

**FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS**  
**CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA DE HISTÓRIA**  
**CONTEMPORÂNEA DO BRASIL**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS**  
**CULTURAIS**

ALEXANDRE PINTO DE SOUZA E SILVA

**AS “BRASÍLIAS” DE MARCEL GAUTHEROT: OS DIVERSOS OLHARES**  
**SOBRE A CONSTRUÇÃO DA CAPITAL**

ORIENTADORA: DR<sup>a</sup>. THAÍS CONTINENTINO BLANK

RIO DE JANEIRO

2021

ALEXANDRE PINTO DE SOUZA E SILVA

**AS “BRASÍLIAS” DE MARCEL GAUTHEROT: OS DIVERSOS OLHARES  
SOBRE A CONSTRUÇÃO DA CAPITAL**

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Documentação e Pesquisa de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, como requisito para obtenção do título de mestre.

Área de Concentração: História Cultural

Orientadora: Thaís Continentino Blank

RIO DE JANEIRO

2021

Silva, Alexandre Pinto de Souza e

As "Brasílias" de Marcel Gautherot: os diversos olhares sobre a construção da capital / Alexandre Pinto de Souza e Silva. – 2021.

228 f.

Dissertação (mestrado) - Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.

Orientador: Thaís Continentino Blank.

Inclui bibliografia.

1. Gautherot, Marcel. 2. Fotografia - Brasília (DF) - História. 3. Fotografia documentária - Brasília (DF). 4. Brasília (DF) - História. I. Blank, Thaís Continentino. II. Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. III. Título.

CDD – 918.161

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL

ALEXANDRE PINTO DE SOUZA E SILVA

“AS “BRASÍLIAS” DE MARCEL GAUTHEROT: OS DIVERSOS OLHARES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA CAPITAL”.

Dissertação apresentado(a) ao Curso de Mestrado em História, Política e Bens Culturais para obtenção do grau de Mestre(a) em História, Política e Bens Culturais.

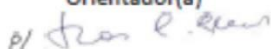
Data da defesa: 24/05/2021

ASSINATURA DOS MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

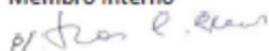
Presidente da Comissão Examinadora: Prof<sup>º</sup>/ª Thais Continentino Blank



Prof<sup>º</sup>/ª Thais Continentino Blank  
Orientador(a)



Prof<sup>º</sup>/ª Américo Oscar Guichard Freire  
Membro Interno



Prof<sup>º</sup>/ª Leandro Pimentel  
Membro Externo



PROF<sup>º</sup>/ª CELSO CORRÊA PINTO DE CASTRO

DIRETOR(A)



PROF<sup>º</sup> ANTONIO DE ARAUJO FREITAS JUNIOR

PRÓ-REITOR DE ENSINO, PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Antonio Freitas, PhD  
Pró-Reitor de Ensino, Pesquisa e Pós-Graduação  
Fundação Getúlio Vargas



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço de coração à minha família. Dedico este projeto à minha mãe, Verônica, ao meu padrasto, Antonio, e à minha irmã, Anna, pois sem o apoio deles ao longo desta caminhada teria sido impossível seguir em frente. Também dedico ao meu pai, meus tios, primos e, por fim, porém não menos importante, dedico aos meus avós maternos, Juarez (*in memoriam*) e Helena. O carinho e a criação são valores que carregarei eternamente.

Também quero agradecer aos meus padrinhos por sempre estarem presentes na minha vida. Agradeço aos grandes amigos que fiz no colégio Guido de Fontgalland, que considero como irmãos. Aos amigos que fiz na UERJ, com quem tive muita parceria para enfrentar o sucateamento que só quem estuda numa universidade pública conhece e sabe que cada pessoa que sai dali com um diploma representa um ato de resistência. E aqui eu faço um agradecimento especial ao meu orientador da monografia Carlos Eduardo, que teve uma paciência enorme para lidar comigo e me incentivar a concluir a graduação.

Também agradeço à FGV e ao CPDOC pelo carinho e o acolhimento que tive ao longo destes últimos anos. A Angela e Daniela, minha eterna gratidão para que eu pudesse ingressar no mestrado. Agradeço aos meus amigos muito queridos que fiz lá dentro, em especial os do LECV, com que tive mais afinidade pelas reuniões mais frequentes. Agradeço às oportunidades de ter participado do corpo editorial da revista discente *Mosaico* e da organização das Jornadas Discentes de 2019 e 2020. Agradeço à banca da qualificação, Leandro e Américo, pelos comentários e opiniões que aprimoraram o meu projeto. E agradeço imensamente à minha queridíssima orientadora: Thaís Continentino Blank. A leveza com que conduziu a orientação me fez tomar mais gosto pelo objeto de pesquisa. Mudei diversas vezes de objeto, mas para mim foram surpresas boas que tive ao longo do caminho. Pude definir bem os objetivos e a minha hipótese sobre as imagens de Marcel Gautherot e, assim, me debruçar sobre uma área de estudo que pretendo permanecer: a Iconografia. Certamente, me senti muito contemplado pelos seus conselhos como professora e amiga, que transformaram nossas reuniões de trabalho em verdadeiras “terapias” que me ajudaram muito a ter autoconfiança durante todo o mestrado. Serei eternamente grato pelas lições que tive com ela.

Por fim, deixo um agradecimento especial ao fotógrafo que inspirou esta pesquisa: Marcel Gautherot. Seu olhar atento aos mínimos detalhes e sua trajetória merecem sempre

ser rememoradas, por nos proporcionar novos indícios do passado diante de uma sociedade em constante mudança. O dever de preservar cabe a nós historiadores, mas não existiria essa função sem estes fotógrafos que “redescobriram” o Brasil.

## RESUMO

A presente dissertação busca entender como as imagens tiradas pelo fotógrafo Marcel Gautherot sobre Brasília foram representadas nas páginas da revista *brasília*, um periódico que seguia as diretrizes do então governo de Juscelino Kubitschek. O objetivo das publicações era mostrar uma nova capital futurista, que sintetizasse os anseios progressistas do momento. No entanto, a revista acabava excluindo as camadas mais baixas, que em geral eram compostas por migrantes em busca de novas oportunidades com a construção da cidade. Com isso, buscamos identificar o olhar de Gautherot sobre essas populações e seus espaços, a fim de resgatar memórias apagadas num dos momentos mais importantes da História do Brasil.

**Palavras-chaves:** Fotografia; Brasília; Representação; Imprensa; Gautherot.

## **ABSTRACT**

The present dissertation seeks to understand how the images taken by photographer Marcel Gautherot about Brasília were represented on the pages of *brasília* magazine, a periodical that followed the guidelines of the then government of Juscelino Kubitschek. The purpose of the publications was to show a new futuristic capital, which synthesized the progressive yearnings of the moment. However, the magazine ended up excluding the lower strata, which in general were composed of migrants in search of new opportunities with city building. With this, we seek to identify Gautherot's view of these populations and their spaces, in order to rescue erased memories in one of the most important moments in the history of Brazil.

**Keywords:** Photography; Brasilia; Representation; Press; Gautherot.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pierre Verger. Marcel Gautherot documentando carrancas nas proas dos barcos do rio São Francisco. Bom Jesus da Lapa (BA). 1946. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	20
Figura 2 - Pierre Verger. Marcel Gautherot documentando carrancas de proa em barcos do rio São Francisco. Bom Jesus da Lapa (BA). 1946. Fonte: Instituto Moreira Salles. 21	
Figura 3 - Marcel Gautherot. Escultura pré-colombiana. Cidade do México. 1936. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	36
Figura 4 - Marcel Gautherot. Amazônia. 1939. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	37
Figura 5 - Marcel Gautherot. Fazenda Colubandê. São Gonçalo (RJ). 1957. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	44
Figura 6 - Marcel Gautherot. Edifício Gustavo Capanema, sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro. 1955. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	47
Figura 7 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. São Luís (MA). 1953. Bumba meu boi. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	48
Figura 8 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. São Luís (MA). 1953. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	49
Figura 9 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. São Luís (MA). 1953. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	50
Figura 10 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. São Luís (MA). 1953. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	51
Figura 11 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. São Luís (MA). 1953. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	51
Figura 12 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. São Luís (MA). 1953. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	52
Figura 13 - Marcel Gautherot. Carrancas de proa. Rio São Francisco (BA). 1946. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	54
Figura 14 - Marcel Gautherot. Jangadas e jangadeiros. Aquiraz (CE). 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	55
Figura 15 - Marcel Gautherot. Jangadas e jangadeiros. Aquiraz (CE). 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	57
Figura 16 - Marcel Gautherot. Jangadas e jangadeiros. Aquiraz (CE). 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	57
Figura 17 - Marcel Gautherot. Jangadas e jangadeiros. Aquiraz (CE). 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	58
Figura 18 - Marcel Gautherot. Jangadas e jangadeiros. Aquiraz (CE). 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	59
Figura 19 - Marcel Gautherot. Jubileu do Santuário Diocesano de Bom Jesus dos Matosinhos, fiéis no adro da Basílica. Congonhas (MG). 1947. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	60
Figura 20 - Marcel Gautherot. Santuário Diocesano de Bom Jesus dos Matosinhos. Congonhas (MG). Sem data. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	61
Figura 21 - Marcel Gautherot. Santuário Diocesano de Bom Jesus dos Matosinhos. Congonhas (MG). 1957. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	61
Figura 22 - Marcel Gautherot. Santuário Diocesano de Bom Jesus dos Matosinhos. Congonhas (MG). 1957. Fonte: Instituto Moreira Salles .....	62

Figura 23 - Marcel Gautherot. Santuário Diocesano de Bom Jesus dos Matosinhos. Congonhas (MG). 1957. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	62
Figura 24 - Marcel Gautherot. Salinas. Macau (RN). 1949. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	63
Figura 25 - Revista Brasília. Capa. Celebração da Primeira Missa de Brasília, celebrante faz elevação da hóstia consagrada. Número 5. Volume 1. Maio de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	73
Figura 26 - Revista Brasília. Capa. Projeto de casas individuais. Número 4. Volume 1. Abril de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	73
Figura 27 - Revista Brasília. Capas. Números 1, 2 e 3. Volume 1. Janeiro, fevereiro e março de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	75
Figura 28 - Revista Brasília. Capa. Números 7. Volume 1. Setembro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	76
Figura 29 - Revista Brasília. Capa. Números 29. Volume 3. Maio de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	76
Figura 30 - Revista Brasília. Capa. Números 42. Volume 4. Junho de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	77
Figura 31 - Revista Brasília. Capa. Escultura de Alfredo Ceschiatti para o Palácio da Alvorada. Número 14, Volume 2, fevereiro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	77
Figura 32 - Revista Brasília. Capa. Fachada onde aparece um bloco residencial do IAPC. Número 28, Volume 3, junho de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	78
Figura 33 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 1. Volume 1. janeiro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	79
Figura 34 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 1. Volume 1. janeiro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	80
Figura 35 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 14. Volume 2. Fevereiro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	82
Figura 36 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 14. Volume 2. Fevereiro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	83
Figura 37 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 14. Volume 2. Janeiro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	84
Figura 38 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 14. Volume 2. Janeiro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	85
Figura 39 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 32. Volume 3. Agosto de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	86
Figura 40 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 32. Volume 3. Agosto de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	87
Figura 41 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 32. Volume 3. Agosto de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	88
Figura 42 - Revista Brasília. Arquitetura e urbanismo da Nova Capital. Número 1. Volume 1. Janeiro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	89
Figura 43 - Revista Brasília. Arquitetura e urbanismo da Nova Capital. Número 1. Volume 1. Janeiro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	89
Figura 44 - Revista Brasília. Arquitetura e urbanismo da Nova Capital. Número 1. Volume 1. Janeiro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	90

Figura 45 - Revista Brasília. Edição da Módulo dedicada a Brasília. Número 42. Volume 4. Junho de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	91
Figura 46 - Revista Brasília. Brasília no exterior. Número 15. Volume 2. Março de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	93
Figura 47 - Revista Brasília. Brasília. Número 15. Volume 2. Março de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	94
Figura 48 - Revista Brasília. Brasília no exterior. Número 27. Volume 3. Março de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	95
Figura 49 - Revista Brasília. Última página. Brasília, vol. 1. 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	96
Figura 50 - Revista Brasília. Propaganda. Brasília, n. 30. vol. 3. Junho de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	97
Figura 51 - Lucien Hervé. Unité d'habitation à Marseille. 1949-1952. Fonte: Lucien Hervé   Le Corbusier. ....	102
Figura 52 - Lucien Hervé. Unité d'habitation à Marseille. 1949-1952. Fonte: Lucien Hervé   Le Corbusier. ....	102
Figura 53 - Lucien Hervé. Unité d'habitation à Marseille. 1949-1952. Fonte: Lucien Hervé   Le Corbusier. ....	103
Figura 54 - Henri Cartier-Bresson. Gare St. Lazare. França. 1932. Fonte: Magnum Photos. ....	105
Figura 55 - Henri Cartier-Bresson. Prédio em construção. Moscou. 1954. Fonte: International Center of Photography. ....	106
Figura 56 - Revista Módulo. A imaginação da Arquitetura. Oscar Niemeyer. Número 15. junho 1959. ....	108
Figura 57 - Marcel Gautherot. Supremo Tribunal Federal. Brasília. 1966. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	108
Figura 58 - Marcel Gautherot. Estrutura dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	110
Figura 59 - Marcel Gautherot. Igapós. Amazonas. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	111
Figura 60 - Marcel Gautherot. Estrutura dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	112
Figura 61 - Marcel Gautherot. Estrutura dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	113
Figura 62 - Marcel Gautherot. Hotel de turismo-Brasília Palace Hotel. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	115
Figura 63 - Marcel Gautherot. Hotel de turismo-Brasília Palace Hotel. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	116
Figura 64 - Marcel Gautherot. Hotel de turismo-Brasília Palace Hotel. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	117
Figura 65 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	118
Figura 66 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	119
Figura 67 - Thomaz Farkas. Populares sobre a cobertura do palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	120

Figura 68 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, vendo-se a sombra do fotógrafo Marcel Gautherot. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	121
Figura 69 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios Brasília. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	122
Figura 70 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	124
Figura 71 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	126
Figura 72 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional e Museu Histórico de Brasília. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	127
Figura 73 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional em construção, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	128
Figura 74 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	128
Figura 75 - Revista Brasília. Capa. Número 20. Volume 2. Agosto de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	131
Figura 76 - Revista Brasília. Obras inauguradas. Número 26. Volume 3. Fevereiro de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	133
Figura 77 - Marcel Gautherot. Hotel de turismo-Brasília Palace Hotel. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	134
Figura 78 - Marcel Gautherot. Brasília Palace Hotel, próximo ao Palácio da Alvorada, às margens do Lago Paranoá. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	135
Figura 79 - Revista Brasília. Obras já inauguradas. Número 26. Volume 3. Fevereiro de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	136
Figura 80 - Revista Brasília. Obras já inauguradas. Número 26. Volume 3. Fevereiro de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	137
Figura 81 - Revista Brasília. Obras já inauguradas. Número 21. Volume 2. Setembro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	138
Figura 82 - Marcel Gautherot. Casas Populares. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	139
Figura 83 - Marcel Gautherot. Escultura As Iaras ou As Banhistas, de Alfredo Ceschiatti - Palácio da Alvorada; Setor de Hotéis e Turismo Norte. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	140
Figura 84 - Revista Brasília. A construção de Brasília. Número 40. Volume 4. Abril de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	141
Figura 85 - Revista Brasília. Obras já inauguradas. Número 21. Volume 2. Setembro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	143
Figura 86 - Marcel Gautherot. Palácio da Alvorada – Interior. Setor de Hotéis e Turismo Norte. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	144
Figura 87 - Marcel Gautherot. Palácio da Alvorada, Oscar Niemeyer à esquerda em frente ao tapeçaria As Múmias de Di Cavalcanti. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	145
Figura 88 - Revista Brasília. Arquitetura e urbanismo. Número 23. Volume 2. Novembro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	146
Figura 89 - Revista Brasília. Obras concluídas. Número 27. Volume 3. Março de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	148



Figura 90 - Revista Brasília. Forças vivas do Brasil. Número 30. Volume 3. junho 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	150
Figura 91 - Revista Brasília. A marcha da construção de Brasília. Número 30. Volume 3. junho 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	151
Figura 92 - Revista Brasília. A marcha da construção de Brasília. Número 26. Volume 3. junho 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	152
Figura 93 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	153
Figura 94 - Revista Brasília. A Belém-Brasília: aproveitamento. Número 38. Volume 4. Fevereiro de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	154
Figura 95 - Revista Brasília. A marcha da construção de Brasília. Número 26. Volume 3. Fevereiro de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	157
Figura 96 - Revista Brasília. Obras concluídas. Número 27. Volume 3. Março de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	158
Figura 97 - Revista Brasília. Boletim. Número 38. Volume 4. Fevereiro de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	159
Figura 98 - Revista Brasília. A construção de Brasília. Número 40. Volume 4. Abril de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	160
Figura 99 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Brasília. Volume 3. Número 26. Fevereiro de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	170
Figura 100 - Revista Brasília. A construção de Brasília. Número 40. Volume 4. Abril de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	171
Figura 101 - Revista Brasília. Propaganda. Brasília. Volume 3. Número 30. Junho de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	172
Figura 102 - Mario Fontenelle. Retirantes chegando a Brasília. 22 de março de 1958. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. ....	174
Figura 103 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 14. Volume 2. Fevereiro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	176
Figura 104 - Revista Brasília. Não há crítica em Brasília. Brasília. Volume 2. Número 16. Abril de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	177
Figura 105 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 34. Volume 3. Outubro de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	178
Figura 106 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 39. Volume 4. Março de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.....	179
Figura 107 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 16. Volume 3. Abril de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	180
Figura 108 - Revista Brasília. Estes construíram Brasília. Número 40. Volume 4. Abril de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	182
Figura 109 - Revista Brasília. Estes construíram Brasília. Número 40. Volume 4. Abril de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal. ....	183
Figura 110 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	185
Figura 111 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	186
Figura 112 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	187

Figura 113 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	188
Figura 114 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	189
Figura 115 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Instituto Moreira Salles. ....	190
Figura 116 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional em construção. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	190
Figura 117 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	191
Figura 118 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	192
Figura 119 - Marcel Gautherot. Palácio do Supremo Tribunal. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	194
Figura 120 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional em construção, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	194
Figura 121 - Marcel Gautherot. Manifestação do dia do trabalho, Congresso Nacional esqueleto. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	195
Figura 122 - Marcel Gautherot. Romaria do Jubileu do Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos. Congonhas (MG). 1947. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	195
Figura 123 - Marcel Gautherot. Trabalhadores na construção de Brasília, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	196
Figura 124 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional em construção, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	197
Figura 125 - Marcel Gautherot. Trabalhadores na construção de Brasília, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	199
Figura 126 - Marcel Gautherot. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	200
Figura 127 - Marcel Gautherot. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	200
Figura 128 - Marcel Gautherot. Visitas Presidenciais. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	202
Figura 129 - Marcel Gautherot. Visitas Presidenciais. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	202
Figura 130 - Marcel Gautherot. Edifícios residenciais projetados para os Institutos de Aposentadoria e Pensões. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	203
Figura 131 - Marcel Gautherot. Edifícios residenciais projetados para os Institutos de Aposentadoria e Pensões. Brasília. 1960. Instituto Moreira Salles. ....	204
Figura 132 - Marcel Gautherot. “Os candangos” ou “Os guerreiros”, escultura de Bruno Giorgi, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	207
Figura 133 - Marcel Gautherot. Vistas aéreas de Brasília. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	213
Figura 134 - Marcel Gautherot. Vistas aéreas de Brasília. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	214
Figura 135 - Marcel Gautherot. Acampamento de romeiros. Rio São Francisco, Bom Jesus da Lapa (BA). 1946. Fonte: Instituto Moreira Salles.....	214
Figura 136 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	215

Figura 137 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	216
Figura 138 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	217
Figura 139 - Marcel Gautherot. Bom Jesus da Lapa (BA). 1948. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	217
Figura 140 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	218
Figura 141 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	219
Figura 142 - Marcel Gautherot. Parada de ônibus. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	220
Figura 143 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	221
Figura 144 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	222
Figura 145 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	223
Figura 146 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	224
Figura 147 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia. Brasília. 1958-1960. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	226
Figura 148 - Marcel Gautherot. Moradias de Sacolândia, arredores de Brasília. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	227
Figura 149 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	229
Figura 150 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	230
Figura 151 - Marcel Gautherot. Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília, Vila Amauri, Vila Bananal. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	231
Figura 152 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	231
Figura 153 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	232
Figura 154 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	233
Figura 155 - Marcel Gautherot. Esplanada dos Ministérios, Congresso Nacional em Construção. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	233
Figura 156 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	234
Figura 158 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	235
Figura 157 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles. ....	235

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO I – MARCEL GAUTHEROT E O BRASIL .....</b>	<b>31</b>
<b>1.1 – A chegada de Gautherot e as expedições pelo Brasil (1939 – 1957) .....</b>	<b>31</b>
1.1.1 – Os primeiros anos na França e no Brasil .....	31
1.1.2 – O recomeço e a sua filiação ao SPHAN .....	39
1.1.3 – O olhar etnográfico de Gautherot .....	47
<b>1.2 – Uma capital em revista.....</b>	<b>66</b>
<b>1.3 – As imagens da revista <i>brasília</i> .....</b>	<b>74</b>
<b>CAPÍTULO II – A BRASÍLIA MONUMENTAL DE GAUTHEROT .....</b>	<b>98</b>
<b>2.1 – O Plano Piloto sob o olhar do fotógrafo .....</b>	<b>98</b>
2.1.1 – A realidade e as influências de Gautherot .....	98
2.1.2 – Gautherot em Brasília: a trajetória na nova capital .....	107
<b>2.2 – Gautherot na <i>brasília</i> .....</b>	<b>129</b>
2.2.1 – Entendendo as imagens da revista .....	129
2.2.2 – Brasília Palace Hotel (Hotel de Turismo de Brasília) .....	131
2.2.3 – Casas Populares e Palácio da Alvorada .....	137
2.2.4 – Congresso Nacional .....	149
2.2.5 - Ministérios.....	155
<b>CAPÍTULO III – OS CANDANGOS EM IMAGENS.....</b>	<b>162</b>
<b>3.1 – Explicando e desconstruindo a utopia .....</b>	<b>162</b>
<b>3.2 – Os candangos em imagens .....</b>	<b>165</b>
3.2.1 – Fotografias dos candangos na revista <i>brasília</i> .....	166
3.2.2 – Fotografias de Gautherot no Plano Piloto .....	184
3.2.3 – Explicando os arredores.....	208
3.2.4 – Fotografias dos arredores: Núcleo Bandeirante.....	212
3.2.5 – Fotografias dos arredores: Sacolândia .....	225
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>237</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>242</b>
<b>REFERÊNCIA DIGITAL .....</b>	<b>251</b>



## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa busca lançar um novo olhar à participação do fotógrafo Marcel André Felix Gautherot (1910 – 1996) ao longo do processo de construção de Brasília. Francês, Gautherot nasceu em Paris, filho de família humilde, que desde cedo já convivia com as dificuldades da vida. Aos quinze anos, já tinha seus primeiros contatos com a arquitetura, um fato importante na sua vida como fotógrafo anos depois, pois para ele: “Uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa foto” (SEGALA, 2001, p. 34). Mais tarde, quando fez parte do recém-inaugurado Museu do Homem, em 1936, ele foi encarregado da função de fotógrafo, importante para se pensar na posição e no local ideal que determinadas peças ocupariam dentro das exposições. Logo, ele tomou gosto pela fotografia e foi tomando e, com o tempo, a vontade de viajar também.

Pelo Museu do Homem, Gautherot teve a oportunidade de conhecer diversos países, sendo que ele foi ao México em 1937 e ficou cerca de seis meses. Neste período, ele desenvolveu seu olhar antropológico, se misturando às pessoas locais, observando atentamente seus costumes e, sempre, registrando tudo com a sua *Rolleiflex*<sup>1</sup>. Não demorou muito para se encantar com a obra *Jubiabá*, escrita por Jorge Amado, em que descreve lugares de Salvador capazes de despertar o interesse do fotógrafo de conhecer a cultura e os ambientes brasileiros. Na primeira vez que Gautherot veio ao Brasil, em 1939, ele visitou a Amazônia e fez registros como um nativo da Região Norte: andou de canoa, foi até lugares distantes habitados por comunidades indígenas etc.

Por conta da Segunda Guerra Mundial, Gautherot teve que servir ao exército francês no Senegal, mas assim que foi assinado o armistício, em 1940, ele retornou ao Brasil e se aproximou da classe intelectual, que naquele momento dispunha de muito prestígio em pleno Estado Novo (1939 – 1945). Segundo os pesquisadores Gabriel Frias Araújo e Gabriel de Souza Barbosa (2016), em “Cultura e identidade nacional nos anos Vargas: tensões e contradições de uma cultura oficial”, o governo Vargas desejava usar a cultura popular na construção da identidade nacional, funcionando como uma espécie de legitimadora daquele grupo que pretende controlá-la. Mas para encampar nas esferas da

---

<sup>1</sup> Possuía um formato quadrado, 6 x 6 cm, sempre simétrico, de predominância horizontal, mantendo um eixo central ordenador e uma organização precisa das formas e volumes fotografados (FERNANDES JR., 2001, p. 65).

oficialidade, esta cultura precisava ser adequada ou formatada dentro dos padrões do regime, o que a tornava sujeita a ser adaptada ou, até mesmo, apagada conforme os interesses do Estado varguista (ARAÚJO; BARBOSA, 2016). Neste sentido, de acordo com Rubens Fernandes Júnior (2001), em “O documento como arte”, em meio ao processo de preservação da cultura, tanto material quanto imaterial, a fotografia se integrou aos acontecimentos políticos e estéticos do país nos anos 1940 e 1950. Ainda segundo o autor, o olhar de Gautherot evoca precisão em captar “manifestações culturais relevantes para nossa identidade nacional, sempre em via de desaparecimento” (FERNANDES JR., 2001, p. 60).

Desse modo, se aproximou de pessoas que estavam criando o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN), sob a tutela de Rodrigo de Melo Franco de Andrade (1898 – 1969)<sup>2</sup> e do escritor Mário de Andrade (1893 – 1945)<sup>3</sup>. Ao ser contratado pela instituição, buscou registrar tudo o que pudesse representar o patrimônio histórico e artístico brasileiro em suas viagens, podendo ser tanto material quanto imaterial, a fim de que pudesse ser preservado pelo SPHAN. Ele capta a sensibilidade humana em seus diversos ângulos e perspectivas, características muito presentes ao longo de sua carreira de quase cinquenta anos, produzindo imagens sobre diferentes lugares do Brasil e suas manifestações culturais. Na imagem a seguir, Marcel Gautherot é fotografado pelo seu amigo e conterrâneo Pierre Verger (1902 – 1996)<sup>4</sup>, que lhe serviu de inspiração para

---

<sup>2</sup> Jornalista e advogado, sempre esteve próximo de intelectuais do período de sua formação na Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, como Graça Aranha, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Engajado com imprensa, literatura, educação e política, se identificou com o movimento modernista de 1922 e se tornou editor da *Revista do Brasil* a partir de 1926. Na administração pública foi chefe de gabinete do então ministro dos Negócios da Educação e Saúde Pública, Francisco Campos. Após a aprovação do projeto do Mário de Andrade pelo ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, foi criado o Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e Rodrigo de Melo Franco de Andrade foi indicado para a direção da instituição, em 1937. Ao longo de 30 anos a frente do SPHAN, Melo Franco deixou as outras atividades de lado para se dedicar inteiramente à preservação do patrimônio cultural brasileiro (ANDRADE, s/d). Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173>>. Acesso último em 30 de abril de 2021, às 15:02.

<sup>3</sup> Mário Raul de Moraes Andrade foi um poeta, jornalista, musicista, crítico de arte e escritor brasileiro, autor de obras como *Pauliceia Desvairada* (1922) e *Macunaíma* (1928), sendo um dos precursores do movimento modernista na década de 1920 no Brasil. As experiências trocadas com outros intelectuais do modernismo, como Oswald de Andrade e Anita Malfatti, fez com que Mário de Andrade obtivesse novos entendimentos sobre a literatura e de imagem, importantes para desvincular dos padrões culturais europeus. Na busca por tentar criar linguagem e identidade nacionais, capazes de fazer a integração entre o homem brasileiro e sua terra, ele fez viagens por regiões de Minas Gerais, do Amazonas e do Nordeste a fim de recolher informações culturais, como: festas populares, lendas, ritmos, canções, modinhas etc. (FRAZÃO, s/d). Disponível em: <[https://www.ebiografia.com/mario\\_andrade/](https://www.ebiografia.com/mario_andrade/)>. Acesso último em 30 de abril de 2021, às 15:55.

<sup>4</sup> Pierre Edouard Leopold Verger nasceu em Paris, sendo o terceiro filho de uma abastada família burguesa. Anos mais tarde, serviu às forças armadas francesas por alguns anos antes de se aventurar na

seguir como fotógrafo-documentarista. A ótica de Verger foi importante por influenciar no caráter etnográfico de Gautherot, acrescentando ainda mais em sua bagagem adquirida no Museu do Homem. No Brasil, os dois fotógrafos fizeram algumas excursões juntos pelo Brasil, como esta que eles fizeram para o interior da Bahia, em Bom Jesus da Lapa,



Figura 1 - Pierre Verger. Marcel Gautherot documentando carrancas nas proas dos barcos do rio São Francisco. Bom Jesus da Lapa (BA). 1946. Fonte: Instituto Moreira Salles.

---

fotografia. Como fotógrafo, participou da reconfiguração do Museu de Etnografia do Trocadéro (criado em 1879), em que ele passou a viajar para as diversas colônias da França a fim de fazer registros de nativos. Mesmo depois da mudança de nome da instituição, que se chamaria Museu do Homem, ele continuaria a fotografar com a presença de etnógrafos que o ajudavam a organizar exposições museológicas. Mais tarde, ele criou a *Alliance Photo*, em 1934, uma agência que vendeu fotos dos países por onde passou e, depois, iniciou sua carreira como fotojornalista no jornal *Paris-Soir*. Em 15 anos como fotógrafo, Verger trabalhou para vários veículos, como *Daily Mirror*, *Life*, *Vu*, *Match* e *O Cruzeiro*, bem como viajou para diversos países, tais como: Japão, China, EUA, Filipinas, México, Argentina e Brasil (COELHO, 2003).



onde eles fotografaram o modo de vida das populações locais e seus artesanatos, como as carrancas presentes nas embarcações que navegavam pelo rio São Francisco.



*Figura 2 - Pierre Verger. Marcel Gautherot documentando carrancas de proa em barcos do rio São Francisco. Bom Jesus da Lapa (BA). 1946. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Mas foi em Brasília, entre os anos de 1958 e 1960, onde ele fez a sua coleção de imagens mais primorosa. Após ter fotografado a Pampulha, Oscar Niemeyer (1907 – 2012) viu que Gautherot sabia produzir boas imagens de suas construções, com bons ângulos e luminosidades. Quando a capital estava sendo erguida, Niemeyer o convidou para fotografar os modernos edifícios, focando na monumentalidade arquitetônica. A ideia era mostrar ao público imagens que refletissem o surgimento de uma capital com ares futuristas, diferente da maioria das grandes cidades brasileiras daquele momento, em virtude do surto econômico e industrial que a sociedade brasileira estava sentindo nos anos 1950. A vontade de realizar a transferência da sede do poder nacional do litoral para o interior fez com que Juscelino Kubitschek (1902 – 1976) recebesse elogios de um lado,

assim como críticas por outro. A ideia do presidente era que a nova capital representasse o desenvolvimento do país, capaz de rebater o movimento antimudancista. A modernidade deveria estar presente tanto em seus traços, como em seu planejamento urbano, cujo desenho das avenidas e dos conjuntos de prédios promoveriam a criação de novas práticas sociais, com zonas designadas para funções específicas (divididas em lazer, trabalho, comércio etc.) a fim de garantirem uma funcionalidade política e administrativa à cidade.

Aproveitando ainda o bojo do desenvolvimento de novas técnicas da imprensa, a divulgação seria feita em periódicos conhecidos como revistas ilustradas. Este seguimento trazia a novidade do *lead*, que era o estilo americano de leitura, privilegiando as notícias mais importantes na frente e com mais destaque, além de incluírem um elemento também importante para a notícia: a imagem. Algumas imagens da capital sendo construída eram divulgadas em revistas ligadas ao governo, como *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Módulo*.

Mas o governo também geria seu próprio veículo de imprensa, administrado pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) – também responsável por gerenciar as obras da capital – cujo nome era o mesmo da capital: a revista *brasília*. Um de seus organizadores era justamente Oscar Niemeyer, que se encarregava de selecionar as imagens que melhor representassem a cidade como monumental. Com isso, as fotografias de Gautherot publicadas na revista estavam alinhadas com as prerrogativas do corpo editorial do periódico. Mas para selecionar as imagens do fotógrafo, não foi um caminho tão simples. Grande parte das fotografias utilizadas pelo periódico não tinham a sua autoria, sendo que muitas estavam no nome de Mário Fontenelle (o fotógrafo mais frequente da revista). Então, para resolver o que havia sido ou não fotografado por Gautherot, foi feita uma tabela com imagens selecionadas de duas maneiras. A primeira foi a mais fácil, que foram as imagens que já tinham a sua autoria. Eram poucas com o nome dele na legenda, mas que confirmavam a participação do fotógrafo na revista. E a segunda, a mais difícil, foi a comparação das imagens da revista com as do arquivo do Instituto Moreira Salles (IMS). Ou seja, mesmo ele não recebendo os créditos pelas imagens publicadas, a sua autoria continua “preservada” em seu acervo pessoal. Em ambos os casos, foi necessário verificar cada imagem do periódico, observando todas as informações que acompanhavam e que poderiam ser úteis para o desenvolvimento da pesquisa.

Dessa forma, a tabela foi muito útil para garantir um número preciso das imagens de Gautherot publicadas na revista que seriam trabalhadas na pesquisa e tornar a análise mais prática, sem deixar dúvidas quanto à autoria delas. Ao todo, foram usadas 11 figuras, que são *prints* das páginas da revista, sendo que inseridas nessas figuras haviam 18 imagens (lembrando que algumas páginas tem mais de uma imagem). Cada figura foi catalogada com as informações de “Ano/ mês”, “Volume/ número”, “(Nome da) Coluna”, “Descrição da foto” e em casos que vinham acompanhados por texto havia também “Título do artigo/ nome do autor” e “Resumo do texto”. A organização das imagens dessa forma propiciou um uso mais direto das mesmas, sobretudo ao escrever sobre o capítulo 2 da dissertação, quando o foco recai sobre tais registros que exploram a melhor aparência da cidade. As informações dos textos que acompanham as ilustrações também se tornaram elementos a serem incluídos e que poderiam nos dar mais profundidade acerca dos interesses do periódico.

Para mostrarmos aquilo que não aparece na revista, buscamos no acervo pessoal do Gautherot as fotografias que mostram o outro lado da capital. Cerca de 25 mil negativos, sendo três mil deles sobre Brasília, estão presentes no arquivo do IMS desde a sua inauguração, em 1999, e disponíveis *online* no site da instituição. É importante ressaltarmos como as imagens tiradas pelo fotógrafo se confundem com a própria história do instituto e de seus fundadores. A adesão do arquivo pessoal do fotógrafo pela instituição tem a ver com o vínculo histórico da família Moreira Salles com a arte e a cultura brasileiras. De acordo com Pedro Henrique França (2014), em seu artigo “Família Moreira Salles: os mecenas do Brasil”, o embaixador e banqueiro Walther Moreira Salles (1912 – 2001)<sup>5</sup> tinha muito gosto em apoiar projetos culturais, uma prática que foi seguida posteriormente pelos seus herdeiros (Fernando, João, Pedro e Walther).

---

<sup>5</sup> Originário de Pouso Alegre (MG), Salles começou desde cedo a ser banqueiro, se engajando com os negócios da família. Em 1948, se muda para o Rio de Janeiro, onde se aproxima dos governos de Eurico Gaspar Dutra e de Getúlio Vargas e consegue cargos importantes. Ainda no governo Vargas, Salles se torna embaixador do Brasil em Washington, função que continuaria ocupando nos governos de Juscelino Kubitschek e de Jânio Quadros. Neste último, ele ainda seria uma peça chave para a renegociação da dívida externa brasileira. Após seu último cargo público, como Ministro da Fazenda no governo João Goulart, Salles decidiu se dedicar somente às finanças e às artes. Além de grande colecionador, foi um grande fundador de instituições culturais e patrocinador de produções ligadas ao meio cultural. Em 1992, funda o Instituto Moreira Salles, cujo seu legado se preserva até os dias atuais (PERFIL, s/d). Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/11/acervo-walther-moreira-salles/>>. Acesso último no dia 08 de junho de 2021, às 23:37.

Atualmente, a reserva Técnica Fotográfica do IMS, localizada no bairro nobre da Gávea, no Rio de Janeiro, foi o lar da família Moreira Salles até a década de 1980. O terreno foi adquirido em 1948 e a casa ficou pronta quatro anos mais tarde. Os contornos modernistas projetados pelo arquiteto Olavo Redig de Campos (1906 – 1984)<sup>6</sup> e pelo paisagista Roberto Burle Marx (1909 – 1994) marcam a elegância do local. A residência também recebeu hóspedes ilustres, como Henry Ford II, David e Nelson Rockefeller, e ainda foi palco de momentos históricos importantes, como a anistia concedida por Juscelino Kubitschek aos militares revoltosos do levante de Jacareacanga, em 1956 (PERFIL, s/d).

Sobre o acervo fotográfico do IMS, Sergio Burgi, em *A fotografia do IMS*, nos aponta que a instituição reconhece a relevância das imagens como comprovantes da cultura brasileira. A fotografia ocupa o campo da comunicação e de plataforma que integra diferentes meios das artes visuais. É neste âmbito que a instituição compreende a necessidade de preservar acervos, em especial, aqueles que relembram momentos importantes da História do Brasil. Em sua maioria, o arquivo é constituído por retratos que mostram a transformação paisagística e urbana (com foco para a arquitetura modernista) dos séculos XIX e XX, assim como registros de cultura e festas populares. Junto com Gautherot, Thomaz Farkas (1921 – 2011)<sup>7</sup>, Maureen Bisilliat (1931-)<sup>8</sup>, Peter

---

<sup>6</sup> Nascido no Brasil, Campos era filho de diplomata e ainda jovem, em 1911, se mudou para a Itália, onde também se forma como arquiteto pela Escola Superior de Arquitetura de Roma, em 1931. No mesmo ano, retornou ao seu país de origem e assumiu a chefia da Carteira Predial da Caixa de Aposentadoria e Pensões dos Ferroviários da Central do Brasil e, mais tarde, dirigiu o Serviço de Conservação do Patrimônio do Itamaraty. Paralelo ao seu ofício, Campos projetava edifícios públicos, como assembleias, e também residências de pessoas importantes, como o embaixador e banqueiro Walther Moreira Salles. Em todos os seus projetos, ele era identificado com a arquitetura modernista, muito em voga no período, que buscava misturar os padrões estabelecidos com o modernismo europeu junto com elementos tradicionais da cultura brasileira, como azulejo, pátio, treliça, cobogó e muxarabi (CAMPOS, s/d). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa506177/olavo-redig-de-campos>>. Acesso último em 10 de junho de 2021, às 00:30.

<sup>7</sup> Fotógrafo húngaro, veio para o Brasil com seis anos de idade e teve sua afinidade com a fotografia graças à sua família. Seu acervo está presente no IMS, com mais de 34 mil imagens (FARKAS, s/d). Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-thomaz-farkas/>>. Acesso último em 8 de maio de 2021, às 17:37.

<sup>8</sup> Fotógrafa inglesa, teve uma infância itinerante por vários países, quando em 1953 se assentou em São Paulo. Chegou a trabalhar como fotojornalista para a editora Abril e produziu dois volumes notáveis de fotografias sobre o Parque Nacional do Xingu. Em 2009, realizou uma exposição e lançou um livro de fotografias em parceria com o IMS (BISILLIAT, s/d). Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-maureen-bisilliat/>>. Acesso último em 8 de maio de 2021, às 17:44.

Scheier (1908 – 1979)<sup>9</sup>, Marc Ferrez (1843 – 1923)<sup>10</sup> e muitos outros fotógrafos, intelectuais e artistas compõem o riquíssimo acervo da instituição, avalizado em cerca de duas milhões de fotografias. Hoje em dia, o IMS é referência na preservação, conservação e difusão dos itens de seu acervo, tanto no Brasil quanto no exterior (BURGI, s/d).

Sobre Brasília, Gautherot fez cerca de três mil registros que exploram o empreendimento por diferentes espaços, inclusive aqueles que foram apagados da revista *brasilíia*. Mesmo o periódico tendo interesse em se voltar apenas para o lado desenvolvido da cidade, entendemos que há uma necessidade em se resgatar a memória da capital do Brasil que havia sido excluída da publicação. Na busca por mostrar aquilo que não foi enquadrado pela revista, nos voltamos ao arquivo pessoal de Gautherot, depositado no IMS, a fim de entender as diferentes motivações do fotógrafo.

Nas análises do antropólogo americano James Holston (1993), em sua obra *A cidade modernista*, veremos com mais profundidade como a cidade carrega ambiguidades, desde a sua formação até a sua conclusão. O autor vai ser citado diversas vezes ao longo da dissertação, expondo tanto as pretensões que se buscavam atingir através da capital, como maior unidade territorial e igualdade social, como também os defeitos do projeto, que escancaram a realidade excludente e suas mazelas. Aos poucos, ele vai desconstruindo a ideia de cidade modelo, cujo projeto deveria ser implantado para todo o país, e vai mostrando os paradoxos do seu utopismo. Um exemplo muito importante para este ponto é o depoimento dado por Oscar Niemeyer, em 1981, mostrando a sua frustração com a cidade. Segundo o arquiteto, quando a capital ficou pronta a ideia de criar uma sociedade sem divisão de classes ia se desmanchando com a invasão capitalista na região e, posteriormente, com a corrupção (HOLSTON, 1993, p. 100). Diferentemente do sonho utópico, o que se viu foi uma enorme segregação dos espaços, onde a elite usufruiu das residências projetadas pelo arquiteto e os trabalhadores sequer tiveram direito de morar no Plano Piloto. Deste modo, a hipótese que busco

---

<sup>9</sup> Nascido na Hungria, mudou-se para o Brasil em 1938, se estabelecendo na capital paulista. O trabalho como vendedor de fotografias de abajures o fez tomar gosto pela arte de fotografar. O IMS possui quase 35000 negativos produzido por Scheier, que contam a trajetória pessoal do fotógrafo pelo Brasil (SCHEIER, s/d). Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/peter-scheier/>> . Acesso último em 8 de maio de 2021, às 17:50.

<sup>10</sup> Filho de pais franceses, Marc Ferrez nasceu no Rio de Janeiro, onde produziu imagens paisagísticas da então capital do Brasil. Com os aperfeiçoamentos técnicos que adquiriu em Paris, Ferrez também virou um dos pioneiros das artes cinematográficas assim que chegaram ao Brasil. Seu acervo com o cerca de 15000 negativos está sob a guarda do IMS (FERREZ, s/d). Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/08/28/sobre-marc-ferrez/>> . Acesso último em 8 de maio de 2021, às 17:57.

conduzir neste trabalho é de que através das imagens de Gautherot, entendemos como o fotógrafo expõe um olhar crítico acerca do processo de formação da Capital Federal, com fotografias capazes de encarnar não só o projeto moderno, mas também a sua falência.

Para entendermos a produção de Gautherot e sua relação com as imagens publicadas no periódico *brasília*, dividimos a dissertação em três capítulos. No primeiro, introduzimos o fotógrafo, mostrando a trajetória dele através de imagens e como cada decisão foi crucial para as suas inspirações artísticas que reverberaram na sua produção sobre a capital. Já nos outros dois mostramos as imagens de Brasília, sendo que no segundo capítulo o foco recai sobre a estética do fotógrafo, alinhada com os ideais da editoria da *brasília*, e no terceiro, mostramos as fotos excluídas, presentes apenas no arquivo pessoal de Gautherot. A ideia é identificarmos como Brasília não representava apenas o lado monumental da cidade (com os palácios, prédios governamentais e construções modernistas), como também uma enorme desigualdade social.

Ao longo da dissertação utilizamos uma bibliografia que inclui autoras como Lygia Segala, Heliana Angotti-Salgueiro, Patrícia Peralta e Heloísa Espada que nos informam aspectos da vida profissional do fotógrafo. Os artigos e textos produzidos por elas nos informam as aspirações e envolvimento, assim como os lugares por onde passou e as técnicas fotográficas que aplicou em suas imagens. Em dois livros utilizados para esta dissertação, ambos organizados pelo Instituto Moreira Salles, *O Brasil de Marcel Gautherot* (2001) e *Marcel Gautherot – Fotografias* (2016), o rico portfólio com fotografias tiradas por Gautherot em diferentes momentos é acompanhado de artigos de pesquisadores que dedicaram a destrinchar a vida do fotógrafo e suas imagens, como: Ana Luiza Nobre (2001), Lygia Segala (2001), Rubens Fernandes Júnior (2001), Sergio Burgi (2016), Michel Frizot (2016), Samuel Titan Jr. (2016), Jacques Lenhardt (2016) e Lorenzo Mammì (2016).

Cabe ressaltar que nos estudos citados acima não foi possível encontrar qualquer menção sobre participação dos trabalhadores de Brasília ou uma análise mais aprofundada sobre a revista *brasília*. Alguns autores como Espada (2011), Frizot (2016) e Lorenzo Mammì (2016) tratam das construções da capital, enfatizando a importância dos efeitos visuais explorados pelo fotógrafo sobre os prédios do Plano Piloto (como o uso sombras e de enquadramentos). Contudo, as suas leituras não acompanham as construções feitas de madeira e cercadas por barro e terra localizadas em zonas mais

distantes de onde a capital estava sendo erguida. Apesar da arquitetura futurista, que conjugava imagens incríveis, não podemos esquecer de outros lugares que também despertaram a atenção de Gautherot. Nas moradias construídas pelos autônomos, também podemos perceber o mesmo tratamento estético que o fotógrafo aplicou nos prédios de Niemeyer, com o uso de contrastes entre luz e sombra, bem como a divisão da imagem em linhas geométricas. As análises sobre as imagens dos candangos, sobretudo no último capítulo, foram feitas a partir de comparações com os estudos de outros autores.

Metodologicamente, foram usados alguns autores dos campos da História da Arte e da História das Imagens cujos estudos são importantes para a constituição de um senso crítico acima das fotografias. Segundo o historiador Walter Benjamin (1987), em seu célebre artigo “A Pequena História da Fotografia”, para aqueles que observam as imagens, há uma necessidade, mesmo que pequena, de descobrir que realidade apareceu na fotografia. Mesmo com todo aparato e planejamento feito para a hora do clique, o olhar do fotógrafo nem sempre é o mesmo que o olhar da câmera. Além disso, mesmo que não apareçam, alguns elementos podem estar presentes devido ao impulso inconsciente e instintivo do fotógrafo (BENJAMIN, 1987).

Da mesma forma, trago a historiadora e professora Ana Maria Mauad, com vários textos sobre o estudo e o trabalho de imagens. Em “Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX”, Mauad (2005) enfatiza que a fotografia passa por vários processos de produção de sentidos, reverberados pela produção tecnológica de cada período. A autora ainda enfatiza a participação dos sujeitos sociais como mediadores da produção cultural, compreendendo que a relação entre produtores e receptores de imagens se traduz numa negociação de sentidos e significados (MAUAD, 2005).

Mauad (1996) também enfatiza em outro de seus textos, “Através da imagem: fotografia e História interfaces”, como a imagem também se associa à ideia de Jacques LeGoff de que o documento é também um monumento. Nesta lógica, devemos entender a imagem como um testemunho tanto direto quanto indireto do passado. Para além do ato mecânico, a fotografia é resultado de experiências vividas, de investimentos de sentidos e até de uma releitura do real. A compreensão da natureza técnica da fotografia como testemunho da realidade incorpora todas as relações sociais que resultaram nela como produto. Não só isso, mas também devemos perceber a presença da fotografia no

cotidiano, como em jornais e revistas, e entender que são capazes de despertar sentimentos diferentes sobre determinados acontecimentos. E quando são organizadas, como em álbuns e coleções, as fotografias formam narrativas onde se engendram memórias (MAUAD, 1996).

O professor e doutor em comunicação Maurício Lissovsky (2003), em “A máquina de esperar”, vai mais a fundo no que tange ao tempo de duração da fotografia. O alcance temporal do dispositivo fotográfico – entre o clique e o impresso – pode ser tido como um elemento transformador, cujos intervalos podem captar instantes diferentes e heterogêneos. O espaço e o tempo capazes de serem enquadrados pela máquina representam não o que é real, mas sim o que o fotógrafo quer que vejamos: o seu ponto de vista (LISSOVSKY, 2003). Visões como essa são muito importantes para galgar a seleção de imagens para a presente dissertação, por serem capazes de traduzir as experiências fotográficas de Gautherot e sintetizar os elementos visuais em enquadramentos.

Nesta relação, em sua obra *A câmara clara*, o filósofo Roland Barthes (1980, p. 48) afirma que o ato de fotografar envolve uma harmonia entre o fotógrafo (que ele chama de *operator*) com o interesse humano (que ele chama de *studium*) e com o observador (chamado de *spectador*). A cultura, que tem a ver com o interesse humano passa pelo crivo do fotógrafo, que a aprova ou a desaprova, mas sempre a compreende e a discute (BARTHES, 1980, p. 23). As fotos são capazes de causar impressões (chamadas por Barthes de *punctum*) para quem as vê, e em alguns casos, podem ser reflexivas e ser pensativas, o que as caracterizam como elementos subversivos (BARTHES, 1980, p. 23).

Para o Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais do Centro de Documentação e Pesquisa em História Contemporânea do Brasil (PPHPBC/CPDOC), a pesquisa desenvolve novas formas de entender as narrativas da História Contemporânea nacional, principalmente através das imagens. Mas sabemos que estas releituras também permitem extrair novos significados e atribuir novos valores a outras fontes. É inegável que as imagens de Gautherot sejam imprescindíveis para se entender a cartografia humana do Brasil, com pranchas-contato que formam séries de narrativas sobre os contextos culturais em que as fotos foram tiradas (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2005).



Estudar as fotografias de Gautherot sobre Brasília, nos faz perceber a importância do fotógrafo, que virou sinônimo de fotógrafo de arquitetura, captando o momento áureo da arquitetura brasileira, cujas fotos foram importantes para divulgar e valorizar seus monumentais edifícios (NOBRE, 2001). De acordo com Michel Frizot (2016, p. 23), em “O mestre do quadrado mágico”, a importância de se analisar essas imagens corresponde a entender o ápice do “virtuosismo do fotógrafo”. Foi em Brasília onde Gautherot demonstrou mais o seu estilo artístico, explorando efeitos de linhas, sombras e o enquadramento visual. Para Niemeyer, a partir do momento em que a imagem de Gautherot concebe o projeto, é capaz de transmitir: serenidade, plenitude e estabilidade (NIEMEYER, 2001).

Contudo, também não podemos esquecer das imagens dos construtores da capital, assim como ocorreu na *brasília*. Entender esse marco histórico de meados do século XX, nos instiga a ter um olhar mais amplo sobre os acontecimentos que ocorreram ao longo de sua construção. Mais que isso, se aprofundar sobre a realidade do Distrito Federal, explorando suas contradições e seus espaços ocultados pela História, nos faz entender como esse momento histórico se confunde com toda a História do Brasil. Olhando para os dias atuais, quando vemos a truculência policial para pessoas que mal tem onde morar, nos remete ao cotidiano da capital ainda em seu estágio embrionário. Trabalhadores eram alvo da ação policial, sujeitos às leis determinadas por autoridades locais, e mesmo assim não tiveram seu devido reconhecimento pela construção de Brasília. Ao contrário, foram apagados em detrimento do seu apagamento perante à arquitetura, que ainda hoje é a real protagonista desta monumental cidade.

Neste quesito, as imagens de Gautherot se tornam agentes importantes por trazerem à luz pessoas que sofreram e sofrem com exclusão social, que nada mais é do que um instrumento do Estado. A revista *brasília*, reforçava o instrumento do poder estatal, ficando ainda mais claro quando os ideais do periódico conseguiam suprimir os desejos individuais do fotógrafo. Para além da função pela qual era encarregado, o fotógrafo buscou registrar pessoas que fugiam das poses ensaiadas, procurando sempre a passar despercebido em alguns momentos. De acordo com Lygia Segala (2014, p. 127), este tipo de registro tornou a vida social uma arte documentária. Se podemos pensar que o início de sua carreira no Brasil foi marcado pela preservação da cultura material e diferentes expressões artísticas, podemos entender que as fotografias dos trabalhadores também são objetos relevantes a serem preservados pelo fotógrafo. Tratar as imagens

como patrimônio histórico, também envolve perceber que podem ser rememoradas, em virtude da iminente perda de uma herança comum (SEGALA, 2014). Ao passo que também podemos questionar o próprio estilo de narrativa e de organização fotográfica de Marcel Gautherot, visto que os trabalhadores são representados e postos em seu arquivo de acordo com o ponto de vista dele. Toda a realidade social dos indivíduos em seus ambientes, com costumes, trabalhos e os gostos mais humildes possíveis são vistos conforme a perspectiva do fotógrafo, enquanto estrangeiro em terras brasileiras. De todo modo, é a partir da pesquisa sobre a coleção pessoal do fotógrafo que podemos identificar a forma como ele constrói as suas próprias narrativas acerca da história do Brasil e como se relacionam com a política cultural do Estado.

## CAPÍTULO I – MARCEL GAUTHEROT E O BRASIL

### 1.1 – A chegada de Gautherot e as expedições pelo Brasil (1939 – 1957)

#### 1.1.1 – Os primeiros anos na França e no Brasil

Para começar, nada mais justo que falarmos do fotógrafo, cujas imagens originaram o tema desta pesquisa: Marcel André Félix Gautherot. Nascido em 14 de junho de 1910, era filho do pedreiro Albert Félix Gautherot e da operária Alfrédine Apoline Meunier, tendo uma infância humilde morando às margens do rio Sena, em Paris. Desde de pequeno teve que trabalhar para ajudar nas despesas de casa, como afirma Patrícia Peralta (2005), em “O percurso do olhar do viajante Marcel Gautherot”.

Ainda se acordo com Peralta (2005), em 1925, aos 15 anos, ele concluiu o ensino fundamental e ingressou na *École Nationale des Arts Décoratifs* (Ensad), para cursar arquitetura. Segundo Ana Luíza Nobre (2001), em “A eficácia do corte”, esta instituição buscava promover a interação entre a arte e a indústria, mantendo as origens desde quando foi fundada por Luís XV. No ano seguinte, se mudou para Estrasburgo, onde trabalhou como desenhista decorador na *Union Parisiense du Meuble*, uma das mais conceituadas casas de decoração de interiores da França.

Em 1927, retornou à Ensad, a qual nunca chegou terminar o curso de arquitetura, mas que lhe proporcionou contato com a escola de artes alemã Bauhaus<sup>11</sup>, o movimento da Nova Objetividade<sup>12</sup> e a conhecer trabalhos realizados por intelectuais do movimento moderno, na Europa, como: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius e Hans Scharoun. Todo esse conhecimento seria posto em prática em 1929, quando participou de um concurso proposto pela empresa austríaca *Thonet-Mundus* com seus projetos de móveis modernos. O trabalho recebeu prêmios sendo avaliado por um júri muito

---

<sup>11</sup> Foi criada em 1919, na então República de Weimar, inaugurando um método que utilizasse casas simples e modestas para trabalhadores que seriam eficientes, acessíveis e bem projetadas. Além de arquitetura, a Bauhaus oferecia um conhecimento técnico amplo e abrangente focado no artístico, no social e no humano. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/bauhaus/>> , Acesso último em 7 de junho de 2021, às 21:03.

<sup>12</sup> Este último foi um movimento que surgiu na Alemanha, nos anos 1930, e através dele surgiu a chamada “fotografia etnográfica”. Desta forma, a nitidez, a objetividade e o enquadramento simples se tornaram novas características adotadas pelos fotógrafos. Ainda segundo a autora, o importante eram as informações detalhadas sobre a produção e o uso material e simbólico dos objetos, assim como sua localização e a área de difusão (SEGALA, 2010).

prestigiado, inclusive, contando com a presença de Le Corbusier (Nobre, 2001; Peralta, 2005).

Foram nos anos 1930 que o seu engajamento pela fotografia começou de fato, quando passou a se aproximar gradualmente de pessoas ligadas à *Alliance Photo*. De acordo com sociólogo Sergio Burgi (2016), em “Brasil: tradição, invenção”, esta foi a primeira agência a divulgar suas fotografias no âmbito internacional, onde vários de seus profissionais começaram a se destacar, como foi o caso de Pierre Verger (BURGI, 2016). Jacques Leenhardt (2016), em “Gautherot nos Jardins de Burle Marx”, explica que a grande dimensão fotográfica tomada pela agência pode ter bases no seu período de surgimento. Segundo o autor, o momento era de grande ebulição cultural, visto que no pós-Primeira Guerra se pensava numa nova estética que rompesse com a “antiga tradição pictorialista” na Europa (LEENHARDT, 2016, p. 35).

Leenhardt enfatiza que todos os jovens desta geração buscavam criar uma estética que conseguisse respeitar uma “poderosa inquietação formal”, mantida desde a década de 1920, ao mesmo tempo em que se criava um “movimento imprevisível da vida” (2016, p. 35). Ainda segundo o autor, a exposição *Film und Foto* (Fifo), em Stuttgart, na Alemanha, de 1929, foi uma das maiores provas de que se buscava uma alternativa perante ao padrão artístico fotográfico do período. Muitos dos jovens fotógrafos que participaram desta

exposição, passaram a fazer parte da *Alliance Photo*, como: Pierre Boucher (1908 – 2000)<sup>13</sup>, René Zuber (1902 – 1979)<sup>14</sup> e Émeric Feher (1904 – 1966)<sup>15</sup>.

No círculo de fotógrafos da agência, Gautherot teve contato com pessoas que buscavam novas técnicas para engendrar na fotografia. Segundo Michel Frizot (2016), em “O mestre do quadrado mágico”, a libertação dos corpos era um dos temas que os fotógrafos buscavam explorar, tanto por meio dos esportes, como pelo naturismo. De um modo geral, estas técnicas obedeciam às exigências das chamadas revistas ilustradas, um estilo novo de periódico que unia texto e imagem entorno da notícia. Mas quando não havia essa demanda, os próprios fotógrafos tinham liberdade de escolher os temas que iriam fotografar: exposições de arte, viagens, atividades ao ar livre ou nudismo (FRIZOT, 2016, p. 18).

Outra coisa que os fotógrafos desta agência tinham em comum era o uso da câmera *Rolleiflex*. Entre 1925 e 1930, em virtude de surgir uma nova concepção sobre os usos da fotografia - que entendia não só como um instrumento artístico, como também um instrumento de comunicação em massa -, surgiram várias câmeras portáteis com demandas específicas. Podemos citar alguns exemplos como a *Leica* e a *Ermanox*, mas

---

<sup>13</sup> Pierre Boucher nasceu em Paris, tendo estudado na Escola de Artes Aplicadas. De 1921 a 1925, começou a trilhar o caminho como fotógrafo enquanto servia a força aérea francesa. Mas foi em 1930 em que ele de fato deu início à sua carreira profissional ao prestar serviços a uma empresa de produtos farmacêuticos. Em 1933, junto com René Zuber e Maria Eisner, ele fundou a *Alliance Photo*. Enquanto fotógrafo, ele já fez diversos experimentos de diferentes maneiras: nu, esporte, arquitetura e viagem. Até hoje, ele é lembrado pelos seus trabalhos com nudismo, que serviram de inspiração para os quadros de muitos pintores, sendo que sua contribuição vai muito além das fotos por fundar várias empresas fotográficas, além da *Alliance Photo*, como a *Agency for Broadcasting and Photo Editing* e a *Multiphoto*. Disponível em: <[https://sixfeetgalerie.com/en/55\\_pierre-boucher](https://sixfeetgalerie.com/en/55_pierre-boucher)> . Acesso último em 10 de junho de 2021, às 15:11.

<sup>14</sup> René Zuber nasceu numa família de fabricantes de papel na cidade de Bussières. Estudou engenharia na Escola Central de Artes e Manufaturas, porém se recusou a seguir nos negócios familiares e decidiu se enveredar pelo ramo da fotografia. Um de seus primeiros trabalhos como fotógrafo foi na revista *L'Illustration*. Ele também escreveu seus primeiros artigos sobre fotografia e *design* gráfico na prestigiada revista *Arts et Métiers Graphique*. Participou da exposição *Film unt Foto* (Fifo), em Stuttgart, na Alemanha, se tornando uma figura marcante pelo seu trabalho de renovação formal na fotografia francesa dos anos 1930, especialmente por buscar a afirmação entre foto e publicação. Com a Segunda Guerra, ele produziu diversos filmes sobre o conflito e registrou cenas icônicas, como a libertação de Paris. Ao longo de sua vida, René Zuber foi um personagem icônico para a arte fotográfica, especialmente por dar espaço a profissionais da imagem através da criação de agências, como a *Alliance Photo*, e estúdios fotográficos, como o *Studio Zuber*. Disponível em: <<https://renezuber.fr/biographie-2/>>. Acesso último em 10 de junho de 2021, às 16:16.

<sup>15</sup> Fotógrafo húngaro, trabalhou como funcionário de montadoras automobilísticas, como Peugeot e Citroën, e em 1933 se junta ao Studio Zuber como operador. Um ano mais tarde ele se torna membro da *Alliance Photo* e adquiri características que o faz ser considerado como fotógrafo humanista. Disponível em: <<https://loeildelaphotographie.com/en/industrial-reports-meric-feher-dv/>>. Acesso último em 10 de junho de 2021, às 16:26.

diferente dessas duas, a *Rolleiflex* se distinguia pelo formato quadrado do seu negativo (6 cm x 6 cm). O enquadramento e a focalização da câmera eram feitos através de duas lentes objetivas e um vidro fosco. Além disso, durante o ato fotográfico, o aparelho ficava apoiado na barriga do fotógrafo, o que permitia ver a real dimensão do negativo. Dessa forma, o fotógrafo podia visualizar a cena como nas antigas câmeras escuras e ainda tinha uma vantagem: a máquina possuía uma manivela. Isso possibilitava a fácil maleabilidade e a velocidade para a troca de filmes – algo que era até então inexistente. Para um viajante e fotojornalista, essas qualidades se tornavam indispensáveis (LEENHARDT, 2016, p. 36).

Esse estilo técnico acabou correspondendo ao estilo de Marcel Gautherot, que optou por usar esta máquina num momento em que os fotógrafos buscavam uma autonomia visual, bem como uma linguagem própria para suas imagens. O formato quadrado da *Rolleiflex* era bastante útil quando pensamos que ele se diferenciava dos quadros paisagísticos e de retratos, feitos por pintores. Isto garantia mais possibilidades de expressão e de formalidade para o fotógrafo (LEENHARDT, 2016).

O gosto de fotografar passou a se unir ao desejo de viajar. Como Gautherot vinha de uma origem muito humilde, ele enxergava na fotografia a oportunidade para conseguir conhecer outros países. Em 1931, foi servir pelo exército francês no Marrocos, que na época era um protetorado da França, e onde ele permaneceu cerca de um ano. A passagem contribuiu para a formação do seu olhar etnográfico e antropológico. Segundo a antropóloga Lygia Segala (2001), em “Bumba-meu-boi Brasil”, numa entrevista concedida por Gautherot em 1989, ele diz que nesta viagem conheceu as cores da cultura dos povos no norte da África. Entre 1934 e 1935, depois que retornou à França, ele fez uma viagem por conta própria até a Grécia (BURGI, 2016). Em 1936, aos 26 anos, ele passou a fazer parte do Museu do Homem, que estava sob a direção do antropólogo Paul Rivet<sup>16</sup>, atuando como arquiteto decorador da instituição. Trabalhando com a catalogação de peças, ele acabou nutrindo ainda mais o seu gosto pela fotografia. Tanto que ele fazia experimentos com a revelação fotográfica no laboratório do museu (SEGALA, 2001). De

---

<sup>16</sup> Paul Rivet (1876-1958), antropólogo francês com trabalhos de pesquisa, nos anos 1920, em países andinos. Em 1929, se tornou professor de Antropologia no *Muséum National d'Histoire Naturelle* e diretor do *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, em Paris. Mais tarde ele se refugia na América Latina, assim como Marcel Gautherot, e funda o Museu de Etnografia da América Latina, em Bogotá (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2014).

acordo Segala (2001, p. 29), as imagens serviam como “lembranças duráveis e precisas” dos objetos culturais.

No mesmo ano, ele retornou à América, mas foi para o México, que na época reunia grandes nomes da fotografia, como: Paul Strand (1890-1976)<sup>17</sup>, Edward Weston (1886-1958)<sup>18</sup> e Tina Modotti (1896-1942)<sup>19</sup>. Através de uma expedição patrocinada pelo Museu do Homem, Gautherot fez registros das paisagens, dos monumentos e da cultura indígena local, referentes à arte pré-colombiana (Figura 3). Foi nessa viagem em que ele teve contato com um de seus maiores referenciais no que tange à fotografia: Manuel Álvarez Bravo (1902 – 2002)<sup>20</sup> (BURGI, 2016). Como afirma Lorenzo Mammì (2016), em “A construção da sombra”, o russo Sergei Eisenstein (1898-1948)<sup>21</sup>, que havia ido para o México, em 1931 para gravar seu filme *Que Viva México!*, também se tornou uma referência para Gautherot devido às tomadas e aos fotogramas remanescentes capazes de

---

<sup>17</sup> Foi um fotógrafo modernista americano que, em conjunto com outros dois fotógrafos, Alfred Stieglitz e Edward Weston, ajudou a reconhecer a fotografia como uma arte, no século XX. Ao longo de seis décadas dedicadas à fotografia, entre 1910 e 1960, ele já viajou por diversos continentes, como as Américas, Europa e África, explorando as diversidades regionais e seus sujeitos. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/5685>>. Acesso último em 22 de abril de 2021, às 18:30.

<sup>18</sup> Fotógrafo desde os 16 anos, Edward Henry Weston foi nascido e criado nos EUA, onde deu início à sua carreira, criando um estilo próprio de arte pictorialista que o fez ganhar espaço em salões de exposições e vários prêmios pelo seu trabalho. Mais tarde, ele conseguiu viajar o mundo, se aperfeiçoando em técnicas para tirar fotos de nudez, paisagens e formas naturais. Inclusive, sendo saudado como o fotógrafo do século XX por nomes bastante conhecidos daquele período, como Diego Rivera e David Siqueiros. Disponível em: <<https://edward-weston.com/edward-weston/>>. Acesso último em 22 de abril de 2021, às 18:45.

<sup>19</sup> Fotógrafa italiana, se mudou para os EUA ainda jovem, com 16 anos, onde trabalhou como atriz em alguns filmes e como modelo logo nos primeiros anos no novo país. Não tardou para ela conhecer Edward Weston, grande mentor de seu trabalho, que a influenciou a ir à Cidade do México. No período entreguerras, a cidade era um polo efervescente de política e cultura, juntando intelectuais do mundo inteiro, e logo Modotti fundou seu estúdio fotográfico na cidade. Sua arte tinha como ponto de partida as paisagens e a cultura popular do país em busca de atingir diferentes abstrações com o seu trabalho. Mais tarde, sua simpatia ao comunismo a conduziu até Moscou, onde também se assentou e fez novos experimentos com fotografias de corpo, especialmente sobre a classe trabalhadora. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/4039>>, acesso último em 22 de abril de 2021, às 19:04.

<sup>20</sup> Desde a adolescência, Bravo já exercia a função de fotógrafo e que mais tarde iria ser sua profissão. Mexicano, ele presenciou um período em que o seu país era atrativo para todos os grandes fotógrafos da época como: Edward Weston, Tina Modotti, Paul Strand, Walker Evans e Henri Cartier-Bresson. Junto com Bresson e Evans, Bravo organizou uma exposição na *Julien Levy Gallery*, em Nova York, no ano de 1935. Mesmo não nunca se identificando como um surrealista, sua trajetória sempre foi marcada pela influência do Surrealismo. Em todo o seu trabalho, as influências da Revolução Mexicana (1910), se tornam muito claras quando ao invés de retratar a modernização do país, se volta para as heranças culturais, as raízes indígenas e o campesinato. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/135>>. Acesso último em 10 de junho de 2021, às 00:01.

<sup>21</sup> Sergei Mikhailovich Eisenstein foi um diretor de filmes russo, pioneiro na técnica de montagens de películas. Dentre suas principais obras, podemos citar *A Greve* (1925), *O Encouraçado Potemkin* (1925) e *Outubro* (1928), cujas temáticas envolvem momentos marcantes da História da URSS. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/1708>>, acesso último em 22 de abril de 2021, às 19:14.

fazer o país ser relevante no imaginário coletivo. Todos estes nomes citados foram influências artísticas que mais tarde veremos nas imagens de Brasília.

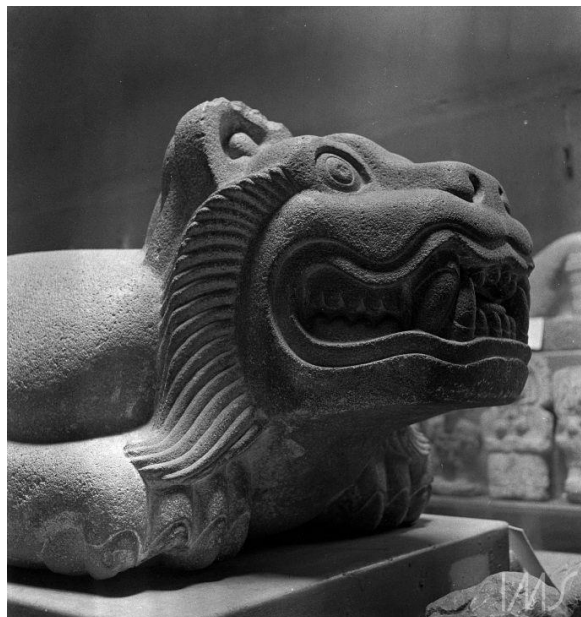


Figura 3 - Marcel Gautherot. Escultura pré-colombiana. Cidade do México. 1936. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Ele ficou seis meses produzindo fotografias que mostravam o seu envolvimento com a cultura mexicana. Para Segala (2001, p. 29), o fotógrafo se indagava com os costumes, as palavras bizarras e provava (“sem cerimônia”) *el aguamiel*, um dos pratos típicos do México. Em 1937, seu retorno à França coincidiu com a Exposição Internacional de Paris, uma ocasião ímpar em sua vida, a proporcionando a criar vínculos com diversos nomes importantes da fotografia, como Jacques e Pierre Prévét e Pierre Verger (PERALTA, 2005).

Em 1938, a obra de Jorge Amado *Jubiabá*<sup>22</sup> despertou uma enorme paixão em Gautherot pelas terras brasileiras, de cordo com Peralta (2005). Lygia Segala (2001) afirma que antes de viajar e ser fotógrafo, Gautherot já era apaixonado pela Amazônia e pela Bahia graças à obra de Amado. Nos anos 1930, os europeus, para além de viajantes e intelectuais, enxergavam a antiga Terra de Santa Cruz como “a floresta virgem e os

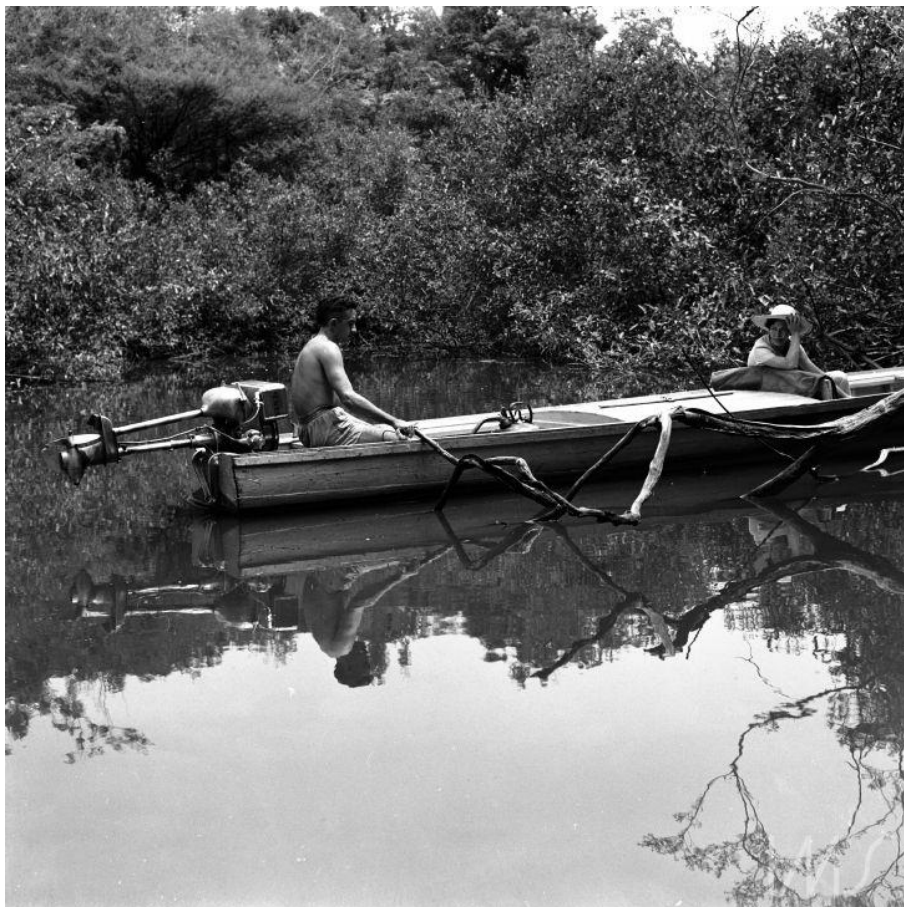
---

<sup>22</sup> Escrito por Jorge Amado, *Jubiabá* foi publicado em 1935 e traduzida como *Bahia de tous les Saints*. A obra conta a história de um dos primeiros heróis negros da literatura brasileira, Antônio Balduino. O romance é central na obra do autor: as contradições entre o mundo do trabalho, o conflito racial, a ideologia, a luta e, de outro lado, a cultura popular, o universo das festas, o sincretismo religioso, a miscigenação e a sensualidade vão marcar toda a sua produção. Disponível em <http://www.jorgeamado.com.br/obra.php3?codigo=12594>, Acesso último às 19:00, em 19 de fev. de 2019.



bichos do mato, (...) índios nus, emplumados” (SEGALA, 2001, p. 27). De acordo com o artista e intelectual cubista Blaise Cendrars (1887 – 1961), o Brasil era “um jovem país exótico em via de modernização” que seduzia a França “por causa do seu primitivismo” (SEGALA, 2001, p. 27).

Em 1939, ele chegou ao Brasil a serviço do Museu do Homem e seu primeiro destino fotográfico foi justamente a Amazônia, apesar dele ter desembarcado em Recife e de lá seguir para a região Norte. O olhar estrangeiro ficaria encantado pela fauna e a flora da floresta, que assim como no México, fez questão de se envolver com a realidade local. Como Peralta (2005, p. 176) nos diz, a viagem pela região amazônica “desbravou o imaginário que o seduziu”. Enquanto estava em viagem pela floresta, Gautherot tentava se enveredar pelos rios e pela vegetação local, andando de caiaque e visitando aldeias indígenas.



*Figura 4 - Marcel Gautherot. Amazônia. 1939. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Tudo era incansavelmente registrado pelas lentes de sua *Rolleiflex* e também vivido, o que o fez andar de canoa pelo rio Amazonas (Figura 4). As fotos buscavam o

rigor do registro documental da natureza, como *closes* bastante precisos e nítidos nas plantas e na visão da mata como um todo. De acordo com Lygia Segala (2001, p. 29), era importante “colher aspectos tanto paisagísticos como humanos da região para enviá-los para a coleção do Museu”. Segundo o próprio Gautherot, se buscava registrar tudo o que tivesse a ver com a vida, o hábito e os costumes dos indígenas (SEGALA, 2001, p. 29).

O francês teve uma visão sobre a sociedade brasileira muito semelhante a que o russo Sergei Einsenstein teve do México. Para ele, as pessoas aqui conviviam com várias sinédoques, em que o homem contemporâneo se confronta metaforicamente com seus ancestrais. Essa interpretação facilitava a ideia de criar uma linha do tempo da história da humanidade, começando com os grupos “mais primitivos”, atravessando por celebrações da herança colonial ibérica até chegar numa nação libertada pelo próprio povo (SEGALA, 2001, p. 31). Os primeiros lugares que o fotógrafo buscou começar seu mapa de peregrinação artística foram lugares de romarias religiosas. Segundo Lygia Segala (2001), este olhar de Gautherot nos remete ao olhar que os viajantes tinham sobre o território brasileiro, fomentando novos estudos sobre a redescoberta do Brasil.

A leitura do termo “primitivo” pode nos indicar algumas considerações acerca do pensamento do fotógrafo, mas que não devemos esquecer que são leituras feitas encima das imagens de Gautherot. Para entendermos como esse conceito opera dentro de uma lógica iconográfica, vamos comparar com as considerações do também fotógrafo viajante Sebastião Salgado (1944 -)<sup>23</sup>. Segundo Marina Feldhues e José Silva Júnior (2020, p. 113), em “A história do Outro em Gênesis de Sebastião Salgado: uma leitura anticolonial do capítulo Tribos de Irian Jaya, Indonésia”, Salgado tinha um sonho romântico de alcançar este mundo “primitivo”, ou seja, uma realidade que, para esses povos, ficou inalterada durante anos. De acordo com o próprio fotógrafo, ele “quis captar um mundo que está desaparecendo, *uma parte da humanidade que está prestes a acabar*, mas que,

---

<sup>23</sup> Nascido em Aimoré, Minas Gerais, e formado em Economia pela UFES, iniciou sua carreira fotográfica em 1971, fazendo registros numa expedição em Angola, a serviço da Organização Internacional do Café, sediada em Londres. Em 1973, foi para Paris e iniciou sua carreira como fotógrafo profissional percorrendo mais de 20 países entre as décadas de 1970 e 1980, contribuindo para várias fotorreportagens. O teor de seus trabalhos evocam sempre questões sociais, captando a vida dos trabalhadores e pessoas pobres, bem como as imigrações de vários povos. Em seu álbum *Gênesis*, publicado em 2013, ele explora a beleza das formas naturais de povos que vivem em suas antigas tradições. Disponível em: <[https://www.ebiografia.com/sebastiao\\_salgado/](https://www.ebiografia.com/sebastiao_salgado/)>, acesso último em 22 de abril de 2021, às 19:58.

no entanto, ainda vive, em muitas maneiras, em harmonia com a natureza” (FELDHUES; SILVA JR., 2020, p. 113).

Essa ideia também pode ser pensada não apenas na questão de fazer as fotos, como também na revelação, no arquivamento e na escrita dos textos que seguem as imagens. Nenhum representante das tribos dos *korowai* nem dos *yali* estiveram presentes na seleção das imagens que viriam a público. Feldhues e Silva Júnior (2020) dizem que os povos também não teriam noção de serem chamados de primitivos, ou ter consciência de que fazem parte de uma cultura que está para desaparecer. Todos os textos que seguem as imagens no livro *Genesis*, de autoria de Salgado, sequer mencionam os nomes dos fotografados ou qualquer frase direta dos mesmos. Tudo é escrito de acordo com o olhar do fotógrafo (FELDHUES; SILVA JR., 2020, p. 115).

Entre 1939 e 1940, enquanto viaja pelo Brasil, a trajetória de Gautherot ficou marcada pela sua estratégia de sobrevivência. Para conseguir mais dinheiro, ele teve que vender seu relógio e prestar alguns serviços para um francês que desenhava mapas. No meio de sua viagem, em 1940, o exército francês o convocou para atuar na Segunda Guerra e Gautherot teve que interromper seus planos. Ele teve que servir como desenhista na seção de engenharia em Dacar, capital do Senegal, então protetorado francês. Com o rápido avanço das tropas alemãs, foi assinado um armistício ainda em 1940 e Gautherot foi desobrigado do serviço militar. A partir deste momento ele teve um dilema: continuar no Senegal e ser leal à *Vichy*<sup>24</sup> até 1942, ou tentar a vida em outro lugar? Foi com este raciocínio que ele decidiu voltar ao Brasil e fixar sua residência no Rio de Janeiro (Telles, 2001; Burgi, 2016; Titan Jr, 2016, p. 25).

### 1.1.2 – O recomeço e a sua filiação ao SPHAN

No Brasil, segundo Nobre (2001), havia um mercado fotográfico incipiente, cuja concorrência estava restrita entre os fotógrafos que vinham de fora do país. Como o

---

<sup>24</sup> Durante a ocupação alemã na França, na Segunda Guerra Mundial, o sul do país teve a sua capital na cidade de Vichy, governado pelo Marechal Philippe Pétain (1856 – 1951). Os franceses eram obrigados a seguir uma série de regras impostas pelo nazistas após a sua rendição, em 1940, quando as tropas de Hitler tomaram Paris. No entanto, o governo francês de Vichy ainda poderia contar com a posse das suas colônias pelo mundo. Em 1944, com o final da guerra e a iminente vitória dos Aliados, uma Assembleia foi convocada e foi decidida a dissolução do governo do sul, a fim de reunificar com a parte do norte do território francês. Disponível em: <https://www.infoescola.com/historia/governo-de-vichy/>, acesso último em 22 de abril de 2021, às 20:24.

vínculo que ele tinha com o Museu do Homem havia sido cortado, logo ele teve que se reinventar e construir uma nova teia de contatos com pessoas importantes, a fim de conseguir ganhar a vida num país em que mal sabia falar o idioma local. Segundo Samuel Titan Jr. (2016), em “A síntese moderna: Gautherot no Brasil”, ele buscou seguir a vida de fotógrafo e o primeiro lugar em que as portas foram abertas foi a imprensa.

Com a ajuda de seu conterrâneo Jean Manzon<sup>25</sup>, muitas de suas fotografias foram publicadas em periódicos de grande circulação, como a revista *O Cruzeiro*<sup>26</sup>, o que deu uma projeção de sua arte para várias pessoas. Dentre os interessados, tinham os arquitetos, como Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Roberto Burle Marx e Affonso Reidy, que nos anos 1940 buscavam uma “renovação criativa que logo se faria sentir na paisagem urbana” brasileira (TITAN JR., 2016, p. 26). Este era um momento de auge da arquitetura nacional e um dos primeiros marcos foi justamente o edifício do Ministério da Educação e Saúde (MES), inaugurado em 1943. O projeto do edifício teve Le Corbusier como um de seus conselheiros no projeto e a participação de Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Roberto Burle Marx. Tempos mais tarde, a estética do MES seria implementada também na capital, fundada em 1960.

Paralelamente, havia um movimento crescente naquele período, conhecido como modernismo. Desde de 1922, como afirmam as cientistas sociais Mariza Veloso Motta Santos e Maria Angélica Madeira (2000), na obra *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*, a *intelligentsia* brasileira estava inquieta com os ideais propagados na Semana de Arte Moderna de São Paulo. Ao longo das décadas seguintes, o novo pensamento criaria formas de criticar os códigos de representação e a sensibilidade vigentes, da mesma forma que entraria em pauta a reinterpretação criativa e crítica do passado e das tradições brasileiras. Foi com esse desejo de redescobrir a

---

<sup>25</sup> Jean Manzon (1915-1990) era parisiense, nascido em 1915 numa família de poucos recursos. Ele começou sua carreira no jornalismo, no periódico *L'Intransigeant*. Mais tarde, colaborou para a revista *Vu*, que tinha um estilo parecido com o de revistas ilustradas alemãs: elas valorizavam não a forma da revista, mas as fotografias, que deveriam estar carregadas de uma formação intelectual, artística e humanista por parte daqueles que as produziam. Quando veio ao Brasil, produziu fotografias para diversos meios, como a revista *O Cruzeiro* e a revista americana *Match* (COELHO, 2003).

<sup>26</sup> Revista semanal ilustrada fundada pelo empresário dos meios de comunicação Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, mais conhecido como Assis Chateaubriand (1892 – 1968), em 10 de novembro de 1928, com sede no Rio de Janeiro. Logo que foi lançada, foi uma das primeiras revistas a imprimir em cores e, na década seguinte, foi uma das pioneiras ao incluir fotografias em suas páginas (VELASQUEZ, s/d).

cultura brasileira que os intelectuais modernistas passaram a se interessar tanto pelas práticas eruditas quanto pelas populares, capazes de representar a nação brasileira.

Com o apoio do governo Vargas, intelectuais liderados pelo poeta Mário de Andrade e por Rodrigo Melo Franco de Andrade criaram em 1937 o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). De acordo com Titan Jr. (2016, p. 27), o poeta queria fazer um programa estético para a “revisitação moderna das raízes culturais brasileiras”. Mário de Andrade já sinalizava a incorporação da cultura popular na “ordem do dia” e, para isso, foram tomadas duas iniciativas: a criação da Comissão Nacional do Folclore<sup>27</sup> em 1947, chefiada por Edison Carneiro (1912 – 1972)<sup>28</sup>, e mais tarde criou-se a Campanha de Defesa do Folclore Nacional, em 1958 (TITAN JR., 2016, p. 30). Já Melo Franco, ao longo de três décadas como presidente do SPHAN (incluindo desde a sua fundação), buscava reunir esforços para preservar a arquitetura colonial, vista como um “estilo de batismo” da tradição brasileira e como ingrediente incontornável da invenção modernista (TITAN JR., 2016, p. 27).

Por intermédio de Pierre Verger, Gautherot foi apresentado a Lucio Costa, um dos arquitetos envolvidos com o modernismo da época e que também estava ligado ao SPHAN. Mais tarde, seriam concretizadas outras duas relações: com o arquiteto Alcides Rocha Miranda (1909 – 2001)<sup>29</sup> e com o poeta Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987). Essa rede de contatos foi deixando ele mais perto do SPHAN, até que Rodrigo de Melo Franco o chamou para fazer parte e permitir que ele fizesse o que sempre buscou: viajar e fotografar. De acordo com Patrícia Peralta (2012), em “As narrativas fotográficas de Marcel Gautherot - Estudo visual do guerreiro alagoano e do bumba-meu-boi

---

<sup>27</sup> Comissão que contou com a participação de intelectuais, artistas e arquitetos. Eles seriam responsáveis por avaliarem registros de patrimônio material e imaterial que pudessem representar a identidade brasileira (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2005).

<sup>28</sup> Nascido em Salvador, foi um dos mais notáveis folcloristas, com pesquisas destacadas sobre a cultura popular, tendo passado por várias universidades e pela Comissão Nacional do Folclore e pelo Conselho Nacional do Folclore, no Brasil, além das Sociedades de Folclore do México, da Argentina e do Peru. Sua contribuição tinha um objetivo claro em agir em defesa do folclore brasileiro, exercendo também papéis como historiador, etnólogo, jornalista, ensaísta e professor. Disponível em: [http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID\\_Materia=162](http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Materia=162), acesso último em 22 de abril de 2021, às 22:06.

<sup>29</sup> Iniciou sua trajetória como arquiteto se formando em 1932, pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Ao longo de cinco décadas, de 1930 a 1980, assinou vários projetos arquitetônicos, como residências, monumentos, escolas, igrejas, capelas, museus, fábricas e sedes de instituições. Nesse meio tempo, fez parte do SPHAN, uma colaboração que durou por 40 anos. Todas essas informações foram coletadas na dissertação defendida por Liege Sieben Puhl (2010), intitulada “Alcides da Rocha Miranda – Projetos e Obras (1934 – 1997)”.

maranhense”, nesta época, a instituição precisava de bons profissionais para catalogar obras de: artes plásticas, artes aplicadas, arquitetura, etc.

Veloso e Madeira (2000, p. 102) explicam que a instituição foi o resultado do que os intelectuais modernistas buscavam no passado: a fonte da cultura nacional autêntica. Com isso, a restauração de acervos, monumentos e documentos visava não só a preservação do passado, como também a criação de uma nova estética. Dessa forma, como afirma Peralta (2012), Melo Franco passou a encomendar os serviços de fotografia de Marcel Gautherot, pois assim os registros contribuiriam com o intuito de catalogar, tomar e proteger tudo aquilo que representasse a identidade brasileira.

Ao ficar dentro da instituição e ter fixado sua residência no Rio de Janeiro (assim que havia voltado do Senegal) Gautherot pôde conseguir mais contatos com a *intelligentsia* da instituição, como: Manuel Bandeira, Jorge Amado, Carybé e entre outros. Esses intelectuais encabeçavam o ritmo do movimento modernista e davam um impulso para as imagens de Gautherot serem reconhecidas. As relações do fotógrafo com esse grupo contribuiu para a permanência de sua dinâmica fotográfica junto com a mistura à realidade local (PERALTA, 2005).

O registro da cultura era um dos pilares do modernismo. O desejo de abarcar a totalidade e a diversidade cultural fez com que vários intelectuais modernistas realizassem expedições para o interior do Brasil com o intuito de descobrir manifestações artísticas. Câmeras e gravadores estavam sempre a postos para registrar ritos, cantos, histórias e demais atividades essencialmente etnográficas. As intensas pesquisas que desdobravam a partir dessas viagens criavam releituras sobre o nosso passado, ora para preservar, como o nosso patrimônio lúdico e estético, ora para superar, como os arcaísmos remanescentes da tradição patriarcal. Desse modo, surgiu uma obsessão enorme para a construção de “retratos do Brasil” – imagens que definissem a fisionomia da cultura brasileira – com o objetivo de revisitar as raízes coloniais brasileiras e superar os entraves da inserção do país na modernidade (VELOSO; MADEIRA, 2000, p. 91).

Corroborando com esta análise, Segala (2001) afirma que os intelectuais modernistas do SPHAN buscavam uma nova compreensão da história e das tradições brasileiras. Este pensamento era uma forma de tratar elementos presentes no Brasil, como a natureza e a “degenerescência racial”, com outros olhos, capazes de projetar um “futuro” sem referências europeias, as quais predominavam nas décadas anteriores a de

1930. Era nesse bojo em que se buscava desenvolver e divulgar novas sínteses interpretativas, “registros visuais configuradores de uma civilização brasileira” (SEGALA, 2001, p. 32).

Gautherot viajou por vários lugares do Brasil, documentando “obras ou monumentos passíveis de proteção estatal” (TITAN JR., 2016, p. 27). Os lugares mais frequentados foram as cidades históricas de Minas Gerais e o interior do Nordeste. De acordo com Peralta (2005, p. 177), as imagens registradas foram vistas por Melo Franco como um “acervo visual dos bens a serem tombados, catalogados e protegidos pelo patrimônio”.

Segala (2001) nos aponta que foi o próprio Mário de Andrade quem incentivou uma política de documentação fotográfica. O objetivo era registrar todos os tipos de manifestações, sejam culturais, históricas, artísticas, populares e eruditas que pudessem constituir a identidade brasileira. Em alguns casos, as manifestações de dança e cantos, que envolvem a tradição oral, acabam sendo privilegiados para os estudos de alguns folcloristas por serem processos de formação da “cultura brasileira”<sup>30</sup>, bem como de um patrimônio histórico. No meio dessas imagens, as fotografias de Gautherot se destacavam, tanto pela qualidade como pela “excelência do ponto de vista”, que valorizava o objeto fotografado. (SEGALA, 2001, p. 32).

Em todas as suas fotos, ele partia da premissa de ter uma estética de composição e de harmonia com muita paciência para estruturar os elementos que fariam parte do cenário. Um dos grandes arquitetos daquele período, Augusto Silva Telles (2001) conta num dos episódios em que conheceu Gautherot, nos anos 1960, que ao chegar na casa rural de Colubandê (Figura 5), em São Gonçalo (RJ), avistou o fotógrafo comendo um sanduíche embaixo de um guarda-sol e com uma máquina fotográfica montada num tripé. Indagado pelo arquiteto por estar sentado e não em pé tirando fotos, o fotógrafo respondeu que estava trabalhando, mas que esperava por duas horas uma nuvem se deslocar para um determinado ponto a fim de ultimar a fotografia da casa. Telles disse que pôde sentir naquele momento a paciência e o cuidado que Gautherot prestava com as suas imagens, cujo intuito de obter a melhor fotografia, tanto documental quanto esteticamente.

---

<sup>30</sup> O Museu do Folclore, criado em 1947, deu um impulso para os debates folcloristas acerca da preservação sobre os temas de identidade nacional e de cultura popular (SEGALA, 2001, p. 40-42).

Na fotografia, vemos a imagem dividida em dois planos: no inferior, a grama nos situa em que lugar estamos; enquanto que no plano superior, vemos a fazenda, considerada um sítio histórico, e ao fundo as nuvens com formatos diferentes, cujo contraste facilita a distinção entre o céu e a nuvem numa qualidade em preto e branco. A estética imposta foi capaz de fazer as nuvens dividirem as atenções da imagem junto à fazenda.



*Figura 5 - Marcel Gautherot. Fazenda Colubandê. São Gonçalo (RJ). 1957. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Aos poucos, foi se construindo uma estética própria inspirada nas exigências e prerrogativas do modernismo. Gautherot cumpria à risca os trabalhos por encomenda, tentando deixar suas imagens com um mínimo de abstracionismo. Para Titan Jr. (2016, p. 28), havia a preocupação em obedecer as ideias do movimento modernista, como fazer sínteses entre o moderno e o tradicional, ou o cosmopolita com o nacional ou entre o erudito e o vernacular. De fato, se nos atentarmos para coleções do fotógrafo, podemos ver desde igrejas barrocas e ruas de cidades que são patrimônios históricos, até prédios e avenidas de Brasília. Esses contrastes não estão exatamente segregados quando analisamos o acervo pessoal dele no IMS. A organização de seu acervo não possui qualquer tipo de separação entre as diversas imagens, limitando ao uso de palavras-chaves como forma de buscar determinados registros.

Num de seus depoimentos, Gautherot nos conta que não dispunha de muitos “meios” para fazer suas viagens (SEGALA, 2001, p. 32). Para fazer os deslocamentos e as sessões fotográficas, ele dizia ser mais conveniente ir sozinho, pois com um ajudante



haveria mais despesas. Melo Franco buscava reduzir ao máximo os custos do governo - o que explica o custo reduzido nas viagens -, por isso “não gostava de fazer despesas com fotografias” e acabou fazendo um acordo com Gautherot: o presidente do SPHAN dava a orientação e carta de apresentação em troca recebia as cópias das fotografias, mas o fotógrafo ainda teria a posse dos negativos (SEGALA, 2001). Segundo Telles (2001, p. 8), as cartas de apresentação serviam para serem mostradas às autoridades civis ou religiosas responsáveis pelos bens culturais. A ideia era de facilitar as visitas do fotógrafo nas instituições, bem como a documentação fotográfica desejável dos bens sob sua responsabilidade. Telles reforça a fala de Segala, afirmando que a instituição não pretendia adquirir os negativos, apenas as cópias, o que era uma prática comum na época (TELLES, 2001, p. 8).

Por vezes, as viagens tinham suas verbas delimitadas pelo SPHAN, bem como as relações do fotógrafo com as instituições públicas brasileiras. Havia uma espécie de independência compromissada, o que garantia a circulação e a visibilidade de Gautherot em vários grupos sociais distintos (SEGALA, 2001). Esse capital técnico e social conferiu a ele relações com instituições, redes de funcionários públicos, artistas e intelectuais interessados na afirmação da visualidade brasileira. Em seu acervo, percebemos que são reunidas fotografias com estilos dos mais variados, contendo referências do fotojornalismo, da documentação arquitetônica e da etnografia.

Além disso, a sua condição como estrangeiro também o favorecia uma posição particular de mediação, revalidando o uso estético e documental de suas imagens. A partir disso, entendemos como as suas fotografias ganharam notoriedade e tiveram espaço em revistas, como *O Cruzeiro* – um dos periódicos de maior tiragem naquele momento – e em exposições, tanto dentro quanto fora do Brasil, com quadros que servem à legitimação da memória nacional. Na Exposição Internacional de Bruxelas, em 1958, havia uma pavilhão brasileiro com as fotos de Gautherot sobre o folclore brasileiro. Mais tarde, quando foi trabalhar para o Itamaraty, entre 1959 e 1960, ele fez 400 fotografias sobre o país e foram distribuídas 50 cópias de cada uma delas, uma para cada embaixador (SEGALA, 2001, p. 38).

Não tardou para Gautherot fazer amizade com essa geração de arquitetos. Um dos primeiros projetos que ele engendrou foi a Pampulha, projetada por Niemeyer, seguido do Museu de Arte Moderna, de Affonso Reidy, e depois dos jardins de Burle Marx.

Segundo Titan Jr. (2016, p. 26), entre esses três, a relação com Niemeyer era especial: além de possuírem um mesmo olhar estético sobre as obras, havia também um estreitamento político, cuja posição de esquerda unia os dois. Nas palavras de Segala (2001, p. 46), desde a sua origem na França, Gautherot já apresentava uma lealdade simpática ao “partido do proletário”. Muito se deve à sua infância pobre, a qual nunca fez questão de esconder em suas fotografias, quando vemos imagens de populares. Niemeyer dizia que ele era “um sujeito progressista” e que era “um sujeito evoluído (...), de esquerda” (SEGALA, 2001, p. 46).

Em 1930, ainda na França, Gautherot já demonstrava seu interesse pelos ideais socialistas. Quando a revista *Notre Temps* publicou uma edição sobre o Congresso de Sohlberg – realizado por estudantes contrários ao nacionalismo –, Gautherot havia sido mencionado por fazer “eco às ideias de Le Corbusier<sup>31</sup>” (BURGI, 2016). Outro fator que coincidiu com a inclinação socialista do fotógrafo foi o movimento da Frente Popular<sup>32</sup>, também na França. Entre os anos 1936 e 1938, a frente conduziu a esquerda socialista ao poder e acabou influenciando os funcionários do Museu do Homem, incluindo Gautherot. Além disso, a Exposição Universal de 1937<sup>33</sup>, influenciada pelos reformistas da Frente Popular, reforçou ainda mais as posições modernistas e progressistas do fotógrafo (FRIZOT, 2016).

Essa proximidade nos ideais garantiu uma relação entre Niemeyer e Gautherot, na qual resultou uma ampla documentação sobre arquitetura. Se pegarmos toda a coleção sobre Brasília, podemos ver mais de três mil fotografias que incluem desde o canteiro de obras até a inauguração da cidade. Os diferentes estágios de construção da capital serviram para estampar as páginas de várias revistas do período, dentre elas está a *Módulo*

---

<sup>31</sup> Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), mais conhecido como Le Corbusier, foi um arquiteto, urbanista, escultor e pintor franco-suíço. Foi pioneiro no estilo *Unité d'Habitation*, com prédios modulares que serviram de inspiração para muitos projetos modernistas. Disponível em: <<http://www.fondationlecorbusier.asso.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=15&IrisObjectId=6943&sysLanguage=en-en&itemPos=1&sysParentId=15&clearQuery=1#>>, acesso último em 23 de abril de 2021, às 17:19.

<sup>32</sup> Movimento que desencadeou greves e protestos por toda a França antes de subir ao poder, em julho de 1936. O governo da Frente Popular imprimiu um novo modelo, mais coerente com as perspectivas das esquerdas, tendo um efeito social com a valorização da vida campesina e operária, bem como a celebração de festas populares (MORETTIN, 2013).

<sup>33</sup> Dada a crise de 1929, a Exposição Universal de 1937 foi realizada em Paris com o objetivo de unir arte e técnica a fim de recuperar a indústrias e os artesanatos nacionais. Dentre as pautas, se buscava diminuir o desemprego, muito alto entre os artistas (MORETTIN, 2013).

(1955 – 1964), criada e editada pelo próprio Niemeyer, cujo foco era mostrar a arquitetura moderna do período (TITAN JR., 2016).

Na próxima parte, veremos como o olhar estético do fotógrafo foi construído ao longo de sua passagem pelo Brasil.

### 1.1.3 – O olhar etnográfico de Gautherot

No início dos anos 1940 estava ocorrendo a então Era Vargas, no período compreendido entre 1937 e 1945, conhecido como Estado Novo. Nesse contexto, o governo avalizava e impulsionava um projeto de construção do Brasil moderno e um dos aportes para este resultado foram as imagens que representariam o país. O então ministro da educação Gustavo Capanema patrocinou o 1º Salão Brasileiro de Fotografia, organizado pelo Photo Club Brasileiro, uma associação que foi pioneira na implementação do questionamento do estatuto da fotografia no Brasil. Além disso, é construído no Rio de Janeiro o Edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública



*Figura 6 - Marcel Gautherot. Edifício Gustavo Capanema, sede do Ministério da Educação e Saúde Pública. Rio de Janeiro. 1955. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

(MES) – Figura 6 –, em 1943, projetado por arquitetos chefiados por Lucio Costa, que seguiam todos os preceitos corbusianos do período (NOBRE, 2001). Abaixo, uma das fotos do edifício que foi expoente da arquitetura moderna brasileira, fotografado por Gautherot tempos depois da sua fundação.

Quando Gautherot foi contratado pelo SPHAN, ele deu início a novas viagens pelo território brasileiro. É nesse bojo que ele buscava no folclore a singularidade acerca da cultura nacional através da fotografia. Gautherot aplicava a qualidade técnica do testemunho, a

fim de valorizar a cena social, bem como a arte e a cultura dos subalternos. Segala (2010) nos diz que enquanto estava no meio das manifestações, ele mantinha sua preocupação com tempo, movimento, posição, luz e foco. Além de que, ele realizava diversas séries fotográficas, a fim de registrar as dinâmicas e, em sua perspectiva, a autenticidade dos movimentos culturais. Dessa forma, as sequências mostravam coreografias de luta e danças dramáticas (SEGALA, 2010, p. 126).

As fotos de Gautherot buscavam preservar aquilo que ele considerava como o “espírito do povo” brasileiro. Em suas palavras: “O folclore clássico vai desaparecendo, tinha de documentar isso!” (SEGALA, 2001, p. 46). A ideia de preservação acontece num cenário onde há uma fronteira entre a celebração da expressão cultural e a sua iminência de desaparecer. De acordo com Eneida Souza (2002, p. 114), até os anos 1950 uma parte do Brasil ainda estava alheia ao processo de modernização do país. Desse modo, diferentes olhares foram se construindo ao longo dos registros feitos pelos fotógrafos, estimulando a criatividade e a razão sensível sobre uma realidade plural. Aos poucos, o próprio Gautherot foi definindo a sua trajetória de vida e de criação (PERALTA, 2005).

Ele foi até o Maranhão onde realizou registros da festa do Bumba meu boi em São Luís, nos anos de 1944 e 1953, explorando diferentes ângulos e movimentos. A importância dessa festividade é muito grande, principalmente por representar a realidade



Figura 7 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. São Luís (MA). 1953. Bumba meu boi. Fonte: Instituto Moreira Salles.

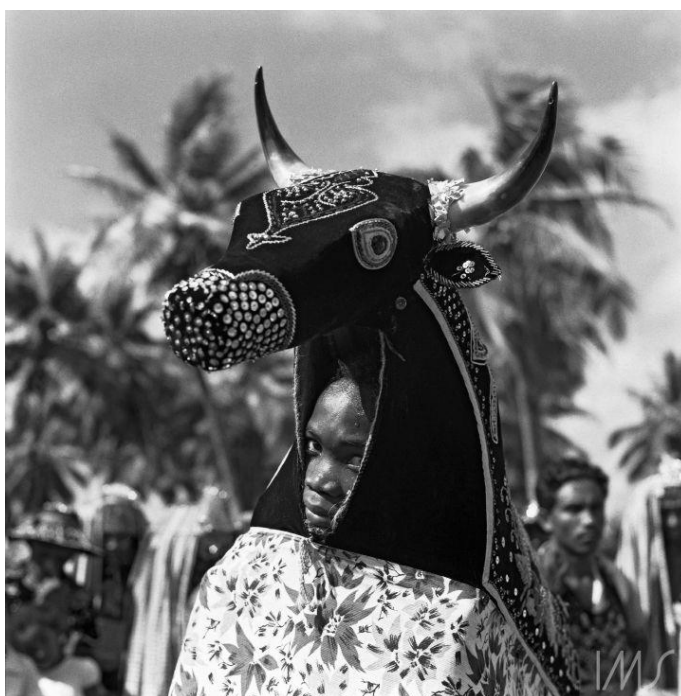
das populações que o encenam. A manifestação é criada e recriada de acordo com a memória daqueles que também fazem a dança. De todo modo, a ideia era a de preconizar a autenticidade dos fatos registrados. Conforme Segala (2005) nos aponta, os lugares, as expressões e as interações sociais registradas pelo fotógrafo acabam sendo temporalizadas. Elas se ligam à crença de “nitidez documentária”, em que se busca fixar a observação e a fixar o acontecimento. Através dos seus relatos, podemos

perceber como Gautherot se mistura aos fotografados, representando o que autora chama de “humanismo documentário”, em que o fotógrafo também se torna parte de seu registro (SEGALA, 2005, p. 84).

Para o antropólogo e especialista em demonstrações performáticas James Clifford (1998), em “Sobre a alegoria etnográfica”, a narrativa alegórica atua por trás dos relatos etnográficos. Eles não são predominantemente alegóricos, mas em alguns deles se pode encontrar extra-significados, subordinados a funções realísticas e referenciais. Mesmo podendo ser ficções controladas, esses relatos também são carregados de significados abstratos, comparativos e explanatórios. A narrativa é, portanto, um resultado de um conjunto de agentes e imagens que produzem disfarces, concepções da mente e qualidades morais (CLIFFORD, 1998).

Neste processo, a alegoria do Bumba meu boi pode assumir outros sentidos, que podem ser vistos de acordo com o olhar ou a imaginação. E é nesse sentido que o relato etnográfico atua como um espaço de aproximação entre o passado e o presente. O relato seria responsável por resgatar aquilo que está sendo apagado pela cultura global, regida pelo progresso, enquanto se mantém como representante de uma memória ou uma tradição (CLIFFORD, 1998).

Numa das imagens (Figura 8) presentes no acervo de Gautherot podemos ver a “tripa do boi”, nome dado à pessoa que sustenta a indumentária do Bumba-meu-boi (PERALTA, 2005, p. 181). No enquadramento, é perfeito o ângulo que capta não só a cabeça da pessoa como também a da própria fantasia. Na cena, podemos ver que quem interpreta o animal é um “homem do povo”, nas palavras de Peralta (2005, p. 181), que no meio da brincadeira, ainda sim, mantém a seriedade que o papel lhe impõe.



*Figura 8 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. São Luís (MA). 1953. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Neste caso, o personagem principal ocupa o centro e grande parte da imagem, aparecendo em nítida expressão e harmonia com os elementos ao fundo. Mesmo desfocadas, a massa de pessoas indistintas se faz presente ao fundo, assim como em grande parte da coleção sobre o Bumba-meu-boi (PERALTA, 2005). A análise se torna mais interessante quando as relações entre esses diversos elementos seguem uma hierarquia de valores, muito bem postos pelo fotógrafo. Como diz Frizot (2016, p. 23), Gautherot centraliza o objeto estabelecendo correspondências entre vários extremos, “entre um canto e outro da imagem”. Isso contribui para definir uma unidade do tema enquadrado, mantendo as dimensões da cena com poucas ou sem distorções (FRIZOT, 2016).

Nas fotografias do Bumba-meu-boi, percebemos que o fotógrafo passa entre as pessoas sem ser notado (na Figura 9 podemos ver bem isso). Como Michel Frizot (2016) nos aponta, em meio às cerimônias populares, ele não é visto como um intruso e acaba se tornando parte daquilo que está acontecendo. Foi assim em vários tipos de



*Figura 9 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. São Luís (MA). 1953.  
Fonte: Instituto Moreira Salles.*

manifestações: rituais, feiras, jogos de capoeiras, aldeias indígenas e até vendedores autóctones. Complementando a análise de Frizot, Heliana Angotti-Salgueiro (2014, p. 34) aponta que é essa noção de registro que Gautherot buscava em suas fotos, o que chegava a ser algo parecido com a invisibilidade. Nos espaços sociais, ele buscava passar despercebido, fazendo com que as pessoas se acostumassem com a sua presença. O registro se tornava algo natural, estando em meio à atmosfera sem interferir na ação.

Na foto ao lado (Figura 10), uma criança é fotografada com os ornamentos que a celebração exige. Os olhos dela estão visivelmente em desencontro com a lente do fotógrafo, que consegue registrar a atenção que ela direciona ao momento. Mais atrás, ainda conseguimos ver, com um certo desfoque, a multidão (alguns paramentados e outros não). E percebemos que os olhares estão todos em direção à lente, o que nos leva a crer, talvez, que o desencontro entre o fotógrafo e fotografado seja proposital.

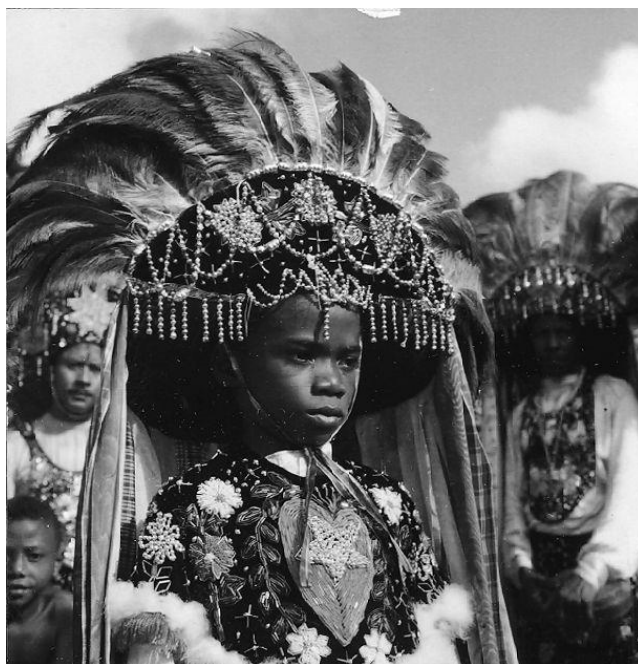


Figura 10 - Marcel Gautherot. *Bumba meu boi*. São Luís (MA). 1953. Fonte: Instituto Moreira Salles.



Figura 11 - Marcel Gautherot. *Bumba meu boi*. São Luís (MA). 1953. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Selecionamos novamente uma fotografia com crianças (Figura 11), uma das marcas do fotógrafo. Por onde passava, Gautherot tinha um apreço muito grande em registrar as suas simplicidades, seja em brincadeiras ou qualquer hábito rotineiro. Diferente da imagem anterior, é nítido que neste caso elas estão posando para a foto, com a atenção toda voltada para o clique do fotógrafo. A ideia é de



fazer um registro mais total, com a crianças no primeiro plano, junto ao boneco do Bumba, e os adultos no fundo.

Além disso, é na coleção do “Bumba” onde também podemos notar um dos estilos mais pertinentes de Gautherot: a sequência de planos. Assim como outras fotos do amplo acervo de Gautherot, as fotografias dessa dança são organizadas em sequências que permitem ao leitor acompanhar o movimento das alegorias durante os movimentos artísticos.



Figura 12 - Marcel Gautherot. Bumba meu boi. São Luís (MA). 1953. Fonte: Instituto Moreira Salles.

De acordo com Angotti-Salgueiro (2014, p. 47), essas fotografias são exemplares de *sur le vif*<sup>34</sup>, em que o próprio fotógrafo organizou seus negativos antes mesmo deles se tornarem parte do acervo do IMS, enumerando seus negativos em pranchas de contato. Em sequência, as fotos são capazes de gerar a noção de movimento, pois mesmo sendo capturas instantâneas, postas uma do lado da outra percebemos uma narrativa, o que pode ser notado quando vemos a numeração embaixo de cada uma. Além disso, Frizot (2016)

<sup>34</sup> Segundo a tradução do site *Linguee*, é uma captura instantânea dos acontecimentos, de modo que seja uma cena ocorrida de forma repentina. De acordo com Angotti-Salgueiro (2014), esse é um termo muito utilizado no meio cinematográfico, que significa a fixação de sequências.



aponta que a *Rolleiflex* possuía uma limitação de 12 fotos por filme, o que podemos notar na quantidade de imagens em sequência acima. O fotógrafo selecionava bem as fotografias que comporiam os movimentos da narrativa, por isso deveria estabelecer prioridades para a composição das imagens, o que fazia excluir cenas excessivamente velozes (FRIZOT, 2016).

Para Segala (2001), a sequência das imagens traz, além da composição e o sentido dos planos, a história do lugar que é capaz de avivar os detalhes perdidos no movimento ordinário. A preocupação do fotógrafo em colocar sequencialmente o desenrolar do ato parte do pressuposto de construção de uma narrativa através da poética das formas e do jogo de luzes. Nesta, o Boi é o elemento principal, mostrando o momento de sua morte, marcada por danças, cantos e recitativos cômicos. Como afirma Peralta (2005), a passagem é marcada pelo caboclo/caçador, que levanta a sua lança e a enfia no couro do animal, uma cena presente no último quadro da sequência. A riqueza fica nos detalhes, que mostram o chapéu de plumas, o peitoril e o saiote, característicos do Boi maranhense. Os registros, colocados um do lado do outro, fazem com o que o espectador tenha noção da dinâmica do movimento encenado pelos atores (PERALTA, 2005).

Assim como nós vimos na primeira parte deste capítulo, com a questão das fotografias de “primitivos”, também tivemos uma análise acurada sobre as imagens de Gautherot. Nessa primeira coleção fotográfica, com as imagens do Bumba meu boi, fica bem evidente o quanto o fotógrafo não se preocupa em capturar depoimentos ou saber os nomes dos sujeitos que conduzem as cenas. As descrições encontradas no acervo digital, sob a guarda do Instituto Moreira Salles, mostram apenas descrições sobre o nome do evento, o lugar onde foi feito e o ano (como vimos na própria fonte de cada imagem). São estes elementos que ficam visíveis aos interessados em conhecer tais fotografias e, consequentemente, ficar com um olhar ainda limitado a um texto superficial. De acordo com Feldhues e Silva Júnior (2020, p. 118), este pode ser um caso do olhar do homem branco moderno-ocidental patriarcalista e capitalista sobre o “outro”, classificado de acordo com “identidades, essências, lugares no tempo e no espaço”.

Citando Fanon (2008, p. 90), isso pode ser uma questão de “inferiorização”, instrumento criado pelos europeus a fim de superiorizar sua cultura. Essa prática teve seu início nos processos de colonização do ultramar, nos finais do século XV, e que se manteve até na consolidação das bases do pensamento científico. Algumas teorias sobre

o racismo tiveram seu respaldo graças às bases científicas no século XIX. Nos textos de Hegel, a ideia de lugares primitivos, selvagens, inalterados e próximos à natureza, contrapõem com a ideia de civilização presente nas culturas europeia e americana. E neste caso em específico, percebemos que mesmo com o passar dos anos, essas formas de dominação ainda se mantêm com novos contornos. O olhar do autor sobre aqueles representados nas fotos como culturas prestes a acabar, já demonstra o pensamento imperialista do homem moderno-ocidental (FELDHUES e SILVA JR., 2020).

Após as viagens por essas regiões distantes, Gautherot mostrava o material para Édson Carneiro, que nos anos 1940 coordenava a Campanha em Defesa do Folclore Nacional. O que agradava era comprado por Carneiro e se instaurava um procedimento de apropriação institucional para que registros descritivos das viagens e flagrantes de reportagem fossem tratados como documentação etnográfica. Os dados eram reclassificados e era passado às publicações e exposições folclóricas. No final das contas, havia uma proposta de transformar todo o material produzido - essas idas a diferentes lugares - em um volume de fotos de folgedos populares, com textos em vários idiomas (como português, inglês e francês) e com a autoria de Marcel Gautherot. No entanto, o projeto não sai do papel e o fotógrafo considerou seu trabalho “pouco aproveitado”, incapaz de ter publicado parte de sua memória (SEGALA, 2001, p. 53).



Figura 13 - Marcel Gautherot. Carrancas de proa. Rio São Francisco (BA). 1946. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Ainda nas viagens pelo Nordeste, ele também fotografa as Carrancas do rio São Francisco (Figura 13). As esculturas e totens esculpidos na proa dos barcos chamam a atenção do fotógrafo. Ele conseguiu publicar esta série na revista *O Cruzeiro* (na edição de agosto de 1947), bem como incentivar os estudos sobre as Carrancas, que mais tarde passariam a fazer parte dos acervos de museus. Para o fotógrafo, ir

para as regiões interioranas do Brasil era uma atividade penosa, visto que a realidade que ele presenciava era dura, mas era onde ele encontrava “um sentido maior, mais natural” (SEGALA, 2001, p. 47).

As fotos no São Francisco representam muito mais do que um rio, pois seria este “o rio da unidade nacional”, indo de encontro com o desejo de criar uma identidade nacional propagada pelo SPHAN (SEGALA, 2001, p. 47). Vale destacar o desejo de Gautherot por fotografar as populações locais, algo que foi bastante explorado nesta série de imagens. Também percebemos pessoas comuns em diferentes perspectivas de sua vida social ou no seu ofício sendo registradas pelas lentes de Gautherot. No retrato a seguir, vemos uma Carranca vista de frente enquanto que um homem é fotografado naturalmente (PERALTA, 2005).

Seguindo numa linha parecida com a dos navegantes das Carrancas, outra coleção que podemos destacar é a da vila de Aquiraz (CE), intitulada “Jangadas e jangadeiros”, onde os pescadores também renderam registros etnográficos ao fotógrafo. Cada imagem demonstrou a investigação por parte de Gautherot sobre uma “comunidade relativamente isolada”, através de ritmos, modos de vida e instrumentos (TITAN JR., 2016, p. 29).



*Figura 14 - Marcel Gautherot. Jangadas e jangadeiros. Aquiraz (CE). 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Mesmo sendo um “estrangeiro” entre os moradores daquele local, a presença do fotógrafo era nitidamente ignorada. Foi assim que ele captava o cotidiano dessa população, com a partida das jangadas, a pescaria em mar aberto, a divisão de produto e o descanso no final do dia.

Uma das melhores imagens que mostra a interação do fotógrafo com os fotografados é a tirada de um jangadeiro (Figura 14).

Lançando um olhar bem superficial sobre a imagem, pode parecer que não há nada demais, pois vemos um indivíduo do pescoço para cima, com um chapéu amarrado até o queixo, com os olhos e o cenho semicerrados e um cigarro na boca. Mas isso nos diz muito sobre quem está sendo fotografado, pois estes elementos nos fazem identificar, perceber e rotular aquilo que está acontecendo.

De acordo com os sociólogos Ricardo Fabrino Mendonça e Paula Guimarães Simões (2012), no artigo em que utilizam conceitos inspirados nas metodologias sociológicas de Erving Goffman, “Enquadramento: diferentes operacionalizações políticas de um conceito”, eles dizem que o processo de enquadramento é também uma comunicação, já que ele é feito a partir de uma interação entre dois sujeitos. Isso vira um ponto que Goffman especifica, visto que os atores não são livres e independentes no engajamento interacional por atuarem sobre a ação que os precede. O conteúdo presente na imagem, resultado dessa interação, fomenta uma linguagem que possibilita um entendimento do espectador sobre o que está acontecendo.

Ainda segundo aos autores, o enquadramento guia a interação entre os sujeitos, coordenando suas ações, entendendo a situação e o posicionamento adotado por cada um deles. Ao observarmos a foto, podemos notar que o olhar no rosto do jangadeiro é visto de baixo para cima pelas lentes de Gautherot, o que já demonstra a “atuação” que o fotógrafo precisa realizar afim de captar o ângulo que percebemos na imagem (MENDONÇA; SIMÕES, 2012). Isso explica também a posição escolhida frente ao sol forte do Nordeste brasileiro, favorecendo ao rosto do indivíduo que fica bastante iluminado e que também pode explicar o olhar semi-cerrado.

Os enquadramentos nos permite captar expressões e ter certas expressões que configuram como informações não ditas - tanto pelo fotógrafo como pelo fotografado -, ao mesmo tempo em que revelam a condição do sujeito naquele momento. Mas além da expressão, as roupas também contribuem para o olhar construído sobre o jangadeiro. O chapéu é feito de palha e insere o indivíduo numa classe social, fazendo o público especular a condição não só dele, mas como de todos os outros que vivem em Aquiraz e dependem da pesca para seu sustento. Retomando as análises do artigo de Mendonça e Simões (2012), o pesquisador Daniel Cefäi afirma que os acontecimentos práticos e discursivos que ocorrem, bem como as situações que os afetam, nos convoca a interagir e a se reunir com o coletivo (CEFÄI, 2007, p. 626).



*Figura 15 - Marcel Gautherot. Jangadas e jangadeiros. Aquiraz (CE). 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Em outra foto (Figura 15), podemos ver um homem de vestimenta simples de costas para a câmera, dando a sensação de estar indo em direção a algum lugar. Ao fundo, vemos a imensidão de areia que o cerca e temos noção de onde ele está situado. Na imagem abaixo (Figura 16), o fotógrafo capta uma pessoa sem ela, necessariamente, aparecer. O foco não está na pessoa, mas sim na sombra projetada na areia. Apesar de não vermos a pessoa

em si, sabemos onde ela possa estar devido à sombra da vela, ainda enroscada, acima da cabeça do pescador. E também vemos, ainda no primeiro plano, a presença de cordas enroladas, típico de pescadores desta região. Mais ao fundo, na parte superior, o mar nos dá a dimensão do ambiente.

Além disso, o fotógrafo também buscava exercer um contraste entre luz e sombra para alcançar resultados mais impressionantes.

Nas fotografias a seguir, vemos dois exemplos bastante contundentes das técnicas utilizadas. Na primeira imagem (Figura 17), uma jangada em primeiro plano tapa o sol com a sua vela. A imagem nos mostra a embarcação circundada apenas por uma silhueta de



*Figura 16 - Marcel Gautherot. Jangadas e jangadeiros. Aquiraz (CE). 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

sombra enquanto que o fundo luminoso destaca o entorno. Todo o horizonte de água, bem como a areia são evidentes com a posição escolhida pelo fotógrafo, que ainda consegue captar a luz do sol sendo refletida na areia molhada, do quebra mar. Para finalizar, a sombra projetada no chão de areia ainda se perde num horizonte por trás do fotógrafo, dando uma dimensão enorme do tamanho da sombra, impossível de ver o seu limite dentro do enquadramento.



*Figura 17 - Marcel Gautherot. Jangadas e jangadeiros. Aquiraz (CE). 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Nesta outra (Figura 18), observamos um contexto semelhante, porém com algumas diferenças estéticas. Uma jangada na área de arrebentação volta a ser o foco fotográfico, bem como a sombra “infinita” e o entorno iluminado. No entanto, a luz do sol não fica mais escondida. Pelo contrário, vemos uma bola luminosa que ocupa o centro da fotografia e está dentro da vela da embarcação que, mesmo coberta, fica nítida aos olhos do espectador. A vela não é posta de um modo torcido como na fotografia anterior, mas esticada para estar geometricamente posta, a ponto de conseguir incorporar o sol e ainda nos permitir ver o seu tamanho. Com um olhar bem acurado, percebemos como a linha vertical do mastro divide a foto ao meio, localizado bem ao centro do

enquadramento. Apesar da implementação de várias técnicas em suas imagens, Gautherot exclui um elemento importante nestes dois últimos casos para que o cenário estivesse sido montado: as pessoas. Neste caso, é a jangada e não o jangadeiro que é visado a ser o foco da imagem.



*Figura 18 - Marcel Gautherot. Jangadas e jangadeiros. Aquiraz (CE). 1950. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Na série de fotos sobre a romaria no Santuário Diocesano de Bom Jesus de Matosinhos, em Minas Gerais, podemos ver detalhes pertinentes que mostram a devoção a Deus. Numa das imagens (Figura 19), a câmera se aproxima de dois fiéis que demonstram sua devoção se ajoelhando perante à basílica. O impressionante se torna a forma como a cena toda foi montada, onde ato é realizado em meio a uma multidão de pessoas. As sombras no chão multiplicam a aglomeração dos corpos, tanto que mesmo as pessoas que estão fora do enquadramento também acabaram sendo “fotografadas” através de suas sombras projetadas no chão (SEGALA, 2001). Lygia Segala ainda nos diz que nestas manifestações de aglomerados, se adensa o sentido da cena – quase como um trabalho de fotomontagem –, com planos bem distintos que evitam a desordem.



*Figura 19 - Marcel Gautherot. Jubileu do Santuário Diocesano de Bom Jesus dos Matosinhos, fiéis no adro da Basílica. Congonhas (MG). 1947. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Em outra foto (Figura 20), observamos a basílica onde ocorreu o Santuário Diocesano de Bom Jesus dos Matosinhos de longe e sem a multidão. O destaque fica para o enquadramento preciso, em que encaixa a igreja no centro da imagem, com a cruz no alto do edifício podendo ser considerada um marcador dessa divisão. Além disso, no plano inferior, podemos ver as sombras das árvores atrás da câmera, o que nos dá ainda mais a noção de onde o fotógrafo se encontra. Assim como Gautherot fez na fazenda de Colubandê, ao fundo vemos as nuvens preenchendo o céu ao redor do santuário, capazes de promover uma ideia celestial, ainda mais quando unimos tais elementos com a igreja.





*Figura 20 - Marcel Gautherot. Santuário Diocesano de Bom Jesus dos Matosinhos. Congonhas (MG). Sem data. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



*Figura 21 - Marcel Gautherot. Santuário Diocesano de Bom Jesus dos Matosinhos. Congonhas (MG). 1957. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Em outra imagem (Figura 21), o fotógrafo se aproxima do santuário e consegue registrar algumas estátuas, captando detalhes mais precisos das esculturas feita em pedra. Ao centro, ainda podemos ver algumas crianças, sentadas numa espécie de mureta acima das escadarias que levam em direção à igreja. Apesar de bem localizadas na foto, é perceptível que elas não são as protagonistas da imagem. A estátua do primeiro plano se torna bastante

evidente e o santuário ao fundo se destacam, a presença das crianças se mistura em meio a grandiosidade dos monumentos.



*Figura 22 - Marcel Gautherot. Santuário Diocesano de Bom Jesus dos Matosinhos. Congonhas (MG). 1957. Fonte: Instituto Moreira Salles*

pouco antes do momento do clique. Já na foto seguinte (Figura 23), temos uma imagem nitidamente posada, com mais crianças do que antes e todas olhando para a câmera e sorrindo. De acordo com Lygia Segala (2001), em alguns casos, os detalhes dos rostos não escapam das câmeras, que acabam eternizando as expressões humanas bem no momento em que percebem a presença de um fotógrafo.

De acordo com Susan Sontag (2004), a câmera permite que os fotógrafos possam se tornar “turistas” em meio ao que está acontecendo. O fotógrafo sempre busca

Fotografando logo em seguida, as personagens da foto anterior acabam virando o foco em duas ocasiões. A primeira mostra algumas delas de costas (Figura 22), sem notar a presença de Gautherot, enquanto que outras olham fixamente para a câmera tentando entender o que estava acontecendo, com um olhar de dúvida. Podemos interpretar esse momento como se o fotógrafo tivesse pego todas elas de surpresa,



*Figura 23 - Marcel Gautherot. Santuário Diocesano de Bom Jesus dos Matosinhos. Congonhas (MG). 1957. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

“colonizar” novas experiências e descobrir novas maneiras de olhar para temas conhecidos. Por isso que na frente de uma lente, as pessoas perdem suas inibições sociais ou fronteiras morais, desonerando o autor das imagens de toda a responsabilidade com relação às pessoas fotografadas. Com um olhar de alguém que vem de fora do país, Gautherot imprime seu fascínio nas fotografias através de ações corriqueiras, ou que podem configurar o “desconhecido” (SONTAG, 2004, p. 29). Por mais que o fotógrafo, que também é viajante, se sinta livre de quaisquer julgamentos por onde passa, ele possui princípios e valores morais que ele vai buscar imprimir em suas fotos.

Em outra de suas coleções, ele fotografou as salinas de Macau (RN), onde os cones de sal constituem formas abstratas, ostentando linhas oblíquas em forma de pirâmides e, ao mesmo tempo, losangos com o espelho d’água (Figura 24). Segala (2001, p. 34) é enfática que vários critérios de geometrização das imagens importavam para a composição fotográfica: “Importa a intervenção das formas nos espaços, o jogo estrutural das linhas, as proporções, as superfícies, a texturização da imagem”. Isso era capaz de



*Figura 24 - Marcel Gautherot. Salinas. Macau (RN). 1949. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

conduzir o olho do espectador a um determinado ponto proposto pelo autor da foto.

As fotografias eram importantes para definir a geografia humana, com “tipos e aspectos” do Brasil, como afirma Lygia Segala (2001, p. 36). Isso também era chamado de cartografia social, que configurava pontos de apoio para os percursos e as vistas distantes. As cartas de

apresentação eram importantes para se chegar a lugares distante, bem como até os folguedos. Artes, festas populares, devoções e manifestações profanas foram todas captadas, dando sequência a um gênero da iconografia, surgido nos anos 1930, sobre estudos das manifestações folclóricas (SEGALA, 2001).

As pessoas recebiam bem a presença dele. Por onde passava, os habitantes pediam para Gautherot fotografá-los e, ao invés de dinheiro, pagavam a ele dando uma garrafa de cachaça. De acordo com Gautherot, a relação com as pessoas sempre foi bem amistosa, configurando momentos que terminavam em bebida. Neste contexto de boas convivências entre pessoas de diferentes lugares, Édson Carneiro afirma que a câmera fotográfica também pode ser vista como um elemento de cordialidade, cuja presença do fotógrafo era misturada com a dos habitantes locais na busca pelo melhor ângulo. Carneiro também faz menção ao registro fotográfico como um documento vivo de observação, o que vale não é tratar a fotografia como a captura de uma pose, mas de uma ação (SEGALA, 2001, p. 44).

Além do folclore e do patrimônio histórico, as fotografias de Gautherot aparecem no auge da arquitetura moderna brasileira. De acordo com Augusto Telles (2001), dentre os intelectuais do SPHAN, como mencionamos acima, também estavam grandes arquitetos, como Alcides da Rocha Miranda, Roberto Burle Marx, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Como Ana Luíza Nobre (2001) enfatiza, Gautherot acompanhou de perto estes arquitetos que viam na fotografia um grande potencial simbólico, no seu valor documental e propagandístico, que poderia ser reproduzida diversas vezes, tal como em escala industrial. A autora ainda frisa que os arquitetos tratavam o ato fotográfico na função

“de assegurar às suas obras permanência no tempo – e cabe notar a niemeyeriana igreja da Pampulha, um dos primeiros projetos arquitetônicos fotografados por Gautherot no Brasil, também vir a ser a primeira obra moderna tombada pelo Sphan” (NOBRE, 2001, p. 21).

Niemeyer, por sinal, convidou Marcel Gautherot a ir até Brasília, ainda em fase de construção, nos anos 1950. A passagem do fotógrafo pela escola de arquitetura fez uma grande diferença para ele, se destacando em relação a outros colegas da área que também trabalharam fotografando a cidade, como Mário Fontenelle, Humberto Franceschi e Hermano Montenegro (2001, p. 7). Gautherot sempre reforçou a utilidade dos conhecimentos arquitetônicos: “uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa foto” (SEGALA, 2001, p. 34). Percebe-se como arquiteto e fotógrafo se davam bem, quando Niemeyer escreve um depoimento a fim de enaltecer o fotógrafo: “Como o Marcel sabia encontrar os pontos de vista adequados, os contrastes da arquitetura que tão bem compreendia!” (SEGALA, 2001, p. 34).

Dessa maneira, as produções de Gautherot tiveram um importante papel tanto na divulgação, quanto na valorização da arquitetura. Instituições como o Itamaraty promoviam exposições no exterior, como forma de exportar a plasticidade da arquitetura nacional. As imagens favoreciam ao movimento moderno, encontrando lugar em diversos meios para se propagar. Várias das fotografias arquitetônicas de Gautherot serviam para estampar revistas nacionais - como a *Módulo* e *O Cruzeiro* - e estrangeiras - como as francesas *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *Aujourd'hui Art et Architecture* e as americanas *Architectural Forum* e *Arts & Architecture* -, como também livros – como *Space, time and architecture* e *Modern architecture in Brazil*. Estes exemplos compunham um nicho específico de revistas, cujos editores também eram arquitetos atuantes e agiam em defesa da arquitetura moderna. Segundo Nobre (2001, p. 22), estas imagens ajudavam na disseminação de um ideário comum e universalizante, que rompia com as barreiras geográficas e idiomáticas.

Além disso, segundo Nobre, as imagens também carregavam um certo sentido pedagógico, o que conferia o nome de “guias de percepção”, como forma da geração de artistas e intelectuais de estetizar a “nova sociedade moderna” (2001, p. 22). Neste contexto, as fotografias de Gautherot mostravam os edifícios monumentais de Niemeyer, mas cuja autoria do fotógrafo não é reconhecida, o que torna sua produção anônima em quase todos os casos (NOBRE, 2001).

Nos próximos itens, veremos que as revistas acima não foram as únicas as quais Gautherot teve participação. Em outra parceria que o fotógrafo teve com Niemeyer – relação que vai ser mais explorada a seguir – ele foi convidado a fazer parte da revista *brasília*, um periódico envolvido com os interesses de JK em meio à criação de uma capital moderna. Nessa próxima seção, o objetivo é observarmos o contexto histórico, que promoveu a difusão de veículos de divulgação ilustrados, da mesma maneira que mostra o surgimento da *brasília* e seu foco: acompanhar a construção de uma capital, desde seus primeiros prédios até os grandes edifícios. No capítulo II, exploraremos mais a participação de Gautherot na revista.

## 1.2 – Uma capital em revista

Em 1955, Juscelino Kubitschek realizou um de seus comícios de campanha presidencial na cidade de Jataí, em Goiás, onde se comprometeu a efetivar a mudança da capital para o interior do país, de acordo com um dos preceitos da Constituição de 1891. De acordo com os historiadores Maria Teresa Villela Bandeira de Mello e Fernando Pires-Alves, em “Expedições científicas, fotografia e intenção documentária: as viagens do Instituto Oswaldo Cruz (1911-1913)”, foram feitas várias missões ao interior brasileiro com o ensejo de buscar um espaço ideal para se instalar uma capital moderna para a República<sup>35</sup> recém-fundada (MELLO e PIRES-ALVES, 2009).

Ao longo de vários anos, o projeto sofreu diversas inflexões de acordo com a agenda de cada governo. A antropóloga Nísia Trindade Lima e a historiadora Tamara Rangel Vieira afirmam que conforme “a época, às vezes parecia promissora, em ocasiões, inviável, e em outras era simplesmente ignorada” (2015, p. 250). Não era para menos, segundo a historiadora Lucia Lippi de Oliveira (2002, p. 31), em “Tempos de JK: a construção do futuro e a preservação do passado”, é nos anos 1950 que o mundo urbano se sobrepujava ao mundo rural no Brasil. O imaginário social logo seria dominado pela ideia do desenvolvimento, pelo novo e o moderno, constituindo o otimismo do “Brasil, país do futuro” (OLIVEIRA, 2002, p. 32).

De um modo geral, o período em que Juscelino Kubitschek esteve na presidência era recheado de projetos de Brasil, cujo foco era garantir o crescimento acelerado. O apelido de “anos dourados” significava muito mais do que o simples otimismo de uma sociedade que quer chegar à égide do desenvolvimento, mas de já ter chegado a esse feito. Lippi de Oliveira (2002) nos explica que a alcunha da década só viria tempos mais tarde, com o fim da ditadura militar e passou a se construir o mito de JK.

Dessa forma, o passado foi revisitado na busca de criar uma atmosfera nostálgica, com a concretização de uma cidade utópica, símbolo de uma nova sociedade. Mas assim como nos anos do varguismo, JK tinha em mente se aproximar da gama de intelectuais, pois para construir algo concreto, havia a necessidade de construir uma legitimação

---

<sup>35</sup> Uma das expedições ficou conhecida como Penna-Neiva, chefiada pelos sanitaristas Belisário Penna e Arthur Neiva, em 1912. A comissão tinha o nome de Inspetoria de Obras Contra Secas, em que percorreu regiões do norte da Bahia, sudeste de Pernambuco, sul do Piauí e de Goiás de norte a sul (MELLO e PIRES-ALVES, 2009).

também. Lippi de Oliveira é enfática ao dizer que o “poder precisa deles (os intelectuais)”, pois são eles os especialistas do mundo simbólico (2002, p. 34).

Mas não foi só a proximidade com intelectuais a única inspiração de JK em Vargas. Num país que engatilhava para a industrialização, iniciada nos anos anteriores, Juscelino Kubitschek buscava implementar ainda mais indústrias e fazer em “cinco anos o que levaria cinquenta”. Era nesse bojo que o presidente buscava também constituir um projeto de nação, ao “integrar a nacionalidade, antiga aspiração herdada dos portugueses, construindo a nova capital e estradas que (...) convergiram até Brasília” (MOREIRA, 2003, p. 157).

Essa política, inaugurada pelo próprio JK, ficou conhecida como nacional-desenvolvimentismo, um projeto político, social e econômico a fim de sair da crise do início da década. Mais tarde, esta política teve sua importância na criação de uma estabilidade ao longo de seus cinco anos de mandato de JK. O nacional-desenvolvimentismo foi uma peça crucial na conciliação dos interesses entre dois grupos: o ruralista, conservador e autoritário, e o nacionalista econômico, reformista e popular (MOREIRA, 2003).

Segundo o antropólogo James Holston (1993), em sua obra em que destrincha todo o desenvolvimento da capital, *A cidade modernista*, o governo projetou um Plano de Metas<sup>36</sup>. Cada uma destas metas tinham o objetivo de desenvolver o país e promover um sentimento nacionalista nas pessoas. Dentre elas estava a construção de Brasília, que segundo o presidente promoveria à integração nacional por meio dessa interiorização. O projeto de mudança da capital sintetizava o seu slogan de “cinquenta anos em cinco”, se tornando a meta-síntese de seu governo, cujo objetivo era incorporar o Brasil no patamar das nações ricas (HOLSTON, 1993, p. 26). Nas palavras de Lucio Costa (2002, p. 14),

---

<sup>36</sup> O programa era dividido em 30 metas, distribuídas entre os setores de energia (metas 1 a 5), transporte (metas 6 a 12), alimentação (metas 13 a 18), indústria de base (metas 19 a 29) e educação (meta 30). As consequências desse processo foram positivas, ampliando o parque industrial, multiplicando os empregos entre os trabalhadores urbanos e proporcionando às camadas médias novos produtos de consumo, antes inacessíveis devido às taxas de importação. O crescimento industrial avançava fortemente, com hidrelétricas e novas estradas, bem como modelos de veículos de indústrias automobilísticas surgindo a todo momento. O modelo econômico de Juscelino causava a expansão da participação do capital estrangeiro, que começou durante o Estado Novo, por conta do apoio dado pelo governo à produção interna de bens industrializados (MOREIRA, 2003, p. 159).

para construir a capital, deveria estar “desarmado de preconceitos e tabus urbanísticos e imbuído da dignidade implícita do programa: *inventar* a capital definitiva do país”.

A fim de mobilizar os esforços para a mudança, o governo instituiu a Lei 2.874 que autorizava o poder executivo a fundar a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, conhecida como Novacap<sup>37</sup>. A empresa seria responsável pelo planejamento e pela execução de serviços de localização, organização e construção da futura capital do país. Além disso, também tinha como objetivo acelerar os processos de tramitação para a construção da capital, que deveria ocorrer dentro do período do governo Kubitschek (1956-1961) e já com data de inauguração: 21 de abril de 1960. A empresa passou a ser presidida por Israel Pinheiro, político mineiro e aliado de JK, além de contar com um Conselho de Administração, uma Diretoria e um Conselho Fiscal (Vieira, 2009; Silva, 2004; Medeiros, 2012).

Complementando a análise de Moreira, a socióloga Helena Bomeny (2002, p. 202), em “Utopias de cidade: as capitais do modernismo”, nos diz que Brasília simbolizava “o tom que o presidente da República imprimiria ao país – dinamismo, coragem, tenacidade, pioneirismo desbravador e audácia”. Ainda segundo Bomeny, a utopia de Brasília faria uma ponte entre o projeto moderno de Kubitschek e o modernismo dos anos 1920 do Estado de Minas Gerais, onde o presidente iniciou sua carreira política (BOMENY, 2002).

Apesar do enorme salto temporal entre a chegada de Gautherot ao país e a construção de Brasília, podemos dizer que ambos se conectam no que tange aos ideias modernistas ainda presentes no mandato de JK. De acordo com a belettrista Eneida Maria de Souza (2002), em “Arte e Estado: JK reinventa o moderno”, o presidente idealizava a conclusão do movimento modernista, que havia começado em São Paulo. Nas palavras de Kubitschek: “enquanto Minas procura unificar o Brasil, São Paulo se dispersou em setenta painéis e foi preciso virmos a Belo Horizonte para dar o espetáculo duma família solidária e respeitável” (SOUZA, 2002, p. 110).

Como prefeito de Belo Horizonte, entre 1940 e 1945, Kubitschek já dava “mostras de sua afinidade com projetos urbanísticos ousados e modernos, deixando sua marca na construção do bairro da Pampulha” (BOMENY, 2002, p. 204). Inclusive, quando Brasília

---

<sup>37</sup> Termo que faz alusão à “nova capital”, em oposição a “Velhacap”, como era conhecida a cidade do Rio (COSTA, 2013).



passou a ser construída, JK contou com o apoio de intelectuais mineiros para que o empreendimento se concretizasse, tais como: Gustavo Capanema (ministro da educação do Estado Novo), Rodrigo Melo Franco de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Em outras palavras, a utopia urbana concebida no sonho de Brasília nos traz de volta a *modernidade/mineiridade* de JK (BOMENY, 2002, p. 203).

A questão da mineiridade traz à tona o caráter regional que a construção da capital assumiu. Segundo Helena Bomeny, esse debate se inseria na ideia de que “a cultura se faz pela incorporação, e não pela recusa da tradição” (BOMENY, 1991 *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 36). Segundo Wander Melo Miranda (2002), em *Anos JK: margens da modernidade*, os projetistas da capital pensavam em construir uma ponte entre Diamantina barroca com a Brasília moderna. O projeto modernista da capital visava unir não só o “novo” com o “antigo”, como também aquilo que fosse “popular”. A modernidade tinha a função não de extinguir, mas sim preservar o passado, que estava sendo ameaçado pela própria modernidade (OLIVEIRA, 2002, p. 36).

Esse era um dos desafios que remetiam à importância de proteger, catalogar e expor em museus todos os elementos que constituíam o folclore brasileiro, seja por meio de seus costumes, tradições, anedotas ou fábulas. Para isso, a presença de intelectuais, como os ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) – que incentivavam uma política de modernização e de democratização da sociedade brasileira por parte do Estado –, vai ser muito importante dentro do governo Kubitschek. Em 1958, vendo a urgência de não restar mais nada do passado, o presidente se providenciou de assinar a criação da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro em que se pretendia criar “um mapa cultural do Brasil” (OLIVEIRA, 2002, p. 42).

No entanto, a construção da cidade modernista também enfrentou uma forte oposição. A socióloga Maria Victoria Benevides (2002), em “O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento”, afirma que Juscelino Kubitschek recebeu críticas ao longo de sua gestão, sobretudo, encabeçadas pelo maior partido de oposição na época: a UDN (União Democrática Nacional). Segundo Moreira (2003), o partido atacava, principalmente, a política econômica do presidente e contava com o apoio não só de políticos, como também de intelectuais, estudantes e de sindicalistas do movimento nacionalista. A política de JK passava a ser considerada como um difusor do imperialismo internacional, transformando o caráter popular das reformas em caráter elitista, enquanto

que internamente era acusado de favorecer a latifundiários e burgueses locais que também era coligada a grupos estrangeiros (MOREIRA, 2003, p. 175).

Usufruindo da liberdade política dos anos 1950, a oposição organizava ataques contra o governo no campo da imprensa. Carlos Lacerda, líder da UDN do Rio de Janeiro, era um dos maiores opositores de JK, chegou a abrir uma Comissão Parlamentar de Inquérito a favor de investigar o dinheiro público gastos nas obras da capital. Além disso, ele também contava com seu próprio veículo de comunicação, onde disseminava seus ataques direcionados à nova capital: o *Tribuna da Imprensa* (VIDESOTT, 2010).

A rápida difusão de vários periódicos estava atrelada não só à liberdade política, como também à incorporação de novas técnicas. Jornais e revistas foram atribuídos pela noção de neutralidade, se aproximando do estilo americano de notícia. Até os anos 1940, a escrita dos jornais era próxima ao estilo europeu, muito subjetiva e de caráter literário. Segundo a jornalista e pesquisadora Ana Paula Goulart Ribeiro (2007), em sua obra *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 1950*, essa inspiração no modelo dos EUA é reflexo de uma racionalização da produção e os indícios de que a imprensa de massa passaria a ser incorporada na esfera da indústria cultural também. O novo modelo era chamado de *lead*, uma espécie de pirâmide invertida, em que o primeiro parágrafo deveria resumir o relato do fato principal, em que se constituía por seis perguntas básicas: Quem? Fez o quê? Quando? Onde? Como? E Por quê? (RIBEIRO, 2007).

Além da incorporação de novas técnicas, a profissão de jornalista já tinha passado por outras transformações. Ribeiro afirma que desde o decreto nº 5.480 instaurado por Getúlio Vargas, em 1943, o jornalismo estava regularizado como curso universitário. Na década seguinte, ocorreria a profissionalização da imprensa com o aumento dos salários, fazendo com que a carreira de jornalista deixasse de ser uma ocupação provisória para se tornar uma categoria profissional. Essas mudanças foram importantes para o surgimento de uma nova composição socioeconômica, política e cultural (RIBEIRO, 2007).

Para Tania Regina de Luca (2005), em “História dos, nos e por meio dos periódicos”, os anos 1950 consagraram a prática do chamado “jornal-empresa”, cujas publicações refletem os limites do seu grau efetivo de mercantilização. Sobre as notícias, os periódicos passariam a respeitar a “verdade dos fatos”, atribuindo ao jornal a ideia de nobreza ao transmitir as informações ao público leitor (LUCA, 2005, p. 138).

Nesse contexto de transformação da imprensa, foi instaurado o art. 19, da Lei 2.874, em 1956, que determinava à Novacap a divulgar, por meio de um boletim mensal, os atos administrativos da diretoria e os contratos celebrados pela empresa. Segundo Beatriz Feijó Medeiros (2012), em “A revista *brasília* e a mitificação da nova capital”, num período em que as revistas ilustradas se tornavam uma nova tendência, acrescentando fotografias em suas páginas, o periódico foi uma forma de divulgar a transferência através de imagens (MEDEIROS, 2012).

Segundo a arquiteta e pesquisadora Maria Beatriz Camargo Capello (2010), assim surgiu a revista *brasília*, que teve o primeiro número lançado em 18 de fevereiro de 1957. A sua função era não só documentar, como também defender a construção da futura capital do país. A também arquiteta e pesquisadora Luisa Videsott (2010), em “Informações, representações e discursos acerca das arquitetura-ícones de Brasília: o caso da revista Brasília”, complementa que a divulgação das mais variadas ações da Novacap representava uma forma de rebater e contrabalançar as críticas da oposição ao governo Kubitschek e à concretude das obras. O público alvo do periódico eram universidades, bibliotecas, colégios e embaixadas brasileiras no exterior (VIDESOTT, 2010).

A revista registrou diversos depoimentos de personalidades que contribuíram para a construção da cidade, tais como: o presidente da República Juscelino Kubitschek, os arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, o presidente da Novacap, Israel Pinheiro, dentre outros personagens. Os artigos, que defendem a ideia da mudança da capital, passam a relatar os acontecimentos da construção com ampla cobertura fotográfica (CAPELLO, 2010, p. 43-44). De um modo geral, as motivações para as publicações se pautavam em entreter o público sobre o empreendimento.

As primeiras edições tinham suas imagens emprestadas das revistas *Manchete*<sup>38</sup> e *Cruzeiro*, bem como da Agência Nacional daquele período. Já a impressão do periódico era realizada na gráfica do IBGE do Rio de Janeiro, até meados 1959, quando os escritórios da Novacap foram transferidos para Brasília. A partir do dia 16 de abril de 1957, a revista passou por uma mudança importante no seu corpo editorial, tirando o então

---

<sup>38</sup> Revista ilustrada fundada pelo empresário Adolfo Bloch em 26 de abril de 1952, no Rio de Janeiro. Junto com a *O Cruzeiro*, a *Manchete* se tornou uma das primeiras do seu tempo e ter fotos coloridas (SIQUEIRA; MURILO, s/d).

editor-chefe Paulo Rehfeld e colocando Raimundo Nonato Silva<sup>39</sup> em seu lugar. Ele foi contratado para editar o boletim da Companhia a partir do número cinco, de maio de 1957, assumindo a partir de então a direção da Divisão de Divulgação da Novacap e da revista *brasília* (Capello, 2010; Videsott, 2010).

Como jornalista, Nonato havia trabalhado em diversos jornais e revistas, com sua coluna voltada para culturais e educacionais, aptidão que lhe conferiu o cargo de redator do Ministério de Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Segundo Medeiros (2012), a contratação de Nonato veio não só pelas experiências profissionais que ele teve, como também pela amizade com Ernesto Silva e o Cardeal Vasconcellos. Desde então que ele foi requisitado para assumir a chefia de Divisão de Divulgação da Novacap e sua atuação de Nonato na revista só terminaria tempos depois no número 81, em 1963 (MEDEIROS, 2012).

Outra mudança ocorrida na edição de maio de 1957 foi o *layout* da revista. Graças ao projeto gráfico de Artur Lício Pontual<sup>40</sup>, a revista passava a utilizar um novo tipo de papel e a utilizar as imagens tiradas da cidade para estampar suas capas. Todas as edições passavam a ser mais estilizadas, com retângulos coloridos que se diferenciavam das fotografias em preto e branco. Além disso, também foi usada outra casa para imprimir os exemplares da revista: a editora Bloch<sup>41</sup>. Em 1959, a sede da Novacap foi transferida para Brasília – ainda com as obras em andamento –, mas a revista ainda continuaria sendo editada no Rio de Janeiro, visto que a “velha capital” ainda tinha as condições necessárias para a produção e distribuição das publicações. Além disso, foi a partir do número cinco (Figura 25) que a fonte do nome “*brasília*” passou a ser diferente. Se até a quarta edição (Figura 26) era no formato garamond cursivo, típico dos anos 1940, de maio de 1957 em diante as letras passariam a ser de arial black, mais redondo e mais “moderno” (Videsott, 2010, p. 34; Medeiros, 2012).

---

<sup>39</sup> Nonato veio substituir Paulo Rehfeld, editor-chefe nos quatro primeiros números da revista (janeiro, fevereiro, março e abril de 1957). Ele era jornalista e também professor de línguas, com doutorado em Filologia Romântica, sendo falante de diversos idiomas além do português, como: espanhol, italiano, francês, italiano, romeno, provençal, catalão, grego e até latim (VIDESOTT, 2010).

<sup>40</sup> Ele já foi do conselho diretor da revista *Módulo* (editada por Oscar Niemeyer e fundada em 1955) e também já foi correspondente da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* (CAPELLO, 2010, p. 46).

<sup>41</sup> Esta passou a estampar os fascículos até o último número da primeira série, editado em 1963.

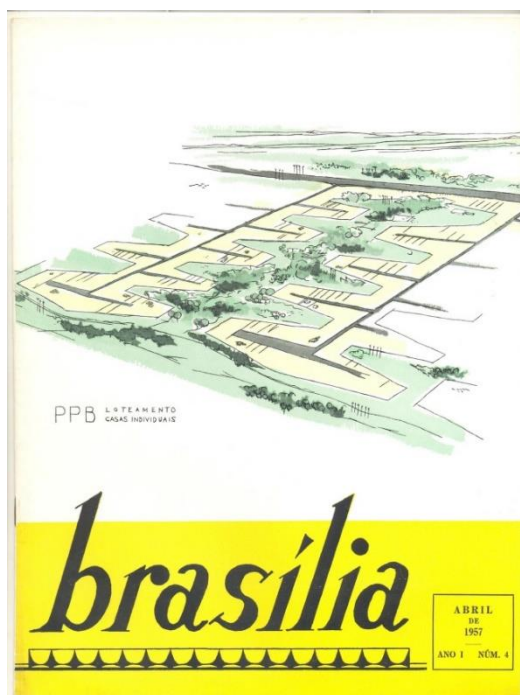


Figura 26 - Revista *brasília*. Capa. Projeto de casas individuais. Número 4. Volume 1. Abril de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



Figura 25 - Revista *brasília*. Capa. Celebração da Primeira Missa de Brasília, celebrante faz elevação da hóstia consagrada. Número 5. Volume 1. Maio de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Entender as condições de produção do periódico é uma parte que interfere na percepção do historiador sobre qualquer periódico. De acordo com Tânia Regina de Luca (2005), é importante pesquisador investigar a materialidade de um jornal ou de uma revista, isto é, saber por onde esse periódico circulou, as técnicas de impressão de seu período e a sua aparência (LUCA, 2005). Isso nos permite mapear a revista ao longo dos 83 números, entre 1957 e 1988, cujas publicações mensais iriam até o número 44, de agosto de 1960, após a inauguração de Brasília. Os números 45 a 48, referentes aos meses de setembro a dezembro de 1960, foram fundidos em uma edição única (CAPELLO, 2010, p. 43).

Entre 1961 e 1962 essa periodicidade é interrompida, contando apenas com três edições. Com o Golpe Militar de 1964, a publicação passou a ser interrompida e retomada só entre 1965 e 1967, com um número especial por ano, respectivamente os números 65, 67 e 68. Após uma nova interrupção, são publicadas, em 1988, suas duas últimas edições, os números 82 e 83. A partir do número cinco até a inauguração da capital, a revista foi vendida pelo valor de dez cruzeiros. Antes disso, a distribuição era gratuita, destinada, sobretudo, aos candangos. Se compararmos este valor com o de outras revistas, como *O Cruzeiro*, era um valor acessível, que também era vendida por este preço (CAPELLO, 2010, p. 43).

Com relação à quantidade de exemplares, do número 1 ao 25 a tiragem foi de 10 mil exemplares. Do número 26 a 49 a tiragem foi de 20 mil exemplares. A única edição que se destaca de todas as outras, cujo número de exemplares foi muito maior, foi a edição de número 40, a especial que falava da inauguração da capital, de abril de 1960, com uma tiragem de 760 mil exemplares (MEDEIROS, 2012). No mesmo ano da inauguração de Brasília, a revista tinha 10 mil assinantes, no Brasil e no exterior (CAPELLO, 2010). Quando comparamos esses números com os de outro periódico do mesmo período, a revista *O Cruzeiro*, percebemos que as tiragens da *brasília* eram bem inferiores. De acordo com a historiadora Muza Clara Chaves Velasquez, em seu verbete intitulado *O Cruzeiro*, no CPDOC/FGV, as tiragens da revista chegavam a 550 mil exemplares semanalmente, uma marca atingida na metade da década de 1940 e mantida até 1960.

A seguir, falaremos mais sobre as imagens presentes no periódico e como elas transmitem suas mensagens. Segundo Tania Regina de Luca, as páginas “amarelecidas” também podem nos informar sobre o processo de trabalho “que juntou máquinas, tintas, papel, texto e iconografia” (LUCA, 2005, p. 132). Isso também se aplica ao texto que acompanha as imagens, que também foi alvo de nossas análises, indo desde as letras minúsculas, comprimidas nos rodapés das páginas, até as manchetes grandes e coloridas. Todos esses elementos nos promovem pensar em novas formas de ler um periódico, o que torna possível historicizar a fonte (LUCA, 2005).

Neste próximo item, veremos como as imagens da revista *brasília* foram montadas e como elas configuravam a importância da revista dentro do projeto do Estado em concretizar uma cidade moderna em meio a um momento de fortes mudanças econômicas e sociais. Através da imagem podemos obter as percepções de como o periódico transmitia os seus interesses por “de trás” de suas páginas. Assim, aspectos como a estética da revista e a distribuição de imagens da construção se tornaram alvo da análise.

### **1.3 – As imagens da revista *brasília***

No item acima explicamos que o periódico atuava na divulgação da cidade, desde seus primeiros passos até a sua conclusão. Mas a questão é: o que virava notícia para o periódico? A gama de notícias era bastante variada. Podemos perceber desde decretos presidenciais, discursos políticos e até atas de reuniões com todos os balanços do mês.

Também eram frequentes informações de caráter mais particular, que não dependiam necessariamente do Estado para acontecer, como nascimentos, casamentos e até aniversários.

De um modo geral, a revista fez um acompanhamento da evolução da cidade. O objetivo era de causar um impacto em seus leitores, na tentativa de mostrar a realização de um projeto de que estava saindo do papel. Logo nos três primeiros números (de janeiro, fevereiro e março de 1957), as capas mostram a evolução do projeto da capital (Figura 27). Na primeira (à esquerda), de janeiro de 1957, mostra uma imagem panorâmica do quadrilátero Cruls<sup>42</sup>, com uma estrela apontando o local específico onde será feita a nova capital. A segunda capa (ao centro), de fevereiro de 1957, inclui uma representação estilizada de Niemeyer da área de Brasília, com o grande lago que iria se formar pelo represamento do rio Paranoá. O desenho se repete na capa do número três (à direita), de março de 1957, com um adicional: o projeto do Plano Piloto de Lúcio Costa (CAPELLO, 2010, p. 44-45).



Figura 27 - Revista *brasília*. Capas. Números 1, 2 e 3. Volume 1. Janeiro, fevereiro e março de 1957.  
Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

O uso de capas para mostrar a evolução da cidade foi uma prática muito recorrente na *brasília*. Conforme a capital se aproximava da sua fundação, a revista exibia os prédios que ficavam prontos e, de preferência, usava os mesmos exibidos em edições anteriores para deixar ainda mais evidente a concretização do projeto. Um dos exemplos é o Congresso Nacional (Figuras 28, 29 e 30), que começa com sua imagem representada por

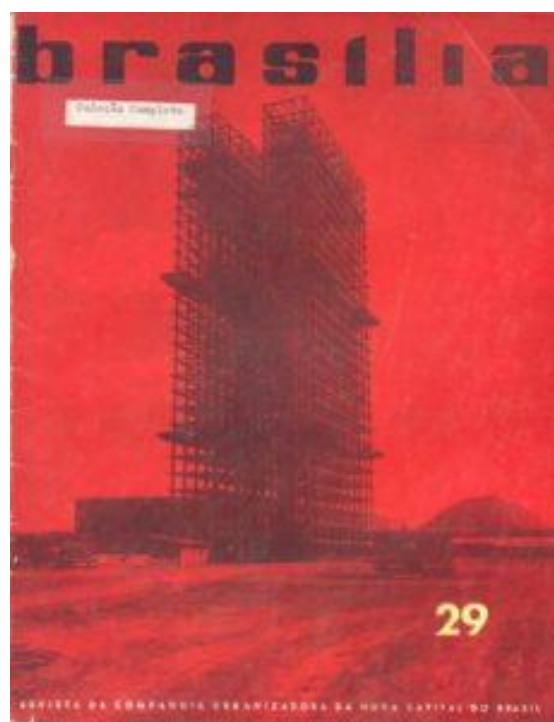
<sup>42</sup> Demarcado pela Comissão Cruls (1892-1896) - chefiada pelo astrônomo e matemático Luis Carlos Cruls - numa área de 14400 quilômetros quadrados prevista para o Distrito Federal, era considerado propício para transferir a capital (CAPELLO, 2010, p. 44).



maquetes e rascunhos de projetos e, aos poucos, vai dando lugar a obras e ao prédio já concluído. Isso podemos notar logo abaixo, o que aconteceu com vários prédios, que conforme ficavam prontos, serviam para estampar a capa da revista.



*Figura 28 - Revista Brasília. Capa. Números 7. Volume 1. Setembro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*



*Figura 29 - Revista Brasília. Capa. Números 29. Volume 3. Maio de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*





Figura 30 - Revista *brasília*. Capa. Números 42. Volume 4. Junho de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Já nas capas dos números 14 e 28 (Figuras 31 e 32, respectivamente) podemos notar outros estilos estéticos e gráficos. Seguindo os exemplos das capas anteriores, o

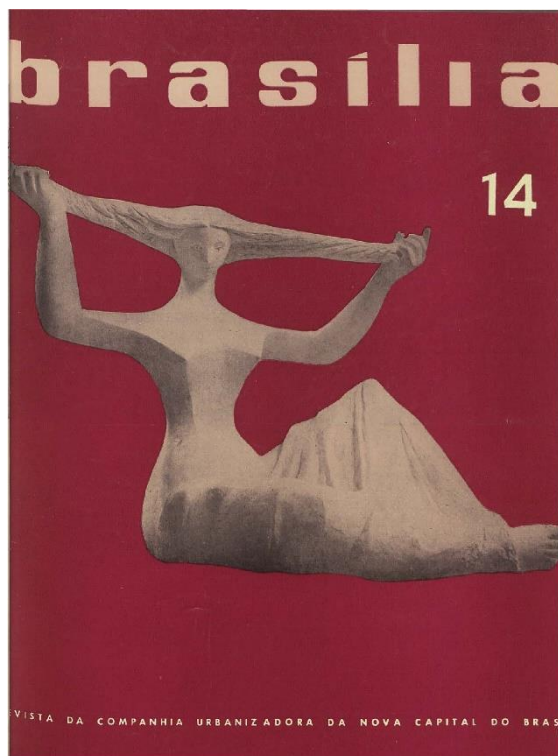


Figura 31 - Revista *brasília*. Capa. Escultura de Alfredo Ceschiatti para o Palácio da Alvorada. Número 14, Volume 2, fevereiro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

recorte da estátua d' *As Iaras* ao fundo colorido (Figura 31) e a multiplicação várias vezes de uma mesma imagem (Figura 32) buscavam atingir valores gráficos diferentes, afim de eliminar os tons de cinza e reforçar ainda mais o contraste dos elementos destacados. Como Luísa Videsott (2016) nos afirma, o efeito estético era alinhado com várias técnicas de contraste, de solarização, movimentação do aparelho, diferentes tipos de montagens gráficas, recortes de negativos, macrofotografias e intervenção de provas.

Dessa forma, as fotografias do período passavam a realizar novas experimentações dos ambientes urbanos. Mas Videsott (2016) salienta que essas fotografias tinham uma leve abstração, visto que as imagens eram resultados da abstração e do imaginário visual dos arquitetos e fotógrafos. O foco era mostrar, de forma abstrata, os edifícios geométricos que estabeleciam um diálogo entre arquitetura e fotografia (VIDESOTT, 2016).

Segundo Luísa Videsott (2010, p. 33), as fotografias eram utilizadas para comprovar que as obras estavam sendo feitas. Esse efeito no qual a construção ia ganhando forma, representava um método escolhido pela revista a fim de reforçar a ideia de um sonho possível. Diante das críticas que o projeto vinha tendo, o periódico tentava se sobrepôr ao movimento antimudancista, seja pela parte textual, com depoimentos de pessoas em defesa do empreendimento, seja pela parte visual, com as construções tomando forma e simbolizando a cidade como um lugar moderno (VIDESOTT, 2010, p. 42).

Algumas colunas eram frequentes na revista, aparecendo em quase todos os números. Podemos citar algumas delas como a coluna “Marcha da construção de Brasília”. Lucia Lippi Oliveira, em “A conquista do Oeste”, nos afirma que o nome faz alusão ao movimento iniciado ainda no governo Vargas, intitulado “Marcha para o Oeste”, num movimento para expandir a colonização das terras do interior e descentralizar a população, ainda muito restrita ao litoral (OLIVEIRA, s/d). Dando seguimento à estratégia de Vargas de se embrenhar pelas terras sertanejas, JK utilizava Brasília para firmar seu compromisso e, através de imagens, de comprová-lo.

Logo no primeiro número, a coluna se empenhava em mostrar as primeiras mudanças que ocorriam no Planalto Central, onde a natureza do cerrado dava lugar a

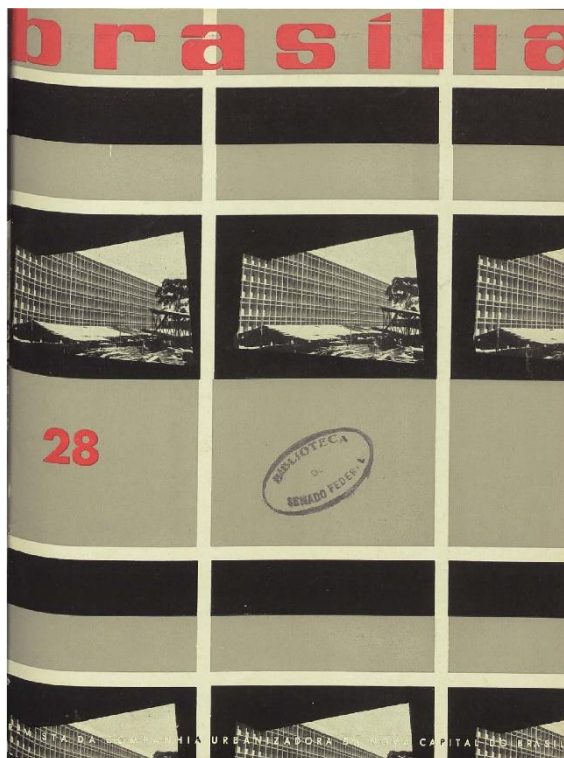
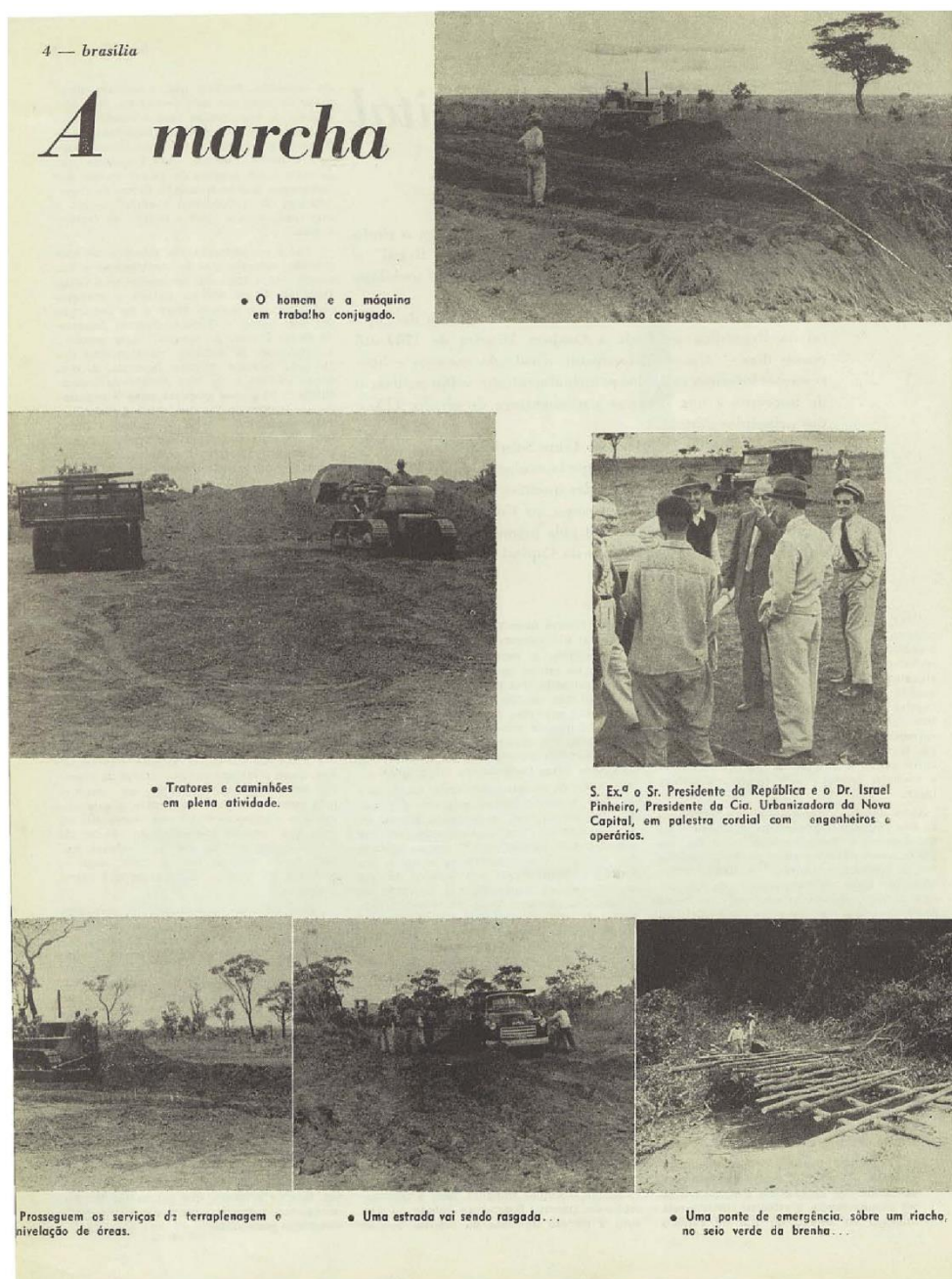


Figura 32 - Revista *brasília*. Capa. Fachada onde aparece um bloco residencial do IAPC. Número 28, Volume 3, junho de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



*Figura 33 - Revista brasil. Marcha da construção de Brasília. Número 1. Volume 1. janeiro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*

retroescavadeiras e obras de terraplanagem (Figuras 33 e 34). Até podemos ver o Palácio provisório do presidente, conhecido como “Catetinho”, onde ele residia quando ia para Brasília acompanhar as obras de perto. Em grande parte, as imagens eram seguidas de textos que enalteciam o presidente e seus correligionários, junto com os números da construção – custos, quantidade de material, porcentagens, etc. – a fim de reforçar o empenho “extra-humano” por aqueles que eram favoráveis à mudança. Em outros casos, se mostrava apenas as imagens com a legenda descritiva de cada foto logo abaixo.



# da construção de Brasília



• A primeira descarga de cimento em Brasília.



• Materiais que em breve se transformarão em edificações e benfeitorias.



• Um palácio provisório de madeira, edificado por iniciativa de amigos do Sr. Presidente da República, em pouco mais de dez dias.

**H**OMENS, máquinas, entusiasmo, ação. E Brasília é uma idéia que se concretiza, um empreendimento que avança em ritmo acelerado.

Governo e Nação anseiam por que se transformem em realidade os planos da nova *urbs* cuja edificação, no centro do território nacional, modificará profundamente o panorama econômico, social, político e administrativo do país. Aquêlê põe todo seu esforço, dinâmico e patriótico, na abreviação da obra; a Nação acompanha com vivo interesse e confiança a execução do trabalho, ciente de que Brasília constitui a iniciativa mais acertada e mais oportuna para que o Brasil possa, de fato, progredir.

Nestas palavras do Senhor Presidente da República encontramos a síntese, o sentido integral da magnífica realização que ora tem lugar em pleno sertão brasileiro:

“A fundação de Brasília é um ato político cujo alcance não pode ser ignorado por ninguém. É a marcha para o interior em sua plenitude. É a completa consumação da posse da terra. Vamos erguer no coração do nosso país um poderoso centro de irradiação de vida e progresso”.

Figura 34 - Revista *brasilíia*. *Marcha da construção de Brasília*. Número 1. Volume 1. janeiro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Ao longo dos anos, vários fotógrafos passaram pela revista, como Humberto Franceschi, Armando Abreu, Hermano Montenegro e Marcel Gautherot, mas as primeiras imagens da capital estiveram a cargo de Mário Fontenelle (1929-1986). De acordo com Raísa Rabelo, em “Historiografia e fotografia: o caso de Mário Fontenelle na construção de Brasília”, ele era mecânico de avião e começou sua carreira como fotógrafo justamente por conta de Juscelino Kubitschek, que havia lhe dado uma câmera fotográfica. As primeiras imagens feitas por ele – que se têm registro – foram justamente as da campanha à presidência de JK, em 1955. E quando começaram as obras de Brasília, ele permaneceu

ligado ao presidente (RABELO, 2012). Dentro do recorte de janeiro de 1957 a dezembro de 1960, Mário Fontenelle foi o fotógrafo que teve mais imagens publicadas, cuja maioria dos números dedicava a autoria das fotografias a ele.

Assim como as capas, a “Marcha da construção de Brasília” também fazia questão de mostrar a evolução das obras, que mostravam a configuração da capital, seu novo visual e também aqueles que a construíam. A revista publicava, raramente, os trabalhadores, por enxergá-los como contraste do ideário moderno que a capital representava. De acordo com James Holston (1993), a ideia de construir Brasília não era para os candangos, que vinham de regiões pobres do país, mas sim criar uma nova sociedade no sertão brasileiro, cuja praticidade de seu urbanismo representaria a criação de novas relações sociais somente para aqueles que vivessem na cidade. O resultado disso foi a exclusão sistemática de tais trabalhadores, que por mais que fossem reconhecidos como parte importante para erguer o projeto do Plano Piloto, ainda sim, estavam longe de serem reconhecidos como cidadãos da capital (HOLSTON, 1993).

Por mais forçoso que fosse criar uma nova sociedade por meio do *design* arquitetônico, as imagens sempre buscaram mostrar o melhor da cidade. O propósito embutido nas fotografias estava relacionado com a noção do Estado, patrocinador da cidade, de desenvolvimento e de retiro das injustiças sociais (HOLSTON, 1993). Abaixo (Figuras 35, 36, 37 e 38), podemos ver alguns operários trabalhando na Capela de Nossa Senhora de Fátima e algumas fotos do Palácio da Alvorada, ainda com pedaços de madeira para a sustentação. O texto que antecede as fotografias menciona os candangos “trabalhando em ritmo acelerado” em virtude do ímpeto dos dirigentes da Novacap. A intenção da reportagem é de mostrar que o bom avanço estaria aproximando Brasília de sua inauguração (BRASÍLIA, 1958, p. 2).

## a marcha da construção de Brasília

Os trabalhos da Novacap, na construção de Brasília, avançam sempre em ritmo acelerado. Mesmo em época do inverno, as obras tiveram andamento regular. O trabalho diuturno demonstra a constância dos dirigentes da Novacap e tudo indica que em 1960, a presidência da República estará confortavelmente instalada em Brasília, para vida e progresso constantes do país.

### Palácio da Alvorada

O palácio da Alvorada recebe os últimos retoques.

A piscina que o embeleza está em fase de término.

Tudo leva a crer que no dia 31 de maio próximo, será solenemente inaugurado.

O serviço de concretagem da capela do Palácio já está muito adiantado.

A terraplenagem dos arredores do Palácio já foi regularmente concluída.

### Hotel de Turismo

Dia a dia o Hotel de Turismo ganha tempo. Em fase final, ostenta toda sua beleza, ao som da natureza que o cerca.

### Congresso Nacional

Os trabalhos de fundações e estaqueamento do Congresso Nacional, continuam em marcha. As obras apresentam um avanço considerável.

O Eixo Monumental começa ser asfaltado.

### Ministérios

Os edifícios ministeriais já tiveram os primeiros serviços de sondagem. Sua construção iniciará-se em julho próximo, em estrutura metálica.

### Rodovias

As rodovias internas e externas tomam o seu maior desenvolvimento. A pavimentação da BR-14, no trecho Brasília-Anápolis, ultima seus preparativos, para a inauguração no dia 31 de maio próximo.

Os Institutos de Previdência, a Fundação da Casa Popular e a Caixa Econômica Federal apresentam uma soma avultada de trabalhos de construção em Brasília.

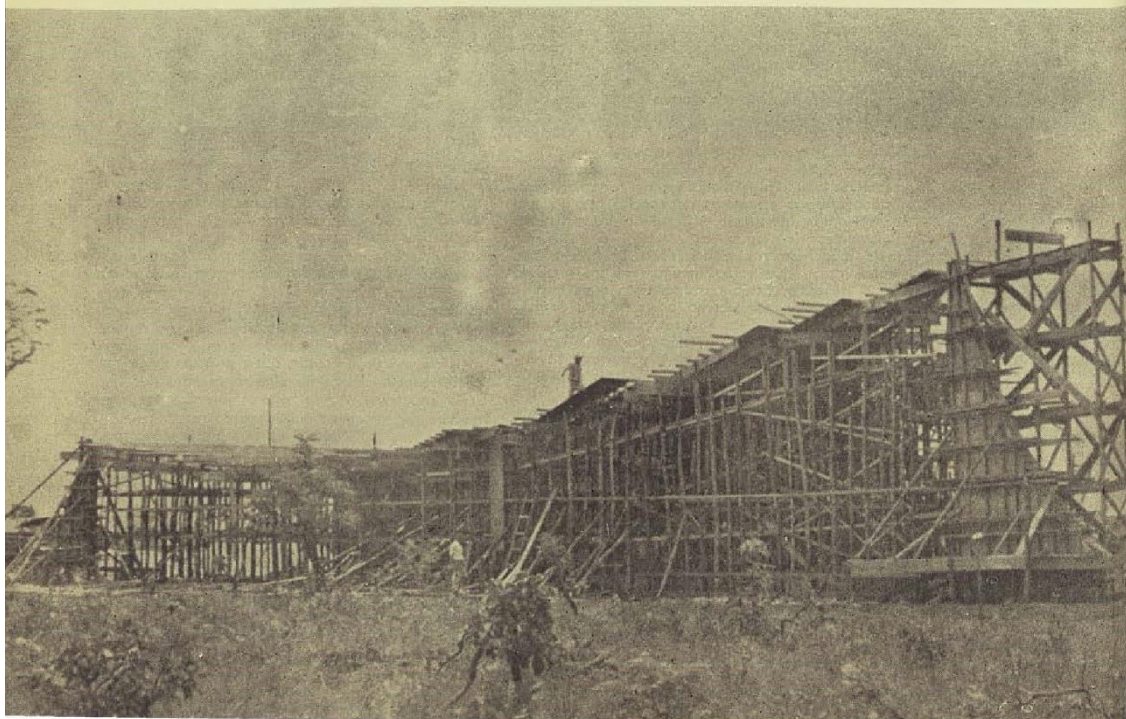


Figura 35 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 14. Volume 2. Fevereiro de 1958.  
Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



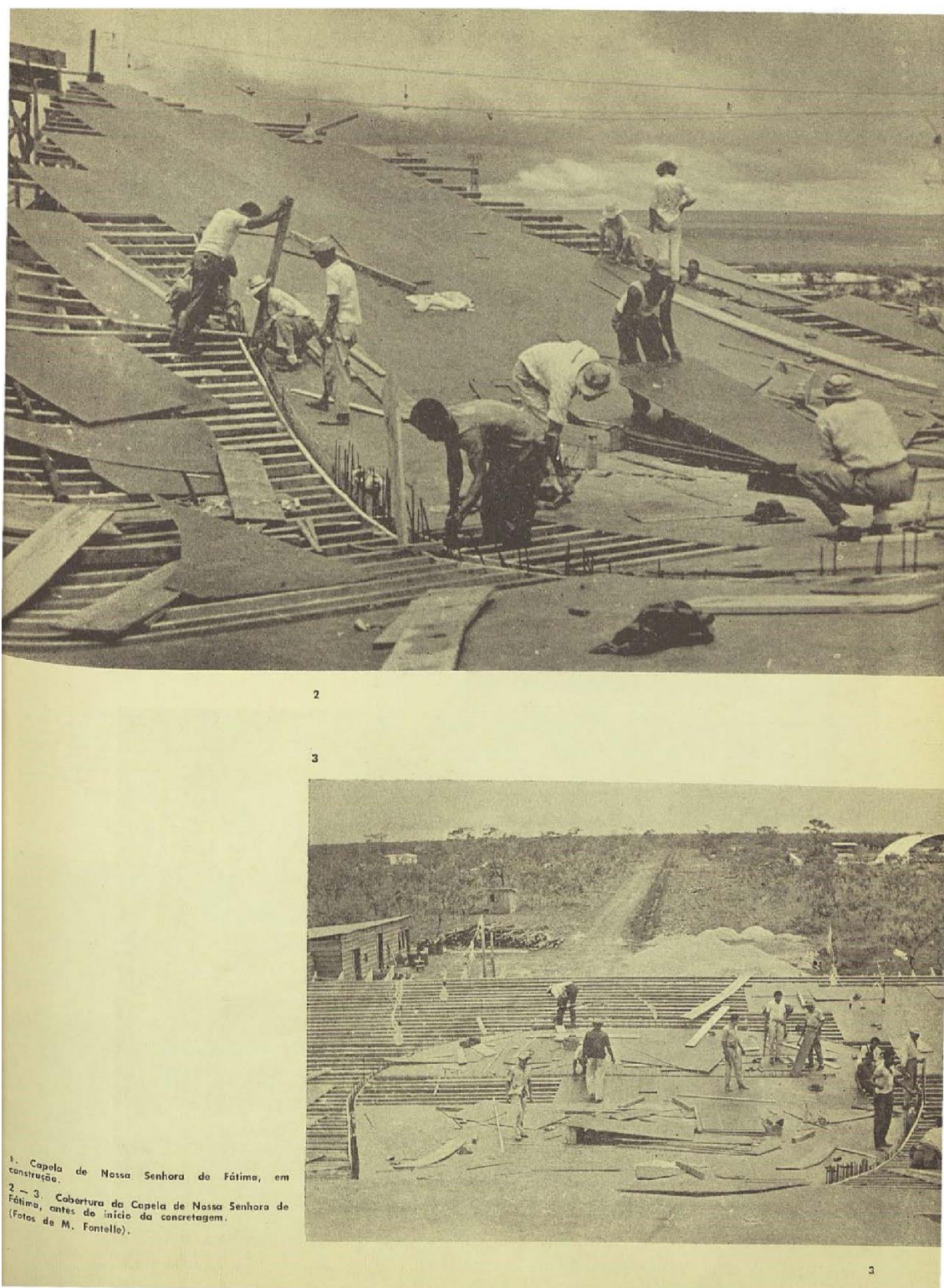
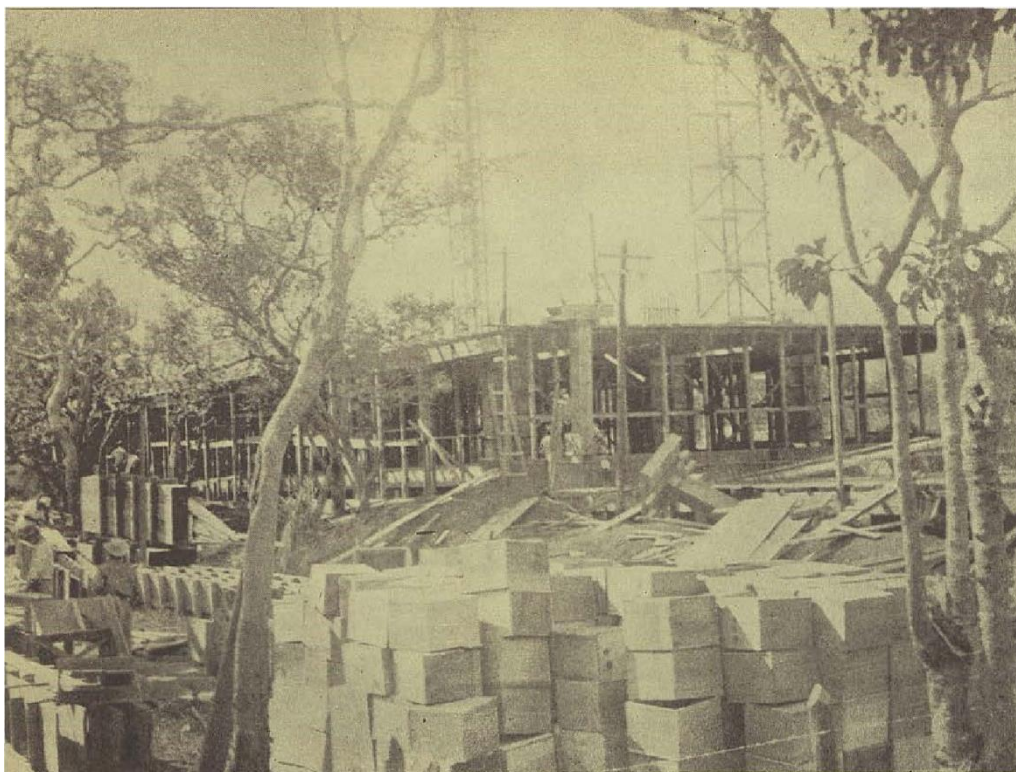


Figura 36 - Revista *brasilíia*. *Marcha da construção de Brasília*. Número 14. Volume 2. Fevereiro de 1958.  
 Fonte: Biblioteca do Senado Federal.





4



5

*Figura 37 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 14. Volume 2. Janeiro de 1958.  
Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*



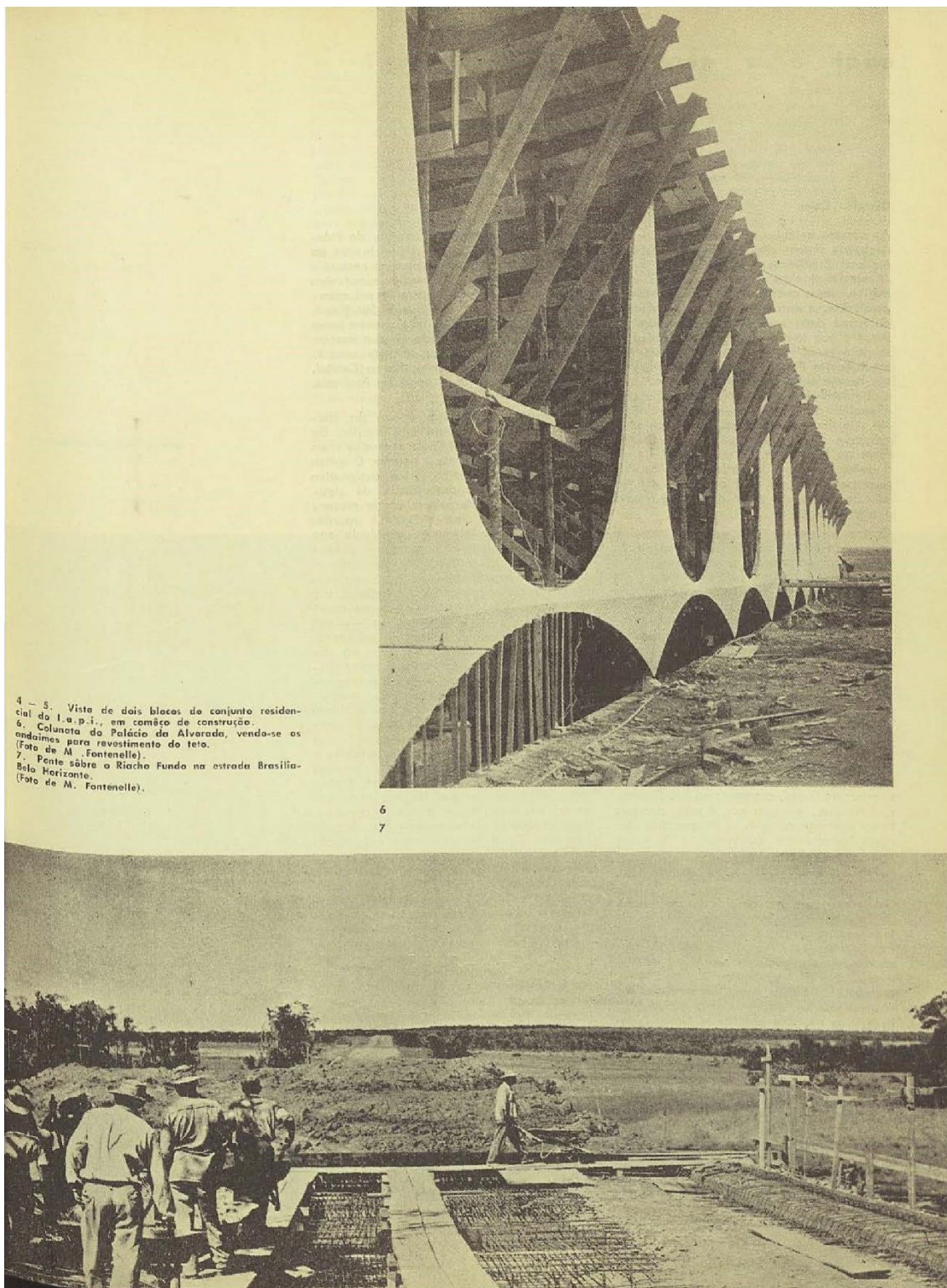


Figura 38 - Revista *brasília*. *Marcha da construção de Brasília*. Número 14. Volume 2. Janeiro de 1958.  
 Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Essas tomadas eram sempre usadas como base para a revista dar uma visão ampla sobre o que ocorria. Os novos prédios que reconfiguravam o solo desértico do cerrado e mostravam a nova sede do governo, que vinha nascendo, eram acompanhados de novos ângulos e experimentações visuais por parte dos fotógrafos, presentes durante todo o processo de construção. Abaixo, vemos imagens da edição de agosto de 1959, onde os primeiros prédios que constituíam a Praça dos Três Poderes estavam passando pelos últimos retoques, bem como os conhecemos hoje em dia. Na ocasião, as fotos são do Palácio do Supremo Tribunal Federal, uma com a maquete e as outras duas com um prédio já concluído (Figura 39). Mais adiante, vemos várias tomadas de Brasília, com as construções ministeriais vistas de cima (Figuras 40 e 41), o que na época era de um custo enorme conseguir ter fotos tiradas por estes ângulos.



Figura 39 - Revista *Brasília. Marcha da construção de Brasília*. Número 32. Volume 3. Agosto de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



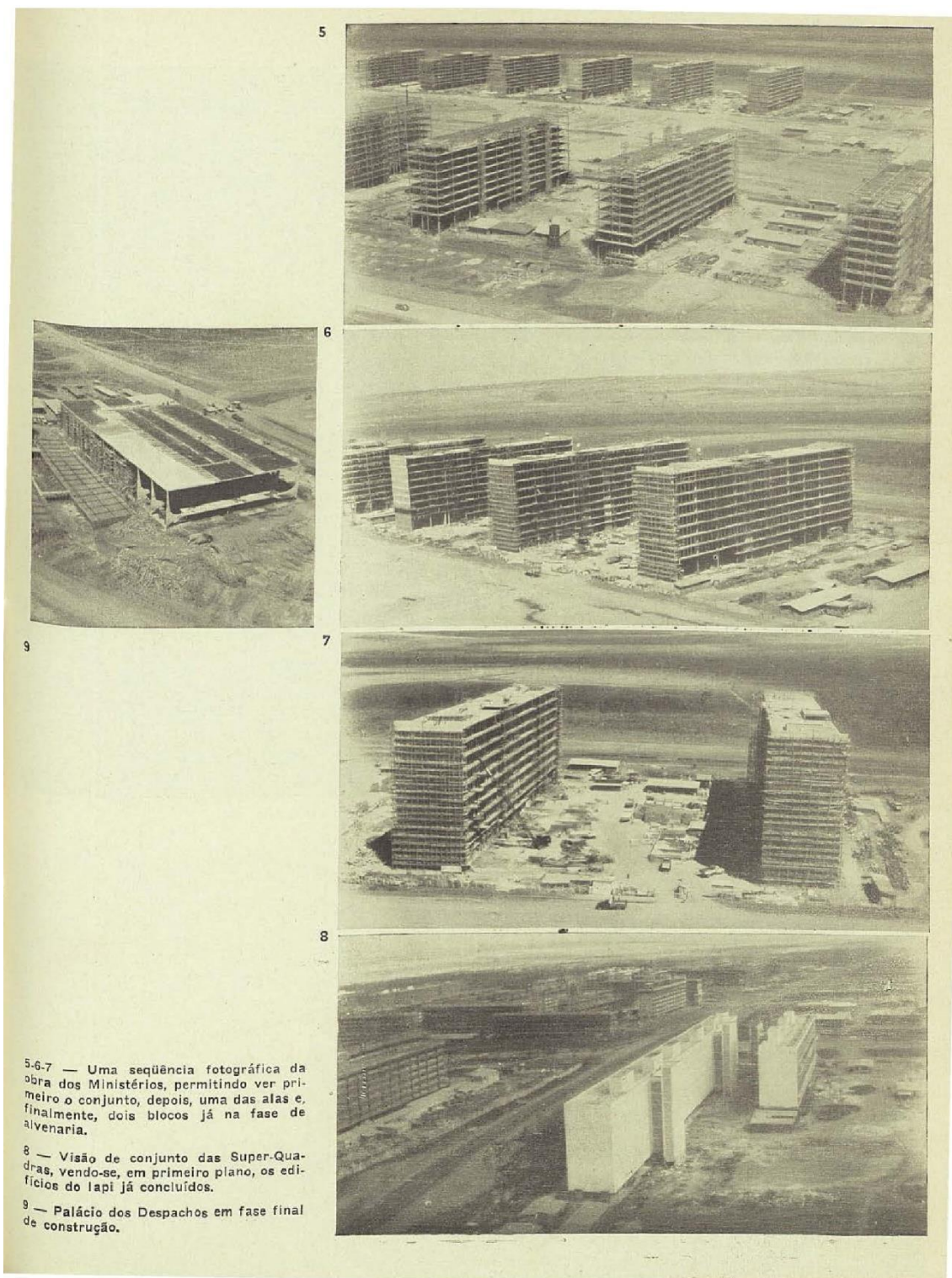
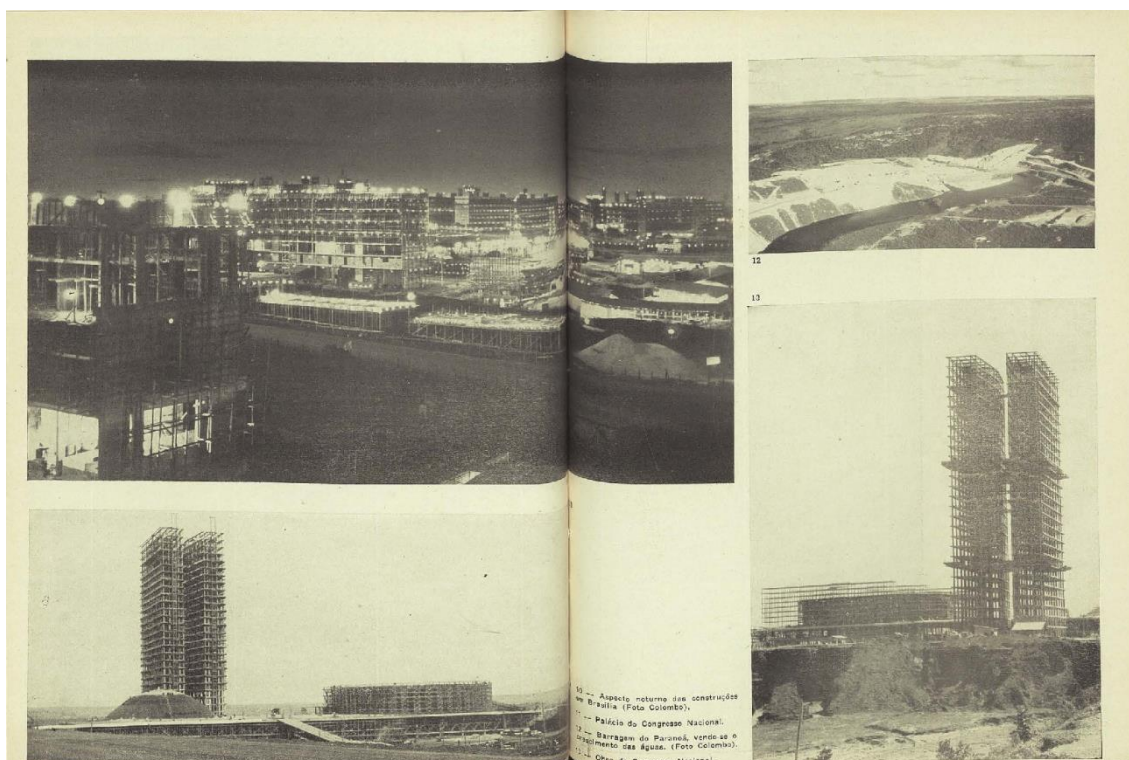


Figura 40 - Revista *brasília*. *Marcha da construção de Brasília*. Número 32. Volume 3. Agosto de 1959.  
Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



*Figura 41 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 32. Volume 3. Agosto de 1959.  
Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*

Outra coluna também empenhada em publicar as imagens arquitetônicas da cidade era a “Arquitetura e urbanismo”. O seu foco, como próprio nome já diz, era mostrar os projetos arquitetônicos e urbanísticos, que representavam as inovações modernismo que estava sendo construído em Brasília. Quase sempre as imagens vinham seguidas de textos com dados técnicos sobre cada edifício apresentado. No primeiro número (Figuras 42, 43 e 44), por exemplo, foi assim. O texto que vinha junto às fotografias das maquetes do Palácio da Alvorada só mostravam os dados básicos, como altura das colunas e a distância entre os prédios. No início do texto, há uma breve introdução a Niemeyer, explicando o por que de ter sido escolhido para projetar Brasília, dotado de um estilo que possui “harmonia nas linhas” que construiu a Pampulha, o Museu de Caracas, o Parque do Ibirapuera e a sede das Nações Unidas, em Nova York. A sua escolha para ser o arquiteto de Brasília veio do seu reconhecimento mundial, com trabalhos projetados em diversas cidades, dentro e fora do Brasil (BRASÍLIA, 1957, p. 8).



# Arquitetura e Urbanismo da Nova Capital

O Departamento de Urbanismo e Arquitetura da CUNGB (Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil), constituída de profissionais de reconhecida competência, está sob a chefia do engenheiro Oscar Niemeyer, um dos pioneiros da mais avançada arte arquitetural de nosso tempo.

As atribuições do Departamento são importantes e variadas. Visam sobretudo a dar assistência técnica às atividades que a Companhia desenvolve no plano urbanístico e arquitetônico da nova Capital, desde a organização do Plano Pilão, com as respectivas normas e critérios a serem obedecidos, até os projetos fundamentais a serem desde logo postos em execução em Brasília, tais como o Hotel, a Residência Presidencial, o Palácio de Despachos, a Capela, etc.

Atualmente, além de pequenos projetos de caráter provisório, o Departamento se ocupa ativamente dos detalhes daquelas importantes obras acima referidas, notadamente o Hotel e o Palácio Presidencial, ambos em caráter definitivo e dotados de todo o conforto que os recursos da vida moderna podem oferecer.

Com a confecção desses dois projetos, Oscar Niemeyer alcança mais um êxito em sua carreira, que vem desde as concepções arquitetônicas da Pampulha ao Museu de Caracas, passando pelo edifício das Nações Unidas em Nova Iorque, o Parque Ibirapuera e dezenas de belíssimas realizações avulsas em Belo Horizonte, Rio, São Paulo e Berlim.

Os anteprojetos para as duas obras citadas de Brasília representam um marco

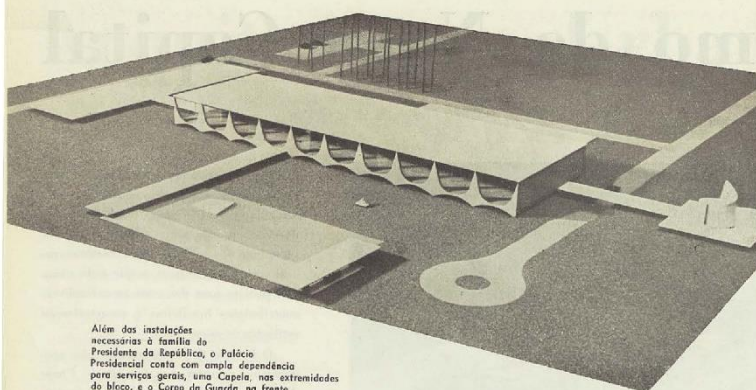
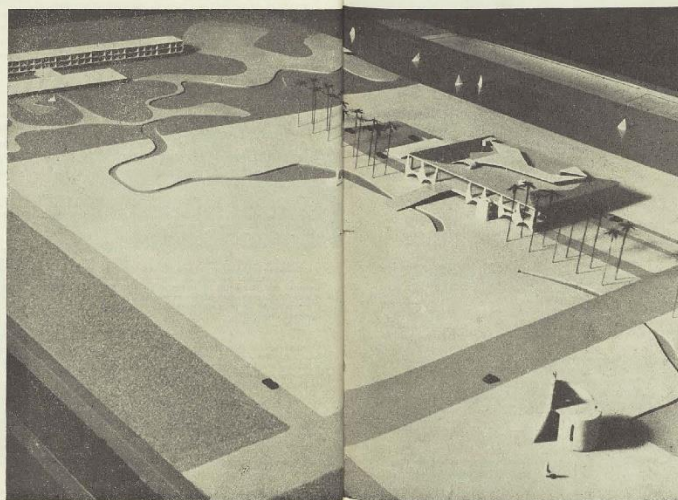
definitivo não apenas na arte de Niemeyer ou na arquitetura brasileira, mas na arquitetura contemporânea mundial. Ali, a sensibilidade desse nosso patricio, sua capacidade inventiva, sua busca de novas formas e soluções cristalizam-se numa harmonia de linhas e ritmos de grande

beleza, ao lado dos aspectos humanos e funcionais que não poderiam ser esquecidos. Raramente se terá projetado, na longa história da arquitetura, uma obra como esta que, sendo sintética, como deve ser um Palácio Presidencial, tenha também atingido um nível poético e uma

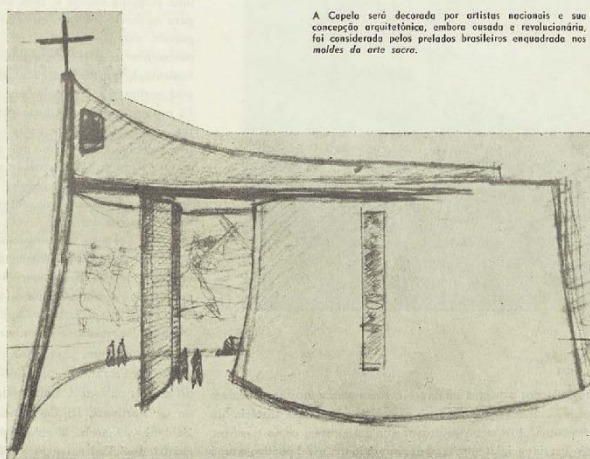
dignidade plástica tão acentuadas. Há uma grande simplicidade, uma elegância e uma serenidade nesse Palácio — tudo isto a par de uma pujança, uma afirmação no seu todo, isto dos notáveis pilotes às estruturas e às soluções de espaço, o que tudo torna esse projeto uma das mais inconfundíveis contribuições brasileiras à caracterização estilística de nossa época.

O Palácio Presidencial, além das acomodações necessárias à família do Presidente da República, salas de estar, de música, de recreio, biblioteca, etc., será provido de uma parte independente, destinada ao expediente administrativo de Governo, uma pequena capela e, bem assim, locais para os serviços gerais, ou sejam: casa da guarda, garagem, depósitos, etc. Terá dois pavimentos e nele predominará a linha horizontal, que uma grande colunata deverá enriquecer. Separadas por espaços de 10 metros, as colunas formarão um conjunto único, ligadas que serão umas às outras por elementos curvos que ajudarão a manter o perfil 1,30 metros acima do solo. Por outro lado, as terminações em ponta, tanto no piso quanto na cobertura, têm como objetivo dar mais leveza à construção que parecerá simplesmente posada sobre o terreno. Nos extremos de bloco, a laje do primeiro piso passará a constituir, de um lado, a cobertura dos serviços gerais e, do outro, a esplanada da Capela — velha tradição das nossas casas senhoriais.

O prédio, que já se encontra em construção, será servido de obras de arte, todas de artistas nacionais. Entre outros, cogita-se de Portinari, Di Cavalcanti, Firmino Saldanha, Emerle Mercier, Milton Ceschianti, José Pedrosa e Franz Weisemann.



Além das instalações necessárias à família do Presidente da República, o Palácio Presidencial conta com ampla dependência para serviços gerais, uma Capela, nos extremos do bloco, e o Corpo de Guarda, na frente.

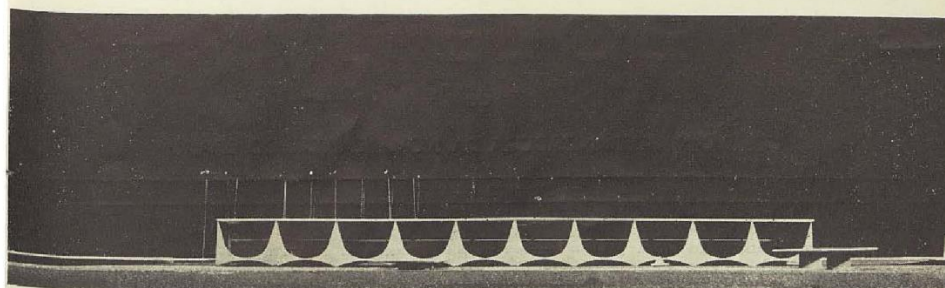


A Capela será decorada por artistas nacionais e sua concepção arquitetônica, embora ousada e revolucionária, foi considerada pelos preladados brasileiros enquadrada nos moldes da arte sacra.

**Figura 42 - Revista *brasil*. Arquitetura e urbanismo da Nova Capital. Número 1. Volume 1. Janeiro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.**

**Figura 43 - Revista *brasil*. Arquitetura e urbanismo da Nova Capital. Número 1. Volume 1. Janeiro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.**





Este perfil do anteprojeto mostra o ritmo das colunas, separadas uma da outra pelo espaço de 10 metros. A construção, de dois pavimentos, eleva-se 1,30 acima do solo e a beleza dessa solução constitui um dos pontos altos da arquitetura contemporânea.

Mais de 60 arquitetos e urbanistas brasileiros inscreveram-se no Concurso para o Plano Piloto da Nova Capital, cujo edital foi publicado no Diário Oficial de 30 de setembro de 1956.

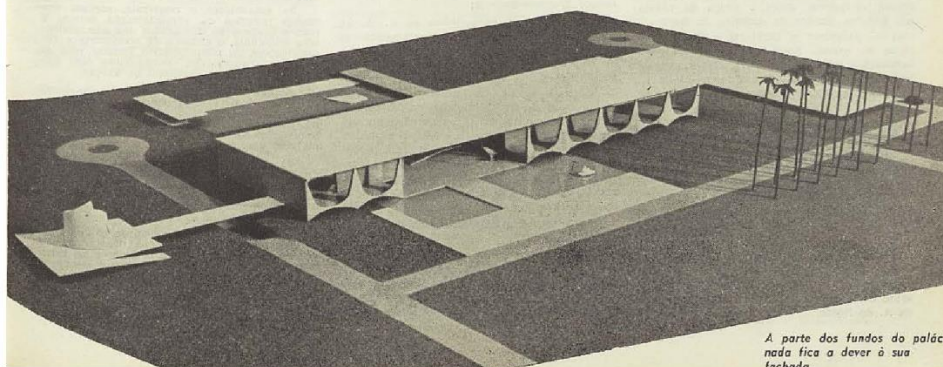
Os trabalhos deverão ser entregues até 11 de março próximo, após o que a Comissão Julgadora terá de examiná-los e manifestar-se quanto ao mérito dos mesmos.

E a seguinte a lista dos profissionais inscritos:

Alberto Badra; Miguel Badra Junior e Cia. Ltda.; Alfeu Martini; Aydl Cumplido Ferreira de Souza; Boruch Milman; Carlos Carvalho Monteiro; Carlos Eugênio de Alcântara e Almeida Magalhães; Carlos Frederico Ferreira; Companhia Brasileira de Engenharia; Construtora Duchon Ltda.; Construtécnica S. A. Comercial e Construtora; Délio Ribeiro de Sá; Dylvar do da Silva e Souza; Edgar Rocha Souza; Ernani Mendes de Vasconcelos; Enripedes Santos; Flávio Amílcar Regis do Nascimento; Flávio Marinho Rêgo Paixão; George Abraham Goldeberg; Geraldo Prado Guimarães; Gustavo Gama Monteiro; Henrique E. Midlin; Inácio Chaves de Moura; João Alfredo Ortigão Tiedemann; João Khair; Jorge Siroto de Vives; Jorge Wilhelm; José Arthur Fontes Ferreira; José Eugênio Prestes de Macedo Soares;

José Geraldo da Cunha Camargo, José Leite Cesarino; José Marques Sarabanda; José Octacílio de Saboya Ribeiro; Júlio José Franco Neves; Lúcio Costa; Luiz Carlos de Moura; Luiz Mário Sarmento Brandão; Luiz Saia; Marcelo Roberto; Maurício Dias da Silva; Nelson Machado; Olavo Redig de Campos; Organização e Engenharia S. A.; Oswaldo Corrêa Gonçalves; Paulo Antunes Ribeiro; Paulo Barbosa de Magalhães; Paulo de Camargo e Almeida; Pedro Carlos Tavares; Pedro Coutinho; Pedro Paulino Guimarães; Reduto Engenharia e Construções Ltda.; Reynaldo Marques Berutto; Rino Levi; Rubens Gouveia Carneiro Viana; Sônia Marlene de Paiva; Stan Ltda.; Ulysses Petrólio Burlamaqui; Vigor Artese; Walter Goytacz Cavalheiro; Raphael Hardy Filho; Jacy Brasil de Carvalho; Jayme Kritz, e Rubem de Luna Dias.

Participarão da Comissão Julgadora os seguintes profissionais estrangeiros: Sir William Halford, professor de urbanismo em Londres; André Sive, urbanista francês, ligado ao grupo Le Corbusier, que acaba de concluir importante plano para o Sarré, e Stamo Papadaki, conhecido arquiteto e urbanista que recentemente visitou o Brasil.



A parte dos fundos do palácio nada fica a dever à sua fachada.

Figura 44 - Revista *brasília*. Arquitetura e urbanismo da Nova Capital. Número 1. Volume 1. Janeiro de 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Nesta seção, os organizadores eram os principais nomes da arquitetura brasileira naquele momento – Oscar Niemeyer e Lucio Costa – e que também organizavam outra revista: a *Módulo*. Fundada em 1955, era editada por Niemeyer com foco em mostrar as fotografias da arquitetura modernista. De acordo com Luísa Videsott, a relação entre a *Módulo* e a revista *brasília* era enorme, tanto que Raimundo Nonato Silva já mencionou uma vez que uma era “acasalada” com a outra, pois muitas imagens eram compartilhadas entre si (VIDESOTT, 2010, p. 34). Não era de se espantar, visto que ambas também compartilhavam seus fotógrafos e dentre eles podemos citar o próprio Marcel Gautherot.

Ele foi convidado por Niemeyer para fazer fotografias de Brasília e acabou trabalhando em ambos os periódicos (mais a frente falaremos mais sobre as produções dele sobre a capital). Nonato ainda disse que tudo o que era publicado tinha consonância com os relatórios de Niemeyer e Lúcio Costa, visto que para compor a coluna “Arquitetura e urbanismo” ambos os arquitetos entregavam

“à redação da Brasília as maquetes com os projetos de Oscar Niemeyer ou os desenhos de Lucio Costa, acompanhados por relatórios de autoria dos próprios; os textos eram aproveitados para escrever as matérias que acompanhavam as imagens” (VIDESOTT, 2010, p. 34).



Figura 45 - Revista *brasilíia*. Edição da *Módulo* dedicada a Brasília. Número 42. Volume 4. Junho de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Inclusive, na edição de junho de 1960, a *brasilíia* noticiou o número especial da *Módulo* sobre a inauguração da capital. Na matéria, intitulada “edição de módulo dedicada a *brasilíia*”, podemos ver a capa do número 18, tirada por Fontenelle, com a imagem da fachada do Museu de Brasília (Figura 45), que homenageia Juscelino Kubitschek. Logo abaixo, o texto fala sobre as opiniões de nomes importantes, como Roland Corbúsi, diretor do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), e do Cônsul Raul de Sá Babors, do Serviço de

Documentação da Presidência da República, bem como os vários acontecimentos no ramo da arquitetura e das artes visuais.

Nessa empreitada de rebater as críticas, a arquitetura era um dos instrumentos mais utilizados, e não era para menos. Ao longo de sua construção, Brasília servia de vitrine do país para o mundo e segundo Heloísa Espada (2009), em “Fotografias de Marcel Gautherot sobre a construção de Brasília na revista *módulo*”, as fotografias arquitetônicas eram utilizadas para divulgar o Brasil exteriormente. O valor simbólico que a capital ganhava era graças à projeção obtida por exposições internacionais. Muito antes de Brasília, na década de 1940 já havia sido organizada a *Brazil Builds*, uma exposição realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) com a finalidade de projetar a arquitetura moderna brasileira para outros países. Na década seguinte, as amostras *brasilien baut* e *brasilien baut Brasilia* foram realizadas na Alemanha, com o mesmo propósito que aquela organizada em Nova York, mas dessa vez com as fotos tiradas de Brasília (ESPADA, 2009).

Inclusive, havia uma coluna específica para mostrar o reconhecimento que a construção da capital recebia internacionalmente, chamada “Brasília no exterior”. No número 15, de março de 1958, por exemplo, a revista apresenta outros veículos de informação mundo a fora que mencionavam o empreendimento como uma capital do futuro, expoente da modernidade do período (Figuras 46 e 47). E para ilustrar essa matéria, foram selecionadas algumas imagens da edição da revista alemã *Hobby*, que mostra o planejamento de Brasília e seus prédios futuristas.

Em outro número, referente a março de 1959, podemos ver toda a matéria do *Journal-American Smart Set*, de Nova York, referente às conquistas conseguidas por parte do presidente Kubitschek e que podia ser digna de ser chamada de “cidade do Amanhã” (BRASÍLIA, 1959, p. 14). Ao lado do texto copiado do jornal novaiorquino, há duas imagens: uma mostrando um prédio ainda em obras e outra com dois operários rebitando uma viga (Figura 48). Os elementos de arquitetura sempre estiveram presentes no destaque internacional que a cidade recebia na revista.



## Brasília

no exterior

No dia 17 o "Times de Londres, com o título "New Capital City for Brazil", dedica longo estudo à construção da nova capital do Brasil, em Brasília, Estado de Goiás. Declara o grande jornal inglês: "É raro que uma das principais nações do mundo decida construir uma capital partindo do zero. Quando se registra este acontecimento, apresenta capital importância do ponto de vista arquitetural. É este o caso de Brasília". Após recordar o histórico da escolha da cidade, declara o jornal que a construção das outras capitais, como Washington, Camberra ou Nova Delhi, não apresentava o mesmo interesse que a construção de Brasília por diversos motivos, simultaneamente geográficos e políticos. O jornal presta homenagem aos projetos do professor Lúcio Costa escolhido como arquiteto da nova capital.

O jornal Neue Zürcher Zeitung, de Zurique escreveu: "Com a presença de um grande número de convidados foi inaugurada no "Amtshaus IV", na Uraniastrasse, uma exposição que, sem grandes preparativos de propaganda, proporcionou uma idéia clara dos empreendimentos urbanísticos ora em construção no coração do Brasil: a edificação da nova capital: Brasília. Essa reunião deu oportunidade para a troca de amáveis e sinceras expressões dos sentimentos amigáveis que ligam o nosso país à grande e ambiciosa nação sul-americana".

O "Clarín", de Buenos Aires, traz uma longa reportagem ilustrada sobre a futura capital brasileira.

O jornal "Dagbadet", de Oslo, publica um artigo ilustrado e assinado por F. L., com o título: "Brasil planlegger ny hovedstad". A "Gazette", de Lausanne, publica bem ilustrado: "Un triomphe de l'urbanisme moderne: Le Brésil construit sa nouvelle capitale".

"La Tribune de Geneve: "La capitale de demain: Brasília".

"España", de Tanager: "Brasília, nueva capital del Brasil".

O "Etia" (Lar), de Atenas, o vespertino de maior tiragem na Grécia, publica um longo estudo sobre Brasília intitulado: "No dia 21 de abril de 1960, o Brasil vai ter sua nova capital, para descentralização do imenso país".

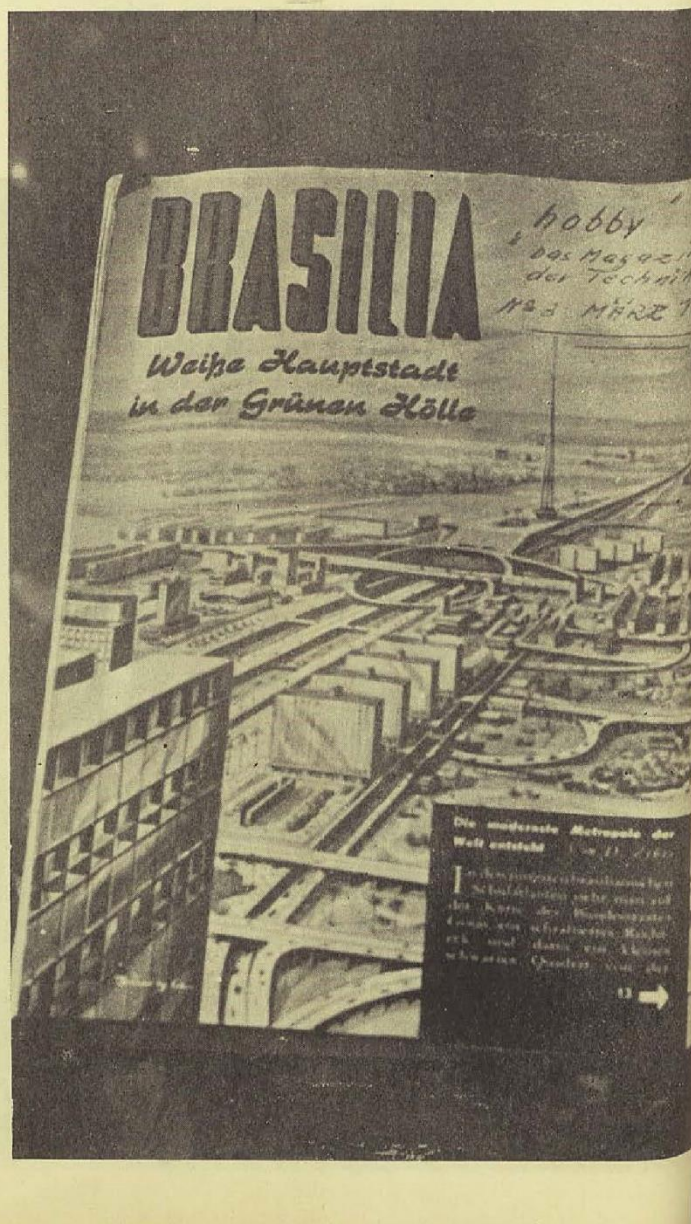


Figura 46 - Revista brasílica. Brasília no exterior. Número 15. Volume 2. Março de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



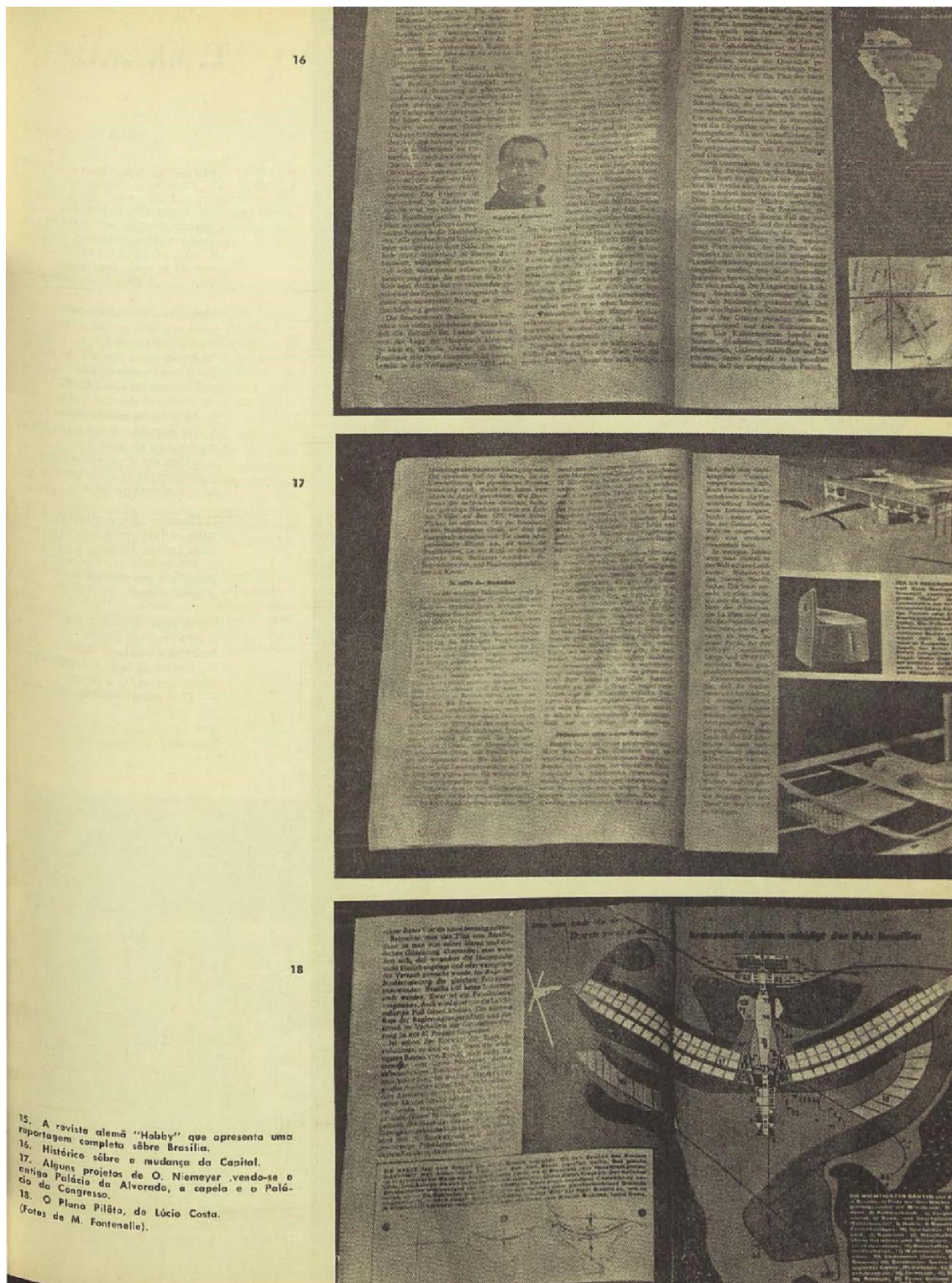


Figura 47 - Revista brasileira. Brasília. Número 15. Volume 2. Março de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



## Brasília no exterior

O "Journal-American Smart Set", de New York, 20 de fevereiro de 1959, sob o título "Brasília — a cidade-sonho que se está tornando realidade", escreve:

"Brasília não é ainda uma cidade. É um sonho que se está tornando realidade. O Presidente Kubitschek, o criador de Brasília, diz que a cidade estará pronta em abril de 1960 e que seu sucessor irá para a nova capital em 1961. O Palácio Presidencial já está concluído. É um ultra-moderno e espaçoso edifício, concebido por Oscar Niemeyer, um gênio em arquitetura, que com o urbanista Lúcio Costa, está criando a cidade de Amanhã.

Ficamos muito impressionados com o Palácio da Alvorada, um monumento talhado para uma nova cidade, num novo mundo. Ele está decorado com quadros dos mais famosos expoentes da escola moderna brasileira e mesmo os banheiros são de moderna concepção, embora inspirados nos velhos lavatórios romanos.

Não menos agradável é o Brasília Palace Hotel, um comprido edifício de 4 andares, com 135 apartamentos luxuosos. Tudo é tão funcional e horizontal, que nos faz ter saudades dos velhos hotéis de New York.

Mas o milagre de Brasília é estupendo. Aqui está uma ultramoderna cidade sendo construída nas selvas pela energia e gênio do homem. Por toda parte edifícios são erigidos e estradas construídas. O novo Congresso está tomando corpo, embora sua forma final somente o Sr. Niemeyer possa dizer-nos.

O aeroporto já funciona com uma longa pista, o suficiente para a era do jato. Quarenta mil trabalhadores estão moqueando árduamente nessa nova cidade. Visitamos sua cidade provisória, vizinha de Brasília, que parece uma cidade do nosso Velho Oeste. Há pequenas cabanas chamadas hotéis, pequenas lojas, vendendo de tudo, desde a pó de ferro até a vela. Os pioneiros chegam todo dia, trazendo seus pertences em uma mala. Todos são atraídos pela mesma visão — o sonho de uma nova cidade.

O gigantesco empreendimento de Brasília, começou dois anos passados, antes de haver estradas que atingissem essa região — um caso de colocar o carro diante dos bois. A construção da estrada Belém — Brasília, que atravessa a mata amazônica e que será a mais longa estrada do mundo, é uma realização que, por si só, ajudará seu jovem país em sua marcha de progresso. O Presidente Kubitschek merece a gratidão de sua nação e a admiração do mundo por concretizar uma velha aspiração dos brasileiros. Desde seus primeiros e incertos passos como nação independente, falava-se no Brasil de uma capital no coração do país. Na metade do século 19, um monge salesiano, S. João Bosco, teve uma visão que no século 20, um grande foco de civilização apareceria entre o paralelo 15º e 20º do hemisfério austral. Agora esta visão está-se tornando uma realidade.

14



19

19 — A obra do Congresso.  
20 — Dois operários rebitando uma viga.



20

Figura 48 - Revista Brasília. Brasília no exterior. Número 27. Volume 3. Março de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Por fim, devemos mencionar um ponto importante e que aparecia sempre no final de cada edição e se torna uma peça chave para entendermos a linguagem visual do periódico: as propagandas. Desde o início do século XX, as publicidades na imprensa vinham se configurando como a principal fonte de recursos de um periódico. Para Tânia Regina de Luca (2005, p. 140), os discursos adquirem significados de várias maneiras, “inclusive os procedimentos tipográficos e de ilustração que os cercam”. A autora ainda enfatiza que é desse modo que podemos entender as motivações que levaram à decisão de dar publicidade a determinados acontecimentos em detrimento de outros (LUCA, 2005). Corroborando com Luca, o historiador Estevam Gava (2003), em “Momento bossa nova: arte, cultura e representação sob os olhares da revista o cruzeiro”, afirma que o apelo visual possui relação com as transformações econômicas e sociais de um contexto, uma vez que mantém movimento de interdependência e circularidade das informações.

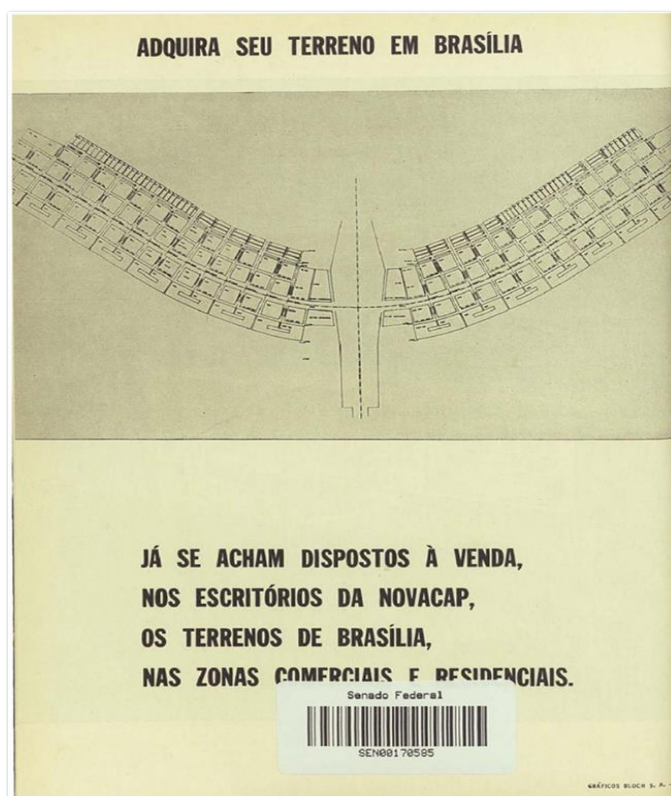


Figura 49 - Revista Brasília. Última página. Brasília, vol. 1. 1957. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Nas próximas imagens, vemos dois exemplos da publicidade da revista. A primeira é do primeiro volume, de 1957, onde o Plano Piloto é utilizado com o intuito de vender terrenos da capital (Figura 49). Já a segunda imagem esteve presente no final das edições do volume três, de 1959 (Figura 50). Sobrepondo a fotografia de 1957 de um candango chegando a pé a Brasília, com os prédios ao fundo ainda em fase de construção, o Plano Piloto é destacado de forma a apresentar o urbanismo da capital. Segundo Luisa Videsott

(2010, p. 41), as imagens de Brasília que vemos na revista nos remetem aos “tempos extraordinários de realização da cidade e da excepcionalidade da cidade em si, edificada no meio do nada”.



Segundo as arquitetas Maria Beatriz Camargo Capello e Susanne Bauer (2016), em “A imagem moderna como produtora e produto da arquitetura moderna: as imagens fotográficas de Mário Fontenelle e Marcel Gautherot na construção da nova capital do Brasil nas revistas ‘brasília’ e ‘Módulo’”, toda a dinâmica monumental que Brasília apresentaria, a começar pela sua construção, faria um contraste com um solo desértico. O que se buscava era

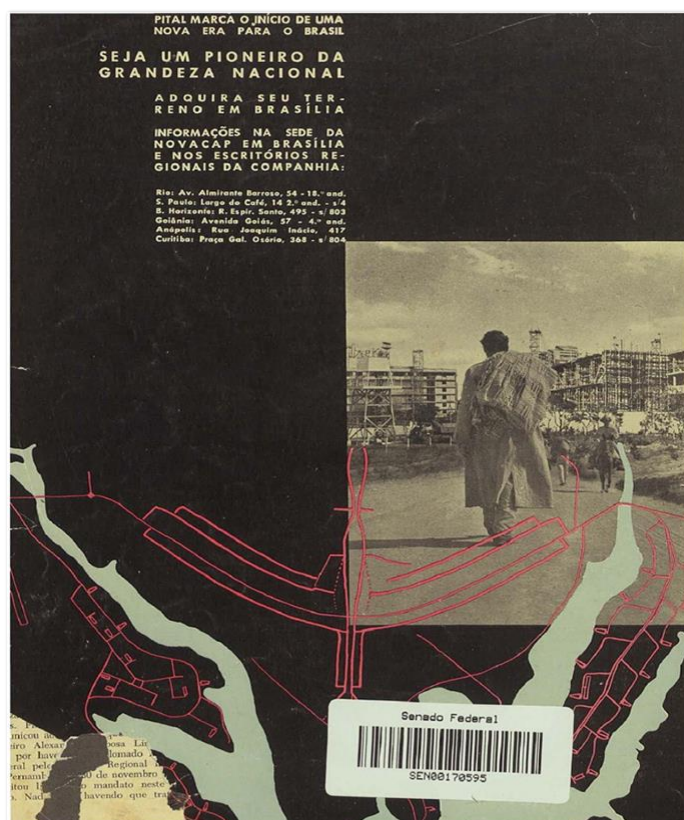


Figura 50 - Revista *brasília*. Propaganda. Brasília, n. 30. vol. 3. Junho de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

enaltecer a arquitetura da “cidade-moderna” (CAPELLO e BAUER, 2016, p. 7).

Desse modo, após conhecer a revista *brasília* através de suas imagens e sua estética, falaremos no próximo capítulo sobre um dos seus fotógrafos mais atuantes: Marcel Gautherot. Ele ingressou na revista quando foi apresentado o primeiro prédio pronto da cidade, o Brasília Palace Hotel, mas além disso, em muitos outros casos, várias fotografias eram ornadas por jogos de sombras e luzes capazes de dar efeitos suntuosos às monumentais construções de Oscar Niemeyer. Conheceremos melhor a estética fotográfica dele enquanto estava em Brasília e veremos como as experiências passadas tiveram uma influência enorme em suas fotografias, seja por expedições por vários lugares do Brasil, seja por influências de fotógrafos e trabalhos locais. Gautherot foi um personagem icônico que proporcionou uma releitura de nossa capital e logo a seguir veremos o por que disso.

## CAPÍTULO II – A BRASÍLIA MONUMENTAL DE GAUTHEROT

### 2.1 – O Plano Piloto sob o olhar do fotógrafo

#### 2.1.1 – A realidade e as influências de Gautherot

A série de fotografias que veremos neste capítulo faz parte da coleção mais primorosa do riquíssimo acervo de Gautherot. Ao todo, foram feitos cerca de três mil fotogramas, entre o final dos anos 1950 e os anos 1970, que exploram a capital em seus diversos aspectos, sendo a grande parte a cidade ainda em construção. Não vamos usar todos fotogramas produzidos deste acervo, porém selecionamos alguns que são capazes de sintetizar o seu *ethos* fotográfico.

O período em questão fica entre 1958, quando ele começou a produzir as imagens da capital, e 1960, quando esta é finalmente inaugurada. Nesta parte, vamos analisar as fotografias que não estão presentes na revista *brasília*, cuja seleção leva em consideração a perspectiva e as prerrogativas que traduzam os efeitos implementados por Gautherot na sua visão sobre Brasília. As imagens foram analisadas tanto individualmente como em grupo, direcionando ao objetivo de identificar os aspectos da linguagem de Gautherot. Segundo Peralta, com uma linguagem visual própria, Marcel mostra como os seus registros representam a imensidão do sonho de Juscelino Kubitschek: a construção de uma capital moderna em um país mergulhado em seu passado tradicional (PERALTA, 2005, p. 178).

O que vimos nas expedições pelo Brasil, tirando fotos nos folguedos e nas manifestações populares as poses e os contrastes de luz se fizeram presentes, tiveram um grande impacto nas fotografias de Brasília. Apesar do foco ser os prédios modernistas, Gautherot não deixou de lado o seu caráter humanista. Ele sempre buscou mostrar a participação das pessoas em meio à turbulenta construção, tão corrida. Com prazo já delimitado pelo próprio presidente, os trabalhadores tinham jornadas exaustivas, o que fazia o fotógrafo registrar cada momento da construção com a presença deles. Mesmo assim, os prédios tomaram um contorno especial em suas imagens, como veremos a seguir, e com isso veremos como as influências fotográficas se refletiram na estética do fotógrafo assim que chega na revista *brasília*.

É importante, antes de mais nada, situarmos o período e as influências artísticas de Gautherot. O período dos anos 1940 e 1950 era repleto de oportunidades para os

trabalhos encabeçados pelo francês, pois havia uma grande efervescência cultural e sociopolítica. Além disso, a fotografia documentarista estava em ebulição reunindo, além de Gautherot, nomes de destaque no cenário brasileiro, como Pierre Verger, Jean Manzon, José Medeiros (1921 – 1990)<sup>43</sup> e entre outros. Isso era um reflexo de como as artes visuais estavam em alta, atingindo intensamente o pensamento cultural brasileiro<sup>44</sup> (PERALTA, 2005).

Segundo Lygia Segala (2010), em “O clique francês do Brasil: a fotografia de Marcel Gautherot”, enquanto que alguns fotógrafos se voltavam para a fotorreportagem, (criticando especialmente o seu estilo sensacionalista) foi o espaço físico e social brasileiro o que chamou mais a atenção de Gautherot. A variedade de paisagens e tipos humanos do país, o que incluía sua arquitetura barroca, vernacular e moderna. Os seus registros passavam a interessar o Estado Novo, que buscava preservar e consagrar aquilo os bens culturais considerados “nossos” e isso fazia o fotógrafo construir uma rede de relações para recomendar e encomendar fotos. O interesse passava a ser internacional, visto que esses produtos eram bons para divulgar a imagem do país no exterior, contando com a liderança do próprio Ministro das Relações Internacionais, Wladimir Murtinho. Nas palavras da autora, a fotografia era sempre tida por ele como um objeto de observação, capaz de preservar e de sedimentar experiência vivida (SEGALA, 2010, p. 121).

Sobre a trajetória feita pelo fotógrafo viajante, devemos nos atentar à rede de contatos que ele mesmo constituiu aqui no Brasil, o que foi determinante para a escolha (definitiva) de sua carreira e de toda a sua produção em Brasília. O contato que ele teve com a *intelligentsia* moderna foi um grande impulso para escolher a arquitetura moderna como objeto de suas imagens e que constituiu o seu olhar entre as décadas de 1930 e 1950. No entanto, devemos levar em consideração que Marcel Gautherot também teve

---

<sup>43</sup> Nascido em Teresina, desde os seus 12 anos ele tinha contato com a fotografia graças a seu pai, um fotógrafo amador. Teve passagem pelo curso de arquitetura – apesar de não concluir – antes de começar sua carreira como fotógrafo profissional nas revistas culturais *Tabu* e *Sombra*. Na revista *Rio*, recebe o reconhecimento de Jean Manzon, um dos grandes nomes do fotojornalismo daquele momento, que o chama para compor o corpo fotográfico da revista *O Cruzeiro*, a maior referência do ramo de revistas ilustradas daquela época. Ao longo de sua carreira, ele buscava tratar de temas que envolvessem samba e manifestações culturais, muito em voga durante a Era Vargas, principalmente (BRITO, 2019).

<sup>44</sup> A agitação do período representou a criação de várias instituições para atingir a valorização das artes, como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (1947), Museu de Arte Moderna do Rio e de São Paulo (em 1948), a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), a TV Tupi de São Paulo (1950) e a Bienal Internacional de São Paulo (1951) (SEGALA, 2001, p. 62).

influências de grandes nomes daquele período, que também eram notados pelos seus trabalhos sobre a arquitetura moderna.

Um deles é Julius Shulman (1910 – 2009)<sup>45</sup>, fotógrafo sediado na Califórnia desde os anos 1930, que foi responsável pelos registros das obras de grandes arquitetos modernistas dos EUA naquele período, como Richard Neutra, Frank Lloyd Wright, Rudolph Schindler, Frank Gehry e entre outros. Na explosão do *American Way of Life* como modelo orientador de um estilo de vida esperançoso nos anos 1950, as fotos de Shulman tentam mostrar otimismo e excitação nas fisionomias do espaço, com várias tomadas dos interiores das residências. Um de seus álbuns mais notáveis sobre essa estética é *Case study houses*, onde ele faz imagens das chamadas casas modelares (NOBRE, 2001, p. 23).

Gautherot, por sua vez, manteve o gosto pela arquitetura, mas sem se ater ao uso comercial de sua arte. Enquanto as fotos de Shulman circulavam em revistas de decoração de grande circulação, como a *House Beautiful* e a *House & Garden*, o fotógrafo francês recusava a rigidez da pose convencional, incluindo elementos como pessoas anônimas, de costas ou agachadas. No entendimento de Gautherot, as imagens são parte importante para servirem de escala e participarem ativamente da cena, o que contribui para a ordenação de sua estrutura. Ao mesmo tempo, há uma preocupação por parte do próprio Gautherot de preservar o anonimato do participante, tomando distanciamento e posicionamento para que possíveis reconhecimentos sejam evitados (NOBRE, 2001, p. 23).

---

<sup>45</sup> Nascido em Nova York, Shulman foi um dos fotógrafos que ajudaram a popularizar o gênero de fotografia arquitetônica em seu país. Ele presenciou no pós-Segunda Guerra um time de arquitetos modernistas dedicados a criar projetos que unissem *design* com um novo estilo de vida. Foi na cidade onde nasceu que o fotógrafo acompanhou o desenvolvimento de todo o seu espaço urbano, sob a égide do Sonho Americano, um período de muito otimismo, especialmente para a arquitetura. A estética, a composição de luz e a leveza com que conduzia suas fotos, o fez ser chamado a trabalhar com vários desses arquitetos, incluindo para trabalhos fora dos EUA. Em 1977, por exemplo, ele faz uma sessão de fotos em Brasília. Além de notar os edifícios que eram considerados símbolos de inovação, Shulman também fazia questão de denunciar o crescimento desordenado das grandes cidades. Com a sua câmera, ele registrava vários os edifícios das cidades em que morou, tanto públicos como particulares, produzindo verdadeiros registros históricos do ambiente urbano. Ao todo, foram produzidas cerca de 65 mil fotografias, que hoje estão depositadas no *Getty Conservation Institute*, de Los Angeles. Disponível em: <<https://www.anualdesign.com.br/blog/12874/julius-shulman/>>. Acesso último em 08 de junho de 2021, às 18:46.



Outro que também teve uma influência forte em Gautherot, especialmente no que tange a fotografia arquitetônica, foi Lucien Hervé (1910 – 2007)<sup>46</sup>. De acordo com Ana Ottoni (2017), em “A ruína brutalista: sobre a fotografia e a nostalgia da contemporaneidade”, ele era o fotógrafo preferido de Le Corbusier, cuja parceira fez com que as obras do arquiteto modernista fossem traduzidas em fotografias modernistas. Um dos trabalhos mais icônicos que realizou durante a parceria com o arquiteto foi na *Unité d’Habitation*. Hervé fotografou as obras por 650 vezes e depois mandou para Corbusier aprovar. Todas as impressões do arquiteto foram registradas por meio de uma *Rolleiflex*, a mesma máquina utilizada por Gautherot, cujo formato quadrado configurava entre as câmeras portáteis mais modernas do período (OTTONI, 2017).

Depois de impressas, as fotos eram cortadas, editadas e coladas em pranchas de contato coloridas, em formato 21x32 centímetros. Estas ainda passavam por mais um processo de catalogação e enumeração, de acordo com a ordem em que eram tiradas. Segundo Ottoni (2017), as imagens de Hervé foram conservadas na Fundação Le Corbusier após sua morte, onde receberam a mesma organização que havia com o fotógrafo. Esse agrupamento de imagens editadas e redistribuídas, segundo a autora, era muito mais que um gesto de edição, pois eram postas em serialização conforme as experiências desenvolvidas nos anos 1920, por meio das vanguardas (OTTONI, 2017, p. 42).

Nas fotos abaixo, podemos ver alguns aspectos das fotografias de Hervé fundamentais para entender a estética de Gautherot. Todas as fotografias foram retiradas do site *Lucien Hervé / Le Corbusier*, com um acervo das imagens do fotógrafo sobre as obras do arquiteto.

---

<sup>46</sup> László Elkán, mais conhecido como Lucien Hervé, nasceu na Hungria e foi um dos fotógrafos mais influentes da sua geração. Em 1938, ele deu início à carreira como fotógrafo profissional na revista francesa *Marianne*. Entre as décadas de 1930 e 1940, paralelo ao trabalho como fotógrafo, foi membro do Partido Comunista na França e membro da resistência contra o nazismo. Em 1949 sua carreira deu uma guinada, foi neste ano em que ele teve contato com o arquiteto Le Corbusier, uma parceria que rendeu 16 anos e que só acabou devido ao falecimento de Corbusier. Fez primorosas imagens sobre o conjunto parisiense *Unité d’Habitation*, assim como várias imagens ao redor mundo, de cidades com exemplos da arquiteturas modernista. Ao longo de sua carreira ele produziu várias fotos que estiveram em publicações ou em exposições, tanto em museus como em galerias. Disponível em: <<https://lucienherve.com/LH.html>>. Acesso último em 08 de junho de 2021, às 19:06.



*Figura 51 - Lucien Hervé. Unité d'habitation à Marseille. 1949-1952. Fonte: Lucien Hervé | Le Corbusier.*



*Figura 52 - Lucien Hervé. Unité d'habitation à Marseille. 1949-1952. Fonte: Lucien Hervé | Le Corbusier.*



*Figura 53 - Lucien Hervé. Unité d'habitation à Marseille. 1949-1952. Fonte: Lucien Hervé | Le Corbusier.*

Nas imagens acima, as linhas retas que se entrecruzam na arquitetura de Le Corbusier são bem nítidas, na medida em que podemos ver não só o cruzamento das linhas do concreto, como também as linhas das sombras. A divisão da imagem reforça aquilo que Luciana Jobim Navarro (2017) menciona em sua dissertação “Brasílias Impublicáveis de Marcel Gautherot: O Olhar do Fotógrafo e o Imaginário da Cidade”, chamando de harmonia geométrica, em que formas e sombras foram organizadas pelo próprio fotógrafo, transportando o espaço físico para o visual de forma retilínea.

Para isso, as técnicas de contraste e de posição de câmera e luz são imprescindíveis para que o autor das imagens consiga passar ao espectador aquilo que deseja. Na primeira foto (Figura 51), podemos notar um homem no canto inferior esquerdo da tela, com a cabeça baixa e projetando uma sombra em virtude da posição que a luz incide sobre ele. Por conta da profundidade, o homem fica bem pequeno, imprimindo um ar de melancolia, enquanto que a luz que transpassa o concreto acaba formando retângulos e losangos frente a uma sombra que preenche quase toda a imagem. No centro, a divisão da foto feita pelas linhas da sombra reforça o contraste, conferindo uma abstração no sentido da imagem (NAVARRO, 2017).

Já na segunda (Figura 52), as retas do concreto ganham novos contornos quando atravessadas pelas formas das sombras. A luz sobre objetos estáticos cria composições, estabelecendo sentidos e perspectivas sobre a arquitetura moderna. Os movimentos das vanguardas na primeira metade do século XX teve como objetivo o olhar afinado de fotógrafos que buscavam os melhores ângulos como maneira de representar a arquitetura (NAVARRO, 2017). E na terceira (Figura 53), uma das características mais peculiares, a interação entre a sombra e o concreto. A posição da sombra do homem que carrega um balde coincide com a escada de concreto. Visto de uma forma transversal, o homem parece que está subindo a escadaria que, por sua vez, também faz sombras que parecem degraus.

Cada pequeno detalhe que nós vimos conflui com os modelos criados pela Bauhaus nas décadas anteriores. Segundo Heloísa Espada (2011, p. 68), em sua tese “Monumentalidade e sombra – as representações do centro cívico de Brasília pro Marcel Gautherot”, para os *designers* da escola alemã, os projetos eram destinados a serem reproduzidos em série pela indústria, ao passo que a beleza da arquitetura provém da função. Com este espírito, a Bauhaus se destacou por criar uma nova realidade cotidiana em seus projetos de cidades (ESPADA, 2011, p. 68).

Seguindo ainda este esquema bauhausiano, James Holston (1993, p. 152) diz que a cidade modernista se caracterizaria pela separação do espaço urbano em setores “exclusivos para cada ‘função urbana’”. Por ser vinculado à noção de uma sociedade industrial, as funções da cidade estariam distinguidas em “superquadras”, espécies de zonas com atividades homogêneas. Portanto, havia uma concentração espacial das funções, com áreas residenciais, próprias apenas para servirem de dormitórios, e lugares de trabalho. Isso era visto com bons olhos pelos organizadores do projeto da nova capital por romper com a antiga espacialização ibérica. De acordo com Holston, o modelo das cidades coloniais seguia o seguinte esquema:

“ (...) as instituições principais, Igreja e Estado, ocupam a praça; as do comércio, finanças e manufatura localizam-se à sua volta, no centro, e as de moradia circundam essa área, formando os bairros residenciais” (HOLSTON, 1993, p. 151).

Por fim, não devemos nos esquecer daquele que é considerado para muitos como o criador do fotojornalismo: Henri Cartier-Bresson (1908 – 2004)<sup>47</sup>. De acordo com Wellington Zanon e Deise Sabbag (2017, p. 697), em “O instante decisivo de Henri Cartier-Bresson e a indexação: um estudo exploratório de métodos de indexação de fotografias”, ele foi um dos pioneiros na arte de capturar a “magia do momento”. Com



uma *Leica* na mão, Bresson viajava por diversos lugares fotografando, em preto e branco, o equilíbrio de elementos para gerar uma harmonia visual, a fim de proporcionar ao espectador uma subjetividade. O momento é eternizado com toda a beleza da composição, bem como os contrastes de luz e sombra. Foi dele a criação do chamado “instante decisivo”, um momento em que a imagem atinge a sua plenitude, trazendo não só a beleza plástica, como também a representação metalinguística da mesma (ZANON; SABBAG, 2017, p. 699).

Figura 54 - Henri Cartier-Bresson. Gare St. Lazare. França. 1932. Fonte: Magnum Photos.

<sup>47</sup> Nascido na cidade francesa de Chanteloup-en-Brie, Cartier-Bresson desenvolveu desde cedo seu gosto pela pintura surrealista e que mais tarde, quando vai à Costa do Marfim, descobriu seu gosto pela fotografia. Em 1933, ele fez sua primeira exibição fotográfica na *Julien Levy Gallery*, em Nova York, e no final da década ele foi convocado a lutar na Segunda Guerra Mundial. Em 1945, ele fotografou a libertação de Paris com um grupo de jornalistas profissionais. Dois anos mais tarde, juntamente com alguns fotógrafos como Robert Capa, George Rodger, David ‘Chim’ Seymour e William Vandivert fundou a *Magnum Photos*, uma cooperativa de fotógrafos com sede em vários lugares do mundo. Em 1952, ele publicou seu primeiro livro, resultado de três anos viajando pelo mundo, chamado *Images à la Sauvette*, ou *The Decisive Moment* (título quando foi publicado em inglês) (CARTIER-BRESSON, s/d). Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>>. Acesso último em 09 de junho de 2021, às 23:42.

A ideia de captar um momento “decisivo” para a imagem teve um peso enorme para Gautherot. Segundo Nobre (2001), o fotógrafo ficava em permanente estado de alerta para flagrar o equilíbrio das partes. Às vezes, para chegar no ponto ideal, aguardava por horas até que estas partes estivessem em relação de harmonia (NOBRE, 2001). No caso de Gautherot, o instante decisivo era aplicado na arte de fotografar folguedos e manifestações culturais. Ele conseguiu mesclar a técnica de Bresson com a etnografia, resultando em grandes registros antropológicos de



Figura 55 - Henri Cartier-Bresson. Prédio em construção. Moscou. 1954. Fonte: International Center of Photography.

sua autoria. Em quase todas as imagens notamos que os personagens da foto estão em movimento, sensivelmente captados num gesto icônico dentro da cerimônia ritualística<sup>48</sup>. Em Brasília, as fotografias de arquitetura parecem ser resultado de impulso, do acaso e da surpresa, mas em todas elas nós percebemos um enorme rigor matemático - com distanciamento focal, altura e incidência de luz – que são alcançados graças à paciência do fotógrafo. A combinação entre luzes, sombras, nuvens, sólidos, vazios, linhas horizontais e verticais se somam ao olhar do observador, que nos dimensiona as formas, o volume e as coordenadas dos elementos enquadrados, sejam construídos ou naturais (NOBRE, 2001, p. 16).

Além disso, Segala (2010) nos aponta a simplicidade do enquadramento e a composição das imagens, que gerava a beleza nas formas elementares. Segundo a autora,

<sup>48</sup> Como foi o caso da morte do Bumba-meu-boi, por exemplo.

devido à influência da Nova Objetividade, tinha um grande apelo por representar a nitidez das linhas e as superfícies. Logo, o jogo de sombras e o enquadramento também constituíam composições incríveis, com novas formas que se inseriam dentro de um ambiente. E mesmo sendo lidando com um olhar bastante geométrico, os ângulos inusitados e os efeitos<sup>49</sup> conseguiam aplicar sentidos abstratos para o espectador (SEGALA, 2010). No sub-item a seguir, veremos como esses conhecimentos foram postos em prática em Brasília, em que ele privilegia a luz rasante e explora a forma, o volume e o relevo dos prédios.

### 2.1.2 – Gautherot em Brasília: a trajetória na nova capital

A partir de 1957, quando começavam as obras de construção de Brasília, a Novacap, empresa responsável pelas obras, via a necessidade de registrar a construção como forma de comprovar o feito da transferência uma capital, bem como para rebater às críticas ao governo. Mário Fontenelle foi um dos primeiros a compor o time de fotógrafos usados pela companhia para colocar a capital em imagens. Mas, um ano depois, Marcel Gautherot foi contratado pela empresa, a pedido de Oscar Niemeyer. Na época, Gautherot estava assentado no Rio de Janeiro e precisava ir para o Planalto Central para fazer os registros. Muitas vezes, ele bancava a viagem do próprio bolso e se hospedava na casa dos arquitetos Glauco Campello<sup>50</sup> (1934 -) e Oscar Niemeyer (PERALTA, 2005).

Conforme ele realizava trabalhos como fotógrafo *freelancer*<sup>51</sup>, em que captava o desenvolvimento da cidade, suas imagens eram usadas por campanhas publicitárias de empresas, como as companhias aéreas francesas *Air France* e a *Aeroespatale*, e por revistas. No caso, o periódico *brasília* foi um dos que mais utilizaram as imagens de Gautherot, a fim de mostrar a capital para todos os seus assinantes e interessados. Desde

---

<sup>49</sup> Como o clareamento e o escurecimento de algumas fotos.

<sup>50</sup> Arquiteto, urbanista e professor, Glauco de Oliveira Campello nasceu na cidade paraibana de Mamanguape, em 1934, e desde 1955 se dedica à arquitetura, sendo um de seus primeiros trabalhos ligados a Oscar Niemeyer. Entre 1959 e 1961, depois de estagiar no escritório de Niemeyer como colaborador, foi chamado para projetar alguns prédios na nova capital, como o Centro de Reabilitação Sarah Kubitschek, a Catedral Episcopal Anglicana e as capelas do Cemitério da Boa Esperança. Mesmo após a inauguração da cidade, integrou a equipe do Centro de Planejamento Oscar Niemeyer. Campello ainda seguiu fazendo vários trabalhos em várias cidades pelo Brasil nas décadas posteriores, sendo o último deles datado em 2009, o projeto do anexo ao Museu de Arte Moderna do Rio, MAM-Rio. Disponível em: [http://www.brasilartesciclopedias.com.br/nacional/campello\\_glauco.htm](http://www.brasilartesciclopedias.com.br/nacional/campello_glauco.htm). Visto por último no dia 15 de janeiro de 2021, às 23:54.

<sup>51</sup> Adotado pelo próprio Gautherot desde que se radicou no Brasil nos anos 1940 (ESPADA, 2012).

ângulos que enaltecessem a monumentalidade dos prédios até os trabalhadores nas obras em seus ofícios, as imagens utilizadas eram dos mais variados tipos, com a intenção de despertar a atenção de seus leitores (ESPADA, 2012).

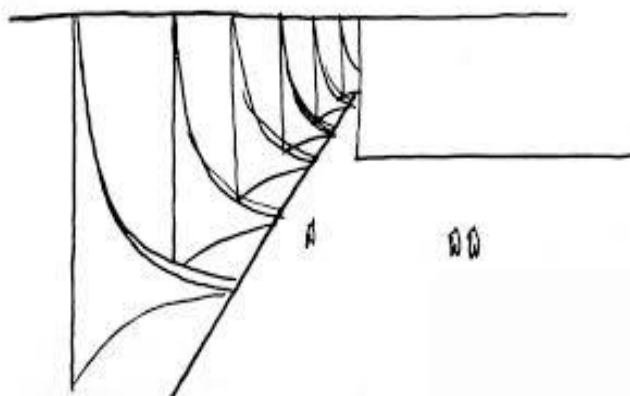


Figura 56 - Revista Módulo. A imaginação da Arquitetura. Oscar Niemeyer. Número 15. junho 1959.

Por sinal, a relação entre Gautherot e Niemeyer era muito próxima. De acordo com Luísa Videsott (2009), em sua tese *Narrativas sobre Brasília: mídia, fotografias, projeto e história*, a sua experiência pela arquitetura o aproximava do olhar dos criadores do Plano Piloto e isso o diferenciava dos demais fotógrafos de Brasília.

Segundo Leenhardt (2016), este olhar sensível às formas e às composições seriais contribuiu para o fotógrafo construir o seu próprio olhar sobre a imagem. Em entrevista, Niemeyer já mencionou a sintonia que tinha com fotógrafo para “encontrar os pontos de vista adequados” nas obras arquitetônicas, assim como os “contrastes da arquitetura (...) tão bem compreendida” por Gautherot (LEENHARDT, 2016, p. 13). Por esse motivo, “Marcel Gautherot foi nosso fotógrafo preferido”, nas palavras do arquiteto, que confessa tê-lo escolhido para outros trabalhos, implicando em várias viagens que faziam juntos (LEENHARDT, 2016, p. 13).

A relação entre a fotografia e a arquitetura fazia com que eles conseguissem compartilhar as questões de abstração e as sínteses das edificações. Num de seus textos publicados na revista *Módulo*, na edição de outubro de 1959, intitulado “A imaginação da arquitetura”, Niemeyer afirma que a imaginação do arquiteto é a capacidade de antever a coerência espacial, sua composição e sua concisão. Em vários casos, as fotografias de Gautherot reproduzem os mesmos ângulos



Figura 57 - Marcel Gautherot. Supremo Tribunal Federal. Brasília. 1966. Fonte: Instituto Moreira Salles.



dos esboços feitos por Niemeyer. Acima, o esboço do Supremo Tribunal Federal feito por Oscar Niemeyer (Figura 56) e a foto tirada por Marcel Gautherot (Figura 57), nos mostram a semelhança do ponto de vista entre o arquiteto e o fotógrafo (Videsott, 2009, p. 137; Niemeyer, 1959).

De acordo com Heliana Angotti-Salgueiro (2018), em “Brasília, ‘cidade radiosa’, fotogênica”, Gautherot sempre esteve presente nos canteiros de obras se apropriando visualmente dos locais. Ele retornava diversas vezes aos mesmos lugares a fim de criar uma documentação completa sobre a cidade. Cada prédio tinha uma série de fotos que tinham a marca do fotógrafo e suas experimentações artísticas sobre os edifícios desenhados por Niemeyer. O interesse do fotógrafo ficava bem claro com as suas imagens: construir um patrimônio vernacular sobre a capital. Todos os detalhes detinham a sensibilidade de seu trabalho de campo, a observação participante e a fidelidade ao valor documental (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2018).

Em vários casos, durante a construção, tivemos as mesmas obras proporcionando olhares diferentes. A sequência de esqueletos na Explanada dos Ministérios, representada por blocos retangulares implantados paralelamente em cada lado do eixo monumental, propiciam impressões de miragem que se combinam às das silhuetas gráficas abstratas. Para Angotti-Salgueiro (2018, p. 488), a imagem a seguir assume um aspecto de “transfiguração da realidade”, a qual mostra estruturas de ferro que parecem sair do solo ao mesmo tempo em que surgem no meio da poeira de Brasília.



*Figura 58 - Marcel Gautherot. Estrutura dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Na foto onde aparece uma fileira de ministérios ainda em construção (Figura 58), percebemos que foram três edifícios enquadrados pelo fotógrafo, mas o leve deslocamento visual em cada um deles nos faz presumir que há mais prédios para além da foto. O crítico de arte italiano Lorenzo Mammi (2016), em seu artigo “A construção da sombra”, diz que os esqueletos dos prédios são vistos de um dos lados da Esplanada dos Ministérios dentro de outro esqueleto. Nós ainda conseguimos ver a sombra do edifício de onde a foto foi tirada, projetada no chão e preenchendo quase metade do enquadramento. Ainda segundo o crítico, os edifícios são envolvidos por uma poeira luminosa que os fazem “boiar no espaço” (MAMMI, 2016, p. 45). Segundo Heloísa Espada (2014, p. 94), em “Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições”, as estruturas dos prédios ministeriais

parecem estar suspensas no ar graças à poeira, como se surgissem espontaneamente, de “modo que o trabalho dos operários, vistos de longe, parece leve”.

E no meio horizontal da foto, há funcionários trabalhando, presumivelmente, na construção da avenida que já tem uma linha de vigas começando a ser construída. No entanto, na foto eles se tornam figurantes, visto que as estruturas que aparecem no plano superior e o sombreamento do plano inferior compõem a maior parte do enquadramento. Na parte inferior, as sombras em linhas retas produzem um efeito que faz parecerem raízes. Segundo Mammì (2016, p. 45), os desenhos das sombras constituem um caráter

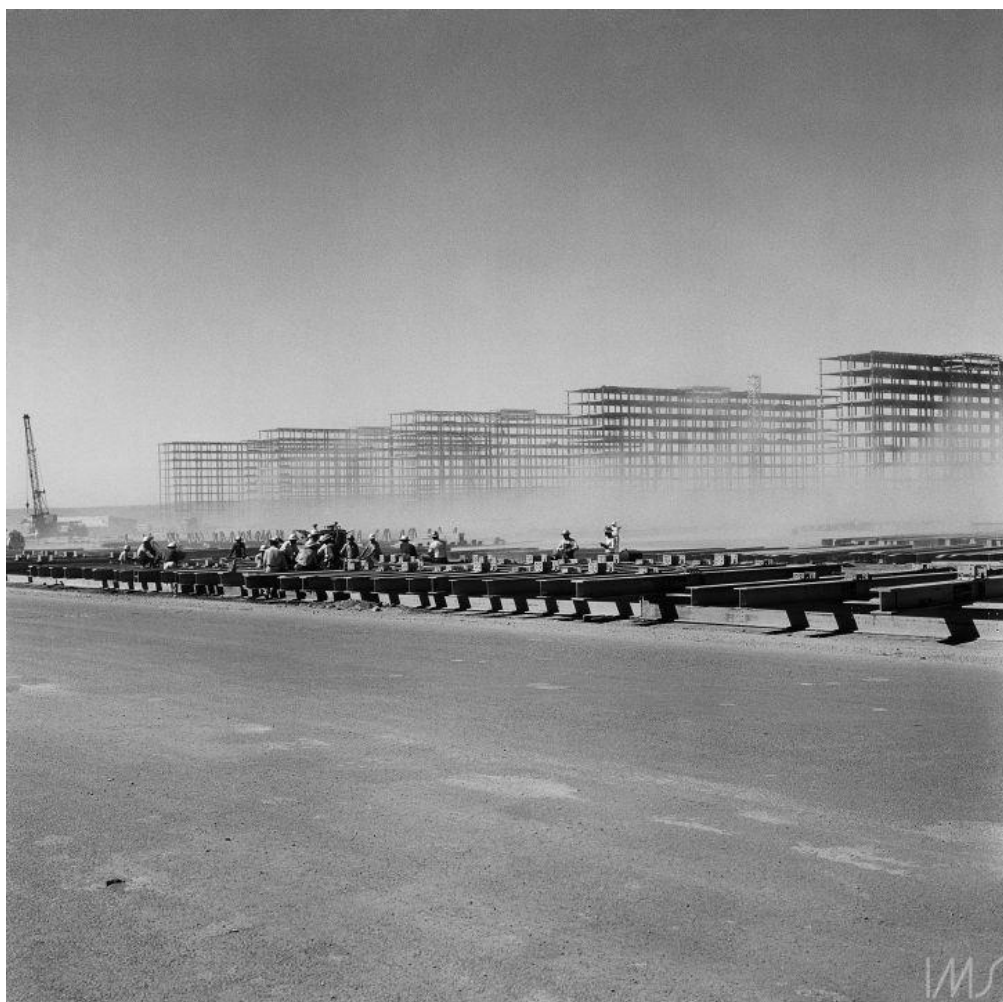


Figura 59 - Marcel Gautherot. *Igapós. Amazonas. 1958*. Fonte: Instituto Moreira Salles.

“vegetal” à imagem, cujo efeito se assemelha às experiências fotográficas que Gautherot fez nas viagens pelo Brasil. Na imagem dos espelhos d’água dos igapós da Amazônia (Figura 59), por exemplo, o fotógrafo registrou o reflexo de uma árvore sobre as águas de um rio. A parte refletida “estende” todos os

elementos do plano superior, tomado por dezenas de linhas retas (ou quase) representadas por galhos e cipós. O visual faz a árvore da imagem a criar raízes e assumir uma figura quase humana, com braços e pernas. Curiosamente, assim como os operários na foto anterior, há um homem que, apesar de estar no meio da imagem, não é o “foco” da mesma. Sua presença é desfocada pelo entorno, que o faz se misturar ao ambiente.

Em outra imagem (Figura 60), o olhar do leitor é conduzido pelos mesmos caminhos estéticos semelhantes aos da fotografia dos ministérios que vimos anteriormente. Os operários também estão numa linha horizontal que divide a imagem em duas partes, porém, a iluminação faz os operários serem mais notados e não são absorvidos por sombras enormes. Nas imagens de Gautherot, vemos como o fotógrafo privilegia o olhar ortogonal, uma linha seguindo em direção a um horizonte sem fim, fácil de ser acompanhada devido ao nivelamento essa linha se encontra, quase sempre no meio do enquadramento. Como salienta Heloísa Espada (2012), as fotografias de Gautherot sempre privilegiaram o olhar ortogonal. Neste caso, onipresente linha no horizonte do cerrado se mantém nivelada, dividindo a paisagem entre o céu e a terra de maneira equilibrada.



*Figura 60 - Marcel Gautherot. Estrutura dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



*Figura 61 - Marcel Gautherot. Estrutura dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Na foto acima (Figura 61), temos outro exemplo de linha ortogonal, semelhante à fotografia anterior, mas com uma diferença: conseguimos ver o fim da avenida. Mesmo ainda em processo de construção, no enquadramento podemos ver bem ao fundo as duas torres do Congresso Nacional, que também estão em construção, metricamente postas no final na avenida, simbolizando o ponto de fuga da imagem. Ao mesmo tempo, a poeira luminosa cerca todas as construções do plano superior, o que inclui o não só o Congresso, como também os Ministérios. Enquanto isso, no plano inferior vemos os operários de forma mais nítida, trabalhando na construção da avenida.

Em todas as fotos dos ministérios, vemos como a luz foi um elemento indispensável para as tomadas do fotógrafo. De acordo com Luísa Videsott (2009, p. 277), a iluminação do meio-dia, ou a contraluz, o horizonte “achatado”, bem como o contínuo e a intensa luminosidade criam um jogo composicional entre tons pretos e brancos. A linha do horizonte fotografado, por sua vez, não está só presente nas imagens de

Gautherot, como também no projeto de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Para Mammi (2016), ela é contínua e onipresente no Planalto Central, construída pela natureza, bem como pela arquitetura. Em tese, por substituir o horizonte, essa linha se torna o tema da foto ou o núcleo narrativo da imagem, pois é nela que os homens trabalham. Mas mesmo sendo protagonistas, os trabalhadores são personagens comprimidos em relação ao restante do amplo enquadramento. Por isso, há duas hipóteses que podem justificar o olhar de Gautherot: a primeira é de proporcionar a imensidão; já a segunda é de tornar o plano mais denso, com o espaço mais curto - a grande sombra mostra bem isso (MAMMI, 2016).

Em vários momentos, percebemos a decisão de Gautherot em dividir a fotografia em dois planos – superior e inferior – a fim de parecerem duas imagens que se complementam. Por ter um formato quadrado, a *Rolleiflex* favorecia à simetria destas imagens. O seu equilíbrio era formado na equivalência entre as direções, em que as linhas formadas por edifícios e a paisagem eram fotografadas por diferentes ângulos. Inclinações de 45 graus, fotografar em diagonais, dividir a imagem em duas partes iguais, tanto na horizontal e quanto na vertical, enquadramento que focaliza o centro da foto e a convergência de linhas são alguns elementos presentes nas fotografias de Gautherot (FRIZOT, 2016). Para Leenhardt (2016, p. 39), em cada foto percebemos a leveza dos traços dos edifícios e o realce da claridade por meio do contraste. As linhas retas das construções, por sinal, são complementadas pela simetria da foto, assim como acontece em outros casos, em que o fotógrafo contrapõe os elementos brutos do entorno. Um dos casos que podemos citar é o do Hotel de Brasília (o primeiro prédio a ficar pronto na capital).



*Figura 62 - Marcel Gautherot. Hotel de turismo-Brasília Palace Hotel. Brasília. 1958.  
Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Assim como nas imagens da Esplanada, na imagem acima (Figura 62) vemos que é dividida entre o chão árido, no plano inferior, e a construção, no superior. Das extremidades ao centro da foto, vemos uma linha contínua capaz de dar uma dimensão de profundidade enorme ao edifício, fazendo o prédio parecer muito longo, fora que a visão de baixo para cima também enaltece ainda mais o concreto armado da estrutura e suas formas. Nas palavras de Ottoni (2017), a paisagem se “constrói” se tornando geométrica, equilibrando o céu e a terra, e transformando em uma visão pictórica toda a arquitetura presente na cidade.

Abaixo (Figura 63), percebemos como Gautherot nos traz outra perspectiva visual por meio de sua fotografia aérea. Ao contrário da fotografia anterior, não há uma perspectiva de profundidade e o entorno fica ainda mais evidente, revelando como o edifício moderno destoa de um ambiente intocável. O espaço era predominado ainda pela vegetação e o solo ainda em obra, onde não havia sequer uma via de asfalto que garantisse

o acesso ao hotel. E ao fundo, várias nuvens espalhadas compõem o céu do Planalto Central.



*Figura 63 - Marcel Gautherot. Hotel de turismo-Brasília Palace Hotel. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

E logo abaixo (Figura 64), os exemplos são duas fotos de linhas ortogonais, tiradas do interior do hotel. A sombra e o concreto armado conduzem o olhar partindo das bordas em direção ao centro das imagens, mas reparem que mesmo sendo de locais diferentes do lado externo do Brasília Palace Hotel, o ângulo explorado é o mesmo. Isso garante ao leitor pensar que ambas as imagens podem se complementar entre si, visto que as fotos tem a mesma altura e possuem o mesmo tipo de iluminação. O fotógrafo ainda tem o mesmo cuidado de não sobrepor no enquadramento o teto, o qual faz a sombra, sobre as estruturas externas do hotel. Desse modo, fica claro onde ele está situado e o que ele busca mostrar para quem for ver essas imagens. Esse efeito foi possível observando o acervo virtual do IMS, que colocou essas duas fotos lado a lado na mesma página, e por isso acabou instigando a essa perspectiva.



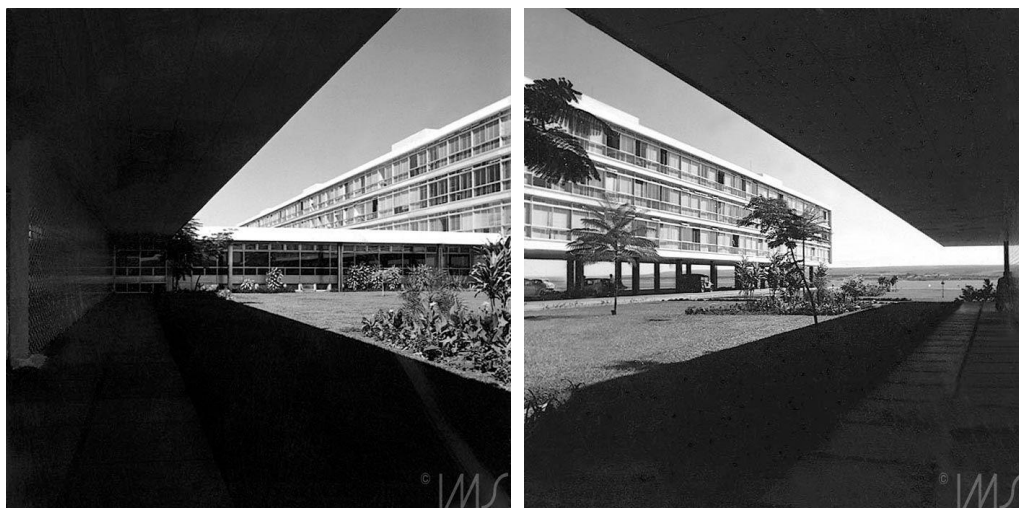


Figura 64 - Marcel Gautherot. Hotel de turismo-Brasília Palace Hotel. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.

As imagens estariam em consonância com a ideia geometrizada do urbanismo de Brasília, o que Heloísa Espada (2012) nos aponta ter sido uma inspiração de Lucio Costa em Paris. O urbanista morou seus primeiros anos de vida na capital francesa e quando projetou o Plano Piloto, a inspiração veio logo em conceber espaços vazios em frente a edifícios, como praças e esplanadas, na busca de dar mais intensidade e profundidade dos edifícios. Para Luísa Videsott (2009, p. 102), em sua tese “Narrativas da construção de Brasília – Mídia, Fotografias, Projetos e História”, o plano urbanístico de Brasília com grandes espaços e vácuos no horizonte fazem os prédios alcançarem a “plenitude e leveza”, o que os permite adquirir novos significados.

Segundo Espada (2012, p. 162), a inspiração para pensar no planejamento de Brasília viria justamente das cidades barrocas do século XVII. De acordo com Leenhardt (2016, p. 29), quando foi para Brasília, Marcel Gautherot ainda mantinha vivas as suas experiências como fotógrafo-documentarista do Museu do Homem. Leenhardt afirma que a técnica fotográfica de Gautherot sempre buscava registrar a complexidade e a pluralidade das obras, objetivando diferentes ângulos e perspectivas. Em cada avenida ou sombra, podemos perceber a harmonia nos traços dos edifícios e o realce da claridade por meio do contraste.

O escritor italiano Alberto Moravia visitou a capital e em seu depoimento, publicado no jornal *Corriere della Sierra*, em 1960, descreveu a cidade como um retrato do Brasil, um país fundado na base da arquitetura barroca presente no litoral. Assim como nas igrejas barrocas coloniais, que ostentavam seu gigantismo, Brasília também faz questão de ser exaltada. Moravia frisou em depoimento que mesmo sendo construída

durante um regime democrático, a vontade de Juscelino Kubitschek é resultado de um autoritarismo e, desse modo, ele ainda faz mais uma relação com as antigas capitais, Salvador e Rio de Janeiro, que ostentavam o poder autoritário do Estado português (MORAVIA, 1960). Ou seja, para ele, Brasília também ostentaria o poder do “Estado colonizador do sertão” (ESPADA, 2012, p. 162).



*Figura 65 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Quando observamos atentamente a foto acima (Figura 65), reparamos numa imagem do Congresso Nacional concluído e um punhado de pessoas trabalhando, que mais parecem pequenos pontos brancos debaixo da sombra da Câmara dos Deputados. Neste caso, o elemento humano “desaparece” pela forma como a imagem é construída. Nas curvas do concreto armado, segundo Ana Luiza Nobre (2001, p. 16), a fatia do volume semiesférico da Câmara, que atua como uma massa negra capaz de complementar a cúpula do Senado, comprime os trabalhadores que estão logo abaixo (e mal dá para vê-los, parecem mais pequenos pontos brancos) “ameaçando desabar sobre eles”.

A autora complementa que três elementos estão sempre presentes nas imagens do fotógrafo: matéria, corpo e espaço. Ele os amarra graças à linha horizontal que leva a um ponto de fuga, ao passo que também são colocados em tensão por estarem juntos (NOBRE, 2001, p. 16). Além disso, a fileira de pilastras, retilíneas e paralelas entre si, promovem ainda mais a dimensão do horizonte profundo da imagem. E as nuvens ao fundo, mesmo que rarefeitas, são elementos frequentes nas fotografias de Gautherot, nas palavras diria Clarice Lispector, como se tivesse um “espaço calculado para as nuvens” (LISPECTOR, 1975 *apud* ESPADA, 2012, p. 11).



*Figura 66 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

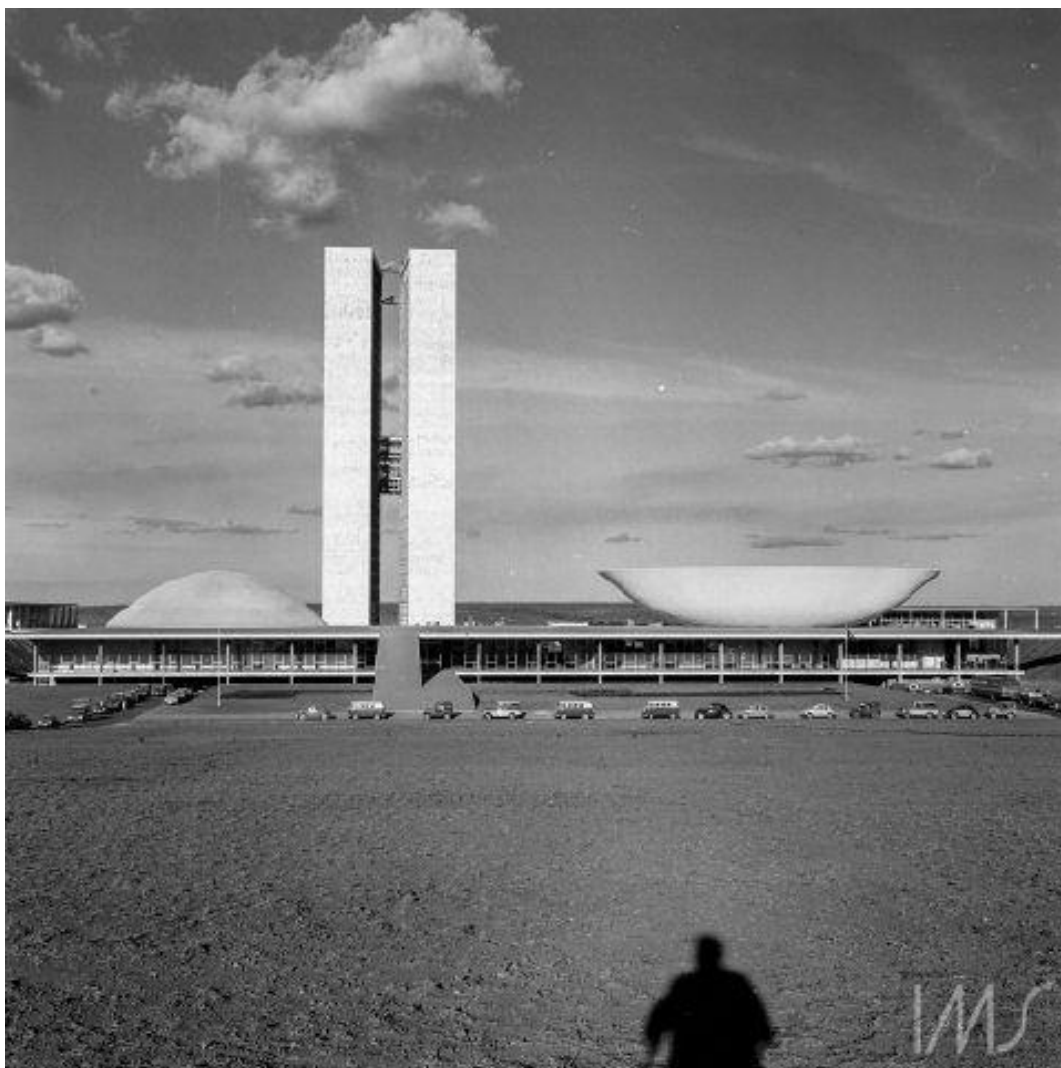
Sob outro ângulo, um homem em pé no meio da imagem é ofuscado pela magnitude da construção que ao seu redor (Figura 66). As geometrias em conjunto com as sombras e o contraste, bem visível na cúpula do Senado, tomam o protagonismo da fotografia e reforça a monumentalidade da arquitetura de Brasília. Ao fundo, é interessante notarmos que um céu sem nuvens é dividido pelas linhas verticais do

Congresso. O fotógrafo pouco valorizava a presença do “passante” que está no meio da imagem. O foco sempre girava em torno dos prédios, com enquadramentos verticais e a paisagem em profunda transformação através dos planos horizontais (LEENHARDT, 2016, p. 39).

Para Lorenzo Mammì (2016), se compararmos Gautherot com outros fotógrafos, podemos notar o seu olhar melancólico sobre Brasília. Thomaz Farkas (Figura 67), por exemplo, apresenta uma cidade cheia de habitantes, muito mais viva e bem diferente daquela que vemos com Gautherot. Na icônica foto de humildes (candangos) sobre o telhado do Congresso Nacional, Farkas escolhe propositalmente um ângulo em diagonal, seguindo uma linha que vem de um infinito até o primeiro plano (MAMMÌ, 2016). Nesta perspectiva, a ideia é de que Brasília possui uma infinidade de pessoas juntas num mesmo local.



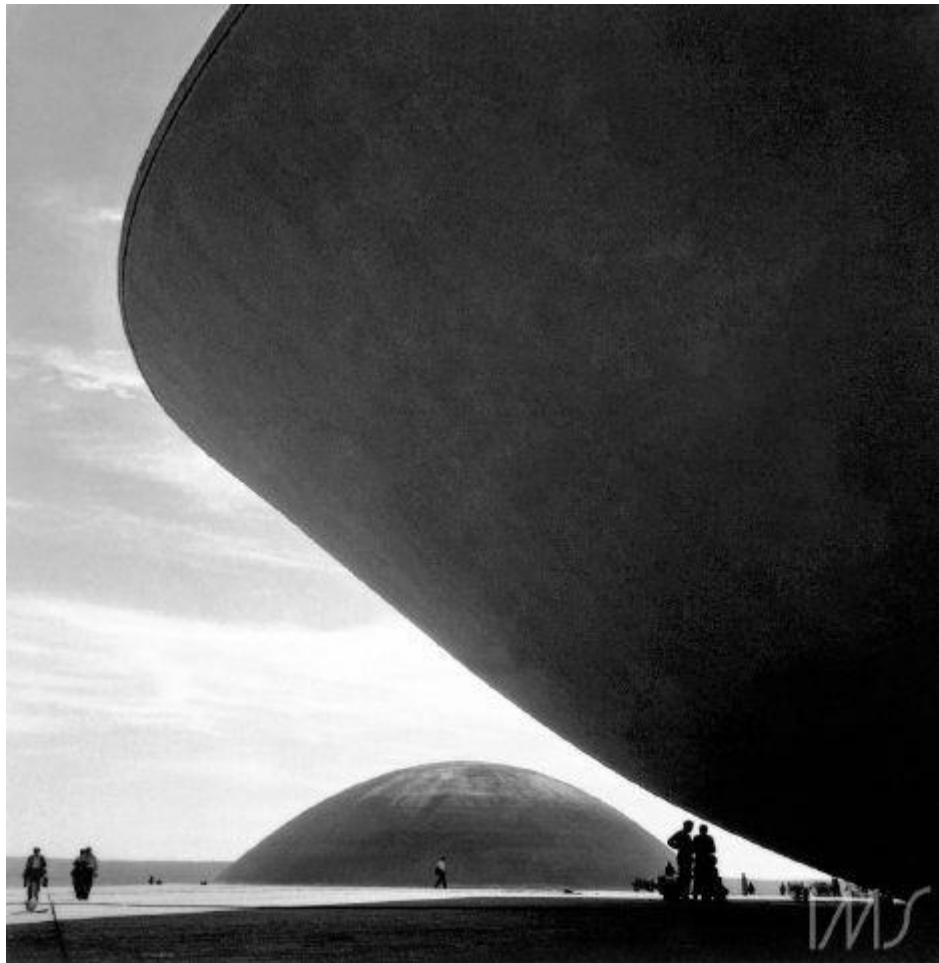
*Figura 67 - Thomaz Farkas. Populares sobre a cobertura do palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



*Figura 68 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, vendo-se a sombra do fotógrafo Marcel Gautherot. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Essa solidão nas imagens é explicada por Nobre (2011) como um reflexo da própria solidão do fotógrafo. Segundo a autora, o ato fotográfico é uma forma que o autor das imagens tem de participar das mudanças que o mundo passa e, no caso das imagens, ele registra a própria condição como homem moderno, em sua solidão (NOBRE, 2011). Contudo, a visão de Nobre difere um pouco do olhar de Leenhardt (2016), que ressalta a atuação do fotógrafo como capaz de mudar o espaço vazio. Aos poucos, as mudanças da paisagem de Brasília ia transformando aquele espaço “fantasmagórico” em um lugar repleto de prédios de concreto armado (LEENHARDT, 2016, p. 36). A Figura 68 ilustra bem os dois olhares acerca das imagens do fotógrafo. Se por um lado a sensação de solidão está presente quando o autorretrato de Gautherot é feito a partir de sua sombra, diante do Congresso Nacional e de um enorme espaço vazio, por outro lado também

observamos a arquitetura modificando a imagem deste local, o que nos faz associar não mais a um espaço inalterado.



*Figura 69 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios Brasília. Brasília. 1960.  
Fonte: Instituto Moreira Salles.*

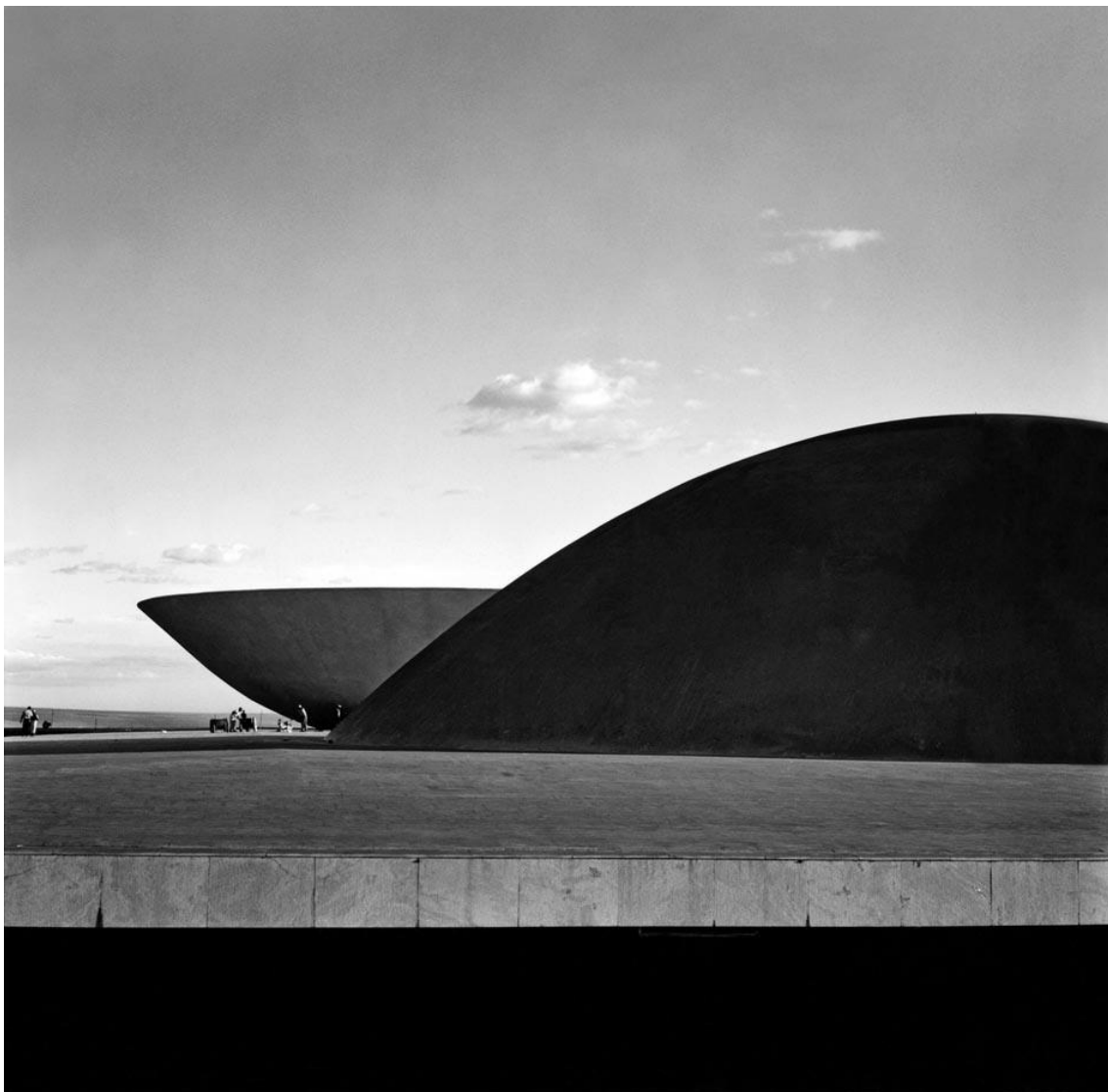
Na foto corrente (Figura 69), os traços da arquitetura de Oscar Niemeyer ficam bem evidentes, devido ao contraste de luz. Segundo Heloísa Espada (2011), em sua tese “Monumentalidade e sombra – as representações do centro cívico de Brasília a Marcel Gautherot”, um fim de tarde em Brasília se tornava um prato cheio para o fotógrafo exercer seu trabalho. A luminosidade em uma determinada hora do dia criava formas geométricas e grafismos. Se por um lado a imagem possuía uma característica geométrica, sobretudo, por causa dos grandes edifícios projetados pelo homem, por outro, as curvas do concreto podem remeter a uma paisagem natural. O efeito se coincidia com a impressão que Niemeyer buscava imprimir em sua arquitetura, como uma alusão à paisagem montanhosa do Rio de Janeiro (ESPADA, 2012).



Ainda sobre a imagem, as pessoas encobertas pela sombra ficam pequenas perante à cúpula da Câmara registrada na contraluz, bem como a pessoa ao fundo que fica pequena perto da redoma do Senado. De acordo com Espada (2011), o concreto comprime as pessoas com o efeito usado na lente grande angular. O efeito gerado faz a estrutura do primeiro plano – mais próximo à câmera – parecer gigante, enquanto que a sensação de distância também aumenta (ESPADA, 2011). Além disso, vale ressaltar o cuidado do fotógrafo em captar ambos prédios do Congresso num ângulo em que o contorno da Câmara não encosta no contorno do Senado, mesmo estando bem próximos um do outro.

Ainda segundo a autora, em quase todas as imagens de Gautherot no canteiro de obras, em especial as do Plano Piloto, esta é a impressão que fica: de um lugar limpo, apesar da poeira levantada ao erguer a construção. Da mesma forma, os operários também não são identificados, sem descrições específicas ou com seus nomes nas legendas das imagens em que aparecem. No entanto, Heloísa Espada (2011, p. 63) ainda resalta que apesar da plasticidade visual, os trabalhadores são representados com dignidade e nobreza.

Para atingir o efeito dos contrastes, Gautherot usava filtros que equilibravam as diferentes intensidades de luz durante a cena. Como nos diz Heloísa Espada (2012, p. 146), em “Monumento e sombra na Brasília de Marcel Gautherot”, os planos eram postos em foco, produzindo uma espécie de “hipervisão da cena”, tornando os elementos da imagem distantes da realidade. Assim como os fotógrafos ligados à Nova Objetividade, Gautherot pretendia fazer o “real parecer irreal” (ESPADA, 2012, p. 146). A autora também cita a luz tropical como fator importante para a composição da cena, ao transformar as áreas vazias em um espaço monumental, sem incorrer à “monotonia acachapante” (ESPADA, 2012, p. 146). Assim como podemos ver na imagem a seguir, o contraste funciona para enaltecer as formas arquitetônicas, convenientes para as diferentes formas que o cimento e o concreto assumem na ótica de Oscar Niemeyer.



*Figura 70 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Carlos Drummond de Andrade dizia que Gautherot era o “fazendeiro da luz”, pela forma como ele manipulava a iluminação da foto (NOBRE, 2001, p. 24). De fato, essa era uma das poucas manipulações que o fotógrafo fazia em suas imagens, pois na maioria das vezes deixava a cena do jeito em que estava. Não havia solarização, superposição, deformação ou montagem. Em quase todas as fotografias dele, as fotos são diurnas e externas, encorpadas com a presença pela luz natural dos trópicos. Aliás, no céu ele também prestava atenção não só por causa do sol, como também das nuvens (NOBRE, 2001).

De acordo com Nobre (2001), ele tratou de não colocar raios rasantes, contraluz e luz frontal, se preocupando até com a dosagem de luz e com a sua incidência sobre as

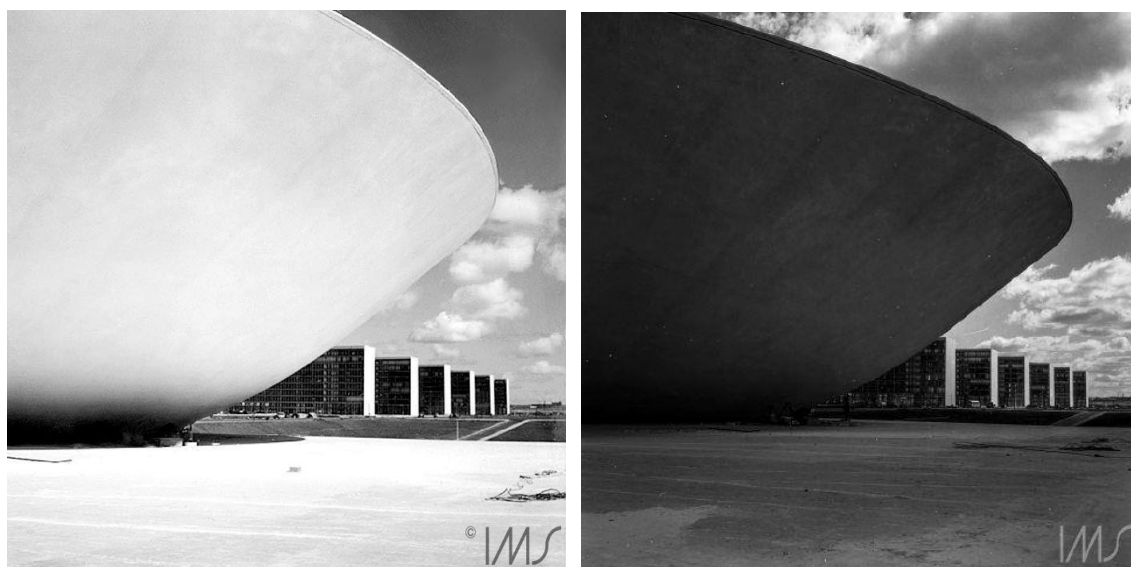
arquiteturas. Assim deixavam nítidos os volumes e os espaços, valorizando a profundidade de um campo infinito e bastante amplo para intensificar efeitos de perspectiva (NOBRE, 2001, p. 25). Rubens Fernandes Junior (2001, p. 68) nos aponta em seu texto que o próprio Oscar Niemeyer já chegou a mencionar Gautherot em um depoimento pelo seu “talento extraordinário” e o cuidado que ele tinha com “a luz e extremamente organizado”.

De certo modo, nestes efeitos de contraste e luminosidade foi preciso o uso de sombras, poeira e nuvens para se alcançar. É neste sentido em que as curvas e a docilidade dos materiais levantam uma característica estrutural e peculiar da arquitetura da capital: a falta de necessidade de algo para sustentar, com prédios enormes e monumentais parecendo leves, como se estivessem suspensos em pleno ar (MAMMÌ, 2016, p. 9). Assim como Espada, Mammi afirma que o sol que ilumina o centro-oeste brasileiro é muito forte e, em quase todos os casos, as fotografias de Marcel Gautherot eram tiradas de dia. As áreas escuras nas imagens são quase sempre as sombras dos edifícios, que ao serem enquadradas geram uma dimensão e um volume sobre a própria construção (Figura 70). Se compararmos com as outras coleções do acervo pessoal, foi em Brasília que Gautherot mais explorou as sombras, capazes de descrever os edifícios de Niemeyer através de seu contraste visual (MAMMÌ, 2016).

Nas duas fotos abaixo (Figura 71), vemos como ele coloca dois contrastes numa mesma estrutura e em um mesmo ângulo. Em ambos os casos, os pontos de fuga se fazem presentes, mostrando a fileira de ministérios da Esplanada, porém, em tonalidades diferentes. Esse efeito era conseguido através da paciência que o fotógrafo tinha para conseguir o momento perfeito para o clique. Podemos perceber isso com as nuvens do fundo, cujas posições diferentes demonstram que a foto foi concebida em momentos diferentes. A aplicação nos faz ver como os tons das nuvens muda em cada imagem. Na foto mais branca, as nuvens parecem se misturar ao espaço em que a foto tirada, dando ao espectador a impressão de um clima quente do interior do Brasil. Já na fotografia mais escura, os tons de cinza são mais reforçados, que junto ao céu preenchido de nuvens, faz parecer uma mudança radical no tempo.

A geometrização no enquadramento da foto também promove uma abstração dos seus elementos. Nas fotos, temos a noção de um ideal compositivo que relaciona a figura com o fundo, bem como o jogo de claros e escuros (NOBRE, 2011). Segundo Heloísa

Espada (2011, p. 73), em várias de suas fotografias, mas especialmente as do Plano Piloto, Gautherot tentava mostrar uma atmosfera contínua e etérea, bem como de valor perene e universal. A captação de luz em seus trabalhos buscava elaborar uma equivalência nas áreas entre o céu e o chão. A sua “carta debaixo da manga” era usar filtros para equilibrar diferentes intensidades da luz em cena e alcançar determinadas impressões. A luminosidade era expandida e inundava todo o espaço de maneira homogênea. Mesmo sendo um espaço vazio, a autora frisa que era preenchido com bastante consistência (ESPADA, 2011, p. 74).



*Figura 71 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

De acordo com Luísa Videsott (2009, p. 102), a Praça dos Três Poderes parece um lugar “vazio”, criando dimensões que se ajustam e rodeiam o Plano Piloto. Tanto na fachada do Palácio do Planalto quanto no Congresso Nacional, as linhas retas e únicas amplificam e informam as distâncias que tais prédios tem entre si. A amplitude dos espaços, os vazios, os terraplenos e as perspectivas são todos os elementos medidos de acordo com as qualidades estéticas dos anteprojetos. Segundo a autora, o Plano Piloto possui uma grandiosidade tão imensa, que a sua escala – conhecida como “escala monumental” – deveria ser capaz de tornar o ambiente urbano numa atração por si só (VIDESOTT, 2009, p. 102).

Gautherot consegue captar a atmosfera planejada por Niemeyer. Para o arquiteto, a Praça dos Três Poderes é integrada ao eixo monumental, com uma vista livre para a enorme avenida, mas que imprime um grande vazio na Praça. Na imagem abaixo (Figura 72), vemos que este vazio se faz presente, quando vemos a vastidão em frente ao

Congresso Nacional e ao Museu Histórico de Brasília. Mesmo com a presença de trabalhadores em andaimes trabalhando, é o cenário urbano que mais consegue se impor, pois eles são diminuídos e as distâncias dos espaços são exaltadas. Videsott (2009, p. 291) nos diz que o efeito gerado pela grande-angular também é aplicado em paisagens, o que faz a percepção do arquiteto e de seu plano ficar transparente na fotografia, devido ao afastamento dos edifícios, a exasperação dos espaços desabitados e a leveza para os edifícios. Isso tudo podemos notar em tal registro.



*Figura 72 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional e Museu Histórico de Brasília. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Além das formas geométricas retangulares dos prédios que protagonizam a imagem – o Congresso (vertical) e o Museu (horizontal) –, também percebemos a distinção entre tons pretos e brancos, duas cores que se interagem nos processos de síntese e depuração nos projetos de Niemeyer. E atrás, o céu de nuvens negras abre ainda mais a interpretação sobre a atmosfera do Planalto Central em torno da construção da cidade. No mesmo sentido, as nuvens mais próximas estão mais escuras, contrastando com aquelas que estão mais no fundo, mais iluminadas (VIDESOTT, 2009, p. 291).



*Figura 73 - Marcel Gautherot .Congresso Nacional em construção, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Na foto ao lado (Figura 73), do Palácio do Supremo Tribunal Federal, Gautherot fez um registro inerente do Congresso. A coluna que se ergue do chão atua como uma divisora entre a Câmara e as duas torres, ainda em construção, e um pedaço do Senado, que fica visível mesmo estando atrás do esqueleto. Enquanto isso, o terreno está cheio de poças de

água, indicando um clima chuvoso antes do momento da foto. Mesmo com o céu nublado, a luz natural ainda se faz presente na imagem, conforme vemos as sombras na pilastra, bem como uma enorme claridade ao centro que envolve as duas torres.

Marcel Gautherot sempre teve a habilidade de ver a verticalização da arquitetura moderna. Para Ana Luiza Nobre (2001), o sujeito humano ganhou uma peculiaridade, se fixando na cena urbana e, conseqüentemente, uma identidade. O elemento humano, apesar de pequeno perante à monumentalidade dos prédios que o cercam, ainda sim constitui num



*Figura 74 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



forte elemento de análise. Como na imagem acima (Figura 74), vemos duas pessoas no plano horizontal, em perspectivas e distâncias diferentes, mas que não são expressivas como o cenário urbano que as rodeia. Ambas são “engolidas” pela sombra do Palácio do Planalto, cuja coluna aparece bem em destaque e a sua linha vertical faz um paralelo com a verticalidade do Congresso Nacional. Inclusive, há um contraste em que a pilastra está obscura enquanto que as torres se apresentam em perfeita claridade. No fundo terrestre podemos ver alguns veículos que demonstram as alterações que o espaço sofreu, desde o início das obras até a sua inauguração. E logo acima vemos as nuvens (marca estética de Gautherot) compondo o céu e dando ao observador uma dimensão do horizonte em que Brasília foi feita.

Na próxima seção, veremos como estes elementos mencionados estão representados nas fotografias de Marcel Gautherot presentes nas páginas da revista *brasília*.

## **2.2 – Gautherot na *brasília***

### **2.2.1 – Entendendo as imagens da revista**

Nesta parte, buscamos mostrar algumas imagens de Gautherot que foram publicadas pela revista *brasília*. Vamos analisar as fotografias separadas em quatro grupos: Brasília Palace Hotel, Casas Populares e Palácio da Alvorada, Congresso Nacional e Ministérios. Além retomarmos aspectos estéticos transmitidos pelo fotógrafo por meio de suas imagens e também entenderemos como foram incorporados ao periódico. Todas as fotografias passavam por uma seleção do corpo editorial, que buscava transmitir aos leitores a noção de desenvolvimento que a capital modernista seguindo o pensamento de todos os mudancistas. Representado na figura de Kubitschek, o movimento em prol da transferência da sede do poder do litoral para o interior tinha o intuito de mostrar um país que se desenvolvia.

De acordo com Luísa Videsott (2005), em “O uso da fotografia de reportagem na constituição de narrativas sobre a construção de Brasília”, as falas do presidente se tornavam propagandas políticas, divulgadas por diversas vias, e se juntavam às imagens, compondo a parte textual das mesmas. A mensagem era clara para todos aqueles que

lessem os periódicos: constituir um imaginário moderno sobre a capital. A ideia era imputar que Brasília criaria o Brasil Moderno assim como criaria um novo povo.

Para isso, a fotografia foi um instrumento utilizado para a divulgação dos traços arquitetônicos, que mostravam a tão almejada modernidade da capital. Luísa Videsott (2005) afirma que o discurso e as imagens elaboradas pelo presidente foram veiculados pela mídia de uma maneira tendenciosa, a fim de proteger a construção da cidade e ainda responder à oposição. Por isso, em algumas revistas ilustradas, como *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Módulo e Brasília*, possuem o mesmo padrão composicional, aproveitando os mesmos arranjos em suas tiragens (VIDESOTT, 2005).

Nos meados dos anos 1950, o uso da fotografia começava a crescer no Brasil, a partir da modernização que ocorria no período, o que despertou o interesse de diversos autores para realizar estudos sobre tal avanço social e tecnológico. Para Luísa Videsott, a fotografia transformaria o sujeito representado em um elemento que está fora do seu ambiente, ao mesmo tempo que contribuiria de forma importante à pesquisa dos artistas plásticos. Isso colaborou com a aceitação pelo público das obras feitas de distorções e de oposições de cores, formas, volumes, etc. Além de que, todos esses fatores servem para explicar a rápida difusão da fotografia, num momento de importante meios de comunicação ganhavam mais espaço (VIDESOTT, 2016, p. 11).

Ainda segundo Videsott (2005, p. 3), os instantâneos eram fotografados em preto e branco, pois se “evitavam as nuances de cinza e saturavam os contrastes”. De acordo com a autora, as ações acabavam por serem fixadas em gestos, garantindo um sentido atemporal à realidade. Da mesma forma, o cenário da fotografia era bastante homogêneo, representando o céu e o horizonte do Planalto Central, sintetizados em poucos planos. Para compor a paisagem, a arquitetura acabava adquirindo uma narrativa um tanto quanto cenográfica, captada nas contraluzes e na simetria proporcionada pelas formas dos esqueletos das obras e também das bordas própria imagem.

Porém, Videsott (2005, p. 3) salienta em dizer que as narrativas teatrais da arquitetura afastavam o fato de ser um objeto de tamanho suor. Muitas dessas imagens foram montadas para parecer uma atmosfera de otimismo e confiança, o que contrapõe com a situação dos retratados. Como a autora bem enfatizou, as imagens de Gautherot apresentam várias linhas retas e composições simétricas que comprimem a desordem, a

sujeira, o cansaço, a precariedade, os incidentes de trabalho, a exploração e etc (VIDESOTT, 2005).

Toda a parte arquitetônica era usada pela Novacap para divulgar a magnitude de Brasília. Os registros da cidade tiveram um alcance internacional através das exposições organizadas no exterior e por meio da própria revista *brasília*, que era distribuída em embaixadas brasileiras e através do congresso internacional extraordinário de críticos de Arte. Nas capas, podemos ver a necessidade de reafirmar a arquitetura de Brasília, cujas composições comprovam que os desenhos projetados por Niemeyer vinham se tornando realidade. Além disso, a diagramação de fotografias e os *layouts* se esforçam para representar as linhas e as proporções das maquetes o mais fiel possível (VIDESOTT, 2005).

#### 2.2.2 – Brasília Palace Hotel (Hotel de Turismo de Brasília)

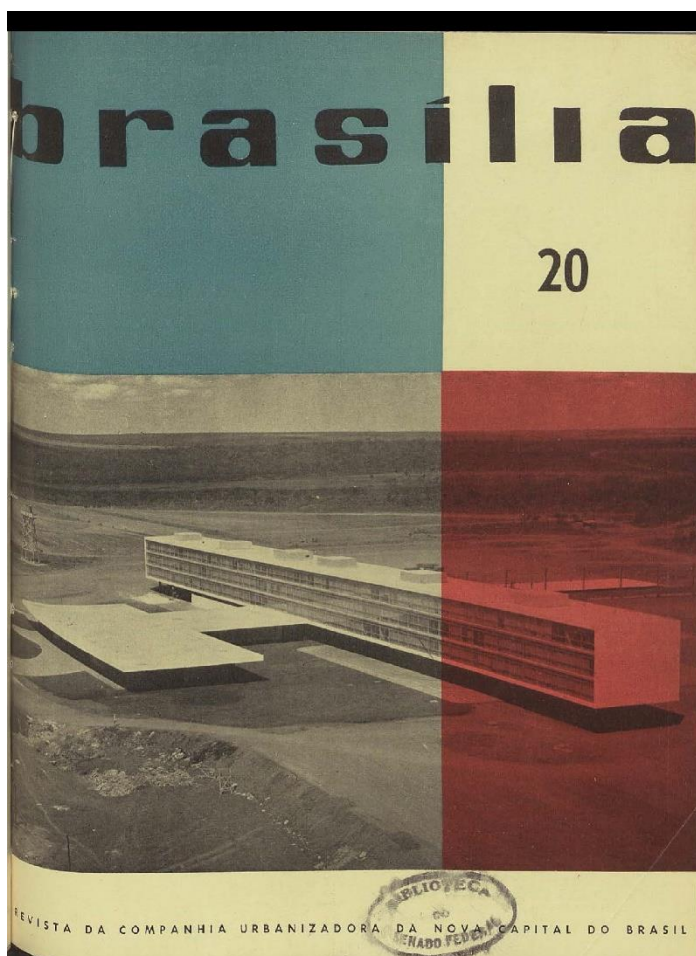


Figura 75 - Revista *brasília*. Capa. Número 20. Volume 2. Agosto de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Iniciamos esta parte falando sobre a primeira imagem de Gautherot publicada na revista *brasília*. Foi na edição de número 20, de agosto de 1958, que Gautherot deu início à sua carreira na Novacap, publicando o primeiro prédio a ficar pronto na capital: o Brasília Palace Hotel (Figura 75). A imagem foi colocada na capa da revista – cujo *layout* estava sob a autoria de Arthur Lício Pontual – que, esteticamente, buscava garantir mais efeitos que chamassem a atenção do expectador, por meio de cores e formas.

Luísa Videsott (2005, p. 9) aponta que as capas eram estetizadas de acordo com a estratégia visual da revista. Mesmo que os exemplares estivessem expostos nas estantes de bibliotecas, escolas, universidades ou embaixadas, haveria uma transmissão das informações acerca da construção da capital só de observarem. Para quem acompanhava os números da revista, a autora salienta que as capas tinham a função de passar a percepção de que as obras estavam evoluindo (VIDESOTT, 2005, p. 9).

Analizando a imagem da capa do número 20, vemos o prédio através de uma vista aérea, em que está cercada por um terreno arenoso e com uma vegetação ainda inalterada. Segundo Videsott (2009), as fotos aéreas subvertem a própria natureza do cenário. A linearidade entre o registro da realidade e a própria realidade são colocadas em crise pela ausência de estabilidade e complexidade do processo de compreensão da imagem. Isso abre diversas interpretações sobre o abstracionismo, em que subverte a relação entre o ser humano e o mundo.

Assim como em grande parte das fotografias de Gautherot, as fotos aéreas também buscam exaltar distâncias, espaços e geometrias, ao mesmo tempo em que transmitem a ideia de movimento e atemporal (VIDESOTT, 2009). Na capa, é feito um recorte enquadrando o prédio em detrimento do entorno. Nisso, foram colocados dois retângulos que dividiam a foto em quatro partes, sendo que um deles, em vermelho, se sobrepõe à imagem, mas ainda transparecendo hotel. Acima, temos o título, o número da edição e abaixo a editoração da Novacap, que mostra “Revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil”.

Nas fotos a seguir, da edição de fevereiro de 1959, Gautherot nos mostra a mesma construção por diferentes ângulos tirados em tomadas internas. Nas duas primeiras fotos da coluna “Obras inauguradas” (Figura 76), podemos ver por dentro como o hotel esbanjava um interior sofisticado e com uma série de linhas retilíneas formadas pelo concreto. Logo na foto que está no topo, um corredor longo é mostrado, cujo ponto de fuga está bem no centro. Desse modo, a noção de perspectiva nos faz entender o tamanho enorme da extensão do caminho. Enquanto isso, os buracos na parede permitem que a luz transpasse e possa clarear o mesmo corredor.

Já na última imagem (Figura 76), um plano cheio de linhas retas enquadra uma das janelas que, por sua vez, enquadra outros elementos. As bordas quadrangulares da janela não interferem nas estruturas de concretos que estão inseridas na imagem. Um

exemplo disso é o terraço da obra cujo contorno não se cruza ou sequer interfere na parte externa do hotel, enquadrada ao lado. Se observarmos bem, o ângulo captado por Gautherot deixa ambas as estruturas quase paralelas. Este é um olhar muito cuidadoso, em que o fotógrafo consegue captar diferentes elementos no ambiente sem que um se sobreponha ao outro. Fazendo uma comparação com a mesma imagem, porém vista no arquivo pessoal do fotógrafo (Figura 77), percebemos uma diferença de contraste entre as partes claras e escuras. Na publicação da revista, se torna quase impossível notar o teto acima da janela, tão menos a parte que está abaixo, visivelmente recortada. Da mesma forma, a cortina transpassa o cenário exterior.

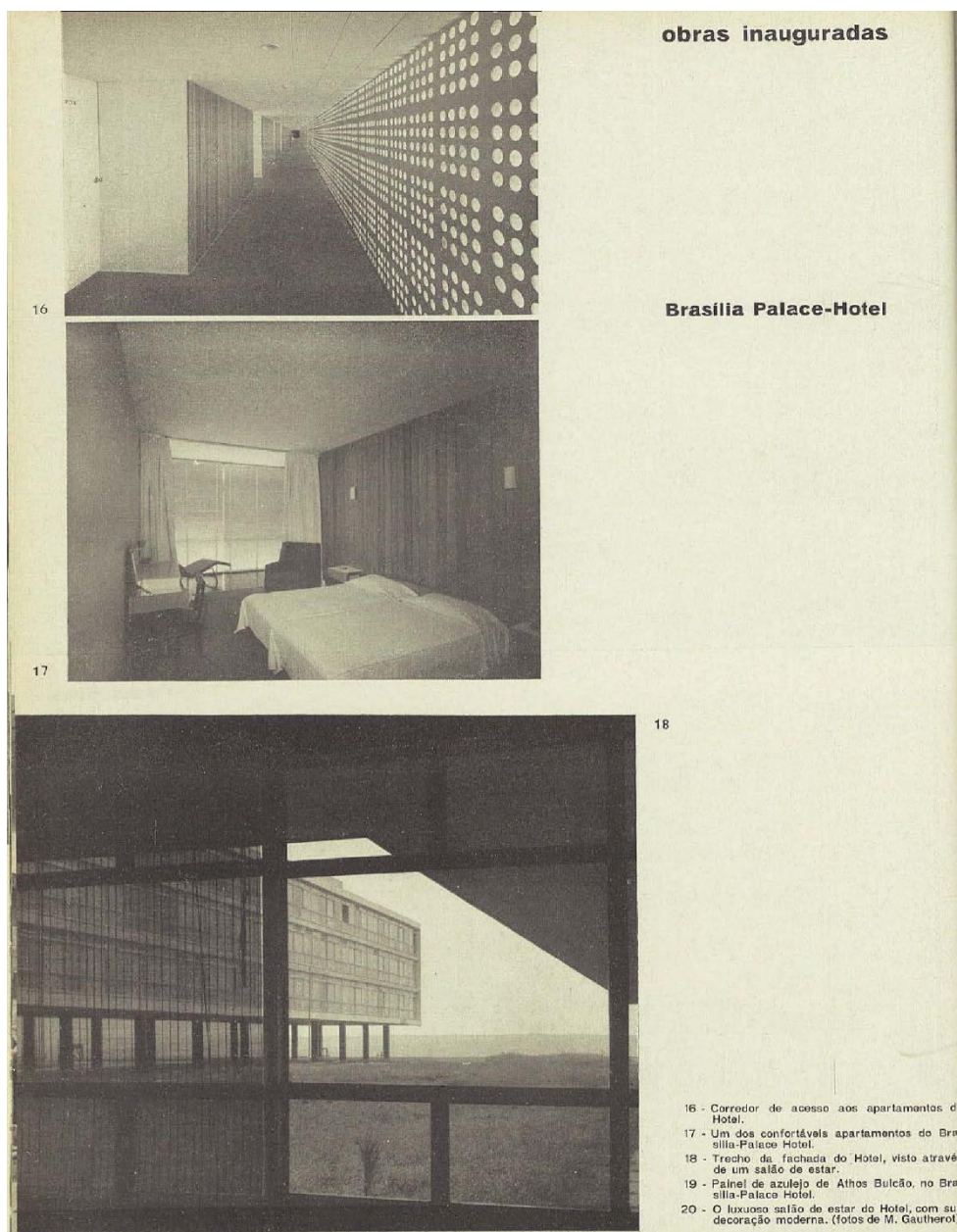


Figura 76 - Revista *brasília*. Obras inauguradas. Número 26. Volume 3. Fevereiro de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



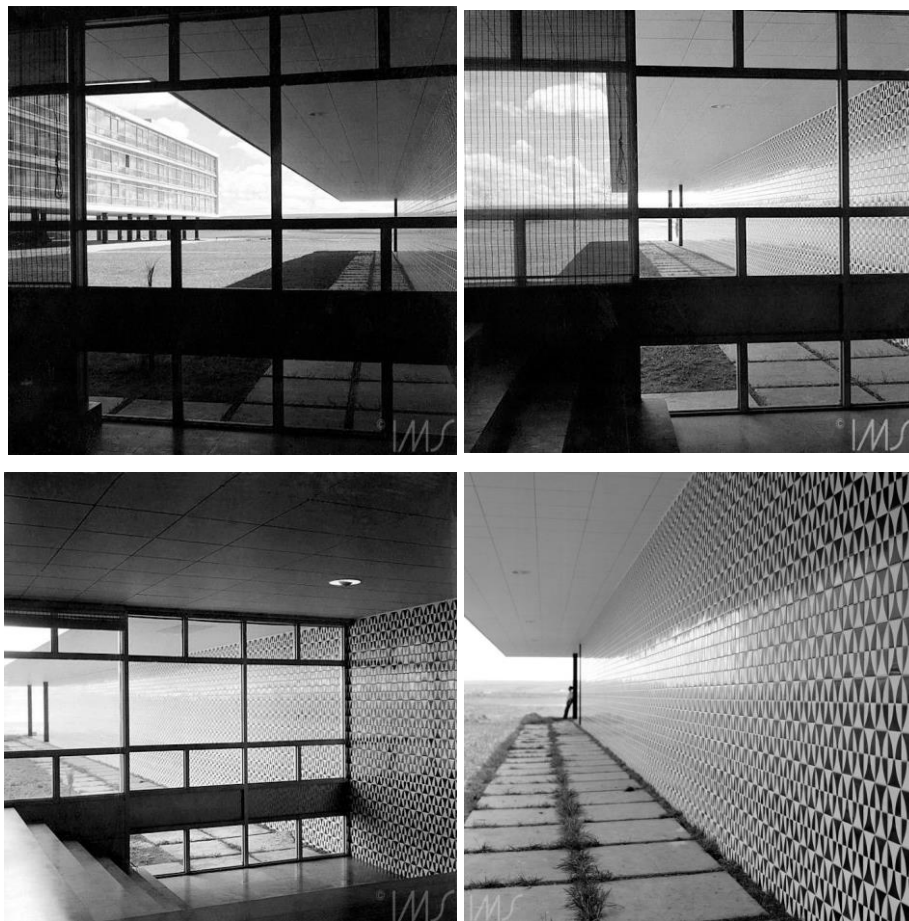
*Figura 77 - Marcel Gautherot. Hotel de turismo-Brasília Palace Hotel. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

O estilo sequencial das imagens de Gautherot também é uma de suas marcas fotográficas, que pode ser notado na combinação de fotos a seguir (Figura 78). Se seguirmos as imagens da esquerda para a direita, notamos que o olhar vai se deslocando levemente pela janela, assim como o olhar do fotógrafo. Na primeira foto, vemos a mesma parte do hotel sendo enquadrada dentro da janela, mas sem a presença da cortina, como na foto acima (Figura 77). Depois observamos atentamente que na parede que sustenta o terraço, há uma decoração enorme em azulejos feita pelo artista Athos Bulcão (1918 – 2008)<sup>52</sup>. Em seguida, vemos o limite da janela, que coincide junto a essa mesma parede. E por fim, a parede com os azulejos é mostrada inteiramente, pelo lado de fora da janela, através de uma linha ortogonal que condiciona nosso olhar até um horizonte preenchido por luz. E no caminho, ainda vemos um homem cuja presença não é tão notória perto da

<sup>52</sup> Nascido no Rio de Janeiro, em 1918, Athos Bulcão transitou em vários segmentos, realizando pinturas, desenhos, fotomontagens, pequenas esculturas e na arquitetura. Sua marca nos projetos arquitetônicos foram os painéis em azulejos, com relevos e divisórias, precisamente geométricos (CABRAL, 2017, p. 3).



parede de azulejos que compõem um mosaico. Na revista (Figura 79), percebemos que, diferentemente das demais fotos, esta ocupa a página inteira, sem deixar qualquer tipo de margem branca.



*Figura 78 - Marcel Gautherot. Brasília Palace Hotel, próximo ao Palácio da Alvorada, às margens do Lago Paranoá. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



*Figura 79 - Revista Brasília. Obras já inauguradas. Número 26. Volume 3. Fevereiro de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*



*Figura 80 - Revista Brasília. Obras já inauguradas. Número 26. Volume 3. Fevereiro de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*

Por fim, ainda temos esta foto que mostra o interior do hotel mais luminado. Na descrição da *Brasília*, este seria o “luxuoso salão de estar do Hotel, com sua decoração moderna” (BRASÍLIA, 1959, p. 10). O interior é visto de uma forma muito ampla, a fim de explorar sua totalidade, ao ponto que a imagem ocupa quase duas páginas da revista. Mesmo não tendo contrastes, como costumamos a ver nas outras imagens de Gautherot, ele explorou a luz de deixar bem nítido todos os elementos da foto. Sem esquecer que a visão em perspectiva também se fez presente na imagem ao notarmos o efeito da janela, em formato semiesférico em direção ao fundo, bem como o teto e a parede ornamentada, que se direcionam até o fundo.

### 2.2.3 – Casas Populares e Palácio da Alvorada

Na edição seguinte, de setembro de 1958, no número 21, na coluna “Obras já inauguradas”, o Palácio da Alvorada é o destaque da vez, com diferentes enquadramentos e perspectivas da fachada. Mas antes, vamos nos ater na primeira imagem (Figura 81), onde vemos as construções intituladas de “Casas Populares”, em que mostra um conjunto habitacional direcionado para as populações mais pobres. De acordo com a revista



*Arquitetura e Engenharia*, de 1958, na reportagem intitulada “Casas Populares Em Brasília”, esse era um projeto que agrupava unidades habitacionais destinadas aos trabalhadores que edificavam a, então, futura capital.

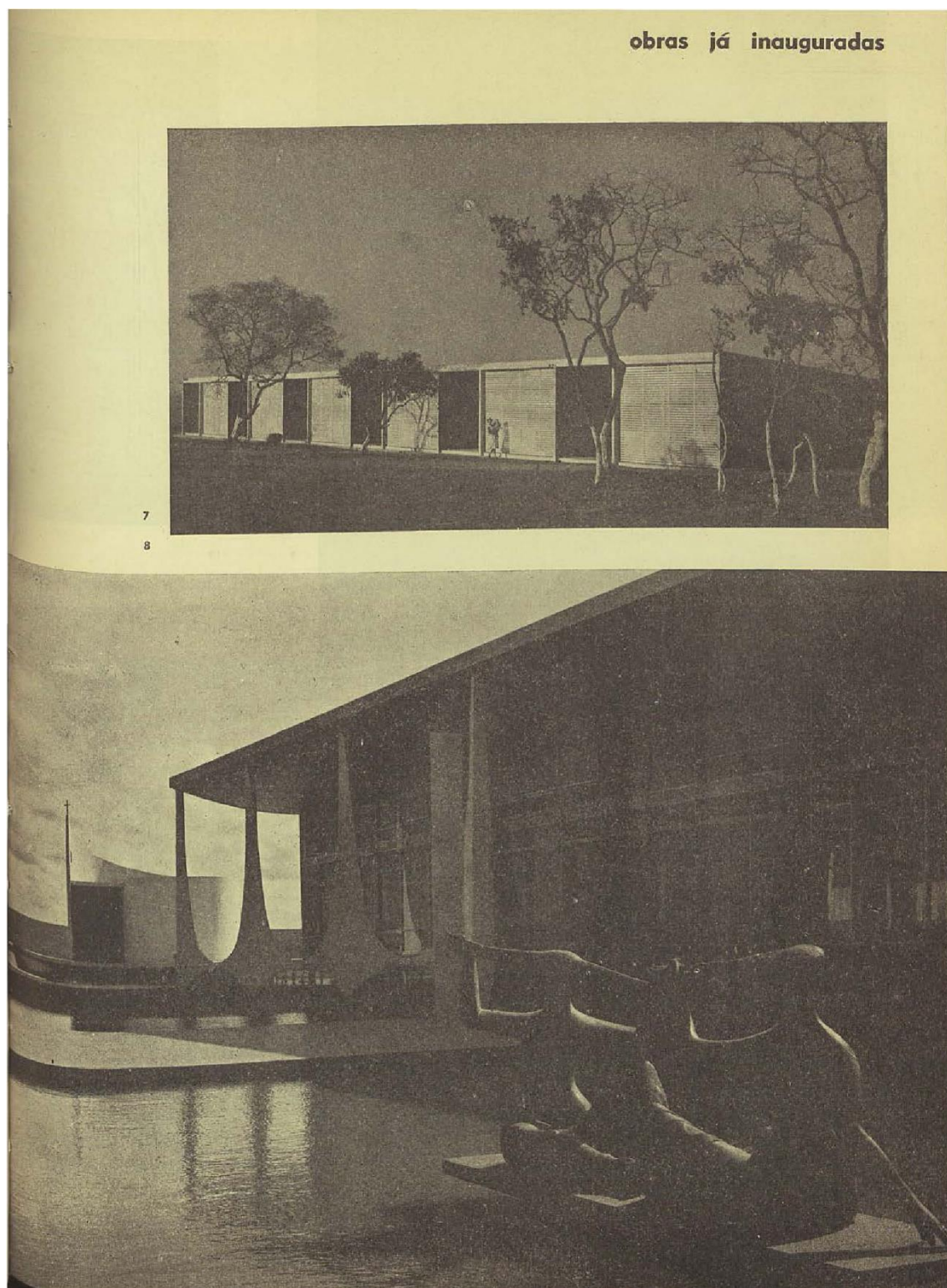


Figura 81 - Revista *brasília*. Obras já inauguradas. Número 21. Volume 2. Setembro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Ainda de acordo com a *Arquitetura e Engenharia*, as moradias detinham uma excelente infraestrutura, com linhas harmoniosas, modernas e funcionais de Niemeyer, garantindo conforto e higiene para seus habitantes. Após essa menção, que fala sobre as praticidades do local, a reportagem também menciona que o projeto dessas construções também tinha um serviço de assistência social. O serviço deveria auxiliar àquelas famílias que pagavam as prestações de sua moradia, mas que no meio do processo o patriarca falecia devido aos trabalhos nas obras. Graças a este sistema, os herdeiros recebiam a casa em seu nome e ainda podiam ser ressarcidos pelo governo com todo o valor pago pelo patriarca. De um modo geral, percebemos que mesmo sendo um projeto social, a fim de atender às populações mais carentes, as Casas não eram gratuitas, podendo custar prestações aos compradores.

Para efeito de comparação, buscamos usar a mesma foto (Figura 82), só que presente no acervo pessoal de Gautherot no IMS. Na imagem, observamos os mesmos



Figura 82 - Marcel Gautherot. Casas Populares. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.

elementos, sendo o conjunto de Casas Populares em linha ortogonal e com uma mulher ao centro segurando uma criança. Como já observamos em outras vezes, o elemento humano acaba sendo risível sob as lentes do fotógrafo. Também notamos que a imagem possui um plano mais aberto, com a presença mais abrangente do solo em lama, e com contrastes mais definidos entre o céu claro e as árvores escurecidas, resultando numa nitidez maior destas últimas. Mas além disso tudo, o enquadramento da revista também teve um papel importante de retirar as manchas brancas, presentes na parte superior.

Ainda na figura 81, vemos a fachada do Palácio da Alvorada com a escultura de Alfredo Ceschiatti, *As Iaras* ou *As Banhistas*, no primeiro plano. Analisando a imagem sob o olhar de Gautherot (Figura 83), os contrastes da figura favorecem ao enaltecimento das formas. Se olharmos bem para a escultura, por exemplo, a luminosidade esboça os contornos do monumento. No lago artificial, os espelhos d'água refletem as colunas, duplicando o concreto armado. Já as linhas retas direcionam a perspectiva do Palácio da extremidade para o centro da foto, dando uma dimensão maior do prédio. Essas linhas tem como ponto final a Capela do Palácio da Alvorada, a qual esses traços se dirigem.



Figura 83 - Marcel Gautherot. Escultura *As Iaras* ou *As Banhistas*, de Alfredo Ceschiatti - Palácio da Alvorada; Setor de Hotéis e Turismo Norte. Brasília. 1959.  
Fonte: Instituto Moreira Salles.



## a construção de Brasília



54

*Figura 84 - Revista Brasília. A construção de Brasília. Número 40. Volume 4. Abril de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*

Apesar de semelhante, outra foto com *As Iaras* foi usada para estampar o número 40, na seção de “a construção de Brasília” (Figura 84). Esta foi uma edição especial, em homenagem ao mês em que a capital foi inaugurada. Em comparação com os outros números, que tinham entre 25 e 30 páginas, este teve quase 100. E nesta parte, o foco era

revisitar as construções que haviam sido prontas até o lançamento da presente edição. A coluna possui imagens de alguns prédios concluídos e em andamento, os quais são acompanhadas por um texto que mostra os números de avanço atingidos pela urbanização encabeçada pela Novacap. Cada obra mencionada possui duas informações sobre si, uma com a data em que foi concluída e outra com a extensão (em metros quadrados) que possuem. Da mesma forma, se mostra a quantidade de casas, blocos e edifícios projetados pelos Institutos de Aposentadorias e Pensões<sup>53</sup>.

Ainda na mesma coluna, mesmo não sendo da autoria de Gautherot, as obras do pintor modernista Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976)<sup>54</sup> são bastante enaltecidas. Das cinco fotos do interior do palácio (Figura 85), três são as pinturas do artista registradas na revista, cujo estilo artístico exalta o modernismo brasileiro, importante para se pensar na identidade nacional que vinha sendo aspirada entre as décadas de 1920 e 1950. Segundo a antropóloga Patrícia Reinheimer (2007), em “Identidade nacional como estratégia política”, a produção de Di Cavalcanti se tornou representativa de algumas arenas culturais, como a modernidade nacional e o regionalismo carioca. Raça, imigração e identidade nacional são alguns temas trabalhados pelo artista, que transmitia a ideia de civilização ao povo brasileiro, se inspirando na imagem do europeu (REINHEIMER, 2007).

---

<sup>53</sup> Na revista, havia fotos de complexos construídos pelos chamados Institutos de Aposentadorias e Pensões que beneficiavam categorias profissionais específicas, como comerciários (IAPC), bancários (IAPB), servidores do Estado (IAPSE) e industriários (IAPI). Desde a Era Vargas, nos anos 1930, o governo criou tais institutos para oferecer garantias trabalhistas. Nos anos de JK, os IAPs já incluíam outros serviços como alimentação, habitação e saúde para os seus subsidiários. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/PoliticaSocial/IAP>>, acesso último em 12 de fevereiro de 2021, às 15:43.

<sup>54</sup> Nasceu no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, em 1897. Por conselho da família, seguiu pela área de direito, mas decidiu se enveredar pelas artes. Publicava caricaturas em revistas, tanto nacionais como estrangeiras, e foi um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo, de 1922. Faleceu na cidade em que nasceu, em 1976 (REINHEIMER, 2007).



Figura 85 - Revista *brásilia*. Obras já inauguradas. Número 21. Volume 2. Setembro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Segundo Videsott (2005), as fotografias viram quadros metafísicos, pois os códigos da modernidade se misturam com diversos estilos e popularizam as provocações das vanguardas. Em certa medida, os elementos da arquitetura de Brasília foram separados de seus contextos histórico-sociais e viraram objetos abstratos. Por conta da comunicação em massa, essa linguagem visual permitiu a criação de novos horizontes, difundindo novos padrões estéticos, tanto parciais como intencionais (VIDESOTT, 2005).

Entre 1917 e 1922, Di Cavalcanti participou de eventos importantes para a disseminação do movimento modernista, como na Semana de Arte Moderna de São



Paulo, onde foi um dos seus organizadores; e realizou trabalhos com intelectuais que mais tarde fariam parte do SPHAN, como Manuel Bandeira e Mário de Andrade (REINHEIMER, 2007). Logo, entendemos como a contribuição estética deste artista estava alinhada com a decoração do Palácio da Alvorada, se adequando aos preceitos modernistas que a capital implicava ao longo de seu desenvolvimento. De acordo com James Holston (1993), a cidade foi um experimento utópico quando se trata de urbanismo moderno. O urbanismo que começaria com a capital tinha a função de introduzir novas práticas que logo seriam incorporadas ao restante da nação. Para Holston, a arquitetura refletiria todas as proposições buscadas pelo plano governamental (HOLSTON, 1993).



*Figura 86 - Marcel Gautherot. Palácio da Alvorada – Interior. Setor de Hotéis e Turismo Norte. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

A imagem acima (Figura 86) é a única de Gautherot presente na coluna e nos mostra como o uso da luz era capaz de enaltecer o interior. Ao fundo, uma cortina transparente mostra uma das colunas do Palácio da Alvorada, que parece fazer parte da sala, correspondendo ao seu estilo modernista. E no meio da sala, há uma escultura de um

santo no estilo barroco<sup>55</sup>, ao centro do enquadramento. Em seguida (Figura 87), vemos uma das fotos tiradas por Gautherot (que não está presente na revista) em que podemos ver o arquiteto Oscar Niemeyer ao lado do quadro de Di Cavalcanti, *As Múrias*, publicado pela *brasília*.



*Figura 87 - Marcel Gautherot. Palácio da Alvorada, Oscar Niemeyer à esquerda em frente ao tapeçaria As Múrias de Di Cavalcanti. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Luísa Videsott (2009, p. 138) ainda enfatiza que o “olho de arquiteto” de Gautherot realçava melhor as qualidades e as características das monumentais obras. Para Niemeyer, era inevitável a sua preferência por este fotógrafo se pensarmos que os instantâneos também serviam para divulgar os projetos arquitetônicos. É importante frisar que cada tomada realizada possuía elementos inseridos, como também elementos omitidos. Para exaltar as formas e os aspectos conceituais dos edifícios, eram usados

---

<sup>55</sup> Segundo Espada (2012, p. 74), desde a formação da cidade que o estilo barroco se faz presente. A autora afirma que o eixo monumental é um dos exemplos dessa influência barroca, com a criação de espaços vazios em frente a edifícios, como praças e esplanadas, para intensificar o efeito de profundidade.

enquadramentos, luz e aparato técnico para alcançar os resultados desejados (VIDESOTT, 2009, p. 138). Podemos ver isso na figura 88, logo abaixo.

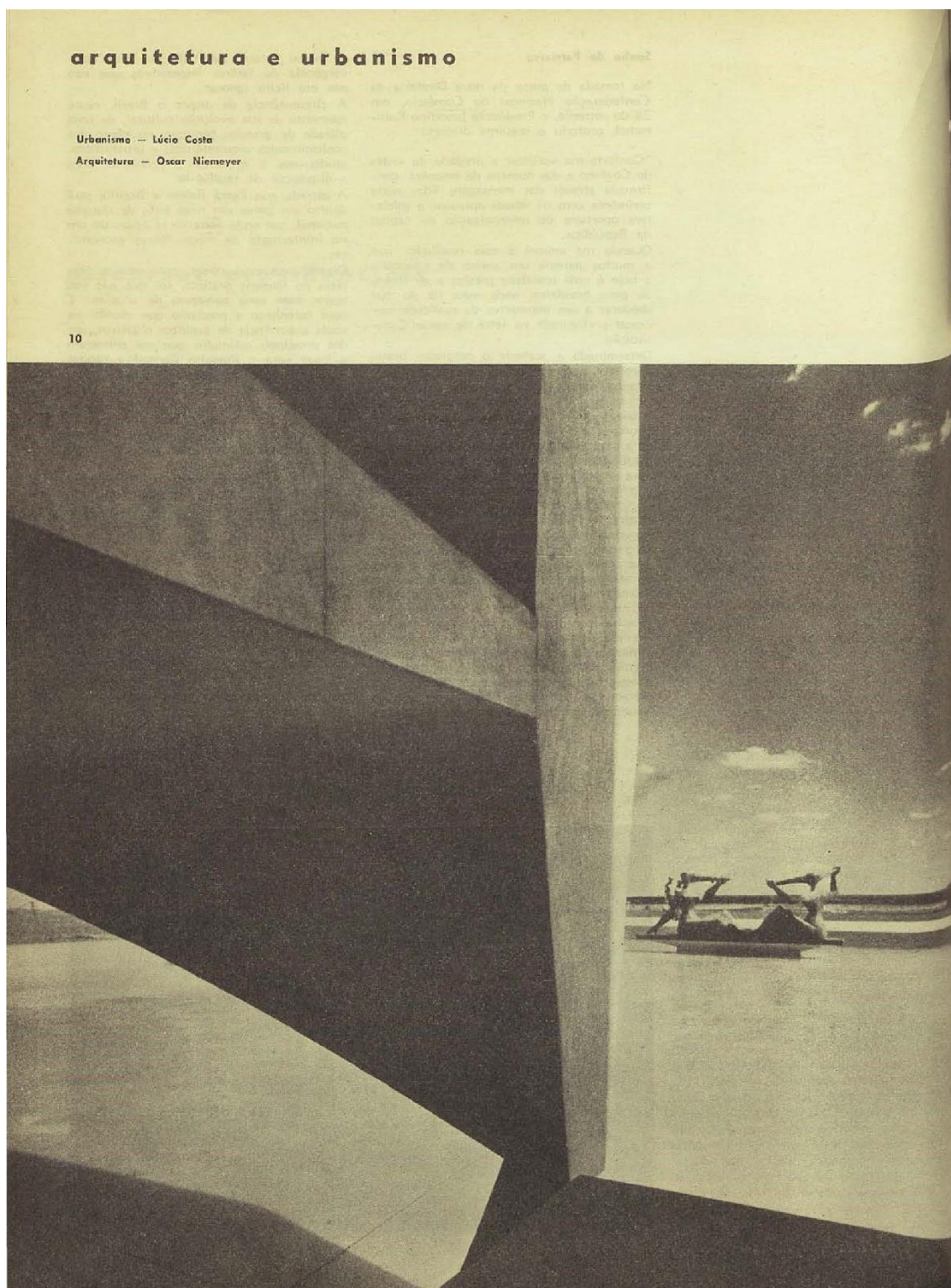


Figura 88 - Revista *brasil. Arquitetura e urbanismo*. Número 23. Volume 2. Novembro de 1958. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Analisando a foto acima (Figura 88), por exemplo, o ângulo captado pelo fotógrafo enquadra parte de uma das colunas do Palácio da Alvorada e a escultura de



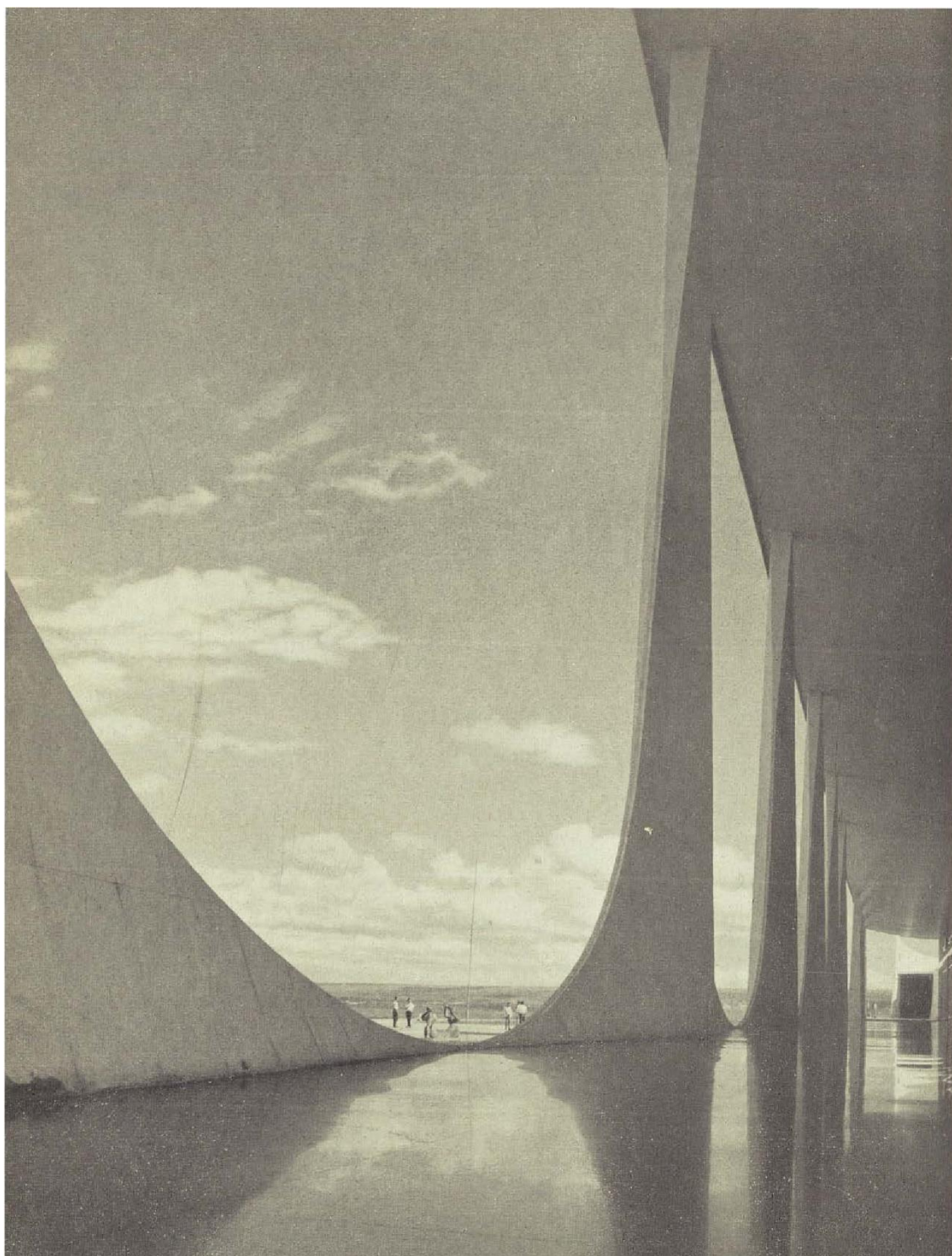
Ceschiatti ao fundo. A pilastra ocupa metade da foto, sendo a linha vertical da estrutura atuando como uma divisora no enquadramento. Junto com o olhar geométrico, também há muitas sombras que assumem formas retilíneas e ocupam parte da própria estrutura. As formas geométricas prevalecem sobre o concreto, mas também na sombra projetada no chão, como vemos na parte inferior da foto. Ao observarmos sua perspectiva, vemos que conduz o olhar do observador ao centro da imagem, seguindo uma linha ortogonal da borda ao centro, cujo seu ponto de fuga é a própria escultura. Por fim, no céu, as nuvens aparecem pequenas e distantes entre si, mas, mesmo assim, há de se notar um brilho que circunda a parte de baixo, próximo d'*As Iaras*.

Segundo Videsott (2016, p. 5), a arquitetura brasileira proporcionaria um “ideal estético brasileiro”, cunhando uma concepção hierárquica das artes visuais. Para exemplificar essa afirmação, na coluna “Arquitetura e urbanismo” do número 14 (Figura 88), ou seja, de fevereiro de 1958, a matéria fala sobre o alcance internacional que a capital conseguiu graças a sua arquitetura: “primeira de nossas artes a realmente atingir um nível universal”. O que se vê na revista é uma exaltação acerca da arte arquitetônica, estando muito à frente das outras formas artísticas, como pintura, escultura e artes decorativas. Sendo assim, para a revista, a arquitetura seria a arte cujos meios plásticos contribuíram para o seu alcance universal (BRASÍLIA, 1958, p. 8).

As colunas do Palácio da Alvorada também ganharam um novo destaque na edição 27, de março de 1959 (Figura 89). Na reportagem “Obras concluídas”, as curvas dessas estruturas, vistas por dentro do palácio, formam enormes semicírculos que são preenchidos em si pelo céu cheio de nuvens ao fundo, que ocupa quase metade da fotografia. O horizonte sem fim reforça a ideia de que a capital foi erguida em meio a um deserto, sem prédios ou uma floresta densa por perto, apenas uma vegetação típica do cerrado. Além disso, a imagem tem perspectiva até a Capela do palácio, ao fundo, do mesmo modo que um grupo de pessoas está na parte de baixo da foto e são muito pequenos em relação à estrutura de mármore das colunas na foto.

O interessante é que, ao contrário das outras imagens, desta vez o reflexo da coluna não é feito pelo lago artificial, mas pelo próprio chão do Palácio da Alvorada. As arquitetas Maria Beatriz Capello e Susanne Bauer (2010, p. 7) apontam que as imagens tentam ativar o imaginário do leitor, que ao ter uma leitura dos diferentes tipos de materiais que compõem as obras de Niemeyer, o público teria uma visão da

monumentalidade em Brasília. Ainda sobre a imagem, a impressão de um lugar limpo é bastante consolidada com imagens assim, mesmo que nas outras imagens a poeira e a lama sejam elementos bastante presentes (ESPADA, 2011). A ideia do reflexo das raízes dos igapós (Figura 59) se duplicarem com o espelho d'água se assemelha ao efeito empregado nessa foto, causando uma ilusão de continuidade da própria coluna.



*Figura 89 - Revista Brasília. Obras concluídas. Número 27. Volume 3. Março de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*

#### 2.2.4 – Congresso Nacional

O edifício do parlamento brasileiro foi o prédio mais fotografado por Gautherot em toda a Brasília. Segundo Heloísa Espada (2011), ele produziu vistas aéreas e gerais do conjunto, sendo que em alguns casos ele se aproximava das construções fazendo a arquitetura ocupar quase todo o espaço na imagem. Para Espada, essa técnica fazia os próprios projetos arquitetônicos se configurarem como paisagens, através de seus formatos de semiesferas e “prismas” (2011, p. 85).

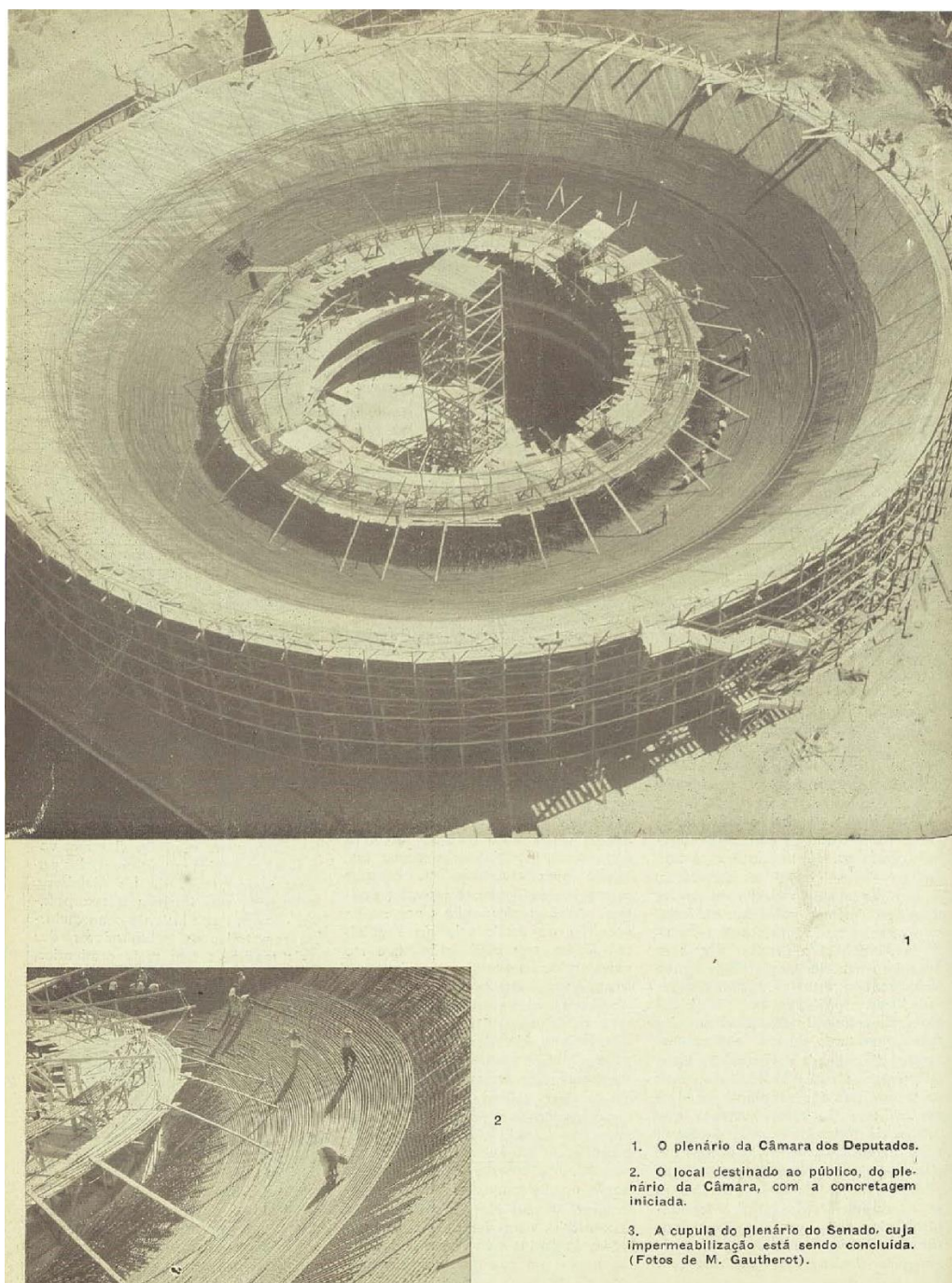
Vale destacar que Gautherot buscou explorar o edifício por diversos ângulos, a fim de alcançar abstracionismos. Os formatos geométricos presentes em suas imagens são um bom indício desta tática, cujas formas primárias, como círculo, triângulo e quadrado são correspondentes aos modelos tridimensionais, como esfera, cone e cilindro. De um modo geral, esses elementos visuais revelam um paradigma das antigas arquiteturas grega e romana. Para Le Corbusier, o sentido das formas naturais se associam aos sentidos humanas, o que provoca emoções plásticas capazes de criar harmonia na imagem (ESPADA, 2011, p. 87).

No número 30, de junho de 1959 (Figura 90), a revista publicou três fotografias em que Gautherot mostra o andamento das obras no Congresso Nacional. As duas imagens da Câmara dos Deputados fazem parte da reportagem “Fôrças vivas do Brasil”, a qual destacamos o texto proferido pelo presidente Juscelino Kubitschek. Em suas palavras, JK enalteceu a participação das “forças vivas do Brasil”, que mesmo diante de quem se opõem à construção da capital, ainda mantém o país rumo ao progresso e que, por isso, o mundo estaria também “acompanhando Brasília” (KUBITSCHKEK, 1959, p. 3). Ele ainda ressaltou a participação dos trabalhadores, que fizeram a interiorização da capital se tornar realidade, erguendo um centro de civilização capaz de seguir os passos de nações ricas, como os Estados Unidos. Segundo Kubitschek (1959, p. 4), todo o esforço dos operários seria recompensado, da mesma forma que a construção por si só seria a própria campanha para a sua reeleição presidencial.

Falando sobre as imagens, a primeira expõe o interior da Câmara, mas de uma perspectiva um pouco inusitada. A imagem foi feita de cima, em que notamos toda a dimensão do prédio ainda em seu esqueleto, com uma série de andaimes para sustentar o entorno da estrutura. Entre as linhas dos suportes que sustentavam a construção, podemos notar os pequenos pontos brancos entre elas: são os trabalhadores. Na imagem seguinte,



logo abaixo, eles ficam mais nítidos. Se numa imagem eles estão quase imperceptíveis, na outra, eles se tornam o foco da imagem, mesmo estando no meio das vigas que formam a cúpula.



*Figura 90 - Revista Brasília. Forças vivas do Brasil. Número 30. Volume 3. junho 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*

E na fotografia da redoma do Senado (Figura 91), ainda no número 30, logo depois, temos uma impressão semelhante à primeira, referente à vista aérea, pois conseguimos obter uma dimensão mais totalizante da cúpula do Senado. Na fotografia



seguinte (Figura 92), do número 26, referente a fevereiro de 1959, vemos a mesma cúpula sendo captada por outro ângulo (na descrição da imagem, a revista coloca: “Rampa de acesso ao Congresso Nacional. Cúpula do Senado ao fundo”). Mas ao contrário da fotografia anterior, nesta há a presença de trabalhadores, o que rompe com a ideia de que Brasília estaria sendo suspensa por algo invisível, ou segundo Heloísa Espada (2014),

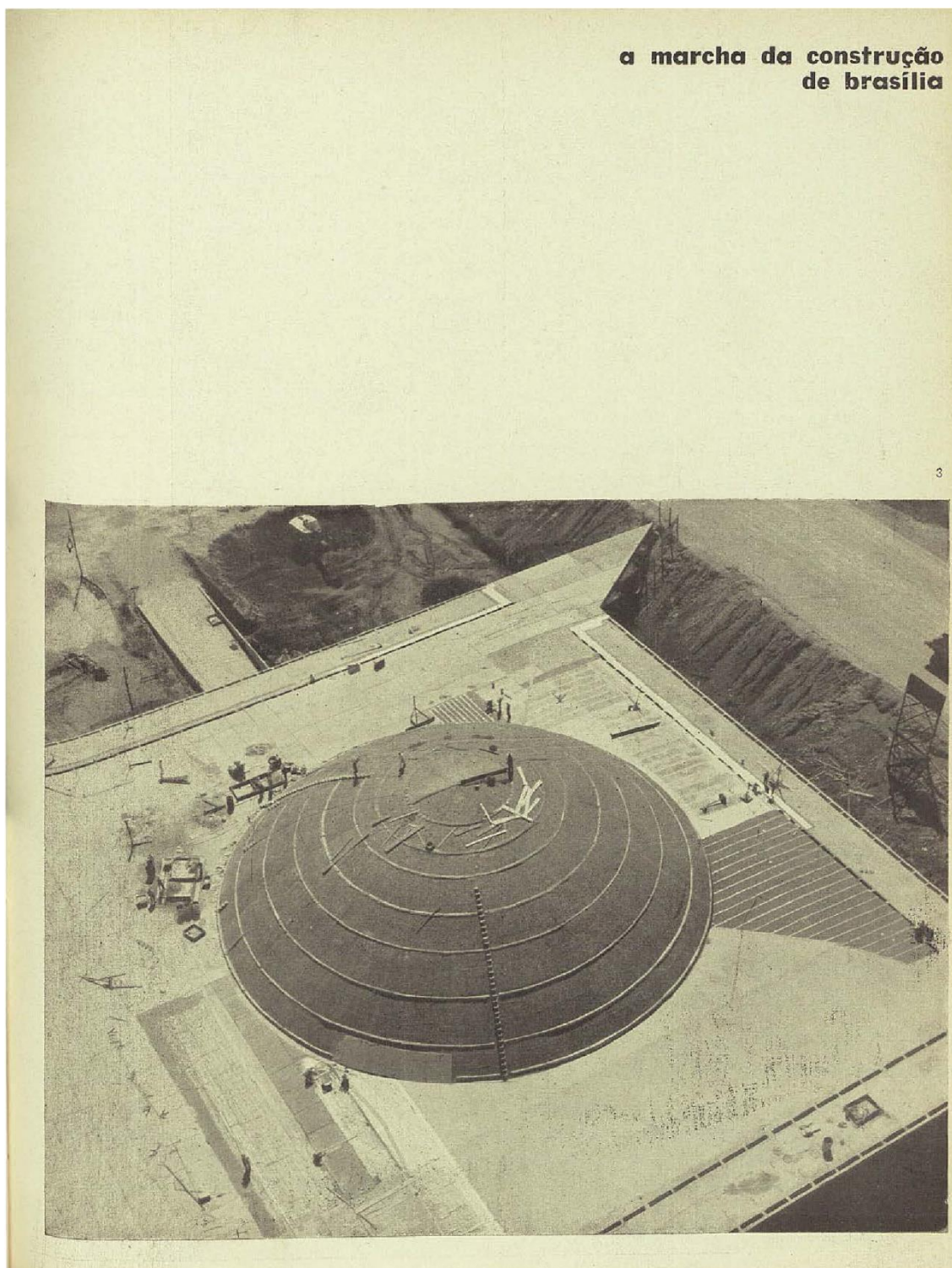


Figura 91 - Revista *brasília*. A marcha da construção de Brasília. Número 30. Volume 3. junho 1959.  
Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



como se a cidade surgisse espontaneamente, ao invés de ter sido construída por pessoas. O fator humano se faz presente, mas mesmo assim ainda não é tratado com protagonismo, visto que os operários mais próximos da lente fotográfica estão no canto da imagem, enquanto que os que atuam na construção do Senado são bem pequenos, como se fossem “formiguinhas” (VIDESOTT, 2009, p. 277) agarradas sobre as vigas da semicircunferência.

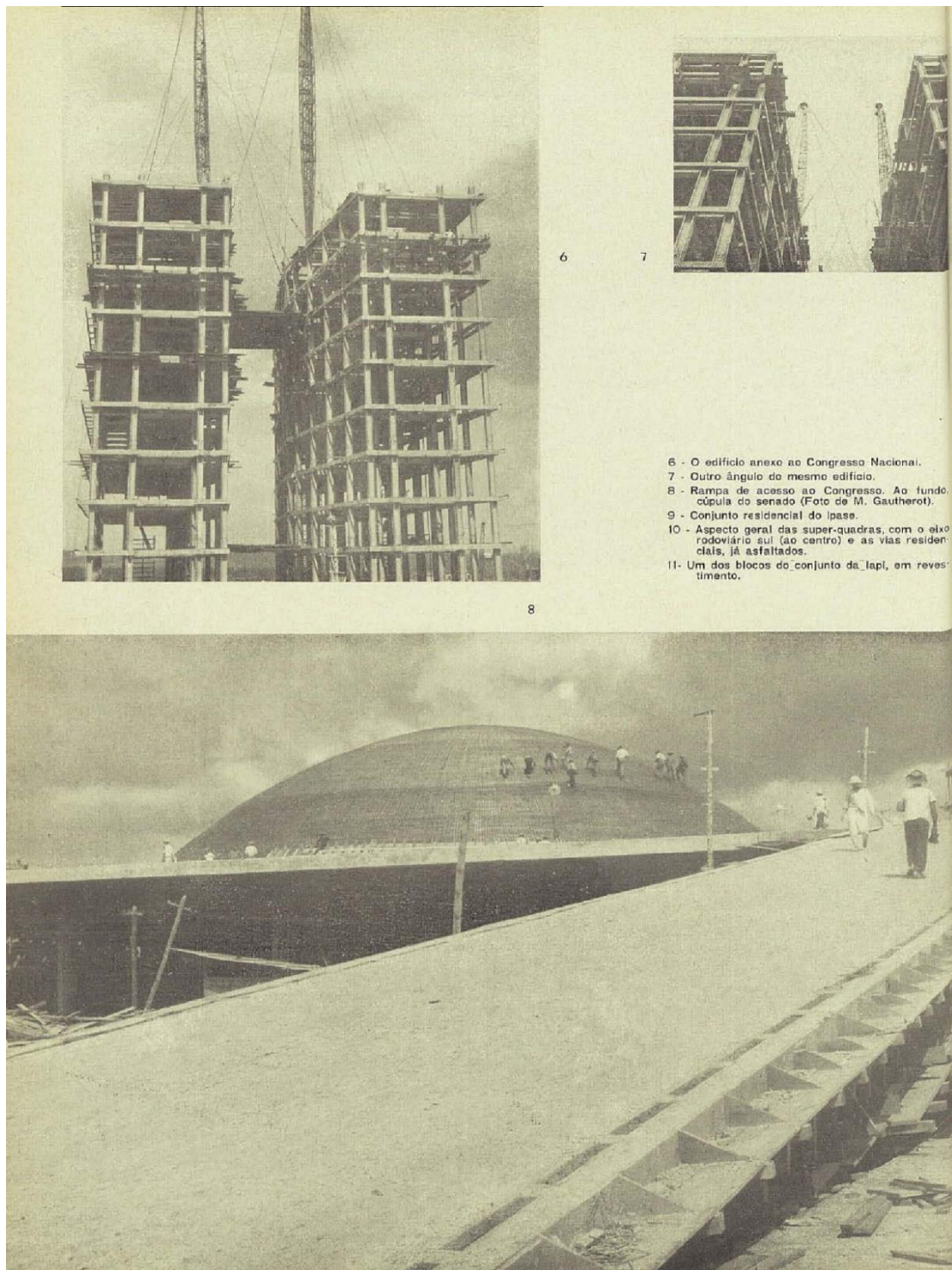


Figura 92 - Revista *brasília*. A marcha da construção de Brasília. Número 26. Volume 3. junho 1959.  
 Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



Na imagem abaixo (Figura 93), presente no arquivo do fotógrafo, vemos o destaque que Gautherot deu aos operários e que não foi colocado na revista, dividindo o protagonismo da imagem junto à redoma. No arquivo online, as imagens do Senado aparecem juntas, tendo a mesma datação, o que nos leva a crer que foram tiradas em dois momentos muito próximos. As nuvens no fundo também dão um tom mais sombrio ao acontecimento, que também estão presentes na imagem anterior, mas que com a nitidez, a sua percepção promove um novo ressignificado.



*Figura 93 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

## a belém — Brasília: aproveitamento

Mário Kroeff

Se o S. Francisco é apontado como o rio da união nacional, também a estrada Belém — Brasília riscou no mapa do país um traço de união vertical, através da selva amazônica, essa muralha verde, intransponível na sua exuberância isolacionista.

Se, de fato, o gigante brasileiro foi aberto pela espinha dorsal, convém completar-se agora a obra do seu desbravamento, na direção das costelas, que derivam daquela desfeita vertebral.

Sabemos que, ao norte, as matas são de troncos temerosos, iguais àquêle do jatobá rebelado contra as derrubadas de Bernardo Sayão, o pioneiro.

Hoje, ali, no chão do sinistro, ergue-se o madeiro mortal, talhado numa cruz, para que o viajero preste em silêncio, singela homenagem à memória de um bravo quando defrontar o símbolo da paz. Nessas paragens bravias, novos povoados nascerão em torno das pousadas e dos postos de gasolina. A silvicultura ali terá agora expansão maior com indústria extrativa, de toda a sorte. Justamente ali numa área imensa, encurralada sobre o vértice do Estado de Goiás, fundo de Maranhão e Piauí, brotam, emaranhadas, vastas e compactas matarias de babassuais impenetráveis pela superprodução de cacho sobre cacho. Talvez a natureza procurasse compensar as inclemências áridas do Nordeste brasileiro, dadivando-lhe a maior fonte de óleos vegetais do mundo.

Por aí, nas margens do Araguaia e além, para o lado dos Andes, crescem seculares os troncos de mogno, a madeira mais cara e apreciada, no mundo da elegância mobiliária. O "mahogany" nos E.U.A. vale mais de 150 mil cruzeiros o metro cúbico. O Peru exporta-o já de há muito com o nome de "óguano".

Já no Sul, a rodovia rasga superficialmente, de fora a fora, a crosta de campos imensos que verdejam no horizonte. Rica região, quase igual à metade do Rio Grande do Sul, é composta na maior parte de terras devolutas, mal povoadas de gente e criação pastoril. Inexplorado nas suas reservas latentes o Noroeste goiano jazia insulado pela convergência do Tocantins com o Araguaia; tamponado, ao norte, pela floresta amazônica e, ao Sul isolado por extensos descampados que o distanciam dos núcleos de vida e de consumo. Tão importante a situação geo-política do Vale do Tocantins que, antes da abertura da Belém-Brasília se pretendia dar-lhe até emancipação política para permitir seu ingresso no ritmo da prosperidade. Seria o Território do Tocantins. São campos nativos na maior parte cobertos de um Serrado dominador entremeado de eitos de pasto bom. As matas serpenteiam em restingas à beira dos córregos e engrossam, férteis, nas margens dos caudais. A terra é boa. A comissão americana, presidida por Donald Belcher, analisando as



Revestimento da Câmara dos Deputados (Foto de M. Gautherot).

Figura 94 - Revista Brasília. A Belém-Brasília: aproveitamento. Número 38. Volume 4. Fevereiro de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Ainda sobre o Congresso Nacional, a imagem acima mostra bem o estilo de Gautherot. Falando rapidamente sobre o texto que antecede a foto, o tema é sobre outra obra que ocorria concomitante à construção de Brasília: a da rodovia Belém-Brasília. Na

matéria apresentada (Figura 94), no número 38, de fevereiro de 1960, sob o título “a belém-brasília: aproveitamento”, a estrada serviria para unir a nação, assim como ocorreu nos EUA durante a sua expansão para o Oeste, criando assim novos povoados. Isso fazia parte do ideal de JK ao construir a capital no centro geopolítico do território brasileiro, que por sua vez seria capaz de integrar as várias regiões do país através de rodovias. De acordo com Vania Moreira (2003), o presidente pretendia integrar a nacionalidade através de estradas que convergiriam até a capital.

Ao observarmos a fotografia, percebemos o estilo do fotógrafo. Podemos perceber contraste de luz e sombra que existe entre ambos os prédios, em especial, por conta da luminosidade que incide sobre a cúpula do Senado e produz uma sombra em um dos lados. E quanto à Câmara, a imensa estrutura, que toma parte da iluminação do sol, acaba projetando uma sombra que cobre os trabalhadores que estão no entorno, realizando o revestimento do prédio, deixando apenas suas silhuetas os únicos elementos nítidos. Este efeito que a Câmara produz pode mostrar a imensidade da mesma, como também dar a impressão, segundo Ana Luiza Nobre (2001, p. 16) de que a estrutura pode “desabar” sobre aqueles que estão próximos. Ao fundo, notamos as nuvens que o fotógrafo sempre utilizava para enaltecer o ambiente.

Segundo o escritor italiano Alberto Moravia (1960), as cúpulas tanto da Câmara quanto do Senado davam um ar amedrontador. Em um de seus escritos, Moravia (1960) enfatizou que Brasília era um projeto de cunho barroco que ostentava o poder do Estado brasileiro. Contudo, o seu espanto veio com a sensação de “irrealidade” que a capital passava, sendo frustrante uma cidade que representaria a nação brasileira não ter aquilo que a caracterizaria: paisagem litorânea paradisíaca, carnaval e, por fim, um ambiente caloroso e hospitaleiro (ESPADA, 2012).

#### 2.2.5 - Ministérios

Assim como vimos anteriormente, os ministérios foram algumas das obras que Marcel Gautherot explorou, usando efeitos de luzes misturados com elementos do cenário e buscando em cada tomada extrair a beleza de um determinado ângulo. Na página intitulada “A marcha da construção de Brasília” (Figura 95), no número 26, de fevereiro de 1959, o texto fala sobre o encaminhamento das obras da capital, usando informações

relacionadas à quantidade de casas e prédios que foram construídos, bem como o andamento para a conclusão dos prédios públicos do Palácio do Planalto, Palácio do Supremo Tribunal Federal e Congresso Nacional, bem como das estradas e ruas. O texto ainda menciona a imagem abaixo, que ocupa quase a metade da página, reportando o erguimento dos quatro primeiros prédios ministeriais.

Na imagem, a divisão fica bem clara entre o plano inferior, com o chão em perspectiva de horizonte com vigas colocadas uma do lado da outra, enquanto que na parte superior os ministérios são destacados pelo contorno diante de um céu iluminado. As linhas retas presentes nos prédios se confundem entre si, mas atribuem à foto um aspecto geométrico. Mesmo estando participando ativamente da construção, as pessoas ficam marginalizadas no plano inferior, visto que a sombra que encobre toda essa parte também esvanece alguns elementos inseridos nela, como as pessoas.

Além disso, há uma série de blocos entre as vigas próximas à câmera e os ministérios, o que nos faz crer também no tamanho da construção e da mudança urbana que esteja sendo encaminhada. De acordo com Luísa Videsott (2009), as notícias em revistas populares e em cinejornais tinham a ideia de mostrar o esforço direcionado para a construção da cidade, mostrando os esqueletos dos prédios em ordem a um imenso vazio. Nisso, retratavam desde as vigas até os prédios apenas com as estruturas erguidas (VIDESOTT, 2009). É nesse nível que percebemos como as obras, mesmo concretas, ainda sim possuem um certo poder de abstração. Para Videsott (2005, p. 6), o horizonte contínuo e a intensa iluminação do Planalto Central reduzem os esqueletos dos edifícios e a “Brasília em construção” a um jogo composicional de linhas pretas e campos brancos, ocultando imperfeições e gradações, ao passo que realça as formas e luminosidade na superfície.

Na edição seguinte, na edição 27, de março de 1959, vemos outra foto mostrando novos prédios ministeriais ainda incompletos (Figura 96). Apesar de serem parecidas, conseguimos notar algumas diferenças entre as fotos, como é o caso das vigas que desapareceram no primeiro plano. O número de estruturas parece ser maior do que na imagem anterior e com mais espaços entre si. Além disso, em termos de preenchimento da página, a fotografia ocupa quase duas laudas, mostrando a extensão do ambiente.

De todo modo, o que nos chamam a atenção envolve dois fatores. O primeiro é um que não vemos e que trago à luz para melhor entendimento, que é o nome da coluna:



“Obras concluídas”. Nas quatro páginas dessa matéria, todas imagens mostram diversos ângulos de prédios que já foram finalizados, como é o caso do Palácio da Alvorada – com imagens da parte interna e externa – e de Casas Populares, com exceção justamente da registro dos ministérios enfileirados. Nota-se que ainda nem estavam em fase de acabamento, apenas com o esqueleto ainda de pé. E o segundo fator é de que em dois números consecutivos, a revista mostrou o local da esplanada, a fim de mostrar ao leitor o estágio embrionário da construção.

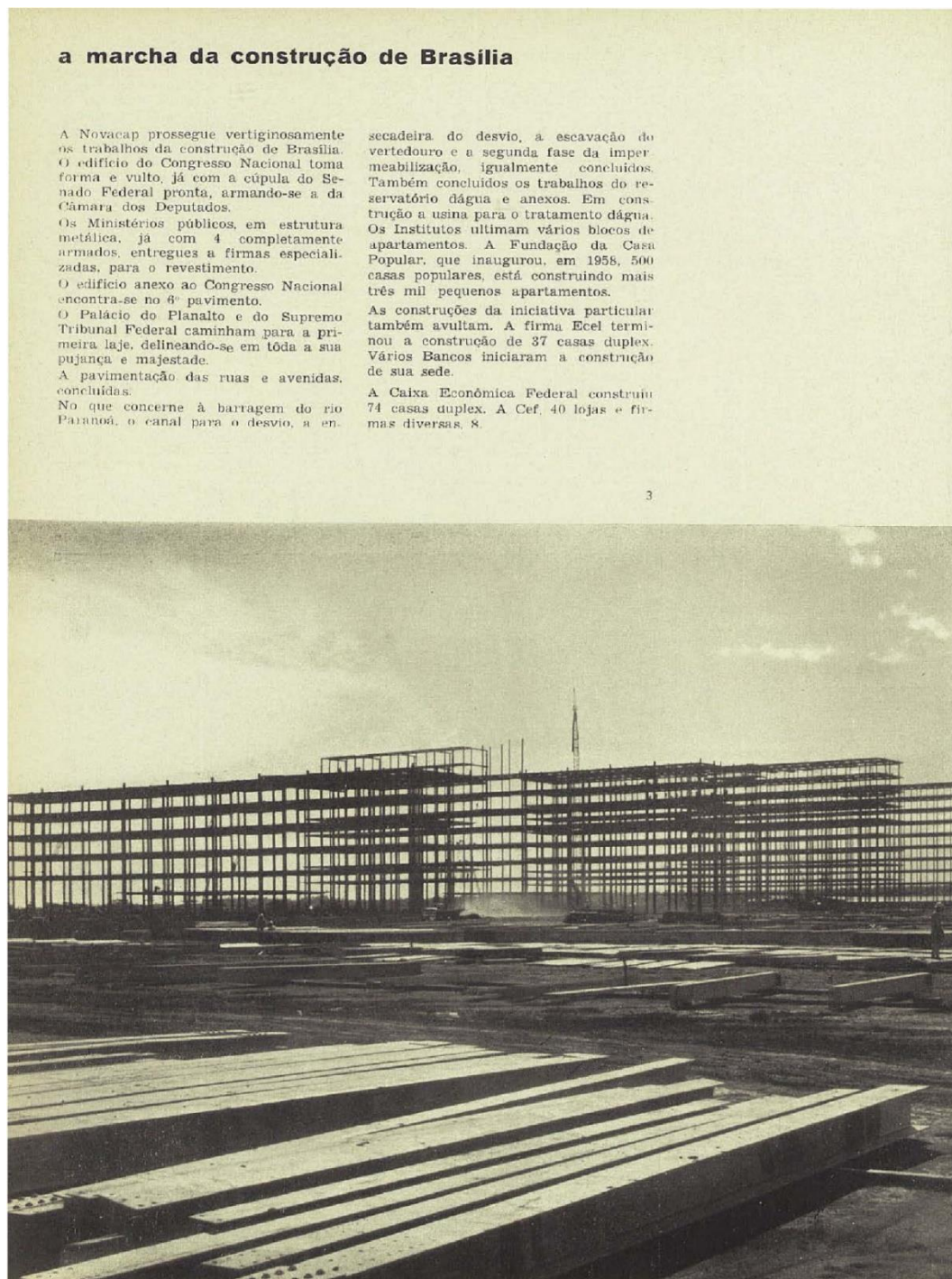
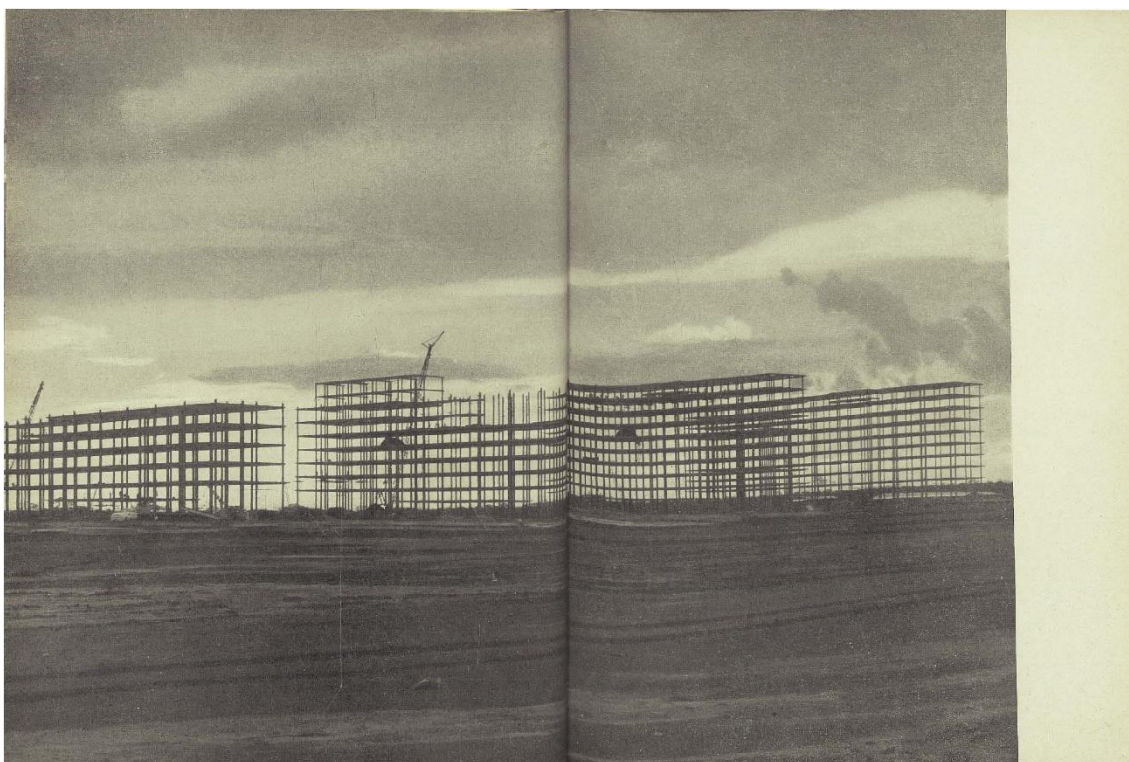


Figura 95 - Revista *brasília*. A marcha da construção de Brasília. Número 26. Volume 3. Fevereiro de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.





*Figura 96 - Revista Brasília. Obras concluídas. Número 27. Volume 3. Março de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*

Isso fazia parte do periódico de estimular o sentimento progressista em seu público. Como a revista utilizava imagens dos canteiros para comprovar o processo de concretização do sonho da nova capital, um ano depois novas imagens das fileiras ministeriais passavam a ser divulgadas. Segundo Videsott (2005, p. 8), nas matérias e nas montagens fotográficas – assim como nas capas da revista – havia o interesse de afirmar que as obras de Brasília vinham se tornando realidade, de acordo com os desenhos publicados dos anteprojetos. A diagramação das fotografias e dos *layouts* das capas do periódico se esforçavam para repetir as linhas e as proporções das maquetes e dos riscos de Oscar Niemeyer e Lucio Costa. A autora ainda frisa que este esquema narrativo com imagens teve maior presença justamente nos anos de 1958 e 1959 (VIDESOTT, 2005, p. 8).

Desta vez, as imagens são diferentes, uma do número 38 (Figura 97), de fevereiro de 1960, e outra do número 40 (Figura 98), de abril do mesmo ano. Analisando separadamente cada um dos registros, no primeiro vemos os prédios de uma das alas ministeriais em fase de acabamento. Numa visão ortogonal, a sequência de edifícios nos condiciona em direção ao centro da Esplanada, onde está o Congresso Nacional. A coluna que a procede, a “Boletim”, fala sobre os atos administrativos da Novacap, bem como o

progresso das construções no mês de fevereiro. Na outra fotografia, vemos uma fileira de ministérios sob um ângulo parecido com aquele que vimos os mesmos prédios com o corpo apenas de vigas. O plano horizontal mostra todos os prédios em fila, como se a linha de edifícios não tivesse fim.

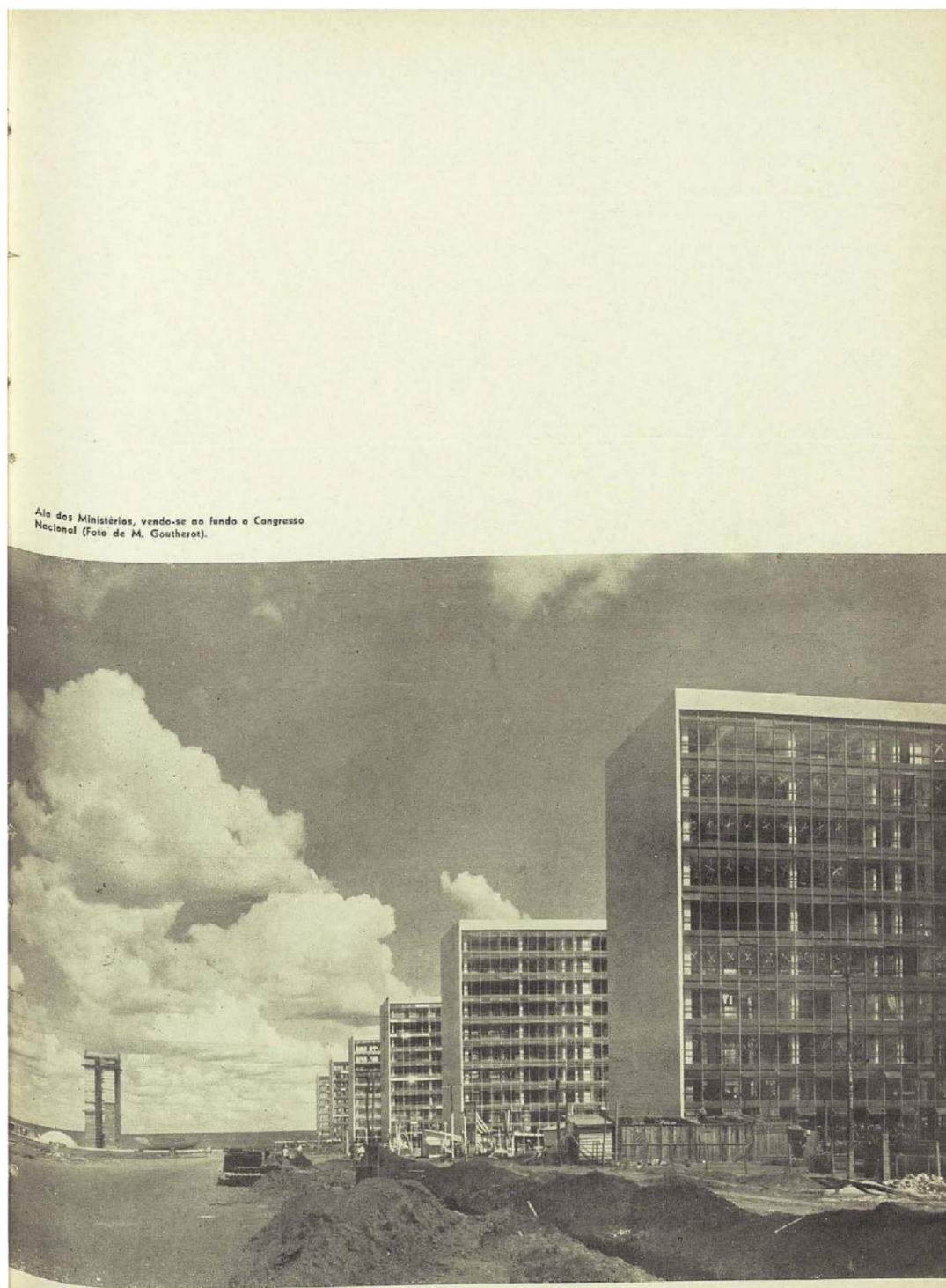


Figura 97 - Revista *brasília*. Boletim. Número 38. Volume 4. Fevereiro de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.





*Figura 98 - Revista Brasília. A construção de Brasília. Número 40. Volume 4. Abril de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*

Engendrando para o final do capítulo, podemos dizer que Gautherot produziu centenas de fotos para enaltecer a arquitetura da capital. Mas quando não eram fotografias do Plano Piloto, eram das moradias que se formavam nos seus arredores. Para Gautherot, lugares como Sacolândia - que ficava nos arredores da capital - representavam uma “outra

Brasília”, uma vez que essas imagens também não foram publicadas por falta de patrocínio (MAMMÌ, 2016, p. 51). Para explicar melhor essa afirmação, retomo o antropólogo James Holston (1993, p. 199-200), que em suas palavras diz que para manter o estigma de “futurista”, os organizadores do projeto se utilizaram de seus poderes administrativos e policiais para deixar a cidade parecida com a utopia imaginada ainda viva. No capítulo a seguir, veremos como eram feitas as tomadas desta “outra” Brasília, que para muitos foi esquecida, mas que buscamos retomar a fim de darmos os devidos reconhecimentos àqueles que a construíram.

## CAPÍTULO III – OS CANDANGOS EM IMAGENS

### 3.1 – Explicando e desconstruindo a utopia

Já vimos que os discursos fundadores da nova capital, bem como as diversas interpretações historiográficas, residem nos seguintes objetivos políticos: representação nacional, vitrine do Estado liberal e democrático, meta de um desenvolvimento econômico e estratégia de centralização de um país continental. Heliana Angotti-Salgueiro (2018) reforça que todos estes preceitos vieram acompanhados dos projetos arquitetônicos e urbanísticos estipulados pelos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna)<sup>56</sup>, ao passo que os mesmos projetos resultaram em paradoxos que anularam as primeiras intenções dos idealizadores de Brasília.

As vicissitudes modernas, que seriam transpostas na arquitetura de Brasília, surgiram em uma evolução pragmática misturada com fotogenia e utopismo. De acordo com James Holston (1993, p. 153), a cidade seria uma ponte entre a organização sócio-funcional e a organização arquitetônico-formal. A ideia era criar uma capital que estabelecesse uma soberania irradiadora como forma de consolidar, civilizar e povoar o país-continente (HOLSTON, 1993). Para o arquiteto Carlos Antônio Leite Brandão (2002, p. 74), em “A política na arquitetura de Niemeyer: em Diamantina e Brasília”, a cidade seria a representação daquilo que é novo, como forma de romper com o antigo e irracional. Para a geração que viveu no pós-Segunda Guerra, havia uma enorme necessidade de expressar uma arquitetura que não lembrasse o nazismo e a incompreensão do outro e ainda promovesse um mundo e uma humanidade “novos”. A racionalidade, portanto, seria um instrumento da organização e satisfação de uma sociedade civil a partir de uma organização espacial que possa expandir uma consciência pública e cívica para a sua população (BRANDÃO, 2002, p. 74).

Contudo, a arte propagandística de Brasília e suas exposições ao redor do mundo não foram capazes de dar conta da desigualdade que surgia simultaneamente. De acordo com a historiadora Viviane Gomes de Ceballos (2014), em “Memórias, tramas e espaços: a história de Brasília construída pela fala dos moradores de Sobradinho-DF”, a capital veio a ser construída com o ideal de ser uma cidade sem vícios, devido à sua estrutura

---

<sup>56</sup> Todo o planejamento da cidade, composto por dois grandes eixos, com superquadras residenciais ao longo de um e áreas de trabalho ao longo do outro, e os espaços verdes rodeando a cidade fazem parte da ideia criada nos CIAM, sob a mentoria de Le Corbusier (HOLSTON, 1993, p. 38).



planejada. Mas com o seu crescimento desordenado e uma favelização se avançando rapidamente, o seu planejamento acabou se tornando um reflexo dos desequilíbrios regionais brasileiros (CEBALLOS, 2014, p. 12).

As contradições se confirmavam conforme as obras iam se concretizando. O arquiteto e antropólogo Lauro Cavalcanti (2002), em “Brasília: a construção de um exemplo”, afirma que o setor residencial buscava criar novas formas de associação coletiva, com novos hábitos para a vida cotidiana. O plano arquitetônico, a princípio, era de rejeitar a divisão dos bairros convencionais e distribuir a propriedade pública às diversas camadas sociais (CAVALCANTI, 2002). Anos depois da inauguração da capital, em 1981, Oscar Niemeyer reconheceu que seu projeto não teve a devida proposta cumprida, elaborando uma autocrítica entorno de seu trabalho mais primoroso:

“Vejo agora que uma arquitetura social sem uma base socialista não leva a nada – que você não pode criar um oásis sem classes em uma sociedade capitalista, e que tentar isso termina sendo, como disse Engels, uma posição paternalista em vez de evolucionária” (HOLSTON, 1993, p. 100).

Em 1983, Niemeyer volta a falar de Brasília, só que dessa vez criticando a corrupção que passou a se associar à cidade. Ele apontou a imbricação entre o político e o estético que subjaz à inversão do desenvolvimento que pretendia. Não houve uma sintonia entre os arquitetos e o presidente, o próprio JK não tinha uma ideia formada sobre a capital, tanto sobre a mudança social que os seus idealizadores queriam, como para as inovações urbanas que o projeto encabeçava, deixando tudo a cargo de Niemeyer e Lúcio Costa. Segundo James Holston (1993, p. 100-101), JK concentrou seus esforços em favor da aceitação de Brasília, a fim de superar obstáculos políticos e financeiros contra a realização da cidade. Para o presidente, o importante era se atentar ao projeto que Brasília poderia impelir na sociedade brasileira, como uma capital exemplar. O futuro planejado seria alcançado pulando algumas etapas, consideradas “indesejáveis”, no desenvolvimento histórico do país (HOLSTON, 1993, p. 85).

Dessa forma, edificar uma capital “exemplar” também implicaria na busca por tornar o Plano Piloto um projeto livre de problemas de classe. Segundo Holston (1993), quaisquer tipos de residências para pessoas em classes baixas, como nas cidades-satélites ou tipos diferentes de unidade de moradia, passaram a ser explicitamente proibidas dentro do plano. Por um lado, mesmo que os idealizadores fossem contra a estratificação social

que se formou na cidade após a sua inauguração, para eles era preferível que Brasília não fosse mais uma cópia das condições sociais que já existiam nas demais cidades brasileiras.

O que se provou foi uma vontade a todo custo de eliminar os “sintomas” que apareceram ao longo do processo de construção. Para a mão-de-obra contratada para erguer a capital, foram usados poderes administrativos e, até mesmo, a força policial para ser removida da cidade. Os planejadores do governo detinham os meios para assegurar o objetivo simbólico da capital à sua disposição. Ou seja, para manter a utopia foram recorridas medidas distópicas, como mecanismos de estratificação social e de repressão, que promoviam a exclusão social. Nas palavras de Holston (1993), toda e qualquer distorção que rompesse a sintonia entre o real e o imaginado seria exorcizado. Por conta disso, além dos fenômenos de insurgência urbana, que fizeram questão de massacrar (como as invasões, as favelas e qualquer manifestação subversiva), também foram negados direitos políticos a essas pessoas, reprimindo até associações voluntárias e restringindo a distribuição de benefícios públicos (HOLSTON, 1993, p. 200).

Para reiterar o negacionismo, a arquitetura também confluiu na exclusão social através da promoção de dois instrumentos: o primeiro foi a monumentalidade arquitetônica, que buscava abafar a estratificação social; e o segundo, foi a neutralização dessa mesma estratificação com receio de que esta possa influenciar nas decisões governamentais, assim como nas benfeitorias públicas. Sendo o seu patrocinador, o Estado controlaria toda a construção da capital, bem como a sua população, escapando das mãos dos arquitetos o poder de moldar tanto da sociedade que seria formada ali, quanto o próprio Estado. De um modo, ou de outro, as iniciativas do governo produziram uma cidade única, mas não a que imaginavam (HOLSTON, 1993, p. 86).

Neste sentido, junto com os trabalhadores que precisaram ser removidos do Plano Piloto, muitas histórias e memórias tiveram que ser esquecidas, se sacrificando para que o traçado da identidade oficial seguisse corretamente. Para a crítica de arte Nelly Richard (1999), em “Políticas da memória e técnicas do esquecimento”, os “outros” acabaram sendo alvo do apagamento por parte das autoridades, que buscavam atenuar as marcas de violência a fim de assegurar a legitimidade do que era oficial. A autora salienta que as técnicas de exclusão acabam sendo ferramentas que eximem a pluralidade dos acontecimentos. Para isso, Nelly reforça a necessidade de se “praticar” a memória, se dispondo de elementos conceituais e interpretativos a fim de investigar a densidade

simbólica dos relatos que possam trazer ao público lembranças intratáveis e insociáveis de um dado passado (RICHARD, 1999, p. 324).

Com base nisso, as fotografias produzidas por Gautherot que veremos neste capítulo remetem ao seu olhar etnográfico, que captou as expressões dos indivíduos e, principalmente, a sua realidade. A análise destas imagens envolve entender os elementos que carregam, dentro do contexto da construção da cidade, e como podem explicar a sua exclusão da revista *brasília*. Entre os inúmeros significados e ressignificados que as fotografias adquirem dentro e fora do periódico, devemos entender como o seu estudo é importante no resgate simbólico de pessoas “esquecidas” propositalmente. Do mesmo modo, observamos como o próprio fotógrafo opera na classificação, na organização e na nomeação de suas produções, o que pode nos revelar as suas atitudes acerca de suas viagens e também do seu próprio entendimento sobre os fotografados.

### **3.2 – Os candangos em imagens**

Assim como vimos no Capítulo I, nesta parte retomaremos o olhar sensível de Gautherot, na condição de estrangeiro, que buscava entender e captar a alma brasileira. Na forma como ele registrou as populações em condições de penúria, analisaremos suas imagens dentro do contexto em que foram tiradas, bem como inserir a análise semiológica dentro de seu rico acervo.

Para abordarmos tais imagens, alguns autores são importantes para entendermos as prerrogativas imagéticas. Como Ana Maria Mauad (2005, p. 139-140) nos afirma, é necessário partirmos de três premissas que nos auxiliam na fundamentação metodológica e no olhar crítico sobre os fotogramas. A primeira seria a noção de série ou coleção, um simples exemplar limitaria o trabalho de forma crítica, estabelecendo a importância de um *corpus* de trabalho. A segunda seria o princípio de intertextualidade, em que a fotografia pode ser interpretada como um texto, possibilitando o estudo de relações sociais capazes de serem entendidas dentro de uma cultura histórica e em diversos suportes (sejam orais, escritos ou visuais). E, por fim, a terceira seria o trabalho transdisciplinar, onde somos levados a fazer uso de diversas disciplinas para buscar responder nossas questões e dúvidas (MAUAD, 2005).

Dessa forma procuramos identificar os significados das imagens que podem lhes ser atribuídos, variando de acordo com a composição de elementos que tem em cada uma das fotografias. Buscamos também realizar comparações com imagens que Gautherot havia feito antes de ser contratado para fotografar Brasília. Suas experiências viajando pelo Brasil renderam ao fotógrafo a exploração de novas técnicas, incluindo sombra e enquadramento, que podemos notar nas fotografias da capital.

### 3.2.1 – Fotografias dos candangos na revista *brasília*

Nesta parte vamos começar a falar das representações dos candangos, onde serão apresentadas algumas fotografias presentes na revista *brasília*, a fim de mostrar como a revista apresentava esses construtores. A maioria das imagens selecionadas são de autoria de Mario Fontenelle, que detinha os créditos em grande parte dos números da revista. Nos casos mais específicos, outros autores se sobressaem, como Humberto Franceschi e o próprio Marcel Gautherot.

Observar a participação desses trabalhadores da construção de Brasília é entender o que os motivou a trabalhar na capital. Vindos de regiões como Minas Gerais, Goiás e, principalmente, do Nordeste, foram com eles que as obras se tornaram possíveis de serem concretizadas. Eles também eram chamados de “candangos”, um termo que foi criado originalmente pelos *bantos*, povo tradicional da Angola, a se referirem aos portugueses como pessoas ruins<sup>57</sup>. Mas segundo Luísa Videsott (2008), em “Os Candangos”, o termo foi usado posteriormente para se referir aos operários das obras de Brasília, assim como qualquer um dos primeiros habitantes da nova capital, desde peões das obras até os arquitetos, engenheiros e políticos. A autora afirma que o conceito adquiria uma conotação de esperança conforme a cidade se aproximava de sua conclusão:

“Em 1959 a palavra ganhava assim um outro estatuto, o de sinônimo de pioneiro, de desbravador, de homem que confia no progresso, de brasileiro comum, operário de Brasília” (VIDESOTT, 2008, p. 22).

---

<sup>57</sup> A palavra “candango” teria surgido de uma corrupção do termo *candongo*, do idioma *quimbundo*, nativo da Angola, usado para usos depreciativos aos portugueses. Em Brasília, a palavra ganhou uma outra conotação, se referindo às pessoas do interior brasileiro, em oposição às do litoral, como é o caso dos trabalhadores pobres itinerantes vindos de regiões sertanejas. Mas enquanto a cidade estava sendo edificada, o termo passou a designar todas as pessoas envolvidas com a mudança da capital, deixando o uso depreciativo de lado e se tornando um elogio (VIDESOTT, 2008).

No presente trabalho, o termo “candango” é usado para se referenciar, especificamente, aos trabalhadores. E entre os anos 1957 e 1960, as revistas populares tiveram um papel muito importante na divulgação dessa imagem monumental de Brasília. A implementação de propaganda como solução ideológica já havia começado anos antes na Era Vargas. Ao longo da construção da capital, muitos dos criadores da imagem simbólica da cidade eram também intelectuais que tiveram papel ideológico no regime varguista, como: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Cândido Portinari, Bruno Giorgi e Henrique Pongetti (1898-1979)<sup>58</sup>. No período em questão, havia um forte crescimento dos meios de divulgação em massa. Junto com o cine-jornal e o rádio, as revistas ilustradas atualizaram suas estratégias comunicativas, atuando para uma determinada classe social. Dessa maneira, foram exploradas novas formas de despertar o interesse do público por meio da comunicação visual (VIDESOTT, 2008).

A arquiteta e historiadora espanhola Beatriz Colomina (1994), em seu livro *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, faz uma ligação entre a arquitetura moderna e os meios de fotografia. A autora credita às imagens como criadoras da Modernidade e configura o Estado moderno como uma figura representativa. Na cultura de massas, a propagação das imagens pretende estimular o consumo de tais representações e, para isso, se cria uma nova realidade, ao invés de retratar a existente (COLOMINA, 1994). No caso de Brasília, nem todas as imagens interessavam à criação dessa realidade paralela, conclusão, várias ficaram de fora do circuito midiático (CAPELLO; BAUER, 2016). Segundo Lorenzo Mammì (2012), Gautherot não conseguiu patrocínio por parte dos idealizadores da cidade para publicar um livro com imagens de sua autoria e que retratam a dura rotina dos trabalhadores. Mammì ainda afirma que, por conta disso, ele ficou mais conhecido como fotógrafo-arquiteto do que fotógrafo-etnólogo (2012, p. 167).

As fotografias das monumentais construções arquitetônicas da cidade estamparam as páginas de diversas revistas, como *Manchete*, *O Cruzeiro* e *brasília*, utilizando um grande potencial estético para se comunicar com o público leitor. Segundo Videsott (2008), as imagens que são formalmente perfeitas respeitam a simetria, o equilíbrio e a composição para alcançar a qualidade artística. Para a autora, o preto e branco também

---

<sup>58</sup> Foi um jornalista e dramaturgo brasileiro, dentre seus trabalhos está a peça *Society Baby Doll*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Henrique\\_Pongetti](https://pt.wikipedia.org/wiki/Henrique_Pongetti), acesso último em 29 de abril de 2021, às 12:46.



corroboram com a qualidade da imagem, por ser um processo de síntese. Isto é, sem cores, a imagem economiza detalhes e confere à realidade uma noção atemporal, com um fundo homogêneo, que permite comprimir a foto em poucos planos sintéticos. A ideia é exaltar o trabalho realizado no canteiro de obras – braçal, porém organizado e racional -, assim como o próprio espaço onde a força de trabalho se exerce (VIDESOTT, 2008).

Videsott afirma que todos os procedimentos artísticos influenciam as narrações, compostas por relatos riquíssimos sobre a situação de exploração e de miséria vivida pelos construtores da capital. A autora ainda enfatiza que tais procedimentos estéticos possuem uma finalidade simbólica: decompor as figuras humanas para promover uma recomposição arquitetônica. Toda a atmosfera captada seria uma forma de registrar a racionalidade dos trabalhos, indicando a continuidade das ações humanas e a harmonia entre os homens, com as tarefas executadas e o ambiente ao redor (VIDESOTT, 2008, p. 31). Segundo a autora, o retrato do operário de Brasília projetou à imagem do povo brasileiro, o que se assemelha à estereótipo criado pelo getulismo, um homem trabalhador. Isso promoveu à formação da figura do trabalhador da capital como um dos pilares do Estado Moderno<sup>59</sup> (VIDESOTT, 2008, p. 33-34).

Em quase todas as fotografias que vemos os candangos, eles raramente olham para a câmera. Nas imagens de Gautherot, que falaremos no sub-item seguinte, os trabalhadores olham diretamente para o fotógrafo, e em alguns casos até sorriem. Mas nas revistas populares, como é o caso da *brasília*, os trabalhadores são vistos sempre de cabeça baixa enquanto estão envolvidos com os seus trabalhos. Devido à baixa nitidez de algumas fotos e o contraste que sombreava seus rostos, as expressões faciais se tornam imperceptíveis. Videsott (2008) acredita que a relação entre fotógrafo e fotografado, nestas circunstâncias, seja uma escolha estética ou de estratégia editorial, a fim de poupar o leitor das durezas da realidade. Ao contrario das mazelas, a leitura visual da revista deveria indicar uma condição social melhor que viria a ser implementada no país graças à edificação da nova sede do governo (VIDESOTT, 2008, p. 33).

Neste sentido, diferentes leituras visuais permitem-nos novos olhares que podem indicar novos preceitos e significados de uma mesma imagem. Philippe de Dubois (2000, p. 61) entende a fotografia como um signo indiciário por trazer a marca, o traço, a impressão e o vestígio da realidade. O que vemos é resultado da experiência do fotógrafo,

---

<sup>59</sup> Criado durante o a Era Vargas (VIDESOTT, 2008).

que viu, pensou, montou e criou a cena para que possamos contemplar. É interessante pensarmos que a imagem, por si só, é muda. No entanto, ela pode nos apontar para o que representa. Logo, ocorre uma conexão entre o signo fotográfico e o objeto visto. Ao passo, também devemos frisar que, segundo o autor, tais signos sofrem inflexões, sujeitos a receber novos significados e sentidos diferentes conforme o período em que é produzida ou recebida (DUBOIS, 2000).

Dando início às análises das imagens do periódico *brasília* neste capítulo, começamos com uma fotografia de Marcel Gautherot que foi utilizada duas vezes: uma no número 26, de fevereiro de 1959, e a outra no número 40, de abril de 1960 (data da inauguração da capital). Descrevendo a imagem, vemos algumas pessoas, aparentando serem crianças, em frente à fachada de uma das Casas Populares. Como já vimos, o moderno projeto habitacional foi projetado por Niemeyer, se tornando as primeiras casas de alvenaria construídas na cidade, para abrigar os trabalhadores de Brasília e suas famílias (ARQUITETURA, 1958, p. 12).

Neste caso, podemos supor que as crianças sejam filhos dos candangos que já estavam nessas moradias. As ações registradas mostram um ambiente harmônico entre elas, como um momento de lazer. Ao mesmo tempo, o entorno não se esconde. Percebemos a presença de um solo arenoso, com algumas árvores que mostram a típica vegetação do Planalto Central, cujos galhos – cheios de curvas - ficam bem nítidos no contraste com céu. Enquanto a arquitetura recebe notoriedade, muito por conta do contraste com o ambiente, as pessoas ficam à margem do interesse do fotógrafo. Com rostos pouco nítidos e sombreados, podemos ver que não há como perceber as expressões faciais diante da câmera.

Mas o que muda de uma edição para a outra são dois critérios. O primeiro é o enquadramento, na edição especial de número 40, a imagem se expande, incorporando uma visão maior da cena. Na parte superior, por exemplo, onde há a copa das árvores, podemos ver que elas ficam inteiras, sem os mesmos cortes editoriais na edição 26. E outro fator, também muito notório, é o texto que sucede tais imagens. Em fevereiro de 1959, a coluna sob a autoria do poeta brasileiro Pizarro Drummond, intitulada “Um fator de êxito econômico” (Figura 99), fala como a capital representa a integração nacional e como o empreendimento pode mobilizar o Brasil a explorar o seu interior. Nas palavras do autor, este seria um momento importante para o país encontrar o potencial de sua

economia e de seu processo de industrialização, configurando o seu futuro como promissor (DRUMMOND, 1959, p. 9).



15

### fator de êxito econômico

Pizarro Drummond

A ciência da economia demonstra que a mudança da capital representa um jogo acertado no panorama nacional. Os efeitos desse empreendimento não estão excessivamente longínquos, como têm apregoado algumas vozes contrárias à pronta concretização da medida. Sabe-se que a vida econômica é determinada pela natureza, pois é desta que aquela se alimenta.

Progredir nada mais é que libertar a natureza, vale dizer, as riquezas, de modo a permitir-lhes a integração plena no sistema econômico. Anulando ou minorando os inconvenientes dos próprios fenômenos naturais, eliminando as distâncias e permitindo a perfeita exploração ou utilização do solo está se criando, fomentando riquezas, facilitando a expansão dos valores.

Brasília é a neutralização de fenômenos adversos ao país através do progresso econômico atuando sobre a natureza. Sonho monarquista que a República transformou em dever constitucional indeclinável, este simples imperativo justificaria qualquer sacrifício de parte do Estado e do povo, ainda que sobre-

carregando gerações. Tal, entretanto, não é o caso, uma vez que o investimento apresenta sinais inequívocos de êxito, realçado pelo caráter de imprescindibilidade e pela convergência das mais significativas e variadas forças em seu favor.

O privilégio de ser o centro do comando político e administrativo garante, outros, sim, o imediatismo do resultado que, se até o momento já se mostra flagrantemente animador, a partir de abril de 1960, com a presença de fato do pulso governamental no planalto goiano, será o mais sólido possível.

O futuro próximo trará, com Brasília, o aproveitamento de tudo quanto represente potencial econômico e industrialização da vasta área até o momento abandonada, especialmente o misterioso confim amazônico.

A suposição de que seja a nova capital somente um imenso ônus é, bem se vê, mito que não resiste à verificação das grandes possibilidades oriundas da mudança: a operação deixa desde logo transparecer saldo evidentemente positivo na economia nacional.

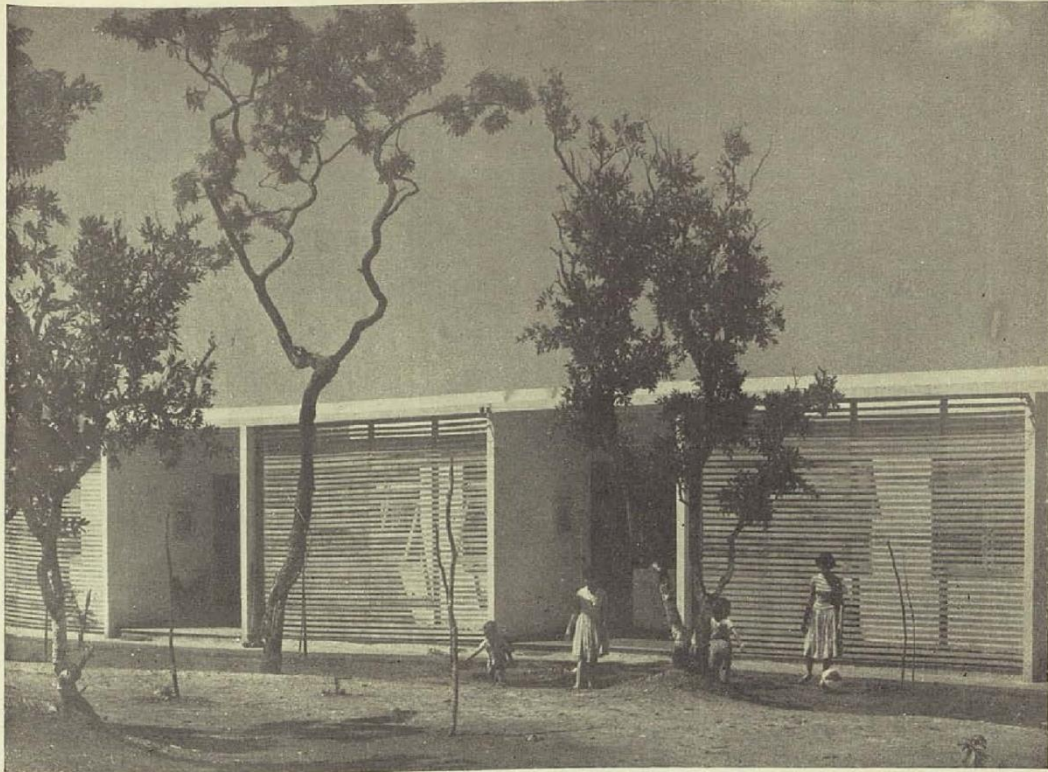
9

Figura 99 - Revista *brasilíia*. *Marcha da construção de Brasília*. Brasília. Volume 3. Número 26. Fevereiro de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

Já na edição de abril de 1960, a imagem se encontra numa coluna extensa, que mostra diversas obras concluídas na cidade, sob o título “A construção de Brasília”. Dentro da coluna, vemos pequenos textos falando sobre diferentes aspectos específicos



das obras, seja enaltecendo as suas qualidades e o seu avanço, como também trazendo alguns dados informativos, como a quantidade de material usado numa construção e o seu custo. No subtítulo “Urbanização” (Figura 100), o texto que sucede também fica ao lado de uma imagem aérea que mostra uma visão panorâmica da cidade, com longas avenidas



Tipo padrão das residências da Fundação da Casa Popular.

Eixo Rodoviário Sul.

#### Urbanização.

Foram construídos e asfaltados, no Setor Sul: Eixo Rodoviário, Ruas Paralelas, Ruas Transversais, Avenida das Nações, Praças dos Três Poderes, Avenidas de acesso aos loteamentos externos ao Lago, Esplanada dos Ministérios, Aeroporto Internacional, 75 viadutos e passagens de nível inferior, e a Plataforma Central no cruzamento dos eixos principais, com 19.000m<sup>2</sup>.

A Novacap colocou à venda, por intermédio de seus escritórios do Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Recife, Anápolis, Belo Horizonte e Goiânia, 18.018 lotes em Brasília.

Os números expressam a boa aceitação que obtiveram os terrenos e a confiança que o povo brasileiro deposita no progresso da nova metrópole. Daquele total, foram vendidos 13.769, no valor de Cr\$..... 4.755.803,10, restando, pois, para venda, apenas 4.249 lotes.



61

Figura 100 - Revista *brasilíia*. A construção de Brasília. Número 40. Volume 4. Abril de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



e prédios com a arquitetura de Niemeyer. Sem autor, o texto fala sobre o custo dos eixos rodoviários, os escritórios da Novacap que foram postos à venda e a aprovação daqueles que adquiriram os lotes na cidade, com os números da venda destes terrenos.

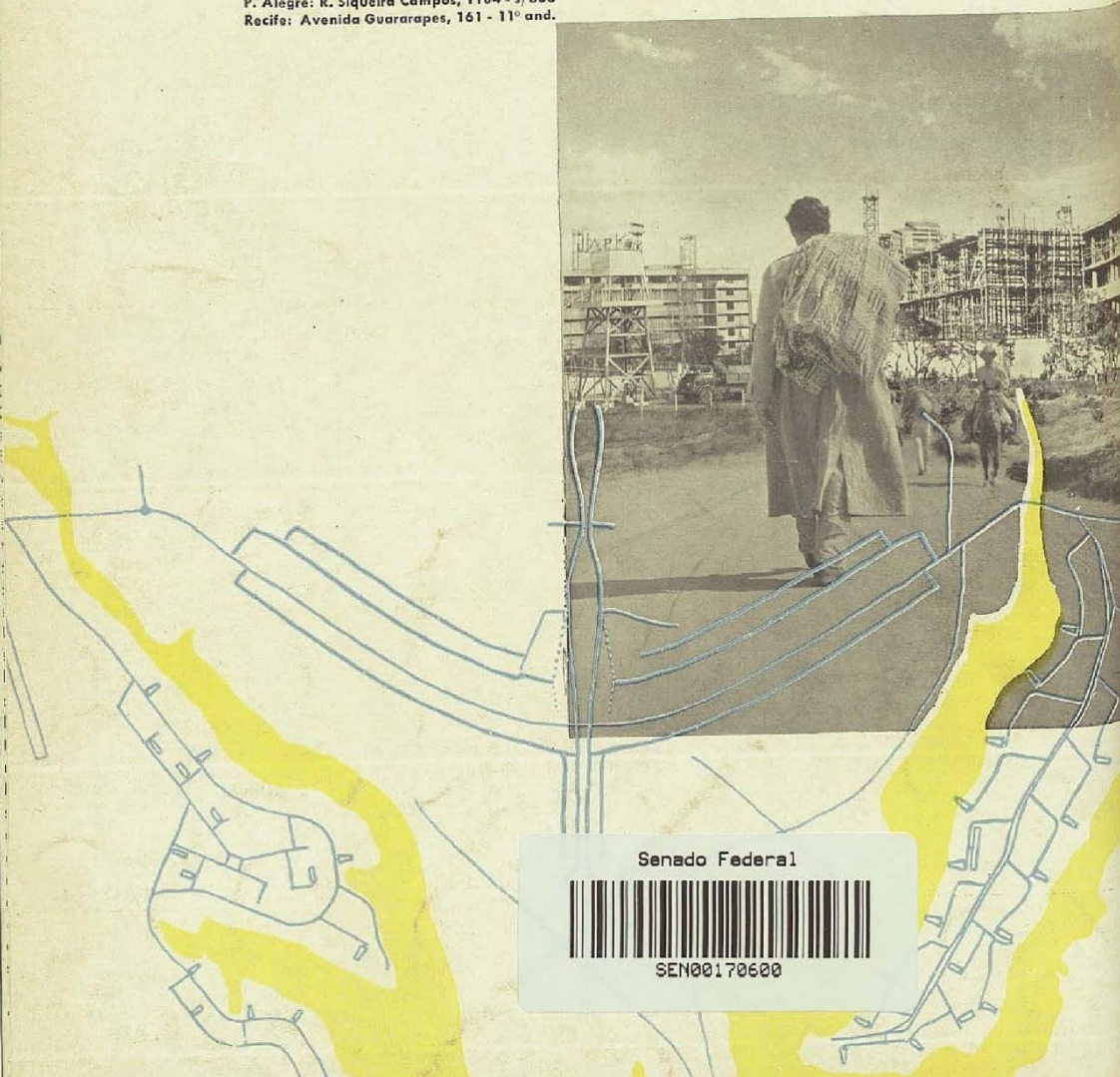
A CONSTRUÇÃO DA NOVA CAPITAL MARCA O INÍCIO DE UMA NOVA ERA PARA O BRASIL

**SEJA UM PIONEIRO DA GRANDEZA NACIONAL**

ADQUIRA SEU TERRENO EM BRASÍLIA

INFORMAÇÕES NA SEDE DA NOVACAP EM BRASÍLIA E NOS ESCRITÓRIOS REGIONAIS DA COMPANHIA:

Rio: Av. Almirante Barroso, 54 - 18º and.  
S. Paulo: Largo do Café, 14 2º and. - s/4  
B. Horizonte: R. Espir. Santo, 495 - s/ 803  
Goiânia: Avenida Goiás, 57 - 4.º and.  
Anápolis: Rua Joaquim Inácio, 417  
Curitiba: Praça Gal. Osório, 368 - s/ 804  
P. Alegre: R. Siqueira Campos, 1184 - s/306  
Recife: Avenida Guararapes, 161 - 11º and.



Senado Federal

SEN00170600

Figura 101 - Revista *brasília*. Propaganda. Brasília. Volume 3. Número 30. Junho de 1959. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.



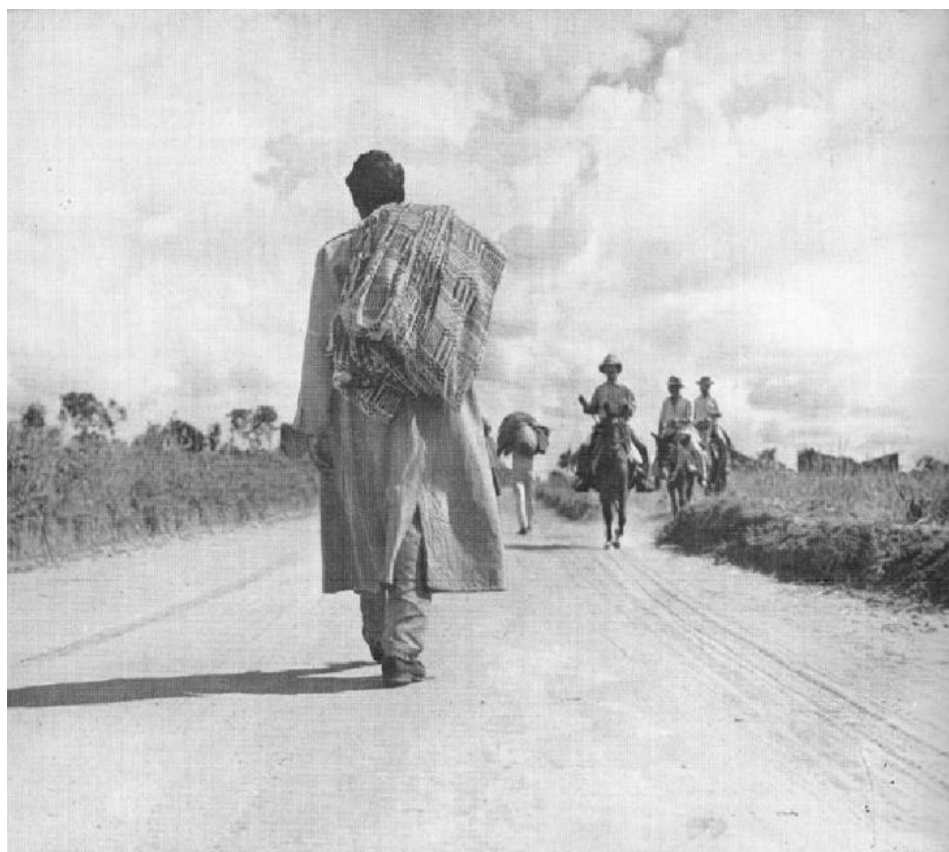
A imagem do candango também foi explorada para servir de publicidade na última página da revista. A contracapa do número 30 (Figura 101), de junho de 1959, mostra a fotografia de um homem humilde, com trapos e segurando pertences, ao mesmo tempo em que anda em direção à cidade em construção. Ainda podemos ver que há uma montagem em que o Plano Piloto de Lucio Costa fica sobreposto, indicando aonde este homem estaria sendo guiado. Acima da imagem, vemos frases que enaltecem a capital e tentam persuadir o leitor a comprar terrenos na cidade, sendo que na parte de baixo há informações sobre o endereço do escritório da Novacap, ainda no Rio de Janeiro. Entre os dizeres, destacamos a frase: “Seja um pioneiro da grandeza nacional” (BRASÍLIA, 1959, s/p.).

De acordo com Luísa Videsott (2009), a pessoa indo em direção à cidade remete à ideia propagandeada pelas revistas populares naquele momento, que mostram os tempos extraordinários para concretizar a cidade. Desde 1957, o governo de Kubitschek fazia uma campanha nacional para recrutar pessoas para diversos cargos e ofícios, na busca por mobilizar a construção da cidade. Segundo James Holston (1993), os voluntários seriam encarregados de três tarefas: construir a capital, fornecer suprimentos para as atividades de construção e, por fim, planejar e administrar o projeto. Ou seja, trabalhadores, empresários e funcionários de diversos setores passaram a viver numa mesma cidade e foram chamados de “pioneiros” (HOLSTON, 1993, p. 206).

Com o mesmo objetivo proposto pelas capas, as contracapas também serviram para serem expostas nas estantes de bibliotecas, colégios, universidades e embaixadas, carregando informações acerca da construção da capital. A documentação fotográfica seria uma fonte de difusão de imagens e relatos positivos em torno do andamento das obras. A Novacap ainda incrementou novos meios de divulgação, contratando o fotojornalista Jean Manzon, que também trabalhava na *Módulo*, e o cinegrafista Sálvio Silva, proprietário da *Libertas Filme* e amigo de Israel Pinheiro, para auxiliar na diversificação de meios que divulgassem a capital (VIDESOTT, 2009).

A imagem também é um dos exemplos da fotomontagem utilizada pela revista. Os esboços sobrepostos às fotografias, tanto de monumentos como de candangos, reforçam a capacidade organizacional do empreendimento respeitando a vontade do seu criador e que coincide com uma interpretação da arquitetura, como representante do ato criativo (VIDESOTT, 2009, 293). Além disso, a partir do momento em que temos

consciência que a revista da Novacap atua como uma propaganda da imagem de Brasília, podemos contextualizar a sua construção ideológica. Tanto a função arquitetônica quanto a divulgação da arquitetura estavam a cargo de Oscar Niemeyer que, segundo Videsott (2009), controlava a informação que aparecia nas páginas do periódico.



*Figura 102 - Mario Fontenelle. Retirantes chegando a Brasília. 22 de março de 1958.  
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.*

Na imagem original, fotografada por Mario Fontenelle (Figura 102), em 1958, a cena mostra apenas o candango caminhando de costas, enquanto que no fundo vemos alguns peões, com chapéus e montados em cavalos, vindo na direção oposta. Enquanto que na fotografia de Fontenelle o ambiente é dominado por uma vegetação rasteira e uma estrada de barro sem um fim aparente, com um céu branco ao fundo, na contracapa o homem de costas e os peões dividem lugar com os esqueletos das obras, incrementados posteriormente. Segundo Thiago Sobreira Vailati Silva (2018, p. 7), em “A imagem do candango: Uma análise dos registros fotográficos de Marcel Gautherot”, a ideia propalada pelas imagens dos candangos teriam um cunho nacionalista. A força de trabalho do candango seria a responsável pela transferência da capital para o interior, fazendo o litoral pender sua força para o sertão, enquanto que o homem do campo se tornaria o herói da nação (SILVA, 2018). Ainda sobre a imagem, podemos ver alguns elementos que passam

desapercebidos pela montagem, como um retirante, próximo aos peões, que mal conseguimos vê-lo por conta da quantidade de coisas que carrega nas costas. Isso mostra que haviam mais pessoas que compartilhavam a sintonia de que Brasília era uma cidade de oportunidades.

Nas três imagens a seguir, também sob a autoria de Mário Fontenelle, inseridas em duas páginas, observamos uma perspectiva semelhante quanto ao uso da câmera para retratar os trabalhadores em seu ofício. Na primeira página (Figura 103), as imagens acompanham o texto intitulado “Marcha da construção de Brasília”, do número 14, referente a fevereiro de 1958. Neste caso, observamos o avanço de algumas obras, como as do Palácio da Alvorada, do Hotel de Turismo, a do Congresso Nacional e de algumas rodovias. A primeira imagem, no caso, exibe os funcionários construindo a Capela de Nossa Senhora de Fátima. Todos estão com as cabeças voltadas para baixo, com os rostos sombreados pelos chapéus que usam, enquanto empinam vergalhões e iniciam a concretagem. Ao fundo, um céu com nuvens em tom acinzentado e um horizonte infinito nos dão a dimensão do ambiente do Planalto Central.

Já a segunda (Figura 103), temos um campo de visão ainda maior, mostrando os mesmos operários passando materiais de um lugar ao outro. Novamente, os rostos dos mesmos são pouco nítidos ou impossíveis de serem identificados, tanto pela distância em que foi feita esta tomada, como pela própria qualidade da foto. Se nos atentarmos, podemos ver que parte da estrutura da foto acima também se faz presente na fotografia seguinte. Além disso, a paisagem se apresenta num plano longínquo em que uma estrada de terra (no centro da imagem) leva o leitor para um infinito cercado pela vegetação do cerrado.

E na terceira (Figura 104), temos um panorama parecido. A imagem divide metade da página com a foto da Capela do Palácio da Alvorada, ainda sem o revestimento de mármore. Sob o título “A marcha da construção de Brasília”, a imagem estampada na edição de abril de 1958 mostra funcionários trabalhando na construção de edifícios residenciais do I.A.P.I.<sup>60</sup>, do mesmo modo em que vimos nas outras duas imagens: de cabeças baixas, relativamente distantes da câmera e com rostos obscurecidos pela sombra do chapéu. Através das imagens, podemos acompanhar o ofício daqueles que ergueram da cidade de forma braçal. Em toda a cena, nos deparamos com homens segurando

---

<sup>60</sup> É a sigla para Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Industriários.

pedaços de madeira ou colocando materiais em determinados lugares, a fim de concretizar o edifício. Os vergalhões, as linhas de telégrafo ao fundo e o chão cimentado dão o tom urbano da foto, mas que ao fundo ainda se nota a presença de uma vastidão ainda intocada pelo ser humano.

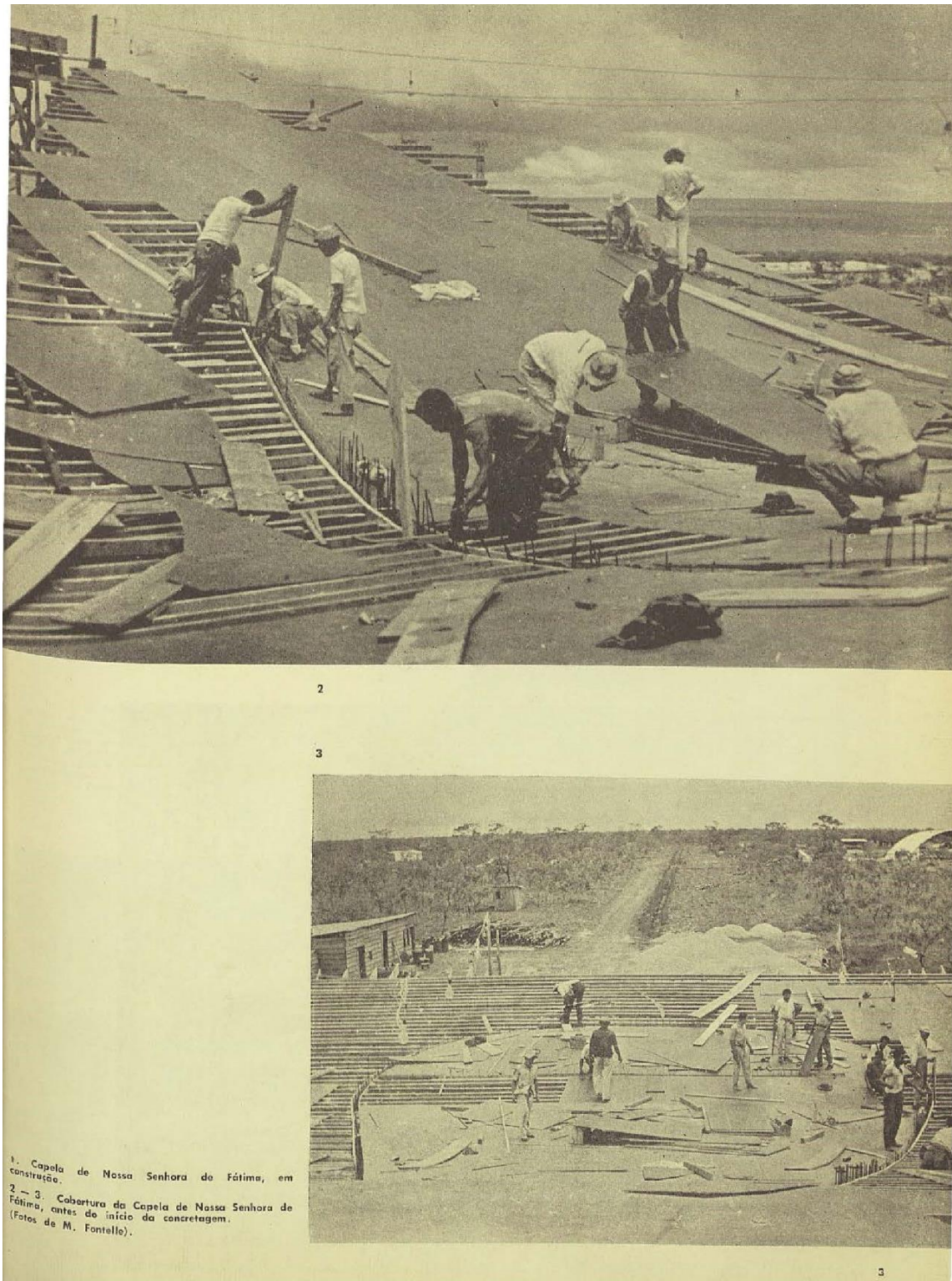
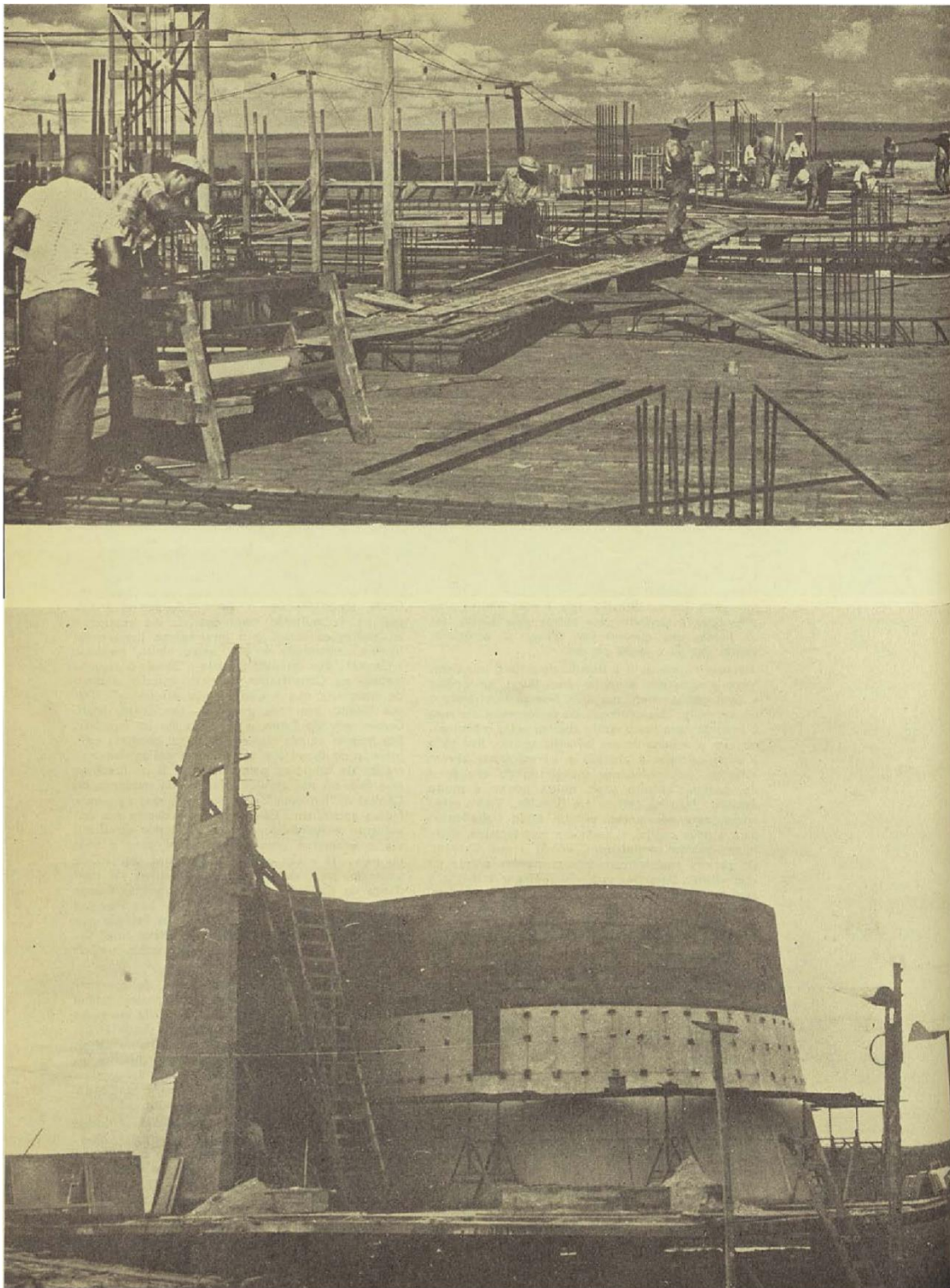


Figura 103 - Revista *brasília*. *Marcha da construção de Brasília*. Número 14. Volume 2. Fevereiro de 1958.  
Fonte: Biblioteca do Senado Federal.





*Figura 104 - Revista Brasília. Não há crítica em Brasília. Brasília. Volume 2. Número 16. Abril de 1958.  
Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*

O olhar minucioso nos faz perceber como os candangos se tornaram “figurantes” em imagens em que eles mesmos aparecem. São mostrados sempre de maneira generalizada, em ocasiões de trabalho, flagrados de forma quase que imperceptível. Na



imagem abaixo (Figura 105), do número 34, referente a outubro de 1959, o fotógrafo Humberto Franceschi captou operários em pé, porém, com as cabeças erguidas, mas sem nitidez em seus rostos. Nesta edição, a coluna “Marcha da construção de Brasília” não teve texto, apenas as imagens ilustrando os acontecimentos.

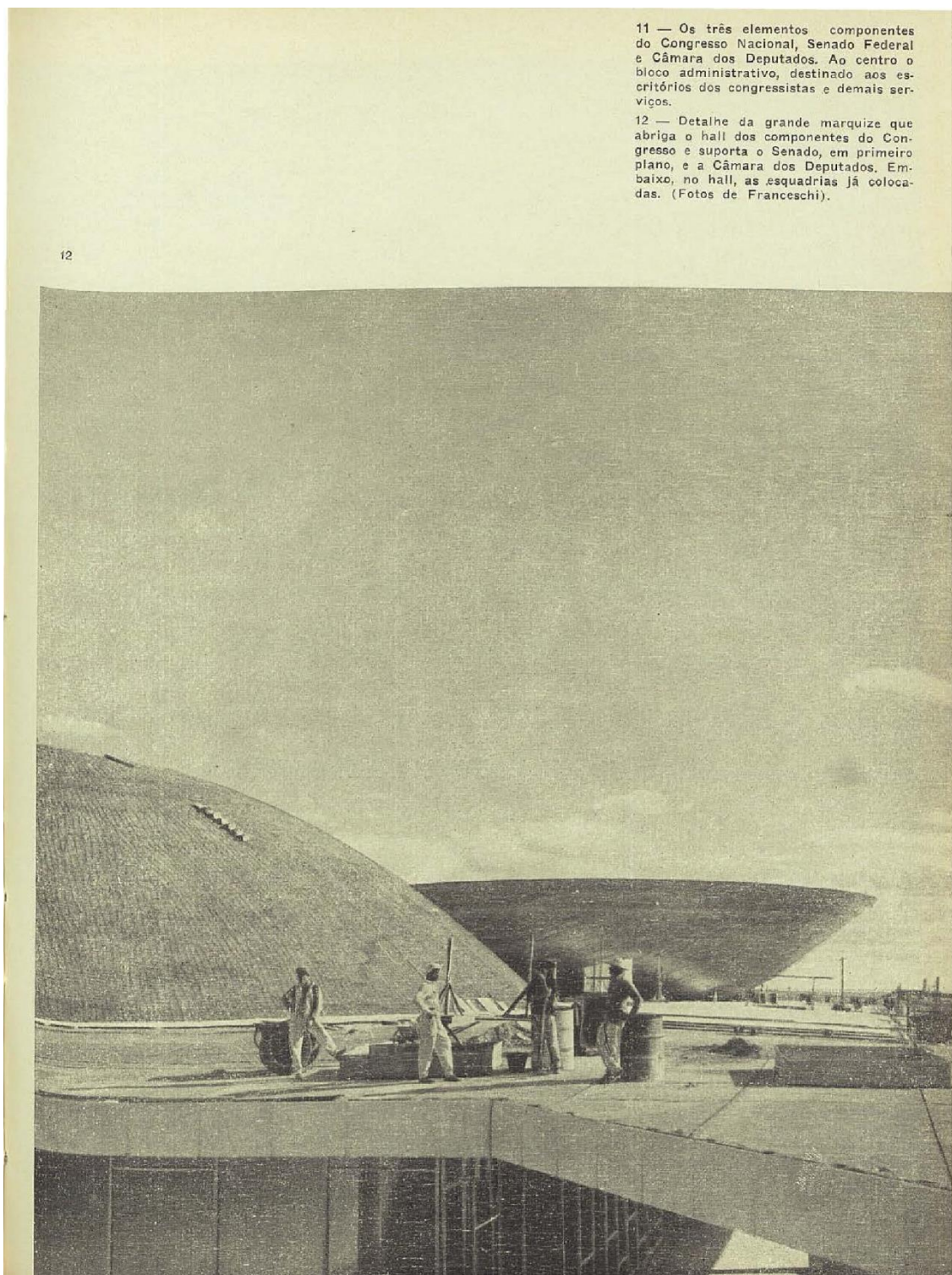


Figura 105 - Revista *brasília*. *Marcha da construção de Brasília*. Número 34. Volume 3. Outubro de 1959.  
Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

A arquitetura do Congresso, por sua vez, se torna um grande destaque, por ser onde os operários estão situados, mostrando bem o concreto armado e suas linhas retas em ponto de fuga, ao passo em que vemos as cúpulas do Senado e da Câmara dos Deputados se complementarem visualmente. O contorno da redoma de um dos prédios coincide geometricamente com a do outro. Os contrastes entre luz e sombra enaltecem as formas dos prédios, que ainda nem estão prontos, podendo ver ainda o esqueleto metálico sendo exposto. O plano inferior da imagem, onde temos os candangos e as cúpulas, faz contraste com o plano superior, preenchido por um céu vazio e de poucas nuvens.

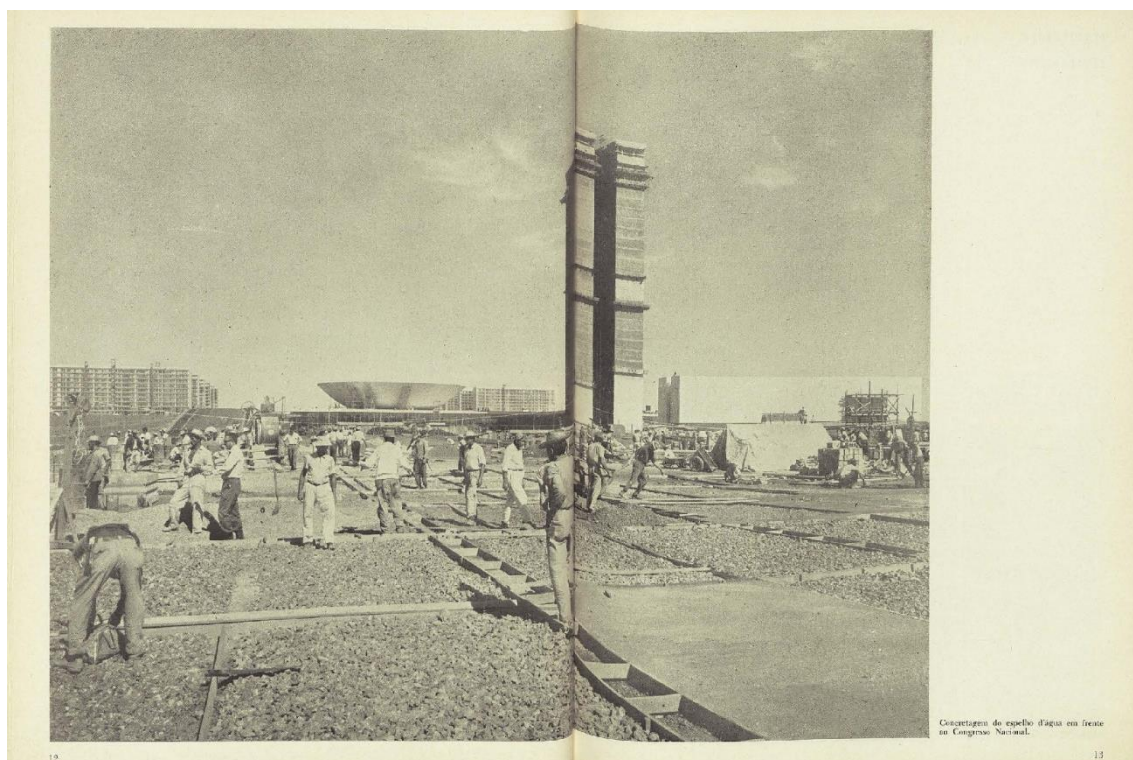
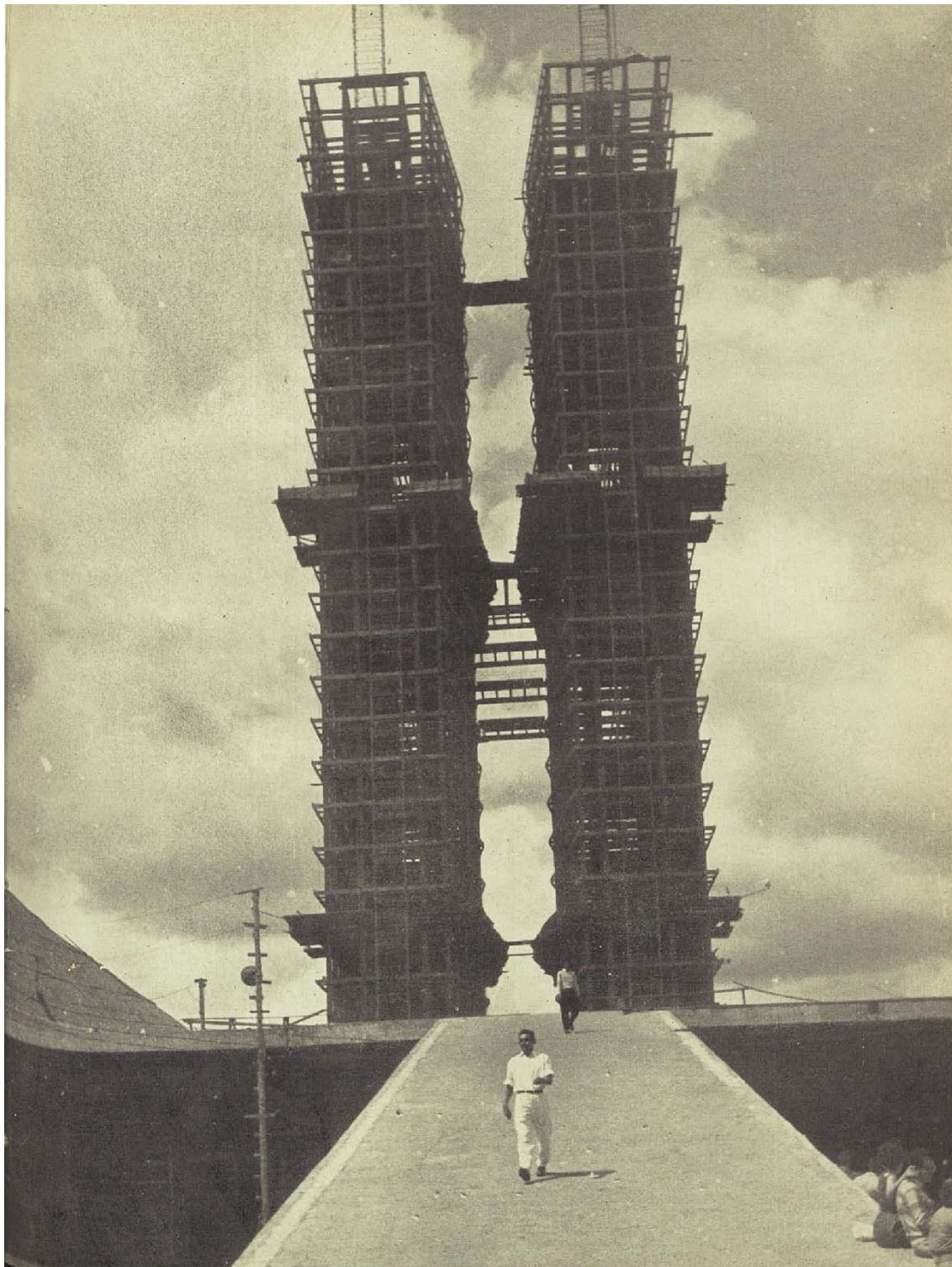


Figura 106 - Revista *brasília*. *Marcha da construção de Brasília*. Número 39. Volume 4. Março de 1960.  
Fonte: Biblioteca do Senado Federal.

De acordo com Luísa Videsott (2009), a arquitetura configurava mensagens fotográficas que dependiam de contextos e finalidades, capaz de sofrer diferentes experimentações e manipulações. Dessa forma, as composições que exploravam a arquitetura promoviam novas interpretações e ressignificações que circulavam pelas revistas e outros meios de comunicação em massa. Os arranjos das fotografias de arquitetura, com contrastes de sombra e luz, os enquadramentos, a escolha da câmera e a função da figura humana na composição da imagem contribuem para que cada arquiteto escolha a melhor maneira de apresentar sua obra. Graças à atuação dos fotógrafos, foi possível a divulgação de narrativas propícias ao empreendimento. Videsott salienta que a forma de comunicação visual carrega seus interesses, suas ideias e as sensibilidades dos



diversos fotógrafos. Dentro de seus diálogos específicos, cada fotorrepórter se apropria dos sujeitos e objetos retratados de acordo com seus sonhos e suas ambições pessoais (VIDESOTT, 2009).



*Figura 107 - Revista Brasília. Marcha da construção de Brasília. Número 16. Volume 3. Abril de 1959.  
Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*

No número de março de 1960, observamos outro exemplo de como os candangos aparecem na revista *brasília*. Próximo à Câmera, no primeiro plano, a presença deles é indispensável e logo entendemos que eles também são o foco da imagem (Figura 106). Eles são registrados de forma coletiva, sem preocupação de fazer relatos individuais de cada um, nem de mostrar seus rostos. A função deles se resume ao trabalho na maior parte da revista, perceptível neste caso ao estarem trabalhando no espelo d'água no chão. Ao fundo, vemos o Congresso Nacional, com as duas torres ainda com andaimes. Como Luísa Videsott (2010, p. 33) já havia nos sinalizado que as fotografias serviam como comprovante da realidade e da concretização das obras, os candangos serviam para confirmar a imagem do progresso da cidade. Mesmo sem serem os percussores, eles eram a mão-de-obra para erguer a capital.

Na edição de abril de 1959 outra imagem mostra as duas torres do Congresso, que são, novamente, o destaque visual (Figura 107). No entanto, ao invés da presença de diversas pessoas, há apenas um passante, que desce a rampa do parlamento, na parte inferior da fotografia. O homem com a vestimenta inteiramente branca caminha por uma rampa que liga as torres com o leitor. A partir do ponto de vista escolhido pelo fotógrafo, a noção é que nós estejamos a poucos metros das grandes estruturas que ocupam o enquadramento. No canto inferior direito, ainda podemos ver um foco de aglomeração.

Para encerrarmos esta parte, a imagem abaixo é a última página da coluna “Estes construíram Brasília”, do número 40, de abril de 1960 (Figura 108). No texto, se ressaltam as personalidades mais notáveis que contribuíram ao longo da construção, como o presidente Juscelino Kubitschek, o vice-presidente João Goulart, o arquiteto Oscar Niemeyer, o urbanista Lúcio Costa – com direito a uma foto de perfil de cada um deles ocupando metade da página – e mais a citação de vários nomes de políticos pró-mudança e de funcionários que atuaram em diversos setores da construção. No caso de personalidades mais conhecidas, especialmente no campo da política, como líderes estrangeiros, havia matérias que ocupavam quase toda a revista. Para algumas pessoas, havia sim notoriedade. Ainda sobre a coluna do número 40, só após todos estes nomes é que podemos ver a pequena foto panorâmica do núcleo dos candangos, com um texto ao lado que serve para complementar a informação da imagem (Figura 109). São feitos agradecimentos a todos os que se empenharam na construção da cidade, como empreiteiros, bancos, autarquias e os operários.

Presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, anunciou, em sua campanha de candidato à suprema magistratura da Nação, a sua disposição de fazer cumprir o preceito constitucional que mandava transferir a Capital da República para o Planalto Central Brasileiro. Nos primeiros meses de governo determinou a intensificação dos estudos e antes de decorrido o primeiro ano de seu mandato, a construção de Brasília já estava iniciada. Inspeccionando sempre pessoalmente o andamento das obras, o Presidente Kubitschek classificou Brasília como a meta-síntese do seu governo e dentro de seu mandato entregou a Nova Capital aos Três Poderes da República. Cumpriu a promessa de candidato e a 31 de janeiro de 1961 passará a faixa presidencial ao seu sucessor, no Palácio do Planalto.



5

*Figura 108 - Revista Brasília. Estes construíram Brasília. Número 40. Volume 4. Abril de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*



Francisco Matias dos Santos  
Gilberto Rolenberg Figueiredo  
João Ferreira Sobrinho  
José H. Aguiar Miranda  
Joel da Malta Oliveira  
José Casado Accioly de Lima  
José Machado Sobrinho  
Lourival Pedro de Oliveira  
Luiz Edmundo Moojen  
Océvio de Araújo Coutinho  
Pedro de Mello Brito  
Sebastião Ribeiro  
Werton Luiz da Costa e Silva

#### Órgão Fiscalizador

**Chefe do Órgão :**

**Romeu Scorza**

**Chefe do Órgão - Romeu Scorza**  
Abrão Jorge  
Domingos Martins Versiani  
Geraldo Claro da Silva  
José Maria Lopes  
Leo Sebastião David  
Luiz Carlos Boaventura Neves

#### Serviço de Abastecimento

**Chefe de Serviço :**

**Amaro Antônio Cavalheiro**

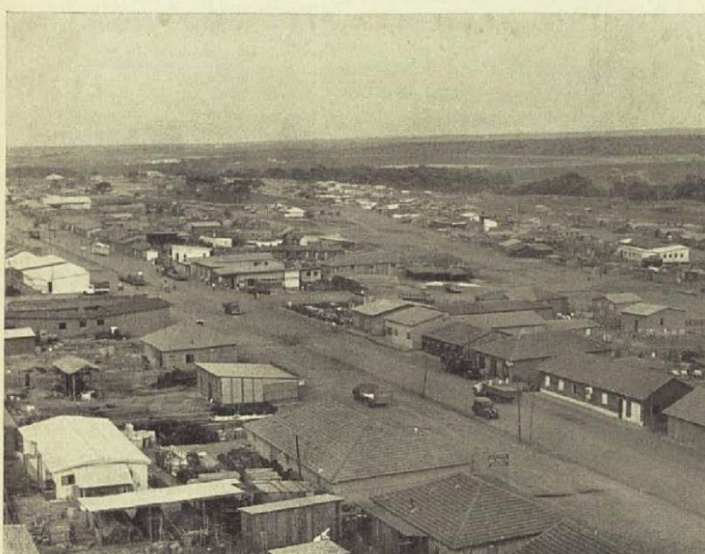
Accioly França Soares  
Almir Vieira Passos  
Hibraim de Moraes  
Ivanir Batista  
Joaquim Eugênio de Araújo Filho  
José Soares Pinheiro  
José Teixeira do Amaral  
Sebastião José da Silva

#### Campanha de Arborização

Antônio Orlando Filho  
Antônio Pereira de Sousa  
Juvêncio de Assis Ribeiro  
Walter da Silva Borda

#### Convênios

Eudoro Haeckel Lins de Barros  
Filipinas Borges Maciel  
Heitor Cordeiro



28

Aqui também não podia faltar uma palavra àqueles pioneiros, que se dirigiram para a região inóspita, a enfrentar as intempéries. Claro que nos referimos aos pioneiros do Núcleo Bandeirante, que, por 3 anos, abasteceram e continuam abastecendo a Nova Cidade, cujo capital investido sobe a mais de um bilhão de cruzeiros.

Os operários, as autarquias, os bancos, os fornecedores e empreiteiros são também objeto de nossa menção. A todos os bandeirantes de Brasília e a todos aqueles que, por ventura não constem diretamente ou indiretamente neste registro e nesta mensagem, queremos ressaltar-lhes os trabalhos e o suor vertido no amanho da maior obra do século XX, a construção da Nova Capital brasileira. Deus recompense largamente a todos.

*Figura 109 - Revista Brasília. Estes construíram Brasília. Número 40. Volume 4. Abril de 1960. Fonte: Biblioteca do Senado Federal.*

Nos chama atenção o texto se referir a estes que contribuíram para a construção da cidade como “bandeirantes” e “pioneiros”. Segundo Silva (2018), a figura destes desbravadores, que encabeçam as “bandeiras modernas”, foi constantemente utilizada nas

campanhas políticas do Estado para recrutar pessoas a fim de povoar regiões com mão de obra ou trabalhos específicos. Estes ideais foram muito explorados por Juscelino Kubitschek, o que contribuiu para criar um imaginário que atraísse estes deslocamentos. Numa de suas declarações, JK afirma que a aparência do sertanejo, descrita por Euclides da Cunha, em sua obra *Os Sertões*, como “um indivíduo abatido (...) está-se apagando do panorama brasileiro” (HOLSTON, 1993, p. 210). Esta seria uma forma de reconhecer a imagem do candango como a imagem do “povo trabalhador brasileiro” (SILVA, 2018, p. 9).

No próximo subitem, veremos como os candangos foram registrados sob os olhos de Marcel Gautherot. As imagens são do Plano Piloto, onde o governo concentrou a grande parte de seus esforços, tanto no quesito financeiro, para que as obras fossem concluídas dentro do prazo estipulado, como no quesito de divulgação, utilizando veículos de comunicação para gerar uma imagem futurista da capital. Em alguns casos eles passavam quase imperceptíveis e, em outros, eram até impedidos de serem expostos para não comprometer a imagem da cidade. Mesmo assim, os candangos tinham seu espaço no acervo do fotógrafo, que buscava mostra-los em seu ambiente de ofício. Com uma análise atenta, devemos ressaltar como várias características presentes nas imagens podem nos dizer sobre o modo de vida das pessoas ali registradas, bem como ressaltar os elementos fotográficos que compõem a estética de Gautherot. A seguir, teremos uma noção de como estas imagens foram feitas e o que podem nos dizer sobre o canteiro de obra dos anos 1950.

### 3.2.2 – Fotografias de Gautherot no Plano Piloto

Nas imagens de Gautherot, presentes no IMS, podemos ver os trabalhadores assumindo maior protagonismo dentro do enquadramento. Em sua maioria, eles estão em seu ofício, erguendo estruturas de ferro, aplainando a terra, fazendo a pintura de prédios ou pilotando veículos com carga. O candango é mostrado como modelo de trabalhador, que mesmo diante de um sol forte e condições precárias de trabalho, eles assumem o peso de construir uma cidade do zero. Nas fotos abaixo, podemos notar elementos como: andaimes em primeiro plano, placas de mármore soltas pelo chão, operários varrendo, carregando, subindo, pregando e pintando. Segundo Andrea Cristina Silva e Leila Beatriz Ribeiro (2008), em “Imagens do silêncio, imagens silenciadas – Marcel Gautherot e a

construção de Brasília”, as imagens comprovam os gestos de trabalho, com muitos homens agindo ao mesmo tempo. Ao contrário das imagens publicadas na *brasília*, nas fotografias de Gautherot o protagonismo é dividido entre a arquitetura e os seus trabalhadores (SILVA; RIBEIRO, 2008).



*Figura 110 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Na foto em questão (Figura 110), os operários estão com lenços amarrados ao rosto, a fim de se protegerem da poeira das obras. Para Silva e Ribeiro (2008), isso pode indicar a falta de equipamentos adequados para o trabalho. As precárias condições para a construção de Brasília também podem ser confirmadas pela ausência de capacetes por parte dos operários. Todos usam um mesmo tipo de chapéu para abrandar o sol forte dos trópicos e somente alguns usavam luvas. Em vários casos, Gautherot conseguia captar os candangos durante o seu ofício por conseguir estar “invisível”. Michel Frizot (2016)

salienta que a inclinação do corpo do fotógrafo para o momento do clique faz com que o fotografado ficasse despreocupado com a pose que faria. Ainda segundo o autor, a pessoa se descontraí em frente à câmera por achar que o fotógrafo ainda estaria se preparando para tirar a foto (FRIZOT, 2016). Atrás, a grande estrutura da Câmara dos Deputados ainda se encontra sem acabamento, ainda com andaimes e falta de calçamento no entorno. Pelo seu tamanho e um ângulo que parece encobrir o céu acima dos trabalhadores, a Câmara ameaça “desabar” sobre eles, segundo Ana Luiza Nobre (2001, p. 16).

Na foto abaixo (Figura 111), vemos os mesmos operários, mas de uma forma diferente: a maioria deles está olhando para a câmera. Se num caso os operários pareciam não perceber a presença de Gautherot durante as suas atividades, nesta eles posam para saírem na foto. Eles ainda estão segurando as vassouras, usadas para limpar o chão, e mantêm os lenços encobrindo o nariz e a boca, que ficam mais perceptíveis nos rostos de alguns. A diferença é que não há mais o homem agachado manuseando a argamassa, como na foto anterior.



*Figura 111 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Nesta outra foto (Figura 112), vemos os candangos embaixo da cúpula da Câmara, só que de um ângulo diferente. Ao contrário da última imagem, em que eles estão todos bem próximos, nesta eles aparecem mais dispersos. Mas apesar da distância entre os construtores que trabalham no chão, eles foram enquadrados numa única parte, a inferior esquerda, o que os fazem parecerem juntos enquanto revestem o piso. Ao fundo, também vemos os edifícios ministeriais enfileirados, que pelo mesmo ângulo em que vemos os operários, parecem estar muito próximos entre si. Na cúpula, podemos notar os outros trabalhadores nos andaimes, em que só aparecem os seus pés e suas pernas. Na parte de baixo do mesmo prédio, ainda há aquela que é uma das marcas do fotógrafo, a poeira iluminada, que preenche sutilmente uma parte da imagem sem encobrir nenhum elemento. Assim como nas outras imagens de Gautherot, podemos ver a geometria da imagem presente nos andaimes, cujas linhas retas se cruzam em vários momentos.

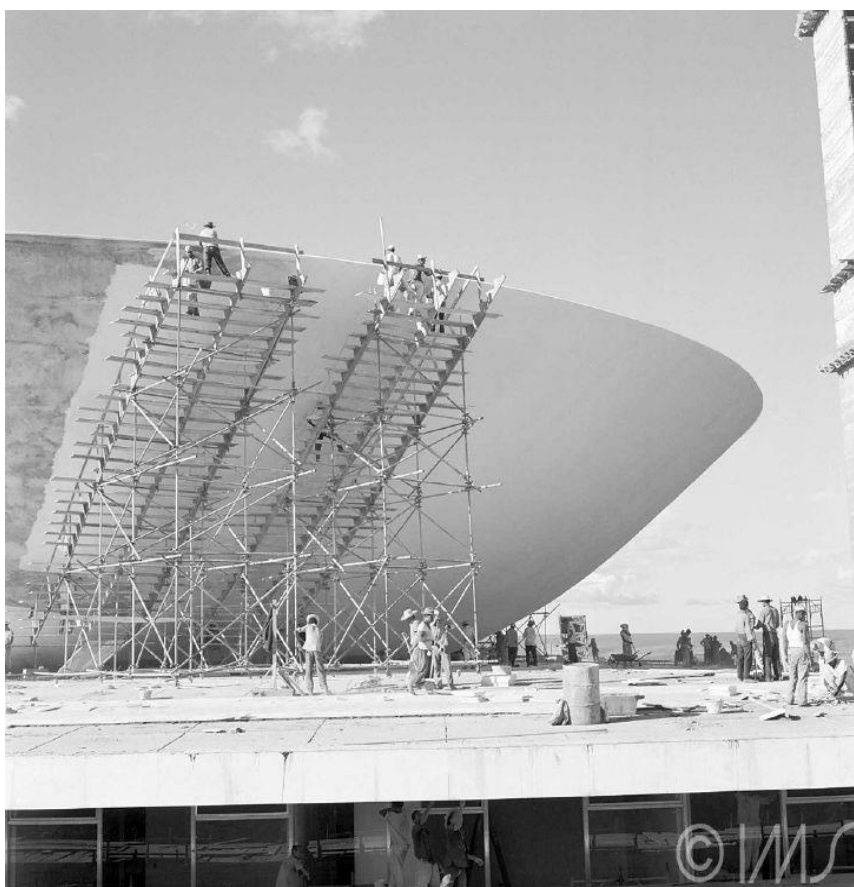


*Figura 112 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



Do mesmo modo que no caso anterior, abaixo os operários realizam trabalhos manuais, mas com destaque à pintura da Câmara dos Deputados (Figura 113). Com esta perspectiva mais distante, os candangos dos andaimes, que mal apareciam na foto acima, agora podem ser vistos com o corpo inteiro. Em um plano mais aberto, os trabalhadores ocupam boa parte do terraço do Congresso Nacional numa técnica fotográfica chamada de grande-angular. Como nos afirma Luísa Videsott (2009, p. 291), cuja eficiência exalta as distâncias, os espaços, as geometrias dos edifícios e diminui as pessoas, por vezes, parecendo invisíveis nas fotos.

A autora ressalta que a arquitetura moderna e os canteiros distantes conduzem o espectador a uma atmosfera ascética ao tempo. As representações dos canteiros e dos edifícios narram a trajetória da cidade, composta por armações metálicas, desenhos geométricos dos andaimes, texturas do fundo branco, contraluzes, parábolas das colunas, ao passo que todos estes elementos também servem como cenário às posições dos trabalhadores (VIDESOTT, 2009, p. 292).



*Figura 113 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Além da parte externa, a parte interna da Câmara dos Deputados também pode nos mostrar uma grande riqueza em imagens. Em uma das fotos, os candangos estão se equilibrando por entre os vergalhões (Figura 114), numa cena que já foi mencionada no presente trabalho por ter sido publicada na revista *brasília* (Figura 90). Na superfície em que os candangos realizam seu ofício, ainda conseguimos obter uma noção de movimento devido ao sentido em que os vergalhões foram montados.

De um modo parecido, na foto abaixo (Figura 115) vemos os operários por outro ângulo, sendo que ao fundo os vergalhões parecem uma coroa de espinhos, dando uma dimensão do perigo do trabalho que estes construtores precisam lidar. Em ambos os casos, Gautherot possui um olhar sensível à realidade dos trabalhadores. Mesmo sem podermos ver seus rostos, a tarefa de erguer o edifício parlamentar se mostra desafiadora pelo tamanho da estrutura da cúpula, como também pelo sol forte que incide sobre eles e o formato das pontas espalhadas por todo os lados, que mais parecem “estacas de ferro”, ameaçadoras para os próprios candangos (SILVA; RIBEIRO, 2008, p. 7). A posição da sombra facilita para percebermos a dimensão das estruturas de metal e em qual parte do dia foi feito tal registro, mostrando o trabalho árduo de seus operários.



Figura 114 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.



*Figura 115 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Instituto Moreira Salles.*

No registro acima (Figura 115), ainda notamos como as sombras se mostram retilíneas ao fundo. Os suportes de madeira possuem sombras retas que se cruzam, gerando um efeito impressionante. Do mesmo modo, podemos ver na fotografia ao lado (Figura 116) como as sombras incidem sobre um corredor aberto, se entrecruzando por conta dos pedaços de madeira, mas permanecendo retas, como se fossem desenhos no chão, ou, nas palavras de Lorenzo Mammí (2016), seriam raízes. Já na fotografia abaixo, o trabalhador no centro da imagem é visto em perspectiva, num enquadramento em que ele está inserido em vários quadrados, devido aos suportes



*Figura 116 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional em construção. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

de madeira. Nem ele escapa das sombras, com todo o corpo encoberto, e mal conseguimos ver seu rosto. É perceptível como toda a foto é geometrizada, cujo traçado das sombras é complementar à estrutura do espaço totalmente retificado. Em ambas, os efeitos de luz e sombra, ainda sim, são importantes para reforçar a presença não das pessoas, mas das construções. O tamanho das sombras e a perspectiva na qual são captadas servem para comprovar o tamanho dos prédios e a monumentalidade de seus traços modernistas.

Como vimos nos exemplos da Câmara, também buscamos expor alguns registros do Senado Federal. Num caso semelhante, a fotografia abaixo (Figura 117) mostra os vergalhões que encobrem a superfície da redoma servindo de apoio para os candangos se equilibrarem, que se encontram justapostos em uma fileira horizontal. Eles aparecem colocando as vigas que conferem a sustentação do prédio, num ângulo visto de baixo para cima, permitindo ter uma dimensão do tamanho e do que representa o Congresso. De acordo com Patrícia Peralta (2005), não são poucos os trabalhadores que compõem a foto, sugerindo uma intencionalidade do fotógrafo em humanizar a imagem. A composição teria como propósito gerar uma ideia que, segundo a autora, nos remete não à conclusão,

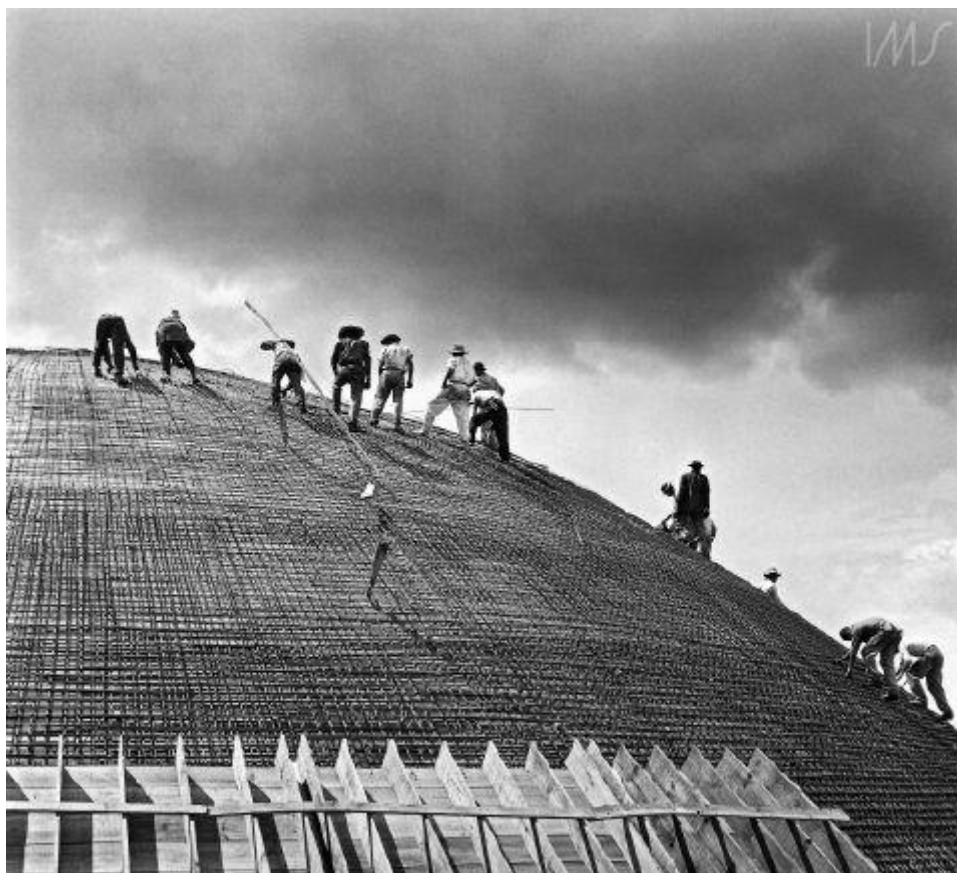


*Figura 117 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

mas à construção, em que se mostra os atores responsáveis por erguer a obra (PERALTA, 2005, p. 180-181).

Nos chama a atenção as condições precárias que os candangos tinham para realizar os trabalhos, sem equipamentos de segurança para se prevenirem de acidentes. Outros elementos que podemos destacar são as nuvens ao fundo, que contrastam o plano superior da imagem com a redoma, enaltecendo a geometria arquitetônica. Na imagem abaixo (Figura 118) – tirada no mesmo período da imagem anterior –, vemos a cúpula e os trabalhadores por outro ângulo. Os operários fazem movimentos para escalar, sem a presença de quaisquer equipamentos de apoio, para estarem no cume da cúpula do Senado. Por este ângulo, também vemos a presença deles apenas na borda da estrutura, o que confere uma certa ordem para o espectador, que vê os trabalhadores enfileirados.

Em ambas as imagens, vemos os trabalhadores se equilibrando em conjunto nas estruturas de metal do prédio. Silva e Ribeiro (2008) enfatizam que as imagens realçam a importância do trabalho coletivo, com vários homens realizando gestos em conjunto.



*Figura 118 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional, Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



As imagens do Congresso em construção seriam as primeiras tentativas de humanizar a arquitetura de Niemeyer, mostrando a relação entre o homem e o concreto. Segundo Sérgio Burgi e Samuel Titan (2010, p. 14), em *Marcel Gautherot: Brasília*, logo que se afigurou uma possível unidade entre arquitetura e fotografia, a posição da câmera de Gautherot se tornou elemento de abstração e de pré-visualização de um cenário, cujo foco era capturar o conjunto arquitetônico. Cada tomada tinha a preocupação de transmitir a impressão do próprio fotógrafo sobre as infinitas gradações de luz que incidiam nas superfícies construídas. O volume, a textura e os planos das edificações tinham a intensidade de luz, bem como o seu controle precisamente captados na película fotográfica (BURGI; TITAN, 2010, p. 14).

Segundo Luísa Videsott (2009, p. 277), estas imagens viabilizam uma atmosfera atemporal, que emergem de composições geométricas, assim como no gesto de “rigidez” das pessoas. Videsott considera a presença humana nas fotografias como algo estatutário, o que não é verdade, em virtude de suas posições que esboçam movimentos e ainda promovem uma noção de mudança conforme as obras vão ficando prontas, graças à contribuição das pessoas. Mas neste caso, também cabe o olhar que o fotógrafo tem sobre a arquitetura da cidade, cujos espaços e volumes arquitetônicos assumem o protagonismo. Em vários momentos, os trabalhadores são reduzidos a “formiguinhas” pela forma como as obras e suas composições são enaltecidas (VIDESOTT, 2009, p. 277).

Além disso, o contraste entre o céu e a cúpula faz com que a forma arquitetônica fique mais nítida. De acordo com Silva (2018, p. 7), estas imagens refletem o olhar de Gautherot, que se construiu ao longo de sua estadia no Brasil, começando com o “brasileiro comum” nas expedições pelo país, até o candango de Brasília. O protagonismo que o fotógrafo atribui às populações do Brasil se transforma em empatia, devido à sua própria trajetória de vida de pobreza na periferia parisiense. Entender esse trabalhador como herói da história de Brasília também nos faz entender a história do povo em meio a travessia demográfica – do litoral ao sertão – por todo território brasileiro (SILVA, 2018, p. 7).



*Figura 119 - Marcel Gautherot. Palácio do Supremo Tribunal. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



*Figura 120 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional em construção, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

De um modo geral, nas fotos mais comuns que vemos dos candangos, eles estão em seu ambiente de trabalho. No caso da fotografia ao lado (Figura 119), podemos vê-los revestindo o chão com pedras portuguesas, em frente ao Palácio do Supremo Tribunal Federal. No entanto, em outra foto (Figura 120), é perceptível que eles não estejam trabalhando.

Podemos notar como eles interagem, sem estarem com as cabeças baixas sob um sol forte. Apenas vemos eles conversando entre si encima do material de construção, as pedras portuguesas. Há também alguns olhares curiosos que observam a presença do fotógrafo.

Em ambas as imagens, os candangos não se preocupam em posar para a foto, tornando o ambiente e o

acontecimento o mais natural possível diante das lentes. E ainda, nos atentando à descrição da imagem, vemos que num caso a fotografia remete ao Supremo Tribunal, enquanto que a outra descreve o Congresso Nacional, pouco perceptível, cuja única



Figura 121 - Marcel Gautherot. Manifestação do dia do trabalho, Congresso Nacional esqueleto. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.

referência é a sua aparição no canto direito superior da segunda imagem. Apesar de estarem destacados pelo olhar fotógrafo, o mesmo não podemos dizer da descrição que o fotógrafo fez. Gautherot menciona apenas os prédios em construção, isto é, o Palácio do Supremo Tribunal Federal e o Congresso Nacional, ignorando a existência dos trabalhadores que aparecem em destaque nas duas imagens.

Além de alguns indivíduos, o fotógrafo possui a habilidade de captar multidões. Durante a manifestação do Dia do Trabalho, próximo do Congresso Nacional, pessoas se reuniram com várias faixas em torno de uma espécie de palco (Figura 121). Em muitos cartazes podemos ver frases de enaltecimento a JK, como “Homenagem ao presidente” e “Saudam (sic) o presidente Juscelino”. Tão impressionante quanto a imagem, cuja composição mostra um aglomerado de pessoas por todos os lados, é poder imaginar de onde o fotógrafo conseguiu tirar essa foto, que nos oferece poucos elementos de onde ele pudesse estar na



Figura 122 - Marcel Gautherot. Romaria do Jubileu do Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos. Congonhas (MG). 1947. Fonte: Instituto Moreira Salles.

hora do clique. Isso também pode ser notado na foto ao lado (Figura 122), feita anos antes, em Congonhas (MG), durante a Romaria do Jubileu do Santuário Diocesano do Bom Jesus dos Matosinhos. No enquadramento, a Igreja do santuário ao fundo se torna um prédio humanizado pelas pessoas que cercam o seu arredor.



Figura 123 - Marcel Gautherot. Trabalhadores na construção de Brasília, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Nas duas fotos acima (Figura 123), percebemos como a fotografia individual também se insere no estilo estético de Gautherot. Da mesma forma que nós vimos nos exemplos anteriores, podemos ver que as fotos dos candangos nos dizem muito sobre a expressão que eles carregam enquanto estão em ofício. Em *Significado nas artes visuais*, Erwin Panofsky (2014) afirma que os significados identificados nas atitudes dos objetos fotografados produzem, naturalmente, algumas reações no espectador. As emoções e sentimentos se tornam interpretáveis de acordo com o conhecimento e a sensibilidade obtidos pelo observador. Como o próprio autor aponta, os símbolos gerados pela imagem constituem uma gama de métodos que são entendidos como iconografia e, neste sentido, possuem formas de entender os significados mais intrínsecos de um registro (PANOFSKY, 2014, p. 52).

Nas imagens acima (Figura 123), a da esquerda mostra um trabalhador, com roupas humildes e um chapéu para se proteger do sol forte do Planalto Central, olhando fixamente para a câmera com a sombra do chapéu incidindo sobre sua vista. O olhar está junto com o semblante fechado, o que nos levanta diferentes interpretações sobre sua expressão facial. Mesmo estando perto da câmera, sendo o foco da imagem, o operário é posto mais à esquerda, o que nos permite observar com atenção o fundo da imagem. No

primeiro plano, é mostrado o espaço aberto em que o trabalhador se encontra e, mais ao fundo, vemos uma fileira de edifícios ministeriais em perspectiva. A união destes dois espaços nos permite entender que o lugar onde o candango está é a Praça dos Três Poderes e atrás está o Eixo Monumental.

Na imagem ao lado, reparamos que os elementos do ambiente são os mesmos (com exceção de um homem que aparece no canto esquerdo, nas costas do operário). Mas o que destacamos é o sutil sorriso que o trabalhador faz, movimentando um pequeno volume nas bochechas iluminadas pelo sol e destacadas pela sombra do chapéu. A diferença de período entre uma foto e outra é curta, levando em consideração que as nuvens rarefeitas são mantidas nas mesmas posições. A questão seria observar como a mudança de expressão também pode fomentar novos questionamentos sobre o momento em que a foto foi tirada, bem como a direção do fotógrafo sobre o candango.

Por fim, vale ressaltar a descrição da imagem, que se promove a reconhecer a participação dos operários da construção, com o título “Trabalhadores na construção de Brasília, Praça dos Três Poderes”. O que devemos pensar a partir disso é que numa fotografia individual não há uma descrição específica de quem está sendo fotografado. Ao contrário, não temos conhecimento do nome nem da idade do fotografado, nos restando apenas uma descrição do seu ofício de trabalhador.



*Figura 124 - Marcel Gautherot. Congresso Nacional em construção, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Semelhante ao exemplo anterior, nos dois casos acima (Figura 124) as imagens mostram trabalhadores encerando o terraço do Congresso nacional, com um deles bem



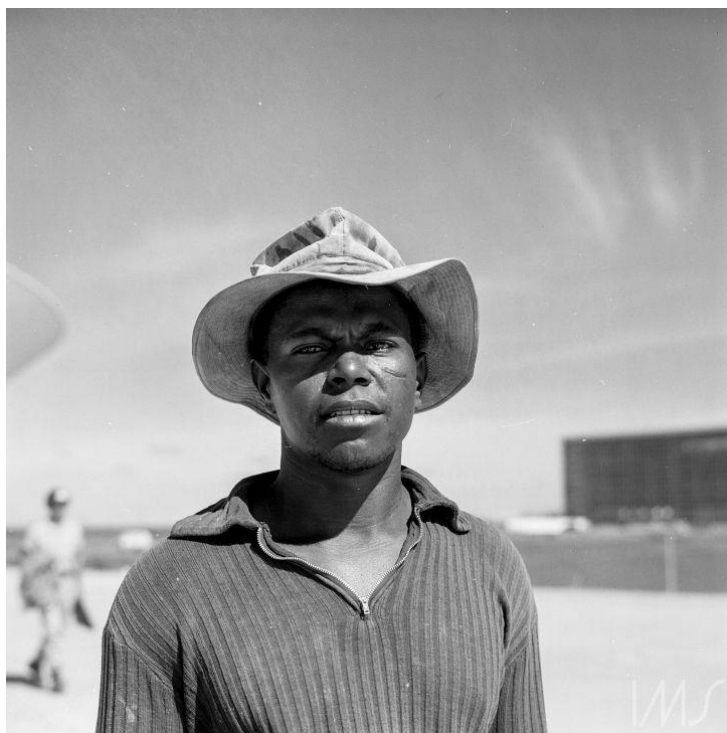
localizado no centro da foto. Lembrando que Gautherot busca criar narrativas através de suas fotos, a sequência que vemos acima é do jeito que está no acervo virtual do fotógrafo e que, provavelmente, tenha sido criada pelo próprio. Num momento, o operário não se importa com a presença do fotógrafo, demonstrando pouca atenção para a câmera enquanto realiza seu ofício. Já na imagem seguinte, o fotografado está virado para a câmera, com seu rosto voltado para a visão do público que o observa, enquanto que o enquadramento mais aproximado faz perceber melhor a sua expressão.

Nessas duas visões, percebemos como ocorre a relação fotógrafo e fotografado, com duas posições diferentes de ambos os atores que produziram a imagem: aquele que está à frente da câmera e aquele que está por trás da mesma. De acordo com o jornalista Amarildo Carnicel (2002, p. 44), em “Fotografia e inquietação: uma leitura da imagem a partir da relação fotógrafo-fotografado”, quem está por trás das lentes tem a função de captar um enquadramento, supostamente, “ideal”. A preocupação se torna incluir o elemento humano com foco na imagem, o que trata a privacidade do fotografado como algo exposto. No momento em que a primeira foto foi tirada, podemos dizer que não houve uma concessão ali. O olhar indiscreto do trabalhador em direção ao chão, faz o fotógrafo – um desconhecido – se apropriar de um instante sem o consentimento do fotografado (CARNICEL, 2002).

Já na segunda, ambos os olhares se encontram, mesmo que o trabalhador esteja com os olhos cobertos pela sombra do chapéu, é percebido que o fotografado se vira para a câmera e ainda esboça um leve sorriso no rosto. Após a presença do fotógrafo ser algo que interfere na atividade do operário, Carnicel (2002, p. 48) chama essa troca de interações de “jogo social”. Neste caso, Gautherot estaria guiando os passos para a execução do ato que culminou na resolução fotográfica. Roland Barthes (1980, p. 22), na sua clássica obra *Mitologias*, afirma que mesmo que toda cena tivesse sido montada pelo fotógrafo, o resultado final “fugiria” do planejado. No momento em que uma câmera se põe na frente de alguém, a expressão muda rapidamente, pois a pose que o fotografado realiza cria um outro homem (BARTHES, 1980). Perto de seus utensílios de trabalho, a imagem tenta transmitir a ideia de uma pessoa ativa, provando sua utilidade dentro do contexto de construção da capital.

Na imagem abaixo (Figura 125), retomamos a linha de análise que exercemos acima sobre a fotografia individual. Gautherot retira o foco dos demais objetos da imagem

localizados em outros planos e posiciona o trabalhador no centro da imagem. Descrevendo visualmente, o homem olha para a câmera sob um sol, que faz sombra sobre os olhos e em parte do pescoço, enquanto esboça um sorriso tímido. De acordo com Thiago Silva (2018), seria provável especular que Gautherot tenha pedido para operário olhar diretamente à câmera. Nas palavras do autor, a sensação é de “estar olhando para o próprio trabalhador, um diálogo direto entre ele no passado e nós no presente” (SILVA, 2018, p. 4). A cicatriz em seu rosto mostra a expressão de cansaço do trabalhador, evidente devido ao contraste de luz exercido pelo fotógrafo, que torna a pele do trabalhador ainda mais escura. Isso faz Silva (2018) acreditar que esta técnica de contraste foi proposital para demonstrar quem é (socialmente) o trabalhador brasileiro e quais são as origens étnicas desse operário.



*Figura 125 - Marcel Gautherot. Trabalhadores na construção de Brasília, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Em outro momento das obras, na imagem abaixo (Figura 126) percebemos que a atenção das pessoas está sendo voltada para que está acontecendo para além daquilo que podemos ver. Se pensarmos que as fotografias de Gautherot obedecem a uma narrativa e, por isso, contam uma história, devemos nos atentar para a foto seguinte (Figura 127). Na cena, ocorria um jogo de futebol onde pouco se sabe quem eram os jogadores, se eram profissionais (devido aos uniformes) ou não, mas a partir do momento que entendemos

que é um esporte, percebemos que as pessoas aglomeradas sobre materiais de construção eram na verdade a torcida. A “arquibancada” foi um improviso de algumas pedras e



Figura 126 - Marcel Gautherot. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.

pedaços de madeira e o entorno estava alagado.

O ambiente úmido fica ainda mais evidente quando vemos os guarda-chuvas abertos do público – muito notáveis por se contrastarem com o fundo branco do céu –, que está assistindo à partida. Por sinal, não parecem ser candangos, mas sim pessoas de classes mais altas, devido às suas roupas e chapéus.

Enquanto isso, mesmo estando num campo encharcado, com

poças d’água que refletem o branco do céu, a imagem do jogo nos transmite uma noção de movimento, visto que um dos jogadores está com a bola nos pés em posição de condução do objeto, situado no meio da imagem. Enquanto isso, tem outros ao redor também em posição de movimento, indo em direção ao homem com a bola, ou apenas olhando em sua direção.

Quase não conseguimos ver os rostos destes que estão em campo, na maior parte da imagem, os tons escuros estão muito presentes, assim como nas bordas e em alguns detalhes, como nos rostos dos jogadores. Nos chama atenção como que em ambas as imagens, mesmo com o céu livre de qualquer nuvem, ainda nos passa a impressão de estar um tempo chuvoso, devido aos guarda-chuvas e ao campo alagado.



Figura 127 - Marcel Gautherot. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.

De um modo ou de outro, o acontecimento não deixa de ser inusitado por ser uma partida esportiva acontecendo em meio à construção de uma cidade. Para além das obras, outros momentos que podem caracterizar a construção da capital, também foram registrados por Gautherot, na sua sensibilidade em captar as atividades realizadas por pessoas. Porém, notamos o mesmo critério de denominação da imagem, que nem vimos nas fotos anteriores: não há nomes de pessoas. Neste caso, não há nem descrição do evento, no arquivo pessoal só podemos ver os nomes da cidade e do autor da imagem.

Em outra sessão de fotografias, separamos algumas que mostram pessoas mais destacáveis em meio à multidão. Com o título “Visitas presidenciais”, Juscelino Kubitschek é o protagonista da foto, no centro da imagem com chapéu e gravata preta, com vários correligionários no entorno, dentre eles, à direita vemos o presidente da Novacap, Israel Pinheiro (Figura 128). Descrevendo a ação, tanto o presidente quanto os demais, estão subindo uma rampa de madeira, em direção ao fotógrafo. Com base nisso, entendemos que o ambiente por trás de Gautherot seja o destino dessas pessoas. E atrás, também não podemos ignorar, vemos uma vastidão desértica onde, provavelmente, servia como canteiro de obras da capital.

Na imagem seguinte (Figura 129), JK fica ainda mais em evidência. Sem pessoas ao redor, com exceção de uma de costas à esquerda e outra à sua frente, ele está no meio da foto com um certo destaque, ainda mais pelo contraste com o céu claro e a sombra que encobre seu rosto. A foto também é vista de baixo para cima, um estilo artístico em que Marcel Gautherot reproduziu em grande parte de suas imagens de arquitetura. Segundo Heliana Angotti-Salgueiro (2014, p. 14), esta visão fotográfica de Gautherot, conhecida como *contre-plongée*<sup>61</sup>, tem origens no movimento *Nouvelle Vision*<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> “Ângulo baixo”, em tradução livre.

<sup>62</sup> De acordo com o arquiteto Paulo César Castal (2011), em “Do fotogênico ao fotocriativo”, a Nova Visão (em tradução literal), foi uma linguagem visual desenvolvida pelo húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), em que se buscava atingir a formação do homem através da profusão das imagens de um determinado ambiente. Em contraponto com a Nova Objetividade, a Nova Visão pautava seus princípios por meio do olhar moderno (CASTRAL, 2011, p. 3).



*Figura 128 - Marcel Gautherot. Visitas Presidenciais. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



*Figura 129 - Marcel Gautherot. Visitas Presidenciais. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



Ao longo dos anos, se percebia como Brasília era uma cidade que gerava desigualdades, surgindo assim dois espaços diferentes debaixo de um mesmo empreendimento, um representando a utopia e outro a distopia (HOLSTON, 1993). Lorenzo Mammì (2016) afirma que esses dois lugares coexistiam, mas nunca se entrecruzavam, visto que as linguagens narrativas em ambos os lugares não tinham nenhuma mediação. De um lado, “o Brasil do futuro, rápido, leve, livre, o lugar ideal para uma aventura intelectual”, enquanto que do outro, “um Brasil lento, amarrado a uma quantidade infinita de tradições (...) que é incapaz, por si só de cumprir o salto histórico” (MAMMÌ, 2016, p. 51). Ainda de acordo com Mammì, mesmo com todos estes problemas e distinções, ambos os “Brasis” compartilhavam de uma origem comum: os mesmos sacos de cimento que servem para os edifícios, também serviam para montar os barracos. Mesmo assim, foi nos arredores em que Gautherot conseguiu imprimir os



*Figura 130 - Marcel Gautherot. Edifícios residenciais projetados para os Institutos de Aposentadoria e Pensões. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

princípios da fotografia etnográfica que havia aprendido no Museu do Homem: tomada frontal, enquadramento central, simetria, iluminação e nitidez (MAMMÌ, 2016).

Na foto ao lado (Figura 130), vemos como os dois “Brasis” conviviam lado a lado. Em fotos tiradas em 1960 – ano da inauguração da cidade – podemos ver a

pobreza, representada por casebres simples de madeira, ao lado dos modernos edifícios residenciais. James Holston (1993, p. 207) nos aponta que o discurso igualitário e democrático direcionado aos migrantes perdeu força rapidamente, sobretudo devido ao “tipo de recrutamento, às condições e tipos de trabalho e ainda, à manutenção das práticas políticas e de poder mal

hierarquizado”. Os “pioneiros”, como eram chamados no início pelas propagandas do governo, eram estratificados em diferentes classes com diversos interesses, privilégios e poderes em relação umas às outras (HOLSTON, 1993, p. 207).



*Figura 131 - Marcel Gautherot. Edifícios residenciais projetados para os Institutos de Aposentadoria e Pensões. Brasília. 1960. Instituto Moreira Salles.*

Muitas vezes, ao invés de igualdade e harmonia, o que se via era um ambiente dominado pela diferença, que gerava lutas e alianças (HOLSTON, 1993, p. 207). Apesar dos termos “pioneiro” e “candango” terem o mesmo sentido no início da construção da cidade<sup>63</sup>, com o tempo, foi sendo criada uma diferenciação. O primeiro era envolvido pelas posições de elite, remetendo aos engenheiros, burocratas, empresários e funcionários do Estado. Enquanto que o segundo passou a referenciar apenas os operários,

---

<sup>63</sup> Relacionado a quaisquer pessoas envolvidas com a construção, desde trabalhadores até autoridades (HOLSTON, 1993).

camponeses, serventes e todos aqueles que realizavam serviços de base. Isso se explica porque a palavra “candango”, como vimos, era destinada não só aos portugueses, mas a todos os que faziam o trabalho braçal. No Brasil, os mestiços herdaram não só o ofício, como também a segregação sócio-racial sofrida pelos grupos angolanos (SILVA, 2018, p. 5).

No título da imagem – como está no arquivo pessoal do fotógrafo –, nos chama a atenção o fato das moradias humildes e o ambiente desorganizado e sujo sequer serem mencionados. Na fotografia seguinte (Figura 131), o contraste entre o moderno e o rústico fica ainda mais evidente quando vemos uma pequena casa próxima aos prédios projetados por Oscar Niemeyer. A habitação ainda possui algumas roupas estendidas no telhado, enquanto uma mulher – cuja roupa clara contrasta com o solo escuro – e algumas crianças estão do lado de fora. Pela posição em que a mulher se encontra, encurvada para o chão em frente a uma espécie de panela de onde sai uma fumaça branca, presume-se que ela esteja cozinhando algo. Já as crianças estão interagindo entre si, em que podemos ver uma delas sentada no chão em uma atividade manual.

A imagem de uma capital “limpa” (ESPADA, 2011, p. 63) se desfaz ao longo dessas fotos. A pequena moradia em meio a um solo de terra, cheio de entulho, transparece a desigualdade presente ao longo do empreendimento. Pelo olhar geométrico de Gautherot, mesmo estando inseridas num mesmo registro, as realidades ainda permanecem “separadas” pelas linhas retas que o fotógrafo imprime. Na primeira foto (Figura 130), a linha transversal que segue em direção a um ponto de fuga, onde os edifícios residenciais se encontram, podemos notar uma divisão entre a parte superior e a inferior. Encima as construções de uma capital moderna e embaixo um lugar pobre. Na imagem seguinte (Figura 131) temos a mesma situação. Ao centro da imagem, uma linha horizontal (imaginária) corta a foto em dois planos, em que podemos notar o mesmo efeito gerado pelo exemplo anterior. No plano inferior, há uma construção que lembra em nada a arquitetura de Niemeyer, situada em um ambiente vazio. E no superior, vemos edifícios retilíneos em que percebemos a perspectiva do fotógrafo enquadrando os prédios geometrizados.

Para Carnicel (2002), esse tipo de imagem configura o que ele chama de “foto denúncia”. Fotos assim buscam expor as mazelas da sociedade, com pessoas em condições deploráveis perto de quem moraria nos condomínios ao lado. O ângulo tenta

focar na questão material, apenas nas casas, nos prédios e nas roupas (tanto penduradas, como as que são usadas pelas mulheres), pouco se importando com o fator humano, em que pouco conseguimos ver ou ter clareza sobre o rosto das pessoas. Para Barthes (1980), esta pode ser uma das qualidades da fotografia, vista pelo autor como um instrumento subversivo, pois ao mesmo tempo em que estigmatiza, perturba e aterroriza, também consegue se fazer pensativa. Ainda segundo o autor, fotografar envolve outras atividades como informar, representar, surpreender, fazer significar e dar vontade (BARTHES, 1980).

É assim como um agente busca documentar o real, denunciando as máculas da sociedade, antes escondidas. Barthes (1984) se torna ainda mais enfático ao dizer que é a ação do *operator* (como o ele chama o fotógrafo) que torna a mazela perceptível. De um modo ou de outro, mesmo diante da agressividade e da invasão de privacidade causadas pelo próprio fotógrafo, a naturalidade consegue ser registrada quando o *operator* conquista a confiança do fotografado, ou quando este não toma conhecimento do ato fotográfico (BARTHES, 1984).

Mas se por um lado há a necessidade de se denunciar as mazelas sociais, por outro há também uma questão que envolve o registro da beleza dos espaços fotografados. Como afirma Carla Alborno (2005, p. 100), quando um fotógrafo humanista explora a cena através da ambientação, da luz, de sombras, de composições e de enquadramentos, ele não retrata a realidade como ela é, mas sim tenta mostrar um outro ponto de vista da mesma, podendo ser tanto negativo quanto positivo. Na imagem, são impressas as sensações de beleza e calidez do autor do clique, enquanto que o observador estabelece uma relação emocional com o que foi retratado (ALBORNOZ, 2005, p. 98).



*Figura 132 - Marcel Gautherot. “Os candangos” ou “Os guerreiros”, escultura de Bruno Giorgi, Praça dos Três Poderes. Brasília. 1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Por fim, destacamos os únicos candangos permitidos a “ficar” no Plano Piloto (Figura 132). A obra de Bruno Giorgi foi feita para imortalizar a contribuição destes que ergueram a capital. Segundo Luísa Videsott (2008, p. 24), a escultura foi exposta primeiramente em 1957, durante a Bienal de São Paulo, onde foi apresentada com o nome de “Os Guerreiros” e escolhida pela Novacap para ser colocada na Praça dos Três Poderes. De acordo com o próprio Giorgi, a estátua tinha um metro e meio de altura na bienal, mas quando a Novacap aprovou seu projeto, ele aumentou para os oito metros que conhecemos. A escultura mostra duas figuras esbeltas, de ossos salientes, assexuadas e com cabeças minúsculas. Se observarmos a base, nos surpreendemos pelo seu formato estreito, parecendo pés de galo ou ave de rapina, que sustenta uma estrutura tão grande (VIDESOTT, 2008, p. 23). A seguir, veremos como os arredores de Brasília podem nos falar bastante sobre a realidade construída sobre a capital, mas, acima de tudo, sobre os próprios candangos.



### 3.2.3 – Explicando os arredores

Os arredores da capital foram compostos por remanescentes da sua construção. A maioria desses espaços, que conhecemos hoje como cidades-satélites, foram ocupados pelos operários das obras que chegavam à capital sem moradia própria. O primeiro ponto onde muitos passaram a se alojar foi a Cidade Livre – que mais tarde seria conhecida como Núcleo Bandeirante – urbanizada e administrada pela Novacap. Mas aos poucos, com a grande quantidade de trabalhadores que não paravam de chegar, o acampamento da Novacap foi ficando “pequeno” e as ocupações passaram a se expandir para outras áreas, às vezes, gerando ocupações irregulares<sup>64</sup>. Segundo Luciana Jobim Navarro (2017, p. 148), uma destas vilas era conhecida como Sacolândia, cujas moradias eram formadas por sacos de cimento que sobravam das obras da capital. Formada por habitações irregulares, seu início aconteceu em 1958 e, no mesmo ano, possuía uma população que chegava a sete mil pessoas (NAVARRO, 2017, p. 148).

Para entendermos melhor como ocorreu o processo de marginalização dessas populações, devemos saber que isso não foi algo novo para a época. Cento e cinco anos antes da construção de Brasília, o barão Haussmann (1809-1891)<sup>65</sup> já removia do centro de Paris boa parte da classe trabalhadora e os elementos considerados “indesejáveis” em meio às reformas urbanas que a cidade passava. De acordo Maria Stella Bresciani (1986), em “Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades do século XIX)”, tanto na Europa quanto no Brasil, na virada do século XIX para o XX, houve uma consolidação dos valores burgueses, acompanhados de uma arquitetura que conseguisse carregar os símbolos dessa classe. A estética burguesa não criou um desenvolvimento harmônico e

---

<sup>64</sup> Ao chegarem em Brasília, e acordo com o arquiteto Rômulo de Andrade de Oliveira (2008), a decisão de criar estas cidades no entorno da capital surgiu do então presidente da Novacap, Israel Pinheiro, que não desejava ampliar o Núcleo Bandeirante. Contudo, Pinheiro entendia que era necessário ampliar as outras áreas ao redor para acomodar os operários que iam chegando. Seis meses depois, Taguatinga (a primeira cidade-satélite oficializada pelo governo) foi loteada e deu início à transposição de parte dos operários que já moravam na Cidade Livre, assim como os migrantes que não tinham sido contratados para trabalhar nas obras, mas que já ocupavam o acampamento. Este grupo passou a ser chamado pelo próprio presidente de “novos bandeirantes” (ANDRADE, 2008, p. 103).

<sup>65</sup> Conhecido como “artista demolidor”, foi prefeito de Paris entre os anos 1853 e 1870, um período em que a cidade passou por diversas transformações urbanas. Largas avenidas, fileiras de árvores, novos aquedutos e sistema de esgotos moderno são só algumas das reformas que ele fez na capital francesa a fim de tornar o espaço urbano mais salubre a partir de demolições e substituições de algumas construções.

Disponível em:

<[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160203\\_vert\\_cul\\_criador\\_paris\\_lab](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160203_vert_cul_criador_paris_lab)>, acesso último em: 29 de abril de 2021, às 14 horas e 31 minutos.

geral, mas sim uma desigualdade entre dois mundos irreconciliáveis: de um lado, um mundo burguês, visto pelo seu deslumbramento, e do outro, a pobreza, vista em sua intensidade. É dessa forma que Bresciani (1986) levanta a questão que haveria a necessidade de se domesticar as classes mais baixas, exercendo uma vigilância sobre o homem pobre.

Mesmo separadas por mais de um século de diferença, Brasília também passou por um processo semelhante ao de Paris – uma “haussmanização”, termo usado por Holston (1993, p. 55) –, na medida em que resolvia os problemas de habitação das classes operárias empurrando-as para zonas periféricas ao Plano Piloto. Para isso, é importante trazer o geógrafo David Harvey (2014, p. 50) para esta análise, cuja obra *Cidades Rebeldes* também faz referência ao processo de marginalização parisiense e explora as consequências que a criação destas zonas teve para o Estado francês. Segundo o autor, através das reformas urbanas, Haussmann também tentava implementar mais vigilância e controle sobre as classes insurgentes e não hesitou em usar a violência como ferramenta necessária para a construção de um “novo mundo” sem as classes mais desprivilegiadas (HARVEY, 2014, p. 50).

No entanto, mesmo com os problemas urbanos, a figura de Haussmann oferecia um modelo a ser seguido pelos CIAM, como a instalação de uma ordem geométrica urbana e largas avenidas que pudessem ligar áreas distantes da cidade. Os arquitetos e intelectuais dos congressos modernistas acreditavam que eram capazes de criar projetos com esta eficácia de mobilidade ao mesmo tempo que impedissem a exploração entre ricos e pobres sob um mesmo espaço. O modelo serviu como base para reformar várias capitais europeias e isso seduziu também os idealizadores de Brasília, que buscavam implementar o mesmo nível de organização social em sua nova capital. Porém, todas essas imbricações de melhorar o espaço urbano não contavam com os efeitos opostos, ainda mais em Brasília, onde a elite burguesa dominava os espaços mais nobres e o tratamento às classes mais baixas não condizia com o mesmo atribuído às parcelas mais privilegiadas da sociedade. Logo, os antagonismos na capital brasileira ficavam mais nítidos, o que parecia ser um planejamento que romperia com o passado, na verdade, acabou trazendo o velho para dentro da cidade (HOLSTON, 1993).

Na questão, o acampamento destinado aos operários de Brasília teve um crescimento muito rápido. Desde dezembro de 1956, nos preparativos de iniciar a

construção de Brasília – que começaria de fato no ano seguinte –, se estimava que o Núcleo Bandeirante receberia uma população de 232 pessoas. Já em novembro de 1958, o Departamento de Imigração avalizava em 45 mil a população do ainda inexistente Distrito Federal, com acréscimo de três mil pessoas por mês. Parte desse crescimento ocorreu por conta da divulgação sobre as oportunidades da capital, mas a grande seca que atingiu o Nordeste brasileiro também contribuiu para que milhares de trabalhadores itinerantes e suas famílias, em sua maioria pobres e sem profissão, fossem até o Planalto Central (VIDESOTT, 2008).

A administração da capital também se valia de métodos para tentar impedir a entrada desses migrantes, que estavam em busca de trabalho. Segundo Videsott (2008), uma das “barreiras” usadas para frear a chegada dessa massa de pessoas era solicitar as chamadas cartas individuais ou de locação de trabalho. Rômulo Andrade de Oliveira (2008) afirma que o controle era feito pela Guarda Especial de Brasília (GEB), que fazia triagens sob a orientação da Novacap e do Instituto Nacional de Imigração e Colonização (INIC). Apenas aqueles que atendiam as qualidades profissionais podiam seguir viagem pelo quadrilátero do Distrito Federal (VIDESOTT, 2008).

Mas o efeito não ocorreu como o esperado, pois muitos que não tinham essas qualificações conseguiram ultrapassar essas barreiras e, quando chegaram na cidade, encontraram novos desafios. Muitos faziam jornadas de trabalho ininterruptas, emendando um turno com outro, por não terem carteira de trabalho. Em outros casos, quando um operário se aproximava de completar três meses – necessários para assinar a carteira –, ele era demitido de uma empresa para logo em seguida ser contratado por outra. Fazendo esse esquema de trocas, havia uma rotatividade de empregados entre as empresas filiadas com a construção de Brasília, que mantinham os salários dos operários a níveis baixos (VIDESOTT, 2008, p. 37).

A ideia de que haveria oportunidades de emprego para todos, em que toda a força de trabalho seria absorvida pela enorme demanda de sua edificação, ia se desfazendo conforme a capital estava ficando pronta. Devido à falta de profissionalização da mão-de-obra, a inserção social dos retirantes, que vinham aos montes, acabava sendo problemática. A maior parte dos operários eram trabalhadores empobrecidos, com baixa qualificação e eram considerados sem-terra (VIDESOTT, 2008).

Outro fator determinante para essa exclusão pode ser explicado pela alta taxa de iletrados (cerca de 90%) nos canteiros de obras (VIDESOTT, 2008, p. 36). Visto que naquele momento os analfabetos não votavam, sendo que numa democracia o papel do voto ocupava um lugar fundamental na inclusão social. Trazendo à luz um dado importante, no mesmo ano em que a capital foi inaugurada, em 1960, ocorreram as primeiras eleições para o Distrito Federal, o que representou a incapacidade de participação democrática – bem como a reivindicação de direitos básicos – por parte dos candangos. Ainda houveram tentativas para escolarizar os migrantes (adultos e adolescentes), mas acabaram sendo frustradas, tanto por conta do prazo colocado para a inauguração da cidade, como pela necessidade dos próprios operários para juntar dinheiro e manter suas famílias em lugares distantes e carentes (VIDESOTT, 2008, p. 28).

Esse direito à cidade é um dos aspectos estudados por Harvey (2014), que corrobora na análise do espaço urbano como um lugar excludente. Segundo o autor, o pretexto para se utilizar essa exclusão é justamente o discurso da criação de algo novo. Todos os ganhos posteriores à inauguração da cidade estariam nas mãos da elite, que seria uma forma de concentrar o direito à cidade em suas mãos. Logo, o espaço urbano estaria sendo moldado segundo os interesses de particulares, que conjugariam o seu controle democrático (HARVEY, 2014).

Somando as formas de controle afrouxadas por parte do Estado junto ao incentivo das construtoras e os Institutos de Aposentadorias e Pensões, que motivavam e patrocinavam à migração, a chegada de trabalhadores se tornou algo inevitável. Muitas vezes, o primeiro momento para o indivíduo ser considerado “sujeito candango” era o de viajar até Brasília, o segundo era estar nos canteiros e o terceiro nos alojamentos construídos para eles. Neste último ponto, vale ressaltar que não se permitia qualquer tipo de ocupação fora dos locais planejados ou autorizados pelo Estado (OLIVEIRA, 2008).

A GEB atuava na retirada de tais ocupações junto com a Guarda Rural (GRN), pois ambas tinham aval para recorrer ao uso da violência o que, por vezes, gerava tensões entre autoridades e migrantes (OLIVEIRA, 2008). Videsott (2009, p. 260) complementa afirmando que o Corpo Policial de Brasília exercia um “verdadeiro sistema de repressão” e vigiavam os trabalhadores cotidianamente. Em alguns depoimentos, se afirmava que os “mutreteiros” (operários que por ventura causavam distúrbios nos alojamentos) eram marcados pelas autoridades, com direito a censura moral e até expulsão do acampamento (MARTINS, 2001, p. 251).

De um modo geral, a permanência em Brasília estava condicionada com o bom comportamento dos operários. Um dos episódios mais sangrentos de Brasília, que devemos falar aqui, é o massacre organizado pela construtora Pacheco Fernandez. De acordo com Maria Beatriz Medeiros (2012), após reivindicarem melhores condições de trabalho e nos dormitórios, os funcionários foram severamente reprimidos pelas autoridades durante a madrugada. Um caminhão de policiais chegou atirando contra os funcionários da empresa, que ainda estavam dentro do acampamento. O caso foi silenciado e até hoje pouco se sabe sobre o número de mortos. As mortes, inclusive, eram muito frequentes como consequência dos acidentes letais que ocorriam durante as obras, sendo que muitos deles eram cobertos com lonas e retirados do local rapidamente, a fim de evitar uma comoção entre os operários. Por fim, se dizia que eles eram enterrados em valas comuns e não em lugares para sepultamento (MEDEIROS, 2012).

Sendo assim, precisamos repensar na forma como tais trabalhadores e suas famílias foram esquecidos (propositalmente), a ponto de não prejudicar a imagem de Brasília, e como devemos observar as imagens deles, que foram deixadas por Gautherot, cujo potencial nos revela uma outra realidade. Luísa Videsott (2009, p. 262) nos chama a atenção ao reforçar uma análise sobre os instantâneos que não foram divulgados e permitem a ampliação dos aspectos da realidade que “não encontraram lugar nas falas oficiais”. Andrea Silva e Leila Ribeiro (2008, p. 4) corroboram por entenderem que a chamada “memória oficial” buscou apagar traços identitários do trabalho e dos trabalhadores. Nos anais da História, os construtores de Brasília mencionados são sempre Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek, nunca os operários (SILVA; RIBEIRO, 2008). Todo o trabalho do pesquisador passa a envolver a busca por traços dos ambientes e das situações em que a interferência visual do fotógrafo se torna visível, inclusive a própria relação entre fotógrafo e fotografado (VIDESOTT, 2009).

### 3.2.4 – Fotografias dos arredores: Núcleo Bandeirante

Mostrando algumas fotos do acervo de Gautherot sobre o Núcleo Bandeirante, vamos começar com duas fotografias panorâmicas, que buscavam mostrar o acampamento através de um ponto de vista panorâmico. Na primeira imagem (Figura 133), conseguimos ver a diferença clara das ruas e da avenida principal graças ao contraste entre o chão em tons escuros enquanto que as estradas ficam em tons claros.



Além disso, as casas em tons brancos, devido à iluminação do sol, se diferem do “escuro” do entorno, rodeado pela vegetação típica do Planalto Central, e com formações geométricas. Mais ao fundo, o horizonte infinito se torna mais claro, com a fronteira entre o céu e o Planalto bem delineada.

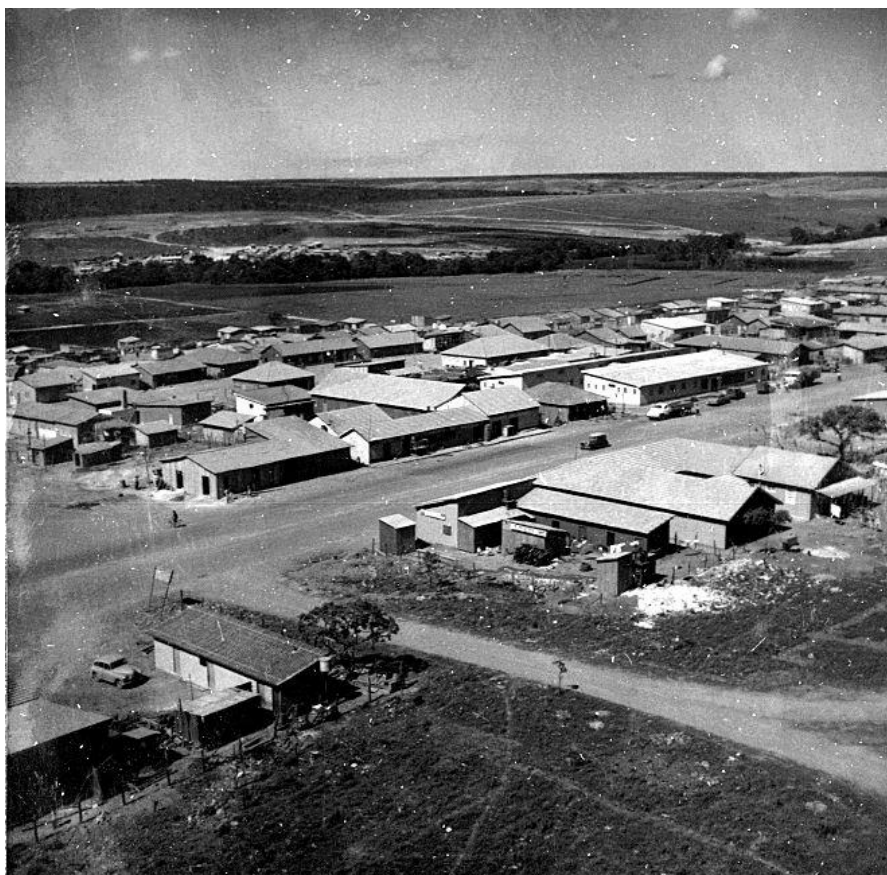


Figura 133 - Marcel Gautherot. Vistas aéreas de Brasília. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.

As fotografias aéreas de Gautherot tinham dois aspectos: o primeiro, como vimos acima, era de captar diferentes ângulos de construções, enquanto que o segundo era de registrar pessoas. Segundo o médico e um dos pioneiros da construção da capital, o médico Ernesto Silva (2004), autor de *O militante da esperança e a História de Brasília*, as fotografias aéreas de Brasília foram produzidas pela empresa americana Donald J. Belcher, cuja intenção era de realizar uma foto-análise do sítio em que a capital seria erguida (SILVA, 2004). Para isso, era recorrente o uso de helicópteros, o que se especula que seja esse o meio utilizado por Gautherot para conseguir tirar tais fotografias, como



Figura 134 - Marcel Gautherot. Vistas aéreas de Brasília. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.

afirma Luísa Videsott (2016), em “Cidade Nova-Síntese das artes”: interlocuções com a fotografia moderna e de vanguarda”. Na foto ao lado (Figura 134), as diversas pessoas em movimento parecem estar correndo de algo. Mas quando vemos um grupo de pessoas paradas ao fundo, com cabeças erguidas parecendo estarem olhando para a câmera, demonstrando que a movimentação está toda em volta do helicóptero.

Num ângulo semelhante, vemos que em 1946, enquanto fotografava o acampamento de romeiros em Bom Jesus da Lapa, na Bahia, Gautherot tirou uma foto por cima da multidão (Figura 135). Em uma vista mais ampla, fica perceptível ver as barracas montadas ao fundo, bem como as embarcações atracadas na costa. Mas neste caso, as pessoas não aparecem correndo, mas sim andando normalmente, sem notar a presença do fotógrafo. Além disso, as sombras das pessoas preenchem os espaços em branco no chão, dando a impressão de que



Figura 135 - Marcel Gautherot. Acampamento de romeiros. Rio São Francisco, Bom Jesus da Lapa (BA). 1946. Fonte: Instituto Moreira Salles.

há mais pessoas do que realmente tem.

Na foto abaixo (Figura 136), os traços retilíneos do Núcleo Bandeirante se fazem presentes com a igreja que vemos notadamente no meio da imagem. Visto por este ângulo, o prédio se encontra em uma leve perspectiva, em que a parede lateral e a frontal se contrastam, devido à posição que modifica a incidência de luz solar em cada uma. Olhando mais acima, a torre não é tão diferente, pois podemos ver a parte frontal mais escura enquanto que a lateral está mais clara. O telhado piramidal da igreja também encontra um leve contraste com o céu, que vai “escurecendo” conforme aproximamos nosso olhar das bordas do enquadramento.



*Figura 136 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

A construção se difere do seu entorno, sem asfalto ou qualquer revestimento, como vimos nas fotos do Plano Piloto. Ainda podemos notar a presença de um homem no primeiro plano. Ele utiliza uma pedra para apoiar o cesto, mas o que nos chama a atenção é a posição em que foi fotografado, em posição curvada e com um boné. Essa posição é muito parecida com a que víamos os candangos no canteiro de obras, com chapéus que sombreavam sobre si enquanto realizavam trabalhos manuais que

demandavam a concentração para baixo. Levando em consideração que este é um local feito para abrigar os candangos que trabalhavam nas obras, notamos que as mesmas posições corporais dos candangos são iguais mesmo não sendo propriamente um ambiente de trabalho dos operários.

Em outra foto (Figura 137), podemos ver uma série de elementos que se condizem. Ao centro da imagem, vemos algumas pessoas em frente a um caminhão, onde estariam alguns candangos. Este era um esquema muito comum, onde os trabalhadores usavam esse transporte para ir até o canteiro de obras. Ao redor, podemos ver o mesmo ambiente arenoso e vazio que vimos em fotografias anteriores, cujo sol forte realça bem as sombras



*Figura 137 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

no chão. Bem no fundo, podemos ver a igreja que tinha sido registrada na imagem anterior bem ao fundo. Neste panorama em que o fotógrafo projetou a imagem, podemos ver que a árvore foi captada na mesma direção de um caminhão, mas a impressão que passa é que o vegetal esteja em cima da caçamba do veículo.

Isso difere da imagem seguinte (Figura 138), em que vemos a mesma árvore,

porém, com um olhar mais próximo, sem nenhum objeto na frente. Atrás ainda vemos a mesma igreja e no entorno vemos alguns veículos, bem como um quiosque móvel sem nenhum vendedor o conduzindo. Sobre a árvore, podemos levantar dois aspectos importantes: o primeiro é a incidência de luz, que a faz se destacar perante ao seu entorno, pois a claridade na parte de debaixo do tronco contrasta com os tons escuros da parte de cima; e o segundo é o contraste entre a árvore e o fundo, visto que o céu é capaz de realçar os galhos, cujas formas e distorções ficam bastante evidentes. Diferente da primeira foto, o que vemos na segunda é um realce muito maior ao objeto central em detrimento das pessoas que aparecem no entorno, mas são pouco notórias.



Figura 138 - Marcel Gautherot. *Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959.* Fonte: Instituto Moreira Salles

Esse tipo de efeito já foi utilizado por Gautherot em outros momentos. Quando o fotógrafo fez suas expedições para o interior da Bahia, numa das cenas ele retrata no município de Bom Jesus da Lapa, em 1948, ribeirão ao Rio São Francisco, onde também há um tronco de árvore como destaque da imagem.



Figura 139 - Marcel Gautherot. *Bom Jesus da Lapa (BA). 1948.* Fonte: Instituto Moreira Salles.

Nesta foto (Figura 139), o tronco fica em contraste, deixando a sua silhueta bem evidente. Nota-se um chão vazio no primeiro plano, bem como um céu cheio de nuvens iluminadas. Mas no centro da imagem, observamos um grupo de pessoas que além de estarem longes também ficam desfocadas em meio à poeira luminosa. Só é possível vê-las em suas silhuetas, sem muitos detalhes do corpo, como roupas, acessórios, cor de pele, ou até mesmo cor do cabelo. Enquanto isso, o foco continua sendo a árvore.





Figura 140 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Mesmo o foco do Núcleo Bandeirante ser um lugar residencial, funcionavam alguns estabelecimentos comerciais, como é o caso do exemplo. Segundo o jornalista Murilo Melo Filho, em seu texto intitulado “Somos todos candangos”, publicado pela revista *Manchete*, não era para menos que o espaço também chamado de “Cidade Livre”, pois não havia necessidade de alvarás, notas fiscais de licença para locação nem delegacia do imposto sobre a renda. Os comerciantes eram livres para executarem o que bem entendessem, num ambiente que atraía, inclusive, empresas do Rio de Janeiro e de São Paulo para abrirem suas filiais neste lugar (MELO FILHO, 1960).

Na imagem em questão (Figura 140), vemos uma construção de madeira com o nome “Cantina Nortista”, o que pode nos indicar de onde veio o dono da barraca. Logo abaixo do título, vemos escrito “Refeição Cr\$75,00<sup>66</sup>” e, mais embaixo, “Cooperando

<sup>66</sup> De acordo com o site CoinMill.com, o valor de 75 cruzeiros (Cr\$75,00), em valores atuais, seria algo entorno de dois reais e 73 centavos (R\$2,73).

com os operários”. As sombras no casebre demarcam a posição do sol, cuja intensidade em determinadas partes se faz presente em tons claros e escuros. No entorno, o solo arenoso compõe a cena, junto com alguns materiais do lado de fora do casebre - à direita – e as construções ao fundo, que indicam a formação urbana do local. Diferentemente da imagem anterior, a presença humana não está tão evidente, por vezes escondida dentro da barraca.

No entanto, podemos notar a geometrização da foto, quando percebemos que o indivíduo, que está em pé em frente a uma espécie de balcão, com chapéu e as pernas cruzadas, está enquadrado por estar dentro da cantina, devido ao formato da porta. Por sinal, o enquadramento do que está inserido no casebre é dividido em dois, em que de um lado vemos este homem voltando sua atenção para dentro do estabelecimento, escuro pela sombra, enquanto que do outro lado vemos uma porta que nos permite ver outras duas abertas. O fundo nesta perspectiva parece ter sido enquadrado duplamente, uma com o retângulo da placa e outra com o retângulo das portas.



*Figura 141 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

O fator humano se torna mais presente em outras imagens do Núcleo Bandeirante, como acima. Da mesma forma que tivemos um exemplo dos candangos sentados numa pilha de pedras portuguesas, nesta outra foto (Figura 141) vemos vários homens encima de caixotes de madeira em plena luz do dia. Pelos olhares que trocam entre si, o momento registrado indica uma livre descontração. A vestimenta condiz com o típico perfil candango – presente também nas fotografias anteriores –, com chapéu e pés descalços, como vimos anteriormente nas obras dos prédios públicos da capital. As cores claras reforçam a sua posição diante do entorno sombreado. Mas o que nos chama mais atenção é o fato de que todos os materiais inanimados são geométricos, desde os caixotes que os apoiam, até as caixas que estão por cima dos caixotes e as casas ao fundo. Gautherot conseguiu captar um momento em que os objetos estivessem em justaposição, em cima uns dos outros, onde os indivíduos da imagem estão em pura descontração, aparentemente, desapercebendo a presença do fotógrafo.

Assim como nas fotos anteriores, especialmente as do Plano Piloto, o olhar transversal se faz presente na fotografia abaixo. O amotinado de pessoas num ponto de ônibus retrata (Figura 142) a realidade de pessoas que esperavam, debaixo de um sol forte, pelo transporte. As roupas que as pessoas possuem também é um caráter bastante heterogêneo, pois vemos desde roupas de linho, como camisa social e calça, até roupas mais finas como terno e gravata. Mas o que nos chama a atenção é a quantidade de



peças, que na foto parecem ser muitas. O ângulo ortogonal faz com que o foco do espectador se dirija até um infinito, seguindo da direita para a esquerda. O que nós também não podemos ignorar são as sombras do chão, que “preenchem” os espaços vazios. Desse modo, a impressão que passa seria de pessoas e

Figura 142 - Marcel Gautherot. Parada de ônibus. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.

pessoas que não acabam mais.

Em outra foto (Figura 143), podemos ver a dura realidade das pessoas que vivem neste núcleo. Nesta figura não há asfalto ou se quer um ambiente plano para se construir uma habitação. O que vemos é um lugar irregular, perto de um córrego, com casas que podem desabar por estarem na beira. A irregularidade fica evidente por conta da sombra que é feita pelas sublevações do local, o que destaca o relevo do espaço. Por outro lado, temos uma noção de tal lugar quando olhamos para o horizonte infinito, que divide a imagem em duas partes: uma com as casas e a outra com a paisagem. Mas entre esses dois planos, vemos no centro da foto pessoas que não são notadas. Assim como nas fotos anteriores, o fotógrafo buscou registrar essas populações da maneira mais natural possível. Ou seja, percebemos que não há intenção de intervir nas ações cotidianas dessas pessoas, sendo que o mais importante é deixá-las agirem como estão.

E na outra imagem (Figura 144), podemos ver algo semelhante, a partir do momento que já temos uma noção da qualidade de vida do local. Sem muita estrutura, o espaço visto no primeiro plano não apresenta instalações construídas, apenas um solo cheio de poças de água. Mais acima, vemos um grupo de pessoas em frente a moradias que parecem não se importar com (quicá notar) a presença de Gautherot, fazendo suas atividades sem serem interrompidas.

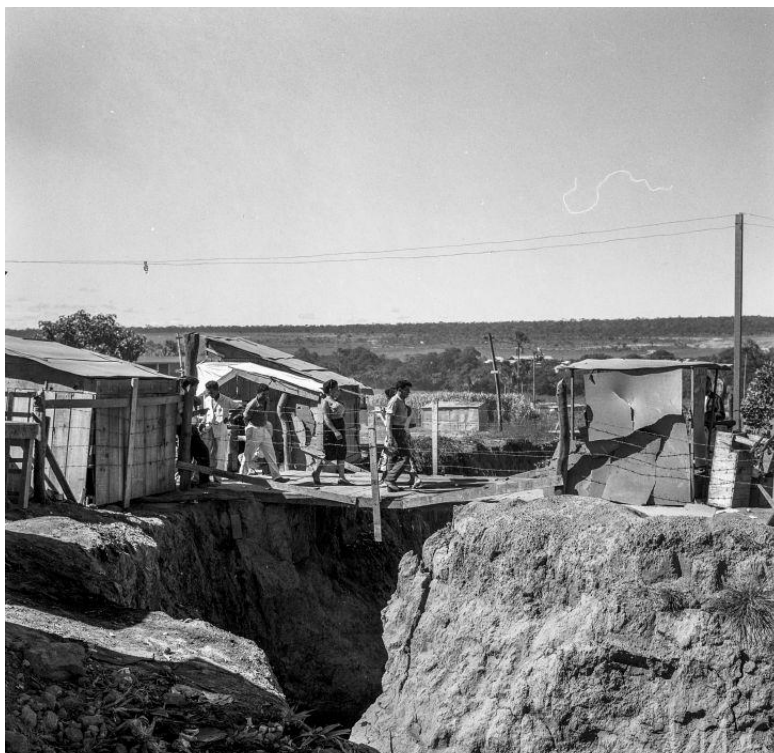
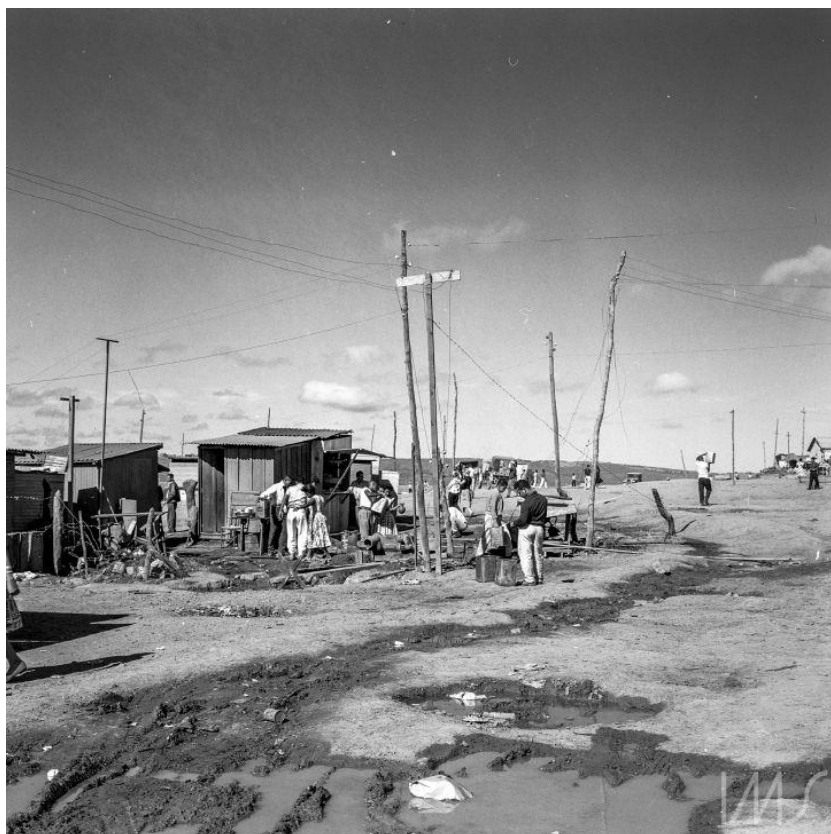


Figura 143 - Marcel Gautherot. *Cidade livre*, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.



*Figura 144 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

O fotógrafo busca sempre retratar o local em seus diferentes aspectos, podendo ser tanto com imagens de lugares quase vazios, como de lugares bem cheios. Abaixo (Figura 145), vemos um lugar bem movimentado dentro do Núcleo Bandeirante, com várias pessoas aglomeradas e dispersas, sem saberem que estão sendo fotografadas. O chão, sem calçamento ou asfalto, somado com as barracas ao fundo, com lonas feitas de panos, mostra bem a condição do lugar. E no centro da imagem, vemos dois meninos, ambos de costas, sem a menor noção de estarem servindo de “modelos” para o fotógrafo.

Mesmo virados de costas, percebemos a condição social dos infantes. Podemos ver isso pelos calçados, sendo que um está com uma sandália simples enquanto que o outro nem isso, e pelas roupas, as mais confortáveis possíveis para suportar o calor do Centro-oeste. O menino descalço é justamente o que está de muleta, demonstrando a condição social do mesmo, que é excluído da assistência sanitária para pessoas deficientes. No aspecto técnico da imagem, surpreende o espectador pelo fato de não serem adultos, que nem os demais indivíduos do entorno, ou aparentarem estar acompanhados de algum parente. Novamente, que nem vimos anteriormente, os rostos são anônimos, das crianças principalmente, por estarem de costas, mas os demais também



não possuem quaisquer sinal de identificação. Todos os rostos ou estão virados, ou parcialmente sombreados pelos chapéus, ou virados para fora do alcance da câmera.



*Figura 145 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Além de fotos coletivas, também podemos ver imagens individuais. É o caso do menino segurando duas galinhas penduradas em um galho de madeira (Figura 146). Num primeiro momento nos deparamos com uma realidade revelada pela foto: a do trabalho infantil. Havia truques para contornar a legislação trabalhista da época e colocar os menores de idade para ocupar determinadas funções, tanto de forma independente, como pela Novacap. O lance era tentar burlar a fiscalização e tentar aproveitar ao máximo a jornada de trabalho destes jovens que já viviam em condições precárias de saúde alimentar e nos alojamentos (VIDESOTT, 2009, p. 276).

Neste caso, o fotografado está nitidamente olhando para a foto, consentindo com a ação coordenada pelo fotógrafo (CARNICEL, 2002), na qual ele se mantém segurando os animais enquanto sua expressão facial mostra um olhar focado direto para a câmera enquanto tenta suportar a luz do sol que bate em seu rosto. Ao seu redor, as condições da estrada onde ele está localizado indicam a ausência das autoridades para os problemas deste lugar. Os buracos no chão de terra formaram poças d'água, enquanto isso, na

paisagem vemos, de um lado, os veículos pesados passando pela estrada e, do outro, vemos um campo de grama, onde a vegetação aparenta estar intocada.



*Figura 146 - Marcel Gautherot. Cidade livre, atual Núcleo Bandeirante. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Na próxima parte, iremos mais a fundo para ver a realidade dos candangos através de imagens de uma ocupação irregular que também reflete o outro lado do empreendimento modernista da capital. Sacolândia foi uma vila construída pelos operários que tiveram problemas para se adaptarem ao acampamento feito pela Novacap. Mesmo diante de um lugar que nada condiz com a Brasília que conhecemos, Gautherot registra um olhar sensível e itinerante sobre as pessoas e suas moradias.

### 3.2.5 – Fotografias dos arredores: Sacolândia

Aos poucos, o mundo propagandeado em torno da nova capital estava se chocando contra o mundo real. Sacolândia surgiu da falta de espaço nos alojamentos construídos pela Novacap na capital. Por não conseguirem comportar a grande massa populacional, foram formadas várias cidades-satélites em torno da cidade (VIDESOTT, 2008, p. 28). De acordo com Heloísa Espada (2014), em “Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições”, nos arredores do projeto de Lúcio Costa foram surgindo moradias feitas por migrantes, que vinham de regiões empobrecidas.

Ainda segundo Espada (2014), havia casos em que os trabalhadores não tinham condições de se sustentarem nos alojamentos, junto com suas famílias. Mas em outros, o trabalhador optava por um lugar onde podia ter sua própria liberdade. Luciana Navarro (2017) aponta que os candangos resistiam às vilas operárias, onde havia um controle do espaço, em prol de suas liberdades individuais. A historiadora francesa Michelle Perrot (1991, p. 316), em *História da Vida Privada*, possui uma frase que sintetiza bem esse desconforto candango: “ser livre é, para começar, escolher seu domicílio”. Logo, essas ocupações irregulares começavam a surgir com casas construídas a partir do que restava das obras, como pedaços de madeira e sacos de cimento cinzentos (ESPADA, 2014, p. 101).

O objetivo que o fotógrafo tinha era de juntar todos esses registros em um único volume, mas o projeto não foi para frente por falta de patrocínio (MAMMÌ, 2016). Segundo o próprio fotógrafo: “Teria a possibilidade de fazer um livro sobre Brasília com isso... Recusaram porque era muito feio...” (SEGALA, 2001, p. 53). Essas imagens acabaram sendo publicadas pela primeira vez em 2007, mais de dez anos após o falecimento de Gautherot, num catálogo organizado pela amostra FAAP<sup>67</sup> e em comunicação sobre Brasília. As fotografias destacam maneiras de viver e habitar, segundo Luciana Navarro (2017), a partir de contrastes arquitetônicos e sociais entre construções transitórias e permanentes, o que nos promove a pensar no direito à cidade para estas populações. As relações sócio-espaciais que veremos fazem parte do cotidiano dos sujeitos marginalizados, a partir de um olhar social e engajado que é capaz de

---

<sup>67</sup> Fundação Armando Alvares Penteado, uma instituição de Ensino Superior de São Paulo.

identificarmos. Em outras palavras, o que vamos ver a seguir é um exemplo desse “feio” que não deixaram Gautherot publicar.

A foto abaixo (Figura 147), tirada em Sacolândia, mostra um lugar bem diferente do monumentalismo do Plano Piloto, sem revestimento ou calçamento no chão, árvores com troncos e galhos secos (bem nítidos pelo contraste com o céu), moradias humildes ao fundo e roupas estendidas num varal. As sombras que se projetam no chão mostram elementos que não podemos ver, como uma possível casa do lado esquerdo, cuja sombra serve para “denunciar” sua existência. Sob esse ponto de vista, a mulher atrás das roupas estendidas está pouco visível, apenas com a cabeça exposta. As pessoas nas fotos de Gautherot se misturam com o seu entorno, cuja pobreza e miséria compõe o ser humano do fotógrafo. Luciana Navarro (2017, p. 148) afirma que Brasília seria um reflexo das dicotomias sociais e políticas do Brasil e as imagens seriam uma forma de testemunhar de maneira sensível essa ocupação marginalizada, onde as pequenas construções dialogam com a natureza árida do cerrado, com a terra batida e as árvores tortuosas.



*Figura 147 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia. Brasília. 1958-1960. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

As fotos de Sacolândia mostram pessoas que fizeram suas moradias através de materiais utilizados nas obras do Plano Piloto, como madeira, ripas, sacos de cimento, latas velhas e caixotes. Segundo Luísa Videsott (2009, p. 260) também nos afirma que essas imagens eram importantes por documentar a “espinhosa problemática realidade dos

construtores da Capital”. Videsott salienta que talvez este tenha sido o aspecto mais censurado da imagem pública da edificação da cidade, por entrar em conflito com a imagem da modernidade da capital. Ao mesmo tempo, Silva e Ribeiro (2008), o ambiente de cerrado comunga com os rústicos casebres destas populações, que em grande parte é predominada por mulheres e crianças que estão sendo fotografadas frontalmente. De acordo com as autoras, Gautherot conseguia ver beleza e a engenhosidade neste tipo de habitação (SILVA; RIBEIRO, 2008). Para Carla Albornoz (2005, p. 5), este tipo de estética fotográfica, estabelecida por fotógrafos humanistas, coadunam os componentes da imagem para resgatar a beleza e a dignidade das pessoas fotografadas. Isso é uma forma de fazer existir aquilo que não aparecia (ALBORNOZ, 2005, p. 5).



*Figura 148 - Marcel Gautherot. Moradias de Sacolândia, arredores de Brasília. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Se nos atentarmos para a imagem acima (Figura 148), podemos explorar diferentes aspectos. Numa visão mais superficial, a fotografia nos mostra uma mulher de roupas humildes próxima a objetos de lavar roupa, que está sorrindo ao mesmo tempo em que olha diretamente para a câmera. Ao redor, podemos ver galhos e um chão de terra enquanto que no fundo vemos uma moradia feita de madeira. Para iniciar nossa análise mais profunda deste registro, buscamos falar do papel da mulher em Brasília. De acordo com Luísa Videsott (2009, p. 266), as mulheres são as grandes ausentes da narrativa sobre a construção de Brasília. De acordo com as imagens do acervo de Gautherot, o que



percebemos é que nas imagens do Plano Piloto, quase não há presença feminina, enquanto que nos arredores elas se tornam mais frequentes que os homens.

Isso pode ter relação com a divisão social do trabalho em que os homens são mais associados ao espaço público, enquanto que as mulheres são vinculadas ao espaço privado e aos trabalhos domésticos. Para a assistente social Priscilla Brandão Medeiros (2010), em “Divisão sócio sexual do trabalho: naturalizações sociais como estratégia de minimização do estado”, a autora problematiza o trabalho doméstico ocupado muitas vezes pelas mulheres. Neste caso, Medeiros explica que mesmo em momentos marcantes que alteraram a noção social de trabalho, como a Revolução Industrial, em que várias mulheres passaram a atuar nas fábricas, muitas ainda tinham o dever de cuidar dos seus lares. A autora enfatiza que ao longo dos anos, o papel social foi reproduzido, se mantendo sempre ligado ao meio familiar, ligadas quase sempre aos trabalhos domésticos. Por fim, Medeiros (2010, p. 229) é enfática ao dizer que esta divisão serve, principalmente, aos interesses do capital e da sociedade patriarcal, cujo papel seria a amenização de possíveis conflitos sociais e que detém um viés moralizador para a sociedade.

A maior parte dos relatos das mulheres está presente só após a inauguração da cidade, porém, elas são parte integrante das famílias dos migrantes. Em geral, elas contribuíam na distribuição e venda de comida, hospedavam recém-chegados, lavavam roupas e cuidavam de lojas e de pensões. Sem contar aquelas que improvisavam nos trabalhos de partos, cuidavam de jovens e também as que se prostituíam. De um modo geral, mulheres e negros não compõe a maior parte das imagens divulgadas da nova capital (VIDESOTT, 2009).

A imagem da mulher sorrindo pode levantar uma certa contradição, visto que a dura realidade em que vive tenta ser disfarçada pelo seu sorriso. Para Luísa Videsott (2009, p. 287), isso pode indicar a intervenção do fotógrafo sobre a fotografada, cuja expressão de despreocupação que vemos no rosto da mulher insinua o seu fingimento e denuncia a intervenção de Gautherot. Esse efeito do disfarce se encaixa no que Susan Sontag (2003), em sua obra *Diante da dor dos outros*, explica sobre a objetificação gerada pelas fotografias. A autora reforça a ideia de que as fotos são muito mais do que relatos transparentes da realidade, que consistem em “aperfeiçoar a aparência normal das coisas” (SONTAG, 2003, p. 218). Ela vai além quando fala sobre as imagens, que podem tanto consternar e chocar o público, quanto o habituá-lo a certos acontecimentos. Sontag (2003,

p. 224) nos diz que a câmera tem como função fazer um embelezamento a fim de empalidecer qualquer tipo de reação moral, o que evita as pessoas de ficarem “horrorizadas” com aquilo veem.

Em seu livro, Sontag (2003) utiliza muitos exemplos de fotos de guerras, com soldados desfigurados ou montanhas de ossos, cujo sentido continua sempre chamativo, mas sem conseguirem acostumar o público àquela realidade. No entanto, ela também levanta a questão de que a própria prática de observar fotos assim nos serve para construir uma familiaridade com os fatos, uma espécie de ponte entre o presente e o passado. Isso nos traz à luz de que as fotos auxiliam na revisão do passado mais distante por causa dos choques póstumos, proporcionados pelas imagens. Ela ainda enfatiza: “um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que de um lema verbal” (SONTAG, 2003, p. 230).

Na região de Sacolândia, fotos com mulheres – tiradas por Gautherot – não são raras. Nas fotografias abaixo, o cuidado materno se faz presente, quando vemos mulheres com crianças no colo. Na primeira imagem, a mulher segura um bebê (Figura 149)



*Figura 149 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

enquanto posa para a foto, olhando frontalmente para a câmera. Ela se põe em frente a uma casa feita por pedaços de madeira e alguns remendos de pano nas paredes. Os detalhes da roupa que ela usa ficam mais evidentes devido ao contraste com o fundo da casa, observado através da porta. O ambiente mostra bem a realidade em que estas pessoas vivem, com árvores secas ao fundo,

chão de terra (sem infraestrutura) e alguns móveis de madeira em frente, próximos ao fotógrafo.

Na imagem seguinte (Figura 150), novamente a presença da mulher materna protagoniza a foto. Devemos ressaltar que o ambiente também não difere em relação à fotografia anterior, com um chão ainda em fase bruta, as árvores ao fundo refletindo a condição de seca do local e a casa humilde atrás da mulher, aparentemente, feita de



*Figura 150 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

materiais básicos. Mas em relação às mudanças, devemos notar a presença maior de crianças, que mesmo não sendo protagonistas da imagem, ainda sim compõem o espaço de lazer, próximo às residências. Além disso, a mulher ao centro é negra e segura uma criança branca, o que nos levanta a hipótese de que ela esteja cuidando do filho de outra pessoa.

E na foto seguinte (Figura 151), as crianças são mostradas com destaque. Se nos ativermos aos materiais do espaço, observamos os mesmos elementos das fotografias anteriores quanto ao chão, as árvores e as moradias. Porém, nos centrando no fator humano da imagem, as crianças são mostradas de maneira frontal, deixando nítida a intervenção do fotógrafo para organizá-las de acordo com o seu interesse. Suas vestimentas também mostram do cotidiano, os dois garotos que estão por cima do tronco seco não possuem se quer camisa, apenas calças, enquanto que as outras duas crianças mais distantes possuem roupas simples, sendo que a menina de vestido apresenta alguns rasgos em sua roupa.



*Figura 151 - Marcel Gautherot. Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília, Vila Amauri, Vila Bananal. Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

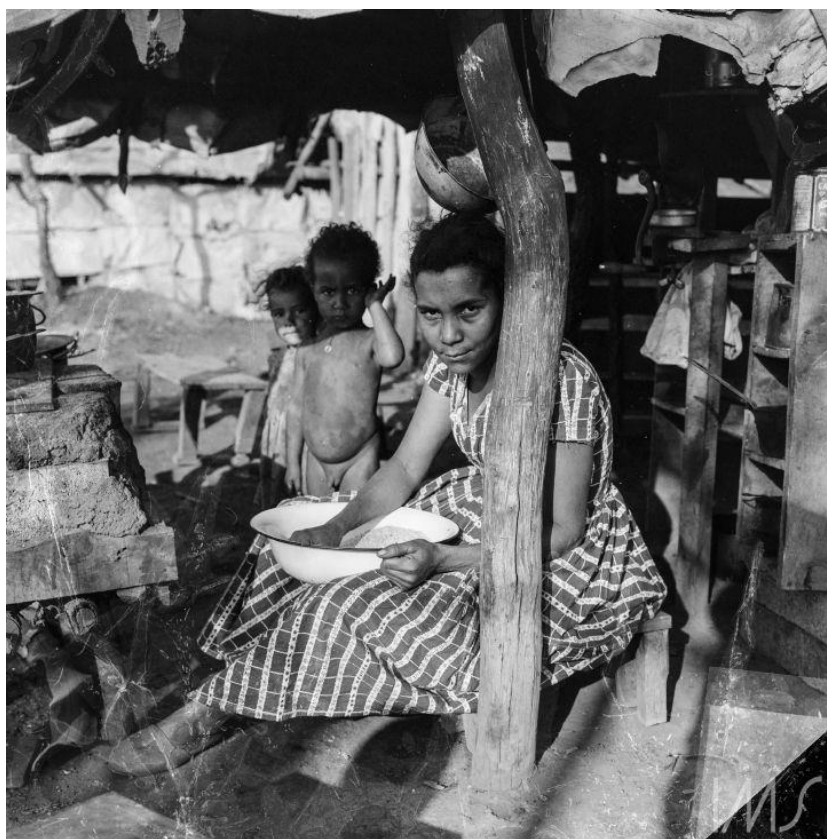
Na imagem abaixo (Figura 152), vemos uma técnica muito conhecida de Gautherot: o uso de sombras. Se nos atentarmos ao chão, as sombras das árvores parecem raízes ao serem projetadas. O próprio fotógrafo também tem sua sombra sendo projetada no chão, no canto direito da imagem. Já quando nos atemos à casa, percebemos como o elemento humano passa quase despercebido pelo olhar do espectador. Sendo o foco da cena, a casa dá a impressão de ser frágil, tanto pela



*Figura 152 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

estrutura da telha, quanto pelos troncos que a sustentam, bastante retorcidos por sinal.

Essa visão difere muito daquela que nos acostumamos a ver no Plano Piloto, ou até mesmo no Núcleo Bandeirante, onde havia uma presença maior do Estado, como órgão catalisador e organizador do espaço. Sacolândia, por sua vez, contou apenas com a atuação de seus próprios moradores para poder ser construída. Quando olhamos o interior da moradia, podemos ver uma criança ao centro de maneira mais nítida, mas ao seu lado há uma senhora cuja presença se torna difícil por estar parcialmente atrás de um pedaço de tronco de madeira e encoberta por sombras.

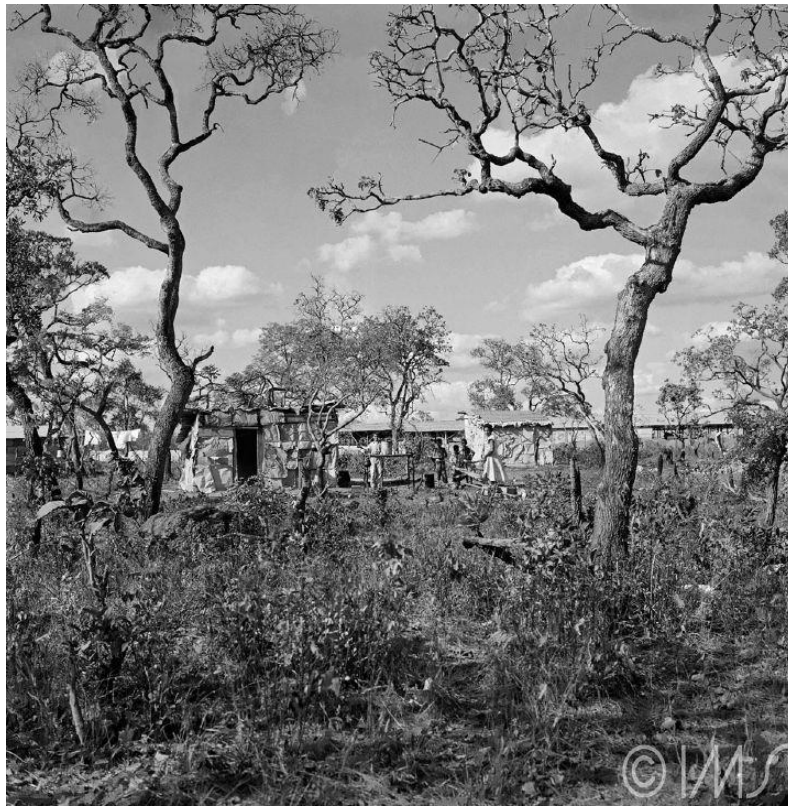


*Figura 153 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Na imagem acima (Figura 153), os detalhes da cena que vimos anteriormente ficam mais perceptíveis. Mesmo atrás do tronco retorcido, a mulher fica nítida na imagem, com os detalhes do seu vestido quadriculado bem evidentes, bem como a bacia cheia de água em seu colo e a expressão no seu olhar, olhando fixamente para a câmera. Novamente, notamos a interferência do fotógrafo, que é percebido pelas pessoas que encenam o momento. As crianças no fundo também ficam mais perceptíveis, o que antes era só o menino nu que podia ser visto, agora a menina atrás dele também compõe o



cenário. Observando a roupa e os elementos do entorno, podemos notar os traços de pobreza bastante presentes nesta região, que veio a partir da construção de Brasília.



*Figura 154 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1958. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Na fotografia acima (Figura 154), vemos como o espaço cerca as casas que aparecem ao fundo. Numa perspectiva bem interessante, Gautherot mostra os casebres localizados no meio da imagem, entre o céu e o chão, envoltos por uma enorme vegetação. As plantas e as árvores encobrem a nitidez das casas, que sem quaisquer contrastes, acabam se misturando com o seu entorno. Para notarmos a diferença entre as construções de uma vila formada por operários em relação à capital, buscamos



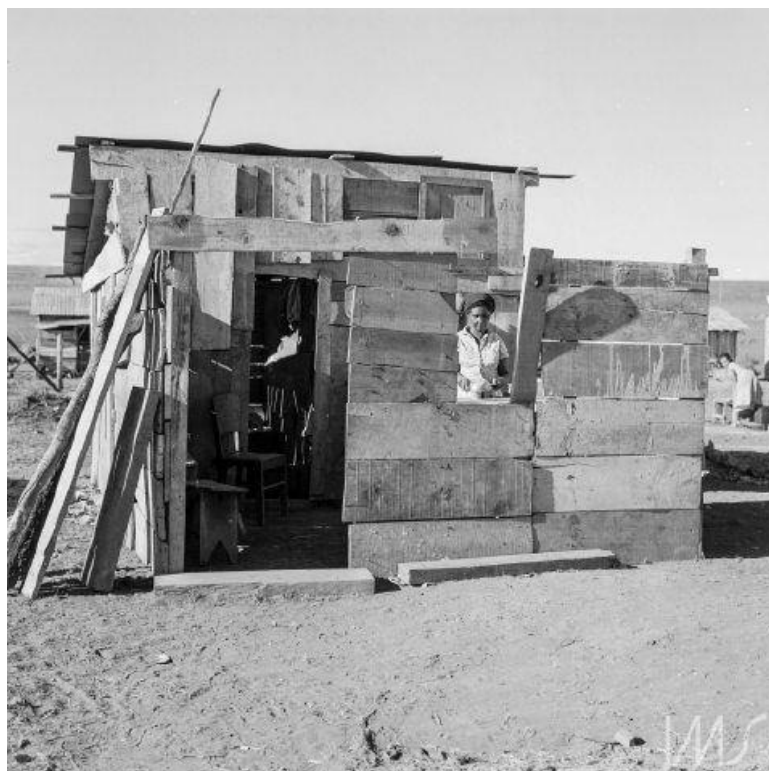
*Figura 155 - Marcel Gautherot. Esplanada dos Ministérios, Congresso Nacional em Construção. Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

comparar a fotografia acima com a imagem abaixo (Figura 155), também de Gautherot. Tirada no mesmo ano, a imagem abaixo mostra algumas pessoas, com nenhuma descrição sobre elas, e ao fundo há o esqueleto do Congresso Nacional. O que chama a atenção, e constrói uma análise comparativa entre as imagens, é o fato de que mesmo rodeado por uma vegetação típica do Planalto Central, a construção ainda sim se torna relevante, tendo um destaque perante o ambiente em que é enquadrada.

Um ano depois, Gautherot retorna a Sacolândia para fazer mais uma sessão de fotos. Num dos exemplos (Figura 156), percebemos que os elementos também são usados para enquadrar a pessoa. Assim como na foto anterior (Figura 149), as paredes de madeira servem de moldura para enquadrar a mulher dentro de casa. E na próxima imagem (Figura 157), o caso se repete, mas com uma variação: o enquadramento não é mais feito pelas paredes, mas sim pela janela. Em relação à fotografia anterior, cujo ângulo capta mais a parte externa da casa, nesta foto o olhar é condicionado para o lado interno da casa. Ainda sob um forte contraste de sombra, cujo interior da moradia fica pouco nítido.



*Figura 156 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



*Figura 158 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*



*Figura 157 - Marcel Gautherot. Moradia nos arredores da cidade, Sacolândia, Brasília. 1959. Fonte: Instituto Moreira Salles.*

Por fim, no registro acima (Figura 158), o fotógrafo se utiliza dos elementos da paisagem para envolver as pessoas que estão passando. De acordo com Thiago Silva (2018), as traves do gol improvisado e o barraco ao fundo funcionam como uma moldura necessária para que nosso olhar esteja focado na família, que leva objetos na cabeça. A moradia forma uma parede escura, o que evidencia ainda mais as roupas com tons claros. Enquanto isso, a família em movimento remete à ideia de migração, podendo ser mais uma entre as várias que emigraram de suas terras natais em busca de oportunidades em grandes centros (SILVA, 2018, p. 7). Ainda podemos ver como a paisagem ainda foi pouco alterada pelas ocupações. Mesmo com algumas casas ao fundo, o horizonte no longínquo se faz presente, cujo único limite é a linha do céu. Nos chama a atenção este horizonte sem fim que enaltece o isolamento desta área em relação ao progresso.

De um modo geral, tais registros nos informam como as condições dos candangos representam conflitos de classe, gênero e também de interesse. Para Heliana Angotti-Salgueiro (2014), estes retratos podem ser incorporados como documentos etnográficos numa narrativa montada pelo próprio fotógrafo acerca da nascente Brasília. As desigualdades sócio-econômicas estabelecem um olhar acurado acerca da construção de duas cidades: uma formal e outra informal. A partir das fotografias, podemos elucidar uma “nova Brasília”, invisível dentro das relações de poder que predominaram ao erguer a cidade. Para Navarro (2017, p. 142), o espaço ocupado existe até onde as esferas públicas e privadas se entrelaçam na constituição de relações de classe, gênero e raça.

## CONCLUSÃO

Na metade do século XX, a modernização do Brasil se mostrava como algo inevitável. Em meio a mudanças que viam a cultura como um grande alicerce para o desenvolvimento da sociedade, parte das tradições populares estava se perdendo em meio aos avanços capitalistas da época. A solução encontrada foi a fotografia, vista como um comprovante que poderia preservar a existência das manifestações de um Brasil profundo. Nas palavras de Lucia Lippi Oliveira (2002, p. 43), foi este um grande momento para os intelectuais assumirem o papel de salvadores, a fim de protegerem o passado em meio a fortes mudanças. Seus projetos envolviam captar momentos que representassem a “pureza popular” (OLIVEIRA, 2002, p. 43), com traços de uma sociedade ainda presa ao seu passado subdesenvolvido. Como Rubens Fernandes Júnior (2001) evidencia, na visão sensível de Gautherot, conseguimos entender a alma e a cultura brasileiras sem dispensar as sensações humanas.

Entretanto, vale ressaltar que tais elementos presentes nas imagens do fotógrafo (folgedos, manifestações religiosas, costumes de habitantes locais e etc.) não buscavam dar voz ao chamado “homem do povo” (PERALTA, 2005, p. 181). As pessoas eram sempre passivas diante da câmera, como se servissem unicamente para o exibicionismo por serem exóticas. A excessiva meticulosidade em seus trabalhos evidencia ao observador um “assombro visual”, com o “silêncio perturbador” de certas imagens (FERNANDES JR., 2001, p. 72). Em suas viagens pelo interior do Brasil, Gautherot demonstrava seu vislumbre pelo exótico, o que de certa ainda reforçava sua posição, vendo o outro como um sujeito “primitivo” (SEGALA, 2001, p. 31).

Neste caldeirão de progresso e de projetos para desenvolver o país, Brasília se tornou o reflexo do Brasil. Mas não daquele país desenvolvido imaginado por Kubitschek, mas sim aquele que já convivía com as suas desigualdades. A empreitada que JK queria que aquele espaço periférico fosse de encontro com o moderno e, aos poucos, ir se fecundando pela modernização e o progresso. Porém, o resultado ocorreu o oposto, onde o espaço pobre fecundou o desenvolvido e um se tornou o simulacro do outro, desmanchando todo o otimismo visionado pelas ideias modernistas dos anos 1950 (MAMMÌ, 2016).

A meta modernista ainda incluía construir uma capital sem defeitos, com ares utópicos, mas que também não se concretizou. Como nos afirma Adrián Gorelik (1999),



a meta de se construir no Planalto Central uma sociedade planificada não poderia acontecer devido ao agente construtor da capital: o Estado burguês. Apesar de se auto considerar um Estado do Povo, ou um Estado modernizador, as suas políticas dependiam da manutenção dos privilégios já existentes para efetivar a transferência do poder para o interior. Nos anos 1960, por exemplo, o plano de modernização do Estado brasileiro iniciado por JK vai ter continuidade, pois se entendia a cidade como um catalisador do desenvolvimento. No entanto, a metrópole moderna seguia uma agenda de mudanças ainda muito focadas nas relações econômicas e políticas, que geravam desigualdade e exclusão sociais.

Neste aspecto, podemos dizer que Brasília não foi uma exceção. A ideia de modernidade de fato pôde ser vista ao longo de sua construção, com prédios monumentais e que simbolizavam a formação de um novo centro do poder político. Mas ao mesmo tempo, o empreendimento consolidou de uma enorme desigualdade, visto que a pobreza e as condições de miséria não deixaram de existir. Pelo contrário, apenas foram segregadas espacialmente, mas ainda continuavam existindo. Tanto que o Estado se valia de instrumentos de força física, como as polícias nas vilas de trabalhadores – que restringiam os operários a determinados espaços –, e de força imaginária, visto que veículos ligados ao governo nunca mostravam a realidade das populações pobres que viviam marginalizadas. Segundo Bronislaw Baczko (1985, p. 300), em “A imaginação social”, os imaginários sociais também são alvos de disputas por diferentes grupos, que tentam desvalorizar seus adversários na medida em que aperfeiçoam instrumentos de divulgação.

Neste ponto, é crucial entendermos que a revista *brasília* foi um agente do Estado importante para a imagem da cidade não estar vinculada àquilo que era considerado atraso. As populações operárias quase nunca apareciam – isso sem contar as que moravam nos arredores do Plano Piloto, que nunca apareceram – e o foco girava sempre entorno das construções. Estas tinham sempre destaque na primeira página, mostrando desde seu estágio mais embrionário, em forma de esqueleto, até a sua conclusão, que ostentava um luxo e um modelo de civilização para todo o país. A monumentalidade sustentaria toda a cidade, atraindo as atenções tanto nacionais como estrangeiras. Era importante consolidar uma visão futurista para um país que vivia um primoroso período de industrialização. Mas, acima de tudo, que este fosse um momento de construção de um novo tipo de cidadão, mais próximo daquele presente nas nações mais ricas. Nada disso foi

concretizado, como vimos, mas a propaganda formava a ideia de que a capital fosse um divisor de águas, entre o atraso e o moderno. Um pensamento como esse ajudava a rebater as críticas entorno do ambicioso projeto de transferência que já estava na Constituição desde 1891, mas que acabava sacrificando o fator humano, por outro lado.

Esta visão ampla acerca da capital brasileira foi obtida através do arquivo pessoal de Marcel Gautherot. O acervo fotográfico guardado pelo Instituto Moreira Salles coloca em debate o que pode ou não ser considerado patrimônio histórico para o fotógrafo. Da mesma forma, tanto ele como grandes nomes da fotografia (citando alguns: Thomaz Farkas, Marc Ferrez, Augusto Malta e entre outros) também fazem parte da enorme documentação visual do IMS, cujos trabalhos possuem um grande apelo ao registro de momentos marcantes da História do Brasil. Durante os anos de construção de Brasília, Gautherot também fez questão de fotografar cada aspecto da cidade que atraísse sua atenção, mesmo que não interessasse à Novacap. A coleção que reuni cerca de três mil imagens retrata contornos dicotômicos sobre a construção de uma cidade que conferiu uma “identidade própria” (MAMMI, 2016, p. 53) e um otimismo para o Brasil.

Essa identidade, por sua vez, não foi unânime, visto que diversas partes compuseram sua imagem. Os moradores em casebres humildes que contrastavam com a arquitetura de Niemeyer também conseguiam seu protagonismo. A questão é que podemos entender de duas formas: a) a representação exposta por Gautherot como uma denúncia sobre as máculas geradas ao longo da construção; b) ou como uma consolidação de práticas visuais que não tinham interesse em tirar as pessoas de suas condições, mas apenas de usá-las como vitrine de outras pessoas.

Para entendermos melhor a atuação do fotógrafo diante da “dor dos outros”, Marina Feldhues e José Afonso da Silva Júnior (2020) ajudam nessa releitura sobre Gautherot se pensarmos que suas prerrogativas envolvem o pensamento do homem moderno-ocidental. Eles baseiam sua análise em Sebastião Salgado, que também possui fotografias de tribos e povos isolados culturalmente, e falam que o fotógrafo brasileiro não estaria interessado em mostrar tudo aquilo que encontra, sem se aprofundar na complexidade da existência de tais sujeitos. Assim como foi para Salgado, os indivíduos retratados por Gautherot não possuem nome, se tornando seres imóveis, sem história, sem identidade e sem aspirações. A impressão que temos é de serem indivíduos inalterados pelo tempo, ou, como são chamados, “primitivos” diante da civilização (FELDHUES;

SILVA JR., 2020, p. 123). Este é um princípio epistemológico que configura o projeto colonial do homem moderno-ocidental por pensar em ferramentas de racialidade que separam a humanidade em “humanos e não-humanos” (FELDHUES; SILVA JR., 2020, p. 121). As formas de colonização são perpetuadas conforme são produzidas e reproduzidas novas técnicas que subjagam o outro. Neste caso fica nítido quando vemos os candangos e os habitantes dos arredores de Brasília serem retratados, mas estarem sujeitos à narrativa do fotógrafo.

Aliás, apesar dos diversos trabalhos que tratam sobre as fotografias de Gautherot, são poucos os que chegaram a abordar os candangos. Autoras como Lygia Segala, Heliana Angotti-Salgueiro e Patrícia Peralta pesquisam sobre as imagens tiradas nas viagens do fotógrafo, registradas em meio aos folguedos e manifestações culturais, e dessas, apenas uma trata das imagens em Brasília: Heloísa Espada. Mesmo assim, Espada se foca na arquitetura dos prédios, realizando uma análise mais técnica, sobre os efeitos de luz, sombra e enquadramento. Para as imagens “marginalizadas” ao Plano Piloto, a análise encabeçada nesta pesquisa foi um resultado de comparações entre os elementos das imagens com outras análises. Isso mostra como a Academia também está alheia a esses elementos produzidos por Gautherot.

Assim, na busca por tentar entender o que foi deixado de lado nas imagens de Marcel Gautherot ao irem para a *brasília*, acabamos encontrando outro leque de questões. Afinal de contas, o objetivo a princípio era encontrar em outras imagens os elementos que não apareciam nas fotografias publicadas na revista. Porém, percebemos que estes não foram apagados somente pelo periódico, visto que eles já estavam assim muito antes de passarem por cortes e seleções do corpo editorial. Apesar de Gautherot ainda ter demonstrado o interesse de reunir fotos consideradas “feias” demais (SEGALA, 2001, p. 53) para virarem um livro, a fim de mostrar pessoas que foram apagadas na revista, a exclusão não deixou de existir. As representações não vêm acompanhadas de informações sobre o histórico e de suas trajetórias pessoais, o que vemos são informações muito superficiais, como se fossem dadas apenas para serem exibidas. Em tese, as pessoas que estiveram apagadas, no início da pesquisa, continuam apagadas, pois mesmo trazidas à luz, permanecem sem voz ativa. E isso nos faz perceber que representação nem sempre quer dizer justiça histórica.

Contudo, não é uma questão perdida. Mostrar o outro lado da mesma cidade é um passo importante para tentar se desvendar os elementos ali presentes. Trazer à luz é também mostrar a relevância que tiveram para a construção da cidade, algo que sempre lhes foi negado. A própria atuação de Gautherot também precisa ser levada em conta, visto que seu legado fotojornalístico foi importante para introduzir ao público imagens de populações e costumes até então desconhecidos. A divulgação em revistas das imagens da proa dos barcos do Rio São Francisco fez com que as carrancas fossem mais conhecidas, despertando maior valorização dessas obras artesanais. Da mesma forma, que esse tipo registro, visto por alguns como etnográfico, teve lugar como documento dentro de um arquivo que busca preservar acervos visuais sobre arquitetura colonial e moderna, bem como elementos da geografia humana. De certo modo, Gautherot foi importante para alargar as leituras sobre o Brasil e em meados do século XX um novo capítulo dessa história estava sendo escrito de maneira visual. E assim como em outras passagens da história brasileira, nesta também podemos extrair novos significados a partir de suas imagens.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBORNOZ, Carla Victoria. Sebastião Salgado: o problema da ética e da estética da Fotografia Humanista. In: *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, n. 3, 2005. pp. 93 – 103.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. p. 11-79. jan.- jun. 2014. pp. 11-79.

\_\_\_\_\_. Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N.Sér.v.13. n.2. p.11-20. jul.-dez. 2005. pp. 11-20.

\_\_\_\_\_. Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. jan.- jun. 2014. pp. 11-79.

ARAÚJO, Gabriel Frias; BARBOSA, Agnaldo de Souza. Cultura e identidade nacional nos anos Vargas: tensões e contradições de uma cultural oficial. In: *Revice - Revista de Ciências do Estado*. Belo Horizonte, v1, n.2, 2016, pp. 72-106.

ARQUITETURA E ENGENHARIA. *Casas Populares*. Belo Horizonte, n. 48, 1958. pp. XII-XIII.

BACZKO, Bronislaw. “A imaginação social”. In: *Leach, Edmund et Alii*. *Anthropos-Homem*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. pp. 296-332

BARTHES, Roland. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*. São Paulo: Difel/ Difusão Editorial S. A., 1980.

BENEVIDES, Maria Victoria. O governo Kubitschek: a esperança como fator de desenvolvimento. In: GOMES, Angela de Castro (org.). *O Brasil de JK*. Editora FGV, Rio de Janeiro, 2ª edição, 2002. pp. 21-38.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política – Ensaaios sobre a literatura e a história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 3ª ed., vol.1, Obras escolhidas, 1987, pp. 91 – 107.



BOMENY, Helena. Utopias de cidade: as capitais do modernismo. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV/Editora – 2ª edição, 2002. pp. 203-223.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. “A política na arquitetura de Niemeyer: em Diamantina e Brasília”. In: MIRANDA, Wander de Melo (org.). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002. pp. 69-90.

BRASÍLIA. “A história da construção de Brasília”. Editora Bloch. Brasília, n. 40, vol. 4. 1960. pp. 44-53.

BRASÍLIA. “Obras já inauguradas”. Editora Bloch. Brasília, n. 26, vol. 3, fev. de 1959. p. 10.

BRESCIANI, Maria Stella. “Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades do século XIX)”. In: *Revista Brasileira de História – Cultura e Cidades*, São Paul, v. 5, n. 8/9, set. 1984/ abril. pp. 35-68.

BRITO, Pedro Gomes Dias. *Uma Questão De Corpos: a fotografia de José Medeiros e Marcel Gautherot sob o signo da palavra muda*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. Belo Horizonte, 2019.

\_\_\_\_\_. “Brasil: tradição, invenção”. In: *Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016. pp. 7-14.

CABRAL, Valéria Maria Lopes. Apresentação. In: TAMM, Rafaela; CABRAL, Valéria Maria Lopes; BORYSOW, Vitor. *Catálogo do Acervo da Fundação Athos Bulcão*. Fundação Athos Bulcão, Brasília, 2017. p. 3.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena – propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo, Editora Unesp, 2ed., 2009.

CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. A revista *brasília* na construção da Nova Capital: Brasília (1957-1962). In: *RISCO – Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*. EESC-USP, 2010, pp. 43-57.

CAPELLO, Maria Beatriz Camargo; BAUER, Susanne. A imagem moderna como produtora e produto da arquitetura moderna: as imagens fotográficas de Mário Fontenelle e Marcel Gautherot na construção da nova capital do Brasil nas revistas “brasília” e “Módulo”. In: 11º Seminário Nacional do Docomomo Brasil. Anais. Recife: Docomon\_BR, 2016, p. 1-12.

CARNICEL, Amarildo. Fotografia e inquietação: uma leitura da imagem a partir da relação fotógrafo-fotografado. In: *Resgate – Artigos & Ensaios*. Campinas, 2002. pp. 41 – 54.

CASTRAL, Paulo César. Do fotogênico ao fotocriativo. In: *VÍRUS*. São Carlos, n. 6, dez. 2011.

CAVALCANTI, Lauro. “Brasília: a construção de um exemplo”. In: MIRANDA, Wander de Melo (org.). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002. pp. 91-103.

CEBALLOS, Viviane Gomes. *Memórias, tramas e espaços: a história de Brasília construída pela fala dos moradores de Sobradinho-DF*. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, para obtenção do Título de Doutora em História, na área de concentração História Social. Campinas, Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (UNICAMP – IFCH), 2014.

CEFAÏ, Daniel. “Pourquoi se mobilise-t-on? Lês théories de l’action collective”. Paris, La Découverte/M.A.U.S.S, 2007.

CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: *A Experiência Etnográfica*. Antropologia e Literatura no século XX. Org. José Reinaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1998. pp. 63-99.

COELHO, Maria B. R. V. Representação visual da nação: O Brasil através das lentes de três franceses. In: *XXVII Encontro Anual da ANPOCS*. Caxambu/ MG, 2003. pp. 1-29.

COLOMINA, BEATRIZ. *Privacy and Publicity – Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993.

DRUMMOND, Pizarro. “Um fator de êxito econômico”. In: BRASÍLIA, n. 26, 1959. p. 9.

ESPADA, Heloísa . Cidade-bandeira. In: *As construções de Brasília*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010, p. 6-31.

\_\_\_\_\_. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. p. 81-105. jan.- jun. 2014.

\_\_\_\_\_. Monumento e sombra na Brasília de Marcel Gautherot. In: *Novos Estudos*. São Paulo, n. 93, julho 2012. pp. 145-166

\_\_\_\_\_. *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/ USP), 2011.

FANON, F. Pele negra, máscaras brancas. 1963. Salvador: EDUFBA, 2008.

FELDHUES, Marina; SILVA JR., José Afonso da. A história do Outro em Gênese de Sebastião Salgado: uma leitura anticolonial do capítulo Tribos de Irian Jaya, Indonésia. In: *INTERIN*, v. 25, n. 2, jul./dez. 2020. pp. 111-129.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. O documento como arte. In: *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. pp. 59-73.

FRANCESCHI, Antonio Fernando De. “O Brasil dos brasileiros”. In: *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. pp. 4-5.

FRIZOT, Michel. “O mestre do quadrado mágico”. In: *Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016. pp. 15-24.

GAVA, José Estevam. *O momento Bossa Nova: arte, cultura e representação sob os olhares da revista ‘O cruzeiro’*. São Paulo: UNESP/ Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras, 2003.

GORELIK, Adrián. “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização”. In: MIRANDA, Wander de Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. pp. 55-80.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes: o direito à cidade à revolução urbana*. Trad. Jeferson Camargo, São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

HOLSTON, James. *A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Trad. Marcelo Coelho, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

KUBITSCHKE, Juscelino. Fôças vivas do Brasil. In: *brasília*. n. 30, vol. 3, jun. 1959. pp. 2-4.

LANGDON, Esther J. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. In: *Antropologia em primeira mão*. Florianópolis, Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), n.1 (1995), 1995. pp. 5-26.

LEENHARDT, Jacques. Gautherot nos jardins de Burle Marx. In: *Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016. pp. 35 – 44.

LIMA, Nísia Trindade e VIEIRA, Tamara Rangel. A nova capital do Brasil: ciência e política nas comissões de estudos do Planalto Central das décadas de 1940 e 1950. In: SILVA, S.; SÁ, D.; SÁ, M. (orgs.). *Vastos sertões: história e natureza na ciência e na literatura*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015. pp. 177 – 195.

LISPECTOR, Clarice. Nos primeiros começos de Brasília. In: *Visão do esplendor: impressões leves*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

LISSOVSKY, Mauricio. A máquina de esperar. In: BARRENECHEA, Miguel Angel (Org.). *Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2003, p. 15-23.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: *Fontes Históricas*, São Paulo. Contexto, 2005. pp. 111-153.

MAMMÌ, Lorenzo. A construção da sombra. In: *Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016. pp. 45 - 54.

\_\_\_\_\_. Câmeras e espelhos: Sobre Hotel Palenque. In: *Revista Zum*, número 2, p. 152-153. São Paulo: IMS, 2012.

MARTINS, José Roberto de Paiva. Depoimento, apud: Ronaldo Costa Couto. Brasília Kubitschek de Oliveira. São Paulo Rio de Janeiro: Editora Record, 2001, pág. 251.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. In: *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, 1996, p. 73-98.

\_\_\_\_\_. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.13. n.1. jan. - jun. 2005. pp. 133-174.

MEDEIROS, Maria Beatriz Feijó. *A revista Brasília e a mitificação da nova capital Como a revista ajudou na construção da imagem de “Capital da Esperança”*. Monografia (trabalho de conclusão do curso de publicidade e propaganda) – UniCeub. Brasília, p. 52. 2012.

MEDEIROS, Priscila. Divisão sócio sexual do trabalho: naturalizações sociais como estratégia de minimização do estado. In: *Temporalis*, Brasília (DF), ano 20, n. 40, jul./dez. 2020. pp. 215-232.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de; PIRES-ALVES, Fernando A. Expedições científicas, fotografia e intenção documentária: as viagens do Instituto Oswaldo Cruz (1911-1913). v.16, supl.1, jul. 2009, p.139-179.

MELO FILHO, Murilo. A estrada do Pacífico. In: *Manchete*. Rio de Janeiro, Bloch Editores, jul. 1960.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino; SIMÕES, Paula Guimarães. Enquadramento – Diferentes operacionalizações analíticas. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 27 n.º 79 junho/2012. pp. 187 – 235.

MIRANDA, Wander Mello. Apresentação. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002. pp. 11-12.

MORAVIA, Alberto. “Brasília barroca”. *Corriere della Sera*. Milão, 28 de agosto de 1960. In: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 de janeiro de 2009.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural. In: FERREIRA, J. & DELGADO, L. *O Brasil republicano – O Tempo da experiência democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. pp. 155-194.



MORETTIN, Eduardo Victorio. Uma construção luminosa: o cinema e a Exposição Internacional de 1937. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 26, nº 51, janeiro-junho de 2013. pp. 73-93.

NAVARRO, Lucia Jobim. *Brasílias Impublicáveis de Marcel Gautherot: O Olhar do Fotógrafo e o Imaginário da Cidade*. Dissertação de mestrado (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo), Universidade de Brasília, p. 177. 2017.

NIEMEYER, Oscar. A imaginação na arquitetura. In: *Módulo*. n. 15. Rio de Janeiro: junho de 1959.

\_\_\_\_\_. “Marcel Gautherot”. In: *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. p. 7.

NOBRE, Ana Luíza. A eficácia do corte. In: *O Brasil de Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. pp. 15 – 26.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburgi, São Paulo: Perspectiva, 2017.

PERALTA, Patrícia. As narrativas fotográficas de Marcel Gautherot Estudo visual do guerreiro alagoano e do bumba-meu-boi maranhense. In: *Revista Boneca*, 2012. pp. 35-39.

\_\_\_\_\_. O percurso do olhar do viajante Marcel Gautherot. In: ZOLADZ, Rosza W. vel (organizadora). *O Imaginário Brasileiro e Zonas Periféricas: algumas proposições da Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: 7Letras/Faperj, 2005. pp. 169-187.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Tempos de JK: a construção do futuro e a preservação do passado. In: MIRANDA, Wander de Melo (Org.). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002. pp. 31 – 44.

OLIVEIRA, Rômulo Andrade de. *Brasília e o paradigma modernista: planejamento urbano do moderno atraso*. Dissertação de mestrado (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/ USP), p. 195, 2008.

OTTONI, Ana. *A ruína brutalista - Sobre a fotografia e a nostalgia da contemporaneidade*. Dissertação de mestrado (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/ USP), São Paulo, 2017.

PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: \_\_\_\_\_. *Histórias da Vida Privada*, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 316.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 1950*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

RICHARD, Nelly. “Políticas da memória e técnicas do esquecimento”. In: MIRANDA, Wander de Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. pp. 321-338.

SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*. São Paulo, Paz e Terra, 2000.

SANTOS, Milton. Brasília, a nova capital brasileira. In: *RISCO – Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*. EESC-USP, 2010, pp. 73-79.

SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N.Sér. v.13. n.2. jul.-dez. 2005. pp. 73-134.

\_\_\_\_\_. Bumba-meu-boi Brasil. In: *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. pp. 27-57.

\_\_\_\_\_. O Clique Francês do Brasil – A fotografia de Marcel Gautherot. In: *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 23, nº1, jan/jun, 2010. pp. 119-132.

SILVA, Andrea Cristina; RIBEIRO, Leila Beatriz. Imagens do silêncio, imagens silenciadas – Marcel Gautherot e a construção de Brasília. In: *Anais do XIII Encontro de História da Anpuh-Rio – Identidades*. Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Ernesto. *O militante da esperança e a História de Brasília*. Brasília, ed. Brasília, 2004.

SILVA, Thiago Sobreira Vailati. A imagem do candango: Uma análise dos registros fotográficos de Marcel Gautherot. In: *Anais Eletrônicos do VII EPHIS Encontro de Pesquisa em História da UFMG: Diálogos Necessários*, Belo Horizonte, UFMG, 2018.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Eneida Maria. Arte e Estado: JK reinventa o moderno. In: MIRANDA, Wander de Melo (Org.). *Anos JK: margens da modernidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lucio Costa, 2002. pp. 107 – 118.

TITAN JR., Samuel. “A síntese moderna: Gautherot no Brasil”. In: *Marcel Gautherot: fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016. pp. 25-34.

VASCONCELOS, Dom Carlos Carmelo de. O Avanço Histórico de 135 anos. In: *brasília*. Ed. 5, 1957, p. 13.

VIDESOTT, Luísa. “Cidade Nova-Síntese das artes”: interlocuções entre a fotografia moderna e de vanguarda. EESC-USP, São Carlos, 2016, pp. 1-16.

\_\_\_\_\_. Informações, representações e discursos acerca das arquitetura-ícones de Brasília: o caso da revista *Brasília*. In: *RISCO – Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*. EESC-USP, 2010, pp. 32-42.

\_\_\_\_\_. *Narrativas da construção de Brasília – Mídia, Fotografias, Projetos e História*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos – Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Doutor. São Carlos, Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade São Paulo (EESC-USP), 2009.

\_\_\_\_\_. O uso da fotografia de reportagem na constituição de narrativas sobre a construção de Brasília. UFSCar, 2012.

\_\_\_\_\_. Os candangos. In: *RISCO – Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*. EESC-USP, 2008, pp. 21-38.

VIEIRA, Tamara Rangel. No coração do Brasil, uma capital saudável – a participação dos médicos e sanitaristas na construção de Brasília (1956-1960). *História, Ciências e Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v. 16, supl. 1, jul. 2009, p. 289-312.

TELLES, Augusto C. da Silva. Marcel Gautherot e o IPHAN. In: *O Brasil de Marcel Gautherot*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001. pp. 8-26.

ZANON, Wellington Rodrigo; SABBAG, Deise Maria Antonio. O instante decisivo de Henri Cartier-Bresson e a indexação: um estudo exploratório de métodos de indexação de fotografias. In: *RDBCI: Revista Digital Biblioteconomia e Ciência da Informação*. Campinas, SP. v.15, n.3, set./dez. 2017, pp. 693-714.

## REFERÊNCIAS DIGITAIS

ANDRADE, Rodrigo de Melo Franco de. *IPHAN*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173>>. Acesso último em: 30 de abril de 2021, às 15:02.

BOUCHER, Pierre. In: *Six Feet Galerie*. Disponível em: <[https://sixfeetgalerie.com/en/55\\_pierre-boucher](https://sixfeetgalerie.com/en/55_pierre-boucher)> . Acesso último em 10 de junho de 2021, às 15:11.

DESIGN, Equipe Anual. A ótica de Julius Shulman. In: *Anual Design*. Disponível em: <<https://www.anualdesign.com.br/blog/12874/julius-shulman/>>. Acesso último em: 08 de junho de 2021, às 18:46.

IMBROISI, Margaret; MARTINS, Simone. Bauhaus. História das Artes, 2021. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/bauhaus/>>. Acesso em 07 de junho 2021, às 21:03.

BIOGRAPHY. *Edward Weston*. Disponível em: <<https://edward-weston.com/edward-weston/>>. Acesso último em: 22 de abril de 2021, às 18:45.

BISILLIAT, Maureen. In: *IMS*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-maureen-bisilliat/>> . Acesso último em 8 de maio de 2021, às 17:44.

BRAVO, Manuel Alvarez. In: Art and artists. *MoMA*. Nova York. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/135>> . Acesso último em 10 de junho de 2021, às 00:01.

BURGI, Sergio. A fotografia do IMS. In: *IMS*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/07/25/a-fotografia-no-ims/>>. Acesso último em: 8 de maio de 2021, às 18:21.

CAMPOS, Olavo. In: ENCICLOPÉDIA. *Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa506177/olavo-redig-de-campos>>. Acesso em: 10 de Jun. 2021, às 00:30.

CARTIER-BRESSON, Henri. In: Photographers. *Magnum Photos*. Disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/>> . Acesso último em 09 de junho de 2021, às 23:42.

EISENSTEIN, Sergei. In: Arts and artists. *MoMA*. Nova York. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/1708>>. Acesso último em: 22 de abril de 2021, às 19:14.

FARKAS, Thomaz. In: *IMS*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-thomaz-farkas/>>. Acesso último em 8 de maio de 2021, às 17:37.

FEHER, Usimages 2021: Industrial photography – Emeric. Archives. In: *The eye of photography*. Disponível em: <<https://loeildelaphotographie.com/en/industrial-reports-meric-feher-dv/>> . Acesso último em 10 de junho de 2021, às 16:26.

FERREZ, Marc. In: *IMS*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/08/28/sobre-marc-ferrez/>>. Acesso último em 8 de maio de 2021, às 17:57.

FRANÇA, Pedro Henrique. Família Moreira Salles: os mecenas do Brasil. In: Poder. *GQ*. 4 de outubro de 2014. Disponível: < [Família Moreira Salles: os mecenas do Brasil - GQ | Poder \(globo.com\)](#)>. Acesso último em: 8 de maio de 2021, às 18:19.

FRAZÃO, Diva. Mario de Andrade. *EBiografia*. Disponível em: <[https://www.ebiografia.com/mario\\_andrade/](https://www.ebiografia.com/mario_andrade/)>. Acesso último em: 30 de abril de 2021, às 15:55.

INSTITUTOS de Aposentadorias e Pensões. *FGV CPDOC*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos30-37/PoliticaSocial/IAP>>. Acesso último em: 12 de fevereiro de 2021, às 15:42.

MODOTTI, Tina. In: Arts and artists. *MoMA*. Nova York. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/4039>>. Acesso último em: 22 de abril de 2021, às 19:04.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. A conquista do Oeste. In: O Brasil de JK. *FGV CPDOC*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Brasilia/ConquistaOeste>>. Acesso último em: 29 de abril de 2021, às 23:41.

PARCOURS. In: *Lucien Hervé*. Disponível em: <<https://lucienherve.com/LH.html>>. Acesso último em 08 de junho de 2021, às 19:06.

SCHEIER, Peter. In: *IMS*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/peter-scheier/>> . Acesso último em 8 de maio de 2021, às 17:50.

SIQUEIRA, Carla; MURILO, Tatiana. Manchete. In: *FGV CPDOC*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/manchete>>. Acesso último em: 01 de junho de 2021, às 20:39.

STRAND, Paul. In: Arts and artists. *MoMA*. Nova York. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/5685>>. Acesso último em: 22 de abril de 2021, às 18:30.

VELASQUEZ, Muza Clara Chaves. O Cruzeiro. In: *FGV CPDOC*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/cruzeiro-o>>. Acesso último em: 01 de junho de 2021, às 20:19.

BIOGRAPHIE. In: *René Zuber*. Disponível em: <<https://renezuber.fr/biographie-2/>> , Acesso último em: 10 de junho de 2021, às 16:16.