planos de estruturas metálicas, máquinas e operários trabalhando, e o narrador diz: “este trabalho está sendo executado com grande rapidez

graças ao aparelhamento moderno e à capacidade de operários brasileiros plenamente habilitados para a importante tarefa”. Os operários nada têm a dizer, eles não pensam, apenas empregam incessantemente os corpos para a execução inquestionável da utopia. Em *Brasília*, os operários trabalham no esqueleto de uma obra, e o narrador diz: “o esforço destes pioneiros será grandemente recompensado, pois com a mudança da capital para o coração do Brasil virá a civilização, progresso e cultura”. Os cinejornais defendem que os operários estão fazendo história, que as obras em que estão engajados fazem parte de mudanças profundas que estão sendo implementadas no país. No entanto, o lugar que lhes cabe na história é equivalente ao das máquinas, desumanizados.

Em *O bandeirante*, a montagem salta para imagens dos operários trabalhando arduamente escavando a terra e empurrando tubulações, e planos mais aproximados dos seus corpos, como se quisessem ressaltar a sua força (imagens também presentes em *As primeiras imagens de Brasília*). Toca a música *Brasil*, de Heitor Villa-Lobos, da obra *O descobrimento do Brasil – suítes sinfônicas*. Os operários são os corpos potentes, de “inesgotável energia humana”. Diz o narrador: “A sorte está lançada, um mundo de candangos desperta o cerrado ressoante de sons metálicos e de inesgotável energia humana. Começa a grande, a estonteante, a patriótica batalha da nova capital cuja vitória está marcada para o dia 21 de abril de 1960”. Nos operários dos cinejornais da Novacap podemos ver o ideal do “novo homem” que estaria envolvido na consecução do “novo país”: um homem extremamente produtivo, para quem o trabalho é a sua principal motivação e a habilidade a sua melhor virtude, tudo em nome do desenvolvimento.

Em *As primeiras imagens de Brasília*, as imagens mostram caminhões de terra e tratores na construção de uma estrada, enquanto o narrador em voz *over* brada: “pelos capitães da pacífica, mas dura batalha brasileira, os pesados engenhos dessa guerra redentora abrem, conquistam, subjugam o espaço. A cidade nova estende os seus braços às irmãs velhas. Máquinas gigantescas para um gigantesco movimento de terra”. No cinejornal *O bandeirante*, o narrador afirma que “as plagas abandonadas se transformam num imenso canteiro de obras, onde operários e máquinas desenvolvem dia e noite o glorioso trabalho”.



Fig. 17



Fig. 18

Fig. 17 e 18 - Na primeira figura, *O bandeirante* (1957), de Jean Manzon. Na segunda, *As primeiras imagens de Brasília* (1957), de Jean Manzon.

É bastante comum nesses filmes a associação entre trabalhadores e máquinas: ambos são personagens que representam a força e a rapidez necessárias para a concretização de Brasília. Através de planos que dão a ver corpos ágeis, robustos e velozes engajados nos trabalhos da construção, e músicas que aumentam o volume ou intensificam o ritmo em consonância com a ação apresentada na imagem, os cinejornais criam candangos que são verdadeiros corpos-máquinas. As máquinas e os corpos-máquinas surgem como os encarregados de subjugar o espaço, de fazê-lo dobrar-se a um novo tempo.

A insistência no vigor dos corpos dos candangos é tão forte, que não poupa sequer um bebê que acabara de nascer. O cinejornal *As primeiras imagens de Brasília* mostra um parto numa

maternidade recém-inaugurada, e o narrador afirma que “um robusto brasileiro inaugurou a maternidade”. O bebê figura a nova geração de homens que está por vir, de corpos robustos e incansáveis.

Apesar de os cinejornais priorizarem as imagens das obras do Plano Piloto em detrimento das cidades satélites (como já mencionado, segundo Sálvio Silva, a orientação de Israel Pinheiro era para que os cineastas evitassem produzir imagens da Cidade Livre), o filme *As primeiras imagens de Brasília* termina com planos que mostram um operário retornando para casa após um longo dia de labuta. O narrador ressalta que são “os primeiros homens e mulheres que deram ao Brasil os primeiros filhos de uma nova era”. A presença da família em cena revela uma preocupação em mostrar a nova cidade como “ambiente familiar”, porém, como apontado por Gustavo Ribeiro (2008) em seu livro sobre os candangos, o perfil dos operários era de homens jovens e solteiros, e Brasília era marcada pela existência de diversas zonas de prostituição. Como afirma Juliana Sampaio (2016), essa realidade começou a mudar a partir de 1958, quando um vasto contingente de famílias rumou para Brasília devido a uma seca no Nordeste: “a chegada das esposas e filhos e o reavivamento das relações familiares cotidianas culminou na idealização do ‘lar feliz’ entre os candangos, tornando-se distintivo o fato de ter ou não família no território da construção” (2016: p.67).

6. Considerações finais

Nos cinejornais, as menções a acontecimentos históricos situados no passado (a exemplo do “descobrimento” e do bandeirantismo) são sempre articuladas a referências ao futuro, num movimento constante entre historicizar e desistoricizar, entre a recuperação de instantes originários e, por outro lado, o apagamento de conflitos e desigualdades existentes no presente e no passado.

Os narradores dos filmes assumem uma posição ambígua entre apresentar informações com credibilidade junto ao espectador (de um modo que lembra muito a reportagem ou o documentário), e, por outro lado, colocam-se como “porta-vozes”, pronunciando discursos do presidente da República. A voz é encarregada de atribuir significado às imagens, realizando as conexões temporais entre os registros das obras em andamento e momentos do passado, como também esperanças em relação ao futuro.

Nos cinejornais, há uma distinção muito clara entre sujeito e objeto. Há uma associação entre o olhar e o pensamento. Os personagens capazes de pensar e criar são aqueles que podem assumir o ponto de vista da câmera, a exemplo do presidente Juscelino Kubitschek, o arquiteto Oscar Niemeyer, o urbanista Lúcio Costa. Os operários, por outro lado, são corpos unicamente engajados na ação física e numa relação de simbiose com as máquinas, como se a mão de obra compusesse o maquinário da construção da nova capital. Eles não pensam e nada têm a dizer, apenas executam. Os líderes projetam o futuro, os operários operacionalizam a sua concretização.

A trajetória do herói JK apresentada na narrativa dos cinejornais configura uma visão teleológica da história, em que o verdadeiro sujeito histórico é o líder e as ações têm em vista um fim: o progresso, a construção de um país desenvolvido. Os cinejornais elaboram espaços filmicos que são verdadeiramente expansivos: a forma de enquadrar os monumentos e edifícios, com grande profundidade de campo e pontos fuga, valoriza a monumentalidade de Brasília; as imagens em movimento a partir de aviões e automóveis dão a ver um espaço que está sempre se expandindo para além dos limites do quadro; as imagens aéreas ou feitas a partir de automóveis sobre as estradas enfatizam o expansionismo da nova capital.

Referências bibliográficas

ARCHANGELO, Rodrigo. *Um bandeirante nas telas de São Paulo: o discurso adhemarista em cinejornais (1947-1956)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

BIZELLO, Maria Leandro. *Imagens otimistas: representações do desenvolvimentismo nos documentários de Jean Manzon 1956-1961*. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1995.

_____. *Entre fotografias e fotogramas: a construção da imagem pública de Juscelino Kubitschek (1956-1961)*. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

BUENO, Vera Americana. *Os cinejornais sobre o período da construção de Brasília*. 2º ed. Brasília, Fundação Nacional pró-memória, 1988.

BURGERS, Iris. Transient glamour: the filmic representation of airports and its relation to real life architectural developments. In: HALLAM, Julia; KRONENBURG, Robert; KOECK, Richard; ROBERTS, Les (org.). *Cities in film: architecture, urban space and the moving image*. International Interdisciplinary Conference. Liverpool, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CARVALHO, Vladimir. *Cinema candango* – matéria de jornal. Brasília: Cinememória, 2002.

GOMES, Ana Lúcia de Abreu. *Brasília nos filmes da Novacap*. Trabalho apresentado no X Encontro Regional Sudeste de História Oral. Campinas, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. – (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. São Paulo – Companhia das Letras, 1993.

KUBITSCHKE, Juscelino. *Por que construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000 (Coleção Brasil 500 anos).

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo – crônicas*. Rio de Janeiro: Ed.; Rocco, 1999.

RAIMUNDO, Sílvia Lopes. Bandeirantismo e identidade nacional: representações geográficas no Museu Paulista. *Terra Brasilis – Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica*. Nº6, 2004.

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

RODRIGUES, Georgete. *Ideologia, propaganda e imaginário social na construção de Brasília*. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília. Brasília, 1990.

SAMPAIO, Juliana de Arruda. *Construções: imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

SOUZA, Ricardo Luiz de. A mitologia bandeirante: construção e sentidos. *Revista História Social*. Nº 13, pp.151-171. Campinas, 2007.

Tatiana Hora Alves de Lima: Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora substituta da Universidade Federal de Sergipe.

Artigo recebido para publicação em: Julho de 2020.

Artigo aprovado para publicação em: Agosto de 2020.

Como citar:

LIMA, Tatiana Hora Alves de. O imaginário utópico nos cinejornais da construção de Brasília. In. *Revista Transversos*. Dossiê: Cinema e Território na História Audiovisual da América Latina, África e Diásporas. Rio de Janeiro, n°. 19, 2020. pp. 16-42. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2020.52235

