

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

O TEU ORGULHO A TERRA COME:
Os candangos nas fotografias da construção de Brasília

Lourenço Lima Cardoso

Brasília, DF
Setembro de 2025

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

O TEU ORGULHO A TERRA COME:
Os candangos nas fotografias da construção de Brasília

Lourenço Lima Cardoso

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor.

Brasília, DF
Setembro de 2025

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

O TEU ORGULHO A TERRA COME:
Os candangos nas fotografias da construção de Brasília

Lourenço Lima Cardoso

Banca Examinadora:

_____
Profa. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan (Orientadora)
Universidade de Brasília (UnB)

_____
Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas (Membro Interno)
Universidade de Brasília (UnB)

_____
Profa. Dra. Ana Maria Mauad (Membro Externo)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

_____
Profa. Dra. Lilia Moritz Schwarcz (Membro Externo)
Universidade de São Paulo (USP)

_____
Prof. Dr. Eduardo Bentes Monteiro (Suplente)
Universidade de Brasília (UnB)

Brasília, DF
Setembro de 2025

Para Nara, João e Lia. Meus amores, que constroem comigo, todos os dias, as imagens da minha memória.

AGRADECIMENTOS

Foram muitos os caminhos que me levaram até esta pesquisa – não apenas aqueles percorridos ao longo de mais de quatro anos de doutorado, mas também tantos outros que me atravessaram antes que este trabalho fosse concluído. Por isso, sou profundamente grato a todas as pessoas que estiveram envolvidas, de formas distintas, nessas diferentes jornadas.

Em primeiro lugar, agradeço a todos os candangos que edificaram a cidade de Brasília e que estiveram presentes nos anos que marcaram a sua construção. Sem tal esforço e dedicação, esta cidade não seria possível e, por conseguinte, eu não teria construído minha vida pessoal e profissional neste território. Ainda que não possa agradecê-los pessoalmente, quero que saibam que lhes sou imensamente grato. Aos fotógrafos que documentaram os canteiros de obras durante a construção da capital, registro aqui minha admiração: sua coragem e determinação foram essenciais para constituir uma memória visual dessa epopeia.

Sou igualmente grato à minha família pelo apoio incondicional que sempre me ofereceram ao longo da vida e sem o qual nada disso teria sido possível: minha mãe, Eurides Bispo; meu pai, Odon Cardoso (in memoriam); e meu irmão, Amaro. Nossas vidas sempre foram atravessadas por dificuldades e, muitas vezes, por pedras no caminho, mas seguimos juntos para enfrentar os períodos mais árduos. Talvez tenha sido justamente essa vivência que me levou a olhar com tanto carinho para a memória candanga na construção de Brasília.

Agradeço também a Alípio Correia, Maria de Salete, Georgina Fagundes e Ilka Fagundes, que sempre me receberam com muito afeto e acolhimento – uma segunda família. À Salete, sou particularmente grato pelo cuidado ao confeccionar as bolsas que acompanham o material impresso desta pesquisa, aproximando ainda mais os leitores das experiências vividas pelos candangos.

Meu reconhecimento se estende a todos os profissionais que me receberam nos diferentes institutos e bibliotecas que visitei, contribuindo para o acesso a livros, fotografias, catálogos e coleções durante a busca por imagens da construção da capital. Foi graças ao trabalho e à dedicação de tantos especialistas comprometidos com a preservação desses acervos que esta investigação se tornou possível.

À Faculdade de Comunicação da UnB e ao Programa de Pós-Graduação que, desde o mestrado, me acolheram com tanto carinho – seja por parte dos professores, seja pelos dedicados funcionários, em especial à Regina, que desempenha suas funções com grande zelo e atenção aos estudantes.

Agradeço à minha orientadora, Susana Dobal, por acompanhar o desenvolvimento desta investigação, apontando caminhos, contribuindo com leituras atentas e realizando revisões detalhadas do texto. Este trabalho não teria sido possível sem sua dedicação ímpar.

Também agradeço aos demais professores que me acompanharam em diferentes momentos da minha formação acadêmica, especialmente Marcelo Feijó, Gustavo de Castro, Rose May, Henyo Barreto e Fabíola Calazans. Aos colegas do Programa de Pós-Graduação que, mesmo em um período tão difícil como o da pandemia da Covid-19, buscaram fortalecer laços e afinidades, mantendo, dentro do possível, um espírito saudável em meio a um cenário adverso.

Aos professores que aceitaram o convite para avaliar este trabalho – Gabriela Freitas, Ana Maria Mauad, Lilia Schwarcz e Duda Bentes. Vocês foram, direta e indiretamente, fundamentais para minha formação, e poder ouvi-los neste momento é motivo de grande honra e orgulho.

Um agradecimento especial aos meus colegas de trabalho no Centro Universitário de Brasília (Ceub), onde estive durante todo o período de escrita desta pesquisa e sempre encontrei escuta e apoio nas trocas na sala dos professores: Henrique Moreira (in memoriam), Aline Parada, Sergio Euclides, Bruno Nalon, Tatyanna Castro, Frederico Tomé, Isa Stacciarini, Roberto Lemos, Julia Mass, Katrine Boaventura, Úrsula Diesel, Gilberto Costa, Sandra Araújo, Luiz Cláudio, Monica Prado e Vivaldo de Sousa. Em especial, ao amigo André Ramos, que se dedicou com grande cuidado e carinho à elaboração do projeto gráfico das pranchas de imagens que acompanha esta pesquisa. Aos estudantes que estiveram comigo ao longo dessa caminhada e foram compreensivos diante das dificuldades de conciliar as atividades docentes com uma pesquisa de doutorado, minha sincera gratidão.

Por fim, agradeço aos amigos que encontrei desde que cheguei a esta cidade e que sempre me ofereceram escuta atenta quando precisei dialogar sobre a pesquisa, contribuíram com a leitura de partes do texto ou estiveram presentes em tantos outros assuntos que nos atravessam no cotidiano e que, de alguma forma, ecoam no resultado final deste trabalho: Barbara, Daniel (in memoriam), Pablo, Juliana, Julia, Pedro, Eduardo, Jaira, Rogério, Renato, Rafael, Vinicius, Luciana, Marianna, Daniel, Paula, Bernardo, Felipe, Tao, Paique, Tito e Lucas. Aos meus companheiros peludinhos: Farofa (in memoriam) e Pancho.

RESUMO

Esta pesquisa se debruça sobre um amplo conjunto de imagens captadas por oito fotógrafos que acompanharam, de perto, o cotidiano dos canteiros de obras de Brasília, entre os anos de 1956 e 1960 – período marcado pelos primeiros movimentos de máquinas e operários até a inauguração oficial da cidade. Ao longo do tempo, tais fotografias passaram a compor discursos que celebram a modernidade e reforçam a ideia de progresso que se buscou associar à construção da capital. Essas fotografias, por vezes acionadas como instrumento de exaltação da monumentalidade, do urbanismo e de personagens icônicos associados ao projeto, também guardam outros elementos que revelam fragmentos da vida cotidiana de trabalhadores. Nesta pesquisa o foco se desloca para quem raramente aparece nessas narrativas: os candangos. Eram migrantes de várias partes do Brasil, que se deslocaram em busca de trabalho e que, com esforço diário e persistente, contribuíram para a concretização da empreitada. Quando percebidos, eles rompem com o silêncio e o apagamento que marcaram as narrativas oficiais dessa empreitada histórica. Para construir essa leitura, o acervo foi reunido em pranchas temáticas e examinado a partir de métodos iconográficos e iconológicos, em diálogo com autores como Aby Warburg, Erwin Panofsky, Georges Didi-Huberman e Boris Kossoy. Nesse percurso, conceitos como *Nachleben* e *Pathosformel* também contribuíram para o reconhecimento de aspectos que reaparecem ao longo do tempo, ecoando também em outras linguagens, como na literatura, poesia, música, pintura e xilogravura. Ao final, o estudo evidencia que essas fotografias não se limitam a documentar a obra: elas permitem reinscrever na memória do país a experiência e as lembranças daqueles que estiveram na linha de frente da construção dessa cidade – abrindo espaço para uma compreensão mais crítica e sensível daquele capítulo da história brasileira.

Palavras-chave: Construção de Brasília; Candangos; Fotografia; Iconografia; Iconologia;

ABSTRACT

This research examines a broad collection of images captured by eight photographers who closely followed the daily life of Brasília's construction sites between 1956 and 1960 – a period that spanned from the first movements of machines and workers to the city's official inauguration. Over time, these photographs became part of discourses that celebrated modernity and reinforced the idea of progress sought to be associated with the building of the capital. At times mobilized to exalt monumentality, urbanism, and iconic figures linked to the project, these images also preserve elements that reveal fragments of the workers' everyday lives. In this study, the focus shifts to those who rarely appear in such narratives: the candangos. They were migrants from various regions of Brazil who, in search of work, contributed through daily and persistent effort to the realization of the endeavor. When perceived, they disrupt the silence and erasure that have marked the official accounts of this historic undertaking. To construct this reading, the collection was organized into thematic panels and examined through iconographic and iconological methods, in dialogue with authors such as Aby Warburg, Erwin Panofsky, Georges Didi-Huberman, and Boris Kossoy. In this process, concepts such as *Nachleben* and *Pathosformel* also proved valuable for identifying aspects that resurface over time, resonating across other forms of expression such as literature, poetry, music, painting, and woodcut printing. Ultimately, the study demonstrates that these photographs go beyond merely documenting the construction: they allow the experiences and memories of those on the front lines of building the city to be reinscribed in the nation's memory – opening space for a more critical and sensitive understanding of that chapter in Brazilian history.

Keywords: Construction of Brasília; Candangos; Photography; Iconography; Iconology;

SUMÁRIO

Introdução.....13

1. Fotografia e paisagem: percursos históricos.....25
1.1 Anacronismo fotográfico: a representação como construção imaginária.....26
1.2 Imagem fotográfica e a domesticação do olhar.....31
1.3 Sobre a noção de paisagem e sua intersecção com a fotografia.....47
1.4 A chegada da fotografia no Brasil: paisagem urbana e a representação do trabalho.....59

2. Entre concreto e sonho: a construção de Brasília e os candangos.....102
2.1 Brasília: da capital imaginada à cidade construída.....105
2.2 Todos os caminhos levam à Brasília: trajetórias, marcos históricos e a formação da nova capital.....110
2.3 Argamassa feita de esperança, suor e sangue: os candangos e a miragem da terra prometida.....128

3. Lentes empoeiradas: breve biografia dos fotógrafos na construção de Brasília.....145
3.1 Do céu ao concreto: a visão panorâmica de Alfredo Colombo.....159
3.2 Uma câmera inquieta: o olhar viajante de Åke Borglund.....163
3.3 Do exílio à nova capital: a fotografia intuitiva de Jankiel Gonczarowska.....167
3.4 Uma pulsão etnográfica: a imagem altruísta de Jesco Puttkamer.....172
3.5 O contraste entre luz e sombras: o enquadramento detalhista de Marcel Gautherot.....179
3.6 Plano de voo fotográfico: a produção incessante de Mario Fontenelle.....188
3.7 Mil faces de um mesmo lugar: a perspectiva híbrida de Peter Scheier.....196
3.8 Um olhar itinerante: a produção multifacetada de Thomaz Farkas.....204

4. Leitura iconográfica e análise iconológica dos candangos nas fotografias da construção de Brasília (1956–1960).....216

4.1 Iconografia e iconologia: do visível ao simbólico na leitura de imagens.....217
4.1.1 Aby Warburg e a construção de uma iconologia crítica.....219
4.1.2 Erwin Panofsky e a estruturação do método iconológico.....234
4.1.3 Leitura iconográfica e análise iconológica como metodologia interpretativa nas imagens.....240

4.2 Os candangos nos canteiros de obras de Brasília (1956-1960).....247
4.2.1 Mala.....251
4.2.2 Morada.....262
4.2.3 Transporte.....274
4.2.4 Construção.....284
4.2.5 Comércio.....294
4.2.6 Candangos.....307

Considerações finais.....324

Referências.....332

LISTA DE FIGURAS

Capítulo 1

Figura 1 – Curiosity Rover, Sol 529: Mast Camera, Mars, 2014.....26
Figura 2 – Autorretrato, Felix Nadar, Paris, 1857-1858.....29
Figura 3 – Louis Jacques-Mandé Daguerre, Natureza Morta, 1837.....35
Figura 4 – William Henry Fox Talbot, Folha, Londres, 1840.....36
Figura 5 – Hippolyte Bayard, Autorretrato como um Homem Afogado, 1840.....38
Figura 6 – Athanasius Kircher, Grande Câmara Obscura Portátil, Gernsheim Collection, 1646.....41
Figura 7 – Lourenço Cardoso, Estereoscópio visto de cima, 2024.....42
Figura 8 – Paisagem, Pintura Mural, Villa Albani, Roma, século I d.C.....51
Figura 9 – Joseph Nicéphore Niépce, Point de vue du Gras, França, 1826.....54
Figura 10 – Jornal do Commercio, Notícias Scientíficas, Photographia, Rio de Janeiro, 1840.....60
Figura 11 – Louis Compte, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1840.....62
Figura 12 – Guilherme Gaensly, Piçaguera, São Paulo, 1902-3.....64
Figura 13 – Victor Frond, A cozinha no campo, Litografia, Rio de Janeiro, 1859.....69
Figura 14 – Victor Frond, Albúmen, Salvador, 1858.....70
Figura 15 – Victor Frond, Litografia, Salvador, 1859.....70
Figura 16 – Georges Leuzinger, Morro da Babilônia, Urca e Pão de Açucar, Rio de Janeiro, 1865.....71
Figura 17 – Benjamin Mulock, Rua Nova do Comércio, Salvador, 1859.....73
Figura 18 – Militão Augusto de Azevedo, Vista geral da cidade de São Paulo, 1887.....74
Figura 19 – Militão Augusto de Azevedo, Rua Direita, 1862.....77
Figura 20 – Marc Ferrez, Pedra da Gávea, Rio de janeiro, 1890.....79
Figura 21 – Marc Ferrez, Fazenda de café no vale do Paraíba, 1882.....81
Figura 22 – Marc Ferrez, Minas Gerais, 1888.....82
Figura 23 – Augusto Riedel, Rua Direita, Diamantina, Minas Gerais, 1868.....85
Figura 24 – Felipe Augusto Fidanza, Arco Triunfal, Belém, 1867.....87
Figura 25 – Guilherme Gaensly, Embarque do café, Santos, 1902.....89
Figura 26 – Guilherme Gaensly, Fazenda de café, São Paulo, 1901-10.....90
Figura 27 – Juan Gutierrez, Mercado no Rio de Janeiro**,** Rio de Janeiro, 1890.....92
Figura 28 – Augusto Malta, Cortiço na rua do Senado, Rio de Janeiro, 1910.....93

Figura 29 – Genevieve Naylor, Praia de Copacabana, Rio de Janeiro, 1941.....95
Figura 30 – Genevieve Naylor, Mãe e filha, Rio de Janeiro, 1941.....96
Figura 31 – Pierre Verger, Trabalhadores do porto, Salvador, 1946.....99

Capítulo 2

Figura 32 – Mapa do Brasil, 1894.....122
Figura 33 – Comissão de Estudos da Nova Capital, 1894.....122
Figura 34 – Sem autoria, Equipe da Missão Cruls no morro dos Pireneus, Pirenópolis, 1893.....123
Figura 35 – Sem autoria, Guarda Especial de Brasília (GEB), 195?.....138
Figura 36 – Lourenço Cardoso, Memorial aos candangos, Vila Planalto, Brasília, 2025.....140
Figura 37 – Mario Fontenelle, Brasília, 195?.....144

Capítulo 3

Figura 38 – Alfredo Colombo, Brasília, 196?.....162
Figura 39 – Ake Borglund, Brasília, 1957.....165
Figura 40 – Jankiel Gonczarowska, Brasília, 1956.....171
Figura 41 – Jesco von Puttkamer, Brasília, 1958.....177
Figura 42 – Marcel Gautherot, Brasília, 1959.....187
Figura 43 – Mario Fontenelle, Brasília, 195?.....195
Figura 44 – Peter Scheier, Brasília, 1958.....202
Figura 45 – Thomaz Farkas, Brasília, 1959.....211

Capítulo 4

Figura 46 – Agesandro, Atenodoro e Apollodoro de Rodes, Laocoonte e seus filhos, Roma (42-20 a.C.) 223
Figura 47 – Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus*, Galleria degli Uffizi, 1482-1485....229
Figura 48 – Sandro Botticelli, A Primavera, Galleria degli Uffizi, 1482.....230
Figura 49 – Albrecht Dürer, A morte de Orfeu, Papel e Tinta, Hamburger Kunsthalle, 1494.....231

Introdução

A partir dos primeiros movimentos de terra que deram início à construção de Brasília, a cidade logo atraiu múltiplos olhares e despertou uma atenção incomum, sobretudo no campo da produção visual. Houve, assim, um reconhecimento claro de que algo extraordinário, até então difícil de conceber, estava ganhando forma bem diante dos olhos. Mesmo em seus estágios iniciais, a grandiosidade da empreitada já conquistava curiosos e despertava fascínio. Diferentes fotógrafos se aproximavam do canteiro em expansão. Alguns, movidos pela admiração diante do que se pretendia erguer; outros, atuando profissionalmente como comissionados; e ainda aqueles impulsionados pelo desejo de participar do alcance simbólico daquele feito. Brasília, mesmo antes de existir por completo já mobilizava sentidos. Tornava-se, ali, mais do que um projeto urbano: uma epopeia capaz de despertar curiosidade, encanto e sedução.

Naquele momento, já era evidente a ousadia que a cidade representava. A nova capital ganhava significados que iam além da imensidão de concreto mobilizada em sua construção. A obra passou a ocupar um lugar simbólico. Como apontado por diferentes autores, a sua edificação encarnava ideais de modernidade que habitavam o imaginário nacional há mais de um século (SILVA, 1985; TAMANINI, 1994; VIDAL, 2009). Era um desejo de progresso e de futuro que, ali, finalmente ganhava forma, corpo e monumentalidade. A cidade personificava a imagem de um país que buscava se reinventar. Uma força simbólica que se expandia para além do amontoado de ferro e concreto – irradiava uma atração quase magnética sobre aqueles que a visitavam.

Seu território em transformação envolvia diferentes campos do saber, mobilizando sujeitos com motivações diversas. Entre esses, destacavam-se os fotógrafos que, vinculados a instituições públicas, privadas ou atuando de maneira independente, buscavam explorar a imagem da cidade em formação, circulando entre os canteiros e captando o que ali nascia como expressão singular de uma modernidade em ascensão. Eram indivíduos que reconheciam a importância do que se desenrolava diante de seus olhos e, entre os anos de 1956 e 1960, estiveram presentes naquele cenário em mutação.[1] Com câmeras em punho,

[1] O recorte temporal compreendido entre os anos de 1956 e 1960, como veremos adiante, refere-se ao corpus documental desta investigação, sem, contudo, estabelecer um limite estanque para a atuação dos fotógrafos na cidade. A inauguração de Brasília, em 21 de abril de 1960, representou um marco simbólico relevante, mas não implicou o fim das atividades daqueles que buscavam registrar, por meio das imagens, os desdobramentos e as permanências do feito construído.

observaram a magnitude da empreitada, enquadraram com precisão e documentaram, à sua maneira, aquilo que se desvelava diante de seus olhos.

As imagens produzidas nesse contexto ganharam, rapidamente, centralidade na formação de um imaginário coletivo sobre o nascimento de Brasília. Mais do que simplesmente documentar a construção, essas fotografias contribuíram ativamente para a constituição de ideias sobre o que ela representava: o futuro, o progresso, a modernidade. No entanto, enquanto enfatizavam tais atributos, essas mesmas imagens também reiteravam, em seu interior, outras camadas da realidade que circunscrevia aquele cenário. Revelavam também contradições nas narrativas que sustentavam os discursos de progresso associados à grandiosa empreitada , deixando entrever aspectos menos gloriosos do processo em curso.

Se, por um lado, a cidade ocupava o centro do debate modernista no país e a obra simbolizava a concretização desse sonho em ritmo acelerado, por outro, havia também uma história paralela em curso, uma narrativa colateral subjacente, mas não menos significativa para a construção daquela memória que se formava. Era a história dos candangos e de seus corpos mobilizados para erguer a nova capital que coexistia com aqueles eventos extraordinários. Um enorme contingente de personagens que não faziam parte do discurso eufórico que exaltava o projeto, não partilhavam da mesma celebração de modernidade e, assim como apontado por alguns pesquisadores, não vivenciariam as benesses do progresso que edificavam (RIBEIRO, 2008; LUIZ, 2010; GUSMÃO, 2019). Ainda assim, eram figuras indispensáveis para a realização do que se constituía. Não ocupavam o protagonismo simbólico, mas sustentavam, com seu esforço diário, os fundamentos que davam forma àquele evento faraônico.

Contudo, é importante reconhecer que essas imagens da construção de Brasília eram, em grande medida, condicionadas pelas possibilidades de produção que marcaram o seu tempo – atravessado por um espírito modernista mais amplo. Por essa razão, tais fotografias ultrapassaram o valor documental e passaram a exercer uma função simbólica significativa, sendo recorrentemente evocadas como emblemas visuais de uma narrativa idealizada. Envolta em traços quase míticos, tais narrativas exaltavam a cidade de Brasília como uma epopeia moderna e de relevância ímpar. São imagens que se alinham diretamente ao desejo desenvolvimentista da segunda metade daquele século, bem como ao intuito de consolidação

de uma identidade arquitetônica e urbana que se projetava, então, como expressão máxima de progresso e racionalidade para o país.

Assim, deparar-se com essas fotografias é revisitar uma visualidade que se consolidou como recorrente e celebratória. Uma visualidade que, ainda hoje, permanece majoritariamente centrada na grandiosidade da obra que elas registram e na exaltação do feito monumental ao qual, com frequência, são associadas quando acionadas em discursos institucionais ou comemorativos (ESPADA, 2011). No entanto, sob a superfície desse enredo heroico, é possível perceber, a partir de um olhar atento e sensível, a presença de outras camadas profundas que elas carregam. Emergindo nos interstícios de seus conteúdos, surgem indícios, silêncios e ausências que apontam para as experiências humanas e as relações complexas vividas naquele contexto – muitas vezes sobrepostas pelas narrativas dominantes.

São vestígios presos no passado, que evocam o cotidiano daqueles que ergueram a cidade. O que emerge ali são também vidas concretas, de personagens direta ou indiretamente envolvidos na construção da capital. Essas figuras que habitam os bastidores da memória, os subterrâneos dos discursos oficiais e seus cotidianos densos e atravessados por contradições tiveram – como sugere o título desta pesquisa, *O teu orgulho a terra come* – seu brio consumido pelas narrativas consagradas e por vezes soterrados pela terra que fundou essa capital. Trata-se de uma memória que já foi explorada, acessada por pesquisadores que também reconheceram, nesse resgate, um campo fértil de interesse (BICALHO, 1983; RIBEIRO, 2008; HOLSTON, 2010; LUIZ, 2010). Contudo, essa memória continua viva, ecoando os acontecimentos registrados por aqueles fotógrafos. Por isso, segue aberta a novas investigações que possam revelar, a partir desse resgate e leitura sobre dessas imagens, outros sentidos latentes de seus conteúdos e, assim, lançar luz sobre aspectos por vezes esquecidos de sua historicidade.

Foi a partir desse interesse, desse desejo e dessa força de atração em compreender o que as fotografias da construção de Brasília podem revelar sobre os sujeitos anônimos envolvidos em sua edificação e sobre o olhar que se voltou para eles, que esta pesquisa encontrou seu ponto de partida e delineou seu caminho. Personagens historicamente identificados de forma genérica como candangos constituem o núcleo central desta investigação. Foi no contato direto, na busca minuciosa e no envolvimento afetivo com centenas de fotografias que este estudo ganhou forma. Ao observar atentamente as imagens em que esses indivíduos figuravam, novas camadas foram sendo exploradas e este estudo teve início. O que, num primeiro momento se configurava como um interesse mais amplo e genérico, voltado aos operários inseridos no contexto da construção, à própria obra e à

participação desses sujeitos como coadjuvantes no processo edificante, foi gradualmente se transformando. A pesquisa passou a se afastar do discurso normativo que enaltece a monumentalidade e a arquitetura como eixos centrais dessa história, direcionando o olhar não apenas para os sujeitos, mas também para as próprias imagens como campo de observação e análise. Pela recorrência de certos elementos, elas revelam uma narrativa paralela, que se constrói nas frestas do relato oficial.

Ao longo desse percurso, outros elementos foram emergindo do interior dessas fotografias; aspectos que vinculam os candangos às experiências mais amplas, humanas e cotidianas. Foi nesse movimento que o olhar se deslocou da centralidade da cidade em construção para aquilo que a tornava possível: fragmentos de vidas, relações afetivas, situações ordinárias e acontecimentos limítrofes das experiências vivenciadas. Elementos que direcionaram a organização das pranchas de imagens, cuja abordagem será detalhada adiante.

Assim, esta pesquisa propõe um olhar atento, sensível e comprometido acerca das fotografias realizadas entre os anos de 1956 e 1960, quando a cidade é inaugurada. Ainda que a delimitação temporal se concentre nesse intervalo, especialmente na inauguração da cidade como marco simbólico, é importante ressaltar que tal evento não representou a conclusão efetiva da obra. A partir daquele momento, Brasília passou a adquirir novos sentidos e a ocupar outro lugar na memória nacional e, do mesmo modo, os candangos foram também simbolicamente deslocados, arrastados pelos novos significados que a cidade começava a consolidar. O corte temporal, portanto, não pressupõe encerramento, mas uma reflexão no modo como a cidade e seus trabalhadores foram representados, sobretudo nas imagens fotográficas.

O foco recai sobre os homens e mulheres que migraram de diversas regiões do país para o Planalto Central, impulsionados pela expectativa de trabalho e pela promessa de um futuro mais promissor e sobre como eles foram representados pelos fotógrafos. Ao privilegiar essas figuras, a pesquisa busca compreender o que esses registros revelam sobre os múltiplos aspectos que atravessaram suas trajetórias. Trata-se de abordar a complexidade de suas experiências, a movimentação de seus corpos em deslocamento, os silêncios que essas imagens carregam e as ausências históricas que ora preenchem ora ocultam, a composição do tecido denso daquela realidade que ficou no passado.

Ao mesmo tempo, para que seja possível avançar na compreensão do que essas imagens carregam, é imprescindível, antes, interrogar o próprio estatuto da fotografia no campo da história e da memória. Afinal, é a partir desses registros visuais que esta pesquisa se estrutura, e é no interior dessas imagens que se localiza sua ênfase analítica. Não se trata

apenas de analisar o conteúdo visível, mas de compreender o que essas imagens expõem e o que elas dizem para além daquilo que expressam de modo latente. A fotografia, aqui, portanto, é entendida como um campo de significação complexo, cuja materialidade, contexto e intencionalidades exigem leitura crítica e situada. Longe de ser uma janela neutra para o passado, a imagem fotográfica escolhe, recorta, interpreta e, ao fazê-lo, participa ativamente da produção de sentidos. Tomando-a como objeto, fonte e ferramenta de análise histórica, esta investigação busca apreender tanto aquilo que foi enquadrado quanto o que foi deliberadamente excluído do campo do visível, revelando como as memórias sobre os candangos tensionam as narrativas visuais que moldaram o imaginário sobre a fundação da capital do Brasil.

Desde o surgimento da fotografia, no século XIX, em meio a profundas transformações sociais, políticas, técnicas e científicas, suas imagens ocuparam uma posição ambígua, porém central, no campo das representações visuais. Apesar da inovação que este dispositivo representou, a fotografia foi rapidamente assimilada como uma ferramenta privilegiada para a representação do real, ancorada na crença de que seu mecanismo óptico-químico – baseado na fixação da luz sobre uma superfície sensível – garantiria uma cópia fiel do mundo e uma extensão objetiva do olhar humano. Como apontado por Dubois (2006), essa suposta neutralidade técnica conferiu à imagem fotográfica um estatuto de verdade e verossimilhança sem precedentes, alimentando a ideia de que bastaria acionar o disparo para capturar a realidade tal como ela é. No entanto, com o passar do tempo, foi possível perceber que essa compreensão se revela insuficiente quando confrontada com a complexidade dos seus usos e da sua potência como linguagem cultural e histórica.

Longe de funcionar como uma janela transparente, a fotografia deve ser compreendida como uma instância ativa de construção simbólica. Seus conteúdos são resultado de escolhas estéticas, técnicas e ideológicas, que definem o que é mostrado e o que é omitido ou silenciado. Mais do que um procedimento maquínico, o ato fotográfico implica enquadramentos e seleções que moldam sentidos e produzem interpretações. A fotografia, desse modo, não apenas representa: ela interpreta, constrói, revela, oculta e marginaliza. Entre o visível e o invisível, o que a fotografia mostra está sempre em tensão com aquilo que apaga ou deixa à margem.

Nesse contexto, pensar a fotografia como documento histórico exige deslocar o olhar da evidência para a ambiguidade. Em vez de tratá-la como prova objetiva do passado, é preciso concebê-la como um artefato cultural carregado de múltiplas camadas de sentido, que participa ativamente da constituição das memórias coletivas e da historicidade sociocultural.

Como sugere Boris Kossoy (2002b), a fotografia é, simultaneamente, um registro e uma construção da realidade, exigindo uma leitura crítica de seus conteúdos para além da superfície visível. Ao mesmo tempo, George Didi-Huberman (2015) nos lembra que toda imagem carrega tempos múltiplos e anacrônicos: ela captura, reinscreve, reencena e desloca os acontecimentos, tornando-os acessíveis a interpretações posteriores que a transformam e a atualizam.

Tais considerações ganham especial relevância quando colocadas em diálogo com as fotografias da edificação de Brasília até a sua inauguração. As imagens produzidas nesse período documentaram, ao mesmo tempo, a edificação da nova capital e a consolidação de uma narrativa visual estreitamente alinhada aos ideais do projeto que a cidade representava. Trata-se de uma visualidade que, ao celebrar o feito monumental e colocá-lo no centro das atenções, contribuiu para relegar às margens outras memórias, sobretudo aquelas que dizem respeito aos sujeitos que a tornaram possível. São imagens dos intervalos da vida cotidiana, dos gestos e dos momentos que não cabiam no imaginário oficial que estava sendo erigido; imagens daquilo que não foi dito; do que foi descartado, ignorado ou desvalorizado enquanto parte legítima dessa memória.

Portanto, o objetivo central desta investigação é identificar, reunir, observar e analisar o maior número possível de imagens fotográficas realizadas naqueles anos, mas, sob um ponto de vista distinto daquele que habitualmente orienta a historiografia visual dessa memória. Não buscamos aqui privilegiar os personagens fotografados já consagrados na narrativa institucional – os nomes ilustres, os ícones da arquitetura, da engenharia ou da política – que frequentemente figuram quando essas imagens são evocadas. Interessa-nos compreender, o que foi essa epopeia sob o ponto de vista de quem a vivenciou com o próprio corpo, e não desde as pranchetas e plantas baixas dos gabinetes. São as experiências desses sujeitos que buscamos escutar por meio dessas fotografias.

Para alcançar esse objetivo, realizamos um extenso trabalho de pesquisa iconográfica, envolvendo diversos arquivos fotográficos dispersos em inúmeros acervos. Foram consultadas instituições públicas, arquivos particulares, bibliotecas especializadas, bem como obras publicadas, livros autorais, revistas e catálogos de exposições vinculados aos oito fotógrafos aqui analisados e que atuaram durante o período de construção da capital.[2] Essa

[2] As informações detalhadas sobre os acervos, as obras consultadas e os critérios de seleção estão descritas no capítulo três. Cabe destacar, ainda, que não foram apenas esses os fotógrafos que atuaram na documentação da

etapa empírica exigiu, ao mesmo tempo, rigor documental e metodológico, como também uma sensibilidade investigativa voltada à escuta daquilo que, nas imagens, resiste e subverte certas camadas do que elas aparentam mostrar. Muitas dessas fotografias, invisibilizadas ou relegadas a um papel secundário na narrativa dominante, revelam sistematicamente – por vezes de modo central, por vezes nas margens do enquadramento – a presença dos candangos e, desse modo, revelam parte da experiência que viveram.

Paralelamente, é importante destacar que esta pesquisa optou por trabalhar com conjuntos de imagens, e não com fotografias isoladas ou centradas em autores específicos. Tal escolha está fundamentada em uma compreensão da fotografia como documento histórico e como artefato cultural. Assim, mais do que buscar intencionalidades individuais, interessou-nos observar recorrências temáticas, enquadramentos e presenças que se repetem em diferentes registros de um mesmo período, realizados por olhares distintos e centrados numa mesma temática. Esse olhar coletivo e comparativo se mostrou essencial para construir uma análise que privilegiasse menos o gesto autoral desses fotógrafos e se voltasse para a força histórica inscrita nessas fotografias, compreendendo-as como fragmentos de uma memória social complexa e em disputa. Optou-se por trabalhar exclusivamente com fotógrafos profissionais, não apenas pela consistência visual dos registros, mas também porque o objetivo aqui é compreender como a imagem dos candangos foi construída por profissionais habilitados para traduzir o mundo por meio da fotografia – um olhar capaz de articular escolhas estéticas e narrativas que moldaram a representação histórica desses trabalhadores.

A compreensão das imagens que orienta esta pesquisa parte de uma perspectiva iconográfica e iconológica, em diálogo com autores como Erwin Panofsky, Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e Boris Kossoy. Essa abordagem reconhece na fotografia um campo denso de inscrição de sentidos, atravessado por disputas simbólicas e pela produção de memórias, em que conceitos como *Nachleben* e *Pathosformel* se mostram fundamentais para identificar recorrências visuais e reverberações históricas. É a partir desse referencial que se consolidou a necessidade de reunir as fotografias em um caderno de pranchas, não como simples anexo visual, mas como parte central da construção analítica.

---

construção da capital. No entanto, conforme a abordagem que será desenvolvida naquele mesmo capítulo, foram esses os fotógrafos profissionais escolhidos para compor o corpus analisado nesta investigação.

As pranchas de imagens constitui, assim, um artefato metodológico e interpretativo que permite ao leitor o contato direto com o material selecionado, favorecendo a construção de conexões visuais, temporais e simbólicas entre diferentes registros. Sua ordenação segue critérios temáticos e iconográficos, de modo a estimular uma leitura crítica e comparativa, que ultrapasse a linearidade cronológica e seja sensível às reverberações históricas que cada conjunto de imagens mobiliza. Desse modo, as pranchas cumprem um papel duplo: oferecer um panorama da presença dos candangos na iconografia da construção de Brasília e servir como suporte à aplicação do método de análise desenvolvido nesta investigação.

Assim, ao articular a pesquisa documental com a iconografia, iconologia e a estruturação interpretativa sobre o caderno de pranchas de imagens, esta investigação propõe-se a criar um espaço de escuta – uma escuta sensível, crítica e metodologicamente orientada – , buscando ativar nesses artefatos visuais o que pode ser dito sobre a reconstrução da memória dos sujeitos que habitaram e construíram o chão da nova capital do país nesse período.

Para tanto, no primeiro capítulo, abordamos a fotografia como uma tecnologia do olhar e instrumento de poder. Consideramos que, ao mesmo tempo em que a fotografia registra e torna visível aquilo que captura, ela também opera como um instrumento de ordenamento simbólico, capaz de produzir sentidos, hierarquias e silenciamentos. Trata-se, portanto, de uma linguagem visual que excede sua função representativa e assume um papel ativo na construção de narrativas, na legitimação de discursos e na constituição de regimes de visibilidade e invisibilidade.

Desde o seu surgimento, a fotografia se configurou como um instrumento de domesticação visual do mundo, mediando o visível e o invisível de acordo com os interesses de cada época (BATCHEN, 1997; CRARY, 2012). A contribuição da fotografia para a ideia de paisagem originada nas artes visuais, particularmente na construção de narrativas urbanas e na representação do trabalho no Brasil, também será explorada neste primeiro capítulo, revelando um papel ambíguo: ao mesmo tempo em que documenta, a imagem fotográfica também recorta; ao mesmo tempo em que mostra, oculta. Além disso, a fotografia participa da constituição de uma bagagem visual acumulada socialmente, que orienta os modos de ver e condiciona os enquadramentos possíveis. Essa dimensão compartilhada do olhar, que opera por meio de repetições, convenções e esquemas narrativos, está no cerne desta investigação. É justamente ela que justifica a escolha por conjuntos de imagens, pranchas e comparações visuais como estratégias analíticas que possibilitam captar, mais do que gestos isolados, a formação coletiva de um repertório visual e simbólico. No contexto brasileiro, esse papel se

radicaliza, sobretudo quando a fotografia se insere no projeto de modernização do país, funcionando como instrumento de legitimação da ordem e do progresso.

Essa lógica encontrou um de seus ápices no projeto de construção da capital federal, analisado no segundo capítulo. Brasília, enquanto utopia concretizada, é compreendida ao longo da pesquisa não como uma ruptura absoluta com o passado, como se desejava, mas como síntese de uma longa história de interesses sobre a ocupação territorial, bem como sobre a exclusão e marginalização de determinadas populações, além de reiteradas promessas de modernização. Os trabalhadores migrantes, genericamente nomeados candangos, foram a argamassa humana desse processo e, mais tarde, deslocados para as margens da própria história que ajudaram a construir (LUIZ, 2010; GUSMÃO, 2019).

No terceiro capítulo, mergulhamos nas trajetórias dos fotógrafos que estiveram presentes nesse canteiro de obras monumental. Ao rastrear suas biografias e motivações, é possível compreender que esses registros não são neutros, mas atravessados por subjetividades, compromissos estéticos e demandas institucionais. Ainda assim, as imagens desses profissionais – muitas vezes estrangeiros – revelam tensões e ambivalências: nelas, os trabalhadores surgem ora como figuras épicas, ora como sombras entre estruturas titânicas. A ausência de fotógrafas mulheres, por sua vez, aponta para uma lacuna importante, revelando o quanto a memória visual da construção da cidade é também atravessada por silêncios de gênero e por narrativas seletivas.

A compreensão das condições de produção das fotografias exige, necessariamente, um olhar atento para a singularidade dos personagens envolvidos nesses registros. Se há, entre os fotógrafos, aproximações temáticas e convergências visuais que possibilitam a organização de suas fotografias em pranchas iconográficas, é necessário reconhecer que tais convergências não decorrem de uma homogeneidade de propósitos, tampouco de um mesmo olhar. Ainda assim, são capazes de estabelecer um diálogo profundo entre si. Cada um deles reagiu à encomenda institucional, ao ambiente do canteiro de obras e à paisagem humana ali presente de maneira particular. Essa heterogeneidade – longe de fragilizar o corpus – é justamente o que lhe confere complexidade e densidade simbólica. Embora esta pesquisa não tenha como propósito realizar uma análise detida acerca da autoria de cada imagem – tarefa que pode, futuramente, ser aprofundada por outros pesquisadores, ampliando o campo interpretativo aberto por esta investigação –, a recuperação biográfica desses personagens, no terceiro capítulo, tem como objetivo central oferecer ao leitor um horizonte de inteligibilidade mais amplo sobre as condições históricas, sociais e subjetivas que moldaram essas produções visuais.

Não se trata, portanto, de privilegiar a individualidade autoral ou explorar as subjetividades desses personagens, mas de reconhecer que seus olhares documentais emergem de contextos específicos e modos próprios de ver o mundo. Ao trazer à tona os itinerários pessoais e profissionais desses autores – suas inserções em projetos independentes ou estatais, suas experiências anteriores com o fotojornalismo, com a documentação etnográfica ou com a arquitetura –, desejamos afirmar que tais trajetórias deixaram marcas nos enquadramentos adotados, nos temas recorrentes e nas ausências percebidas. Essas marcas, por sua vez, tornam-se mais sutis quando as imagens são aproximadas em série e inseridas num diálogo iconológico mais amplo.

A ênfase desta pesquisa, dessa forma, não recai sobre a figura do autor enquanto indivíduo criador de imagens, mas sobre aquilo que foi por ele documentado em consonância com uma constelação simbólica mais profunda: um campo de reverberações que dialoga com a intencionalidade do olhar fotográfico. Trata-se de um deslocamento teórico-metodológico que nos permite examinar tais imagens como sintomas de um tempo, suportes de uma memória coletiva e fragmentada, vestígios de uma experiência social que insiste em se manifestar de forma anacrônica – como sugerem alguns dos autores que sustentam essas análises (PANOFSKY, 1991; WARBURG, 2013; DIDI-HUBERMAN, 2015). Assim, o que propomos é uma ponte crítica: da autoria para a memória, da imagem para a história, da superfície visível para os subterrâneos simbólicos circunscritos nas reminiscências e nos traços históricos de uma nação em construção.

Finalmente, no quarto e último capítulo, propomos uma leitura iconográfica e iconológica das imagens selecionadas, organizada a partir das categorias simbólicas intituladas: *Mala, Morada, Transporte, Construção, Comércio e Candangos*. Essa análise se apoia conceitualmente nos suportes teóricos de Aby Warburg (2013; 2003) – especialmente nas noções de *Nachleben* (sobrevivência das imagens) e *Pathosformel* (fórmulas de pathos) apresentadas no início do capítulo – e metodologicamente na estrutura de leitura iconográfica proposta por Erwin Panofsky (1991). A partir desse cruzamento interpretativo, buscamos compreender como certas formas, gestos, símbolos reaparecem nas imagens fotográficas da construção de Brasília, carregando em si o conteúdo explícito do registro documental e também vestígios de uma história emocional e afetiva que atravessa o tempo, ressoando para além do momento de seu registro.

Essa abordagem permitiu organizar as fotografias sob núcleos temáticos, e também tensionar as camadas de sentido nelas contidas, revelando estruturas visuais que operam como vestígios de um passado ainda em disputa. As pranchas de fotografias, nesse sentido,

funcionam como campos de força nos quais os olhares singulares se entrelaçam na construção de uma memória coletiva que insiste em se manifestar. Ao articular esses registros não só em conjuntos como também em diálogo com outras manifestações culturais como a literatura, a poesia, a música, a pintura e a xilogravura, esta pesquisa procura deslocar a fotografia de seu estatuto meramente representacional, compreendendo-a como forma de pensamento visual, sensível e crítico, capaz de reinscrever no presente os rastros do passado.

A presente pesquisa se inscreve em um intervalo de tempo da memória de Brasília – e, por extensão, da própria memória nacional – um período denso, simbólico e decisivo, no qual o sonho modernista da construção de uma nova capital materializou-se também por meio do esforço coletivo de milhares de trabalhadores migrantes. As imagens aqui reunidas, constituem, portanto, um território fértil de leitura histórica, pois condensam, de maneira muitas vezes involuntária, tensões e contradições fundantes da edificação dessa cidade. Elas registram o avanço da obra, a monumentalidade do projeto arquitetônico, mas também expõem, mesmo que de forma lateral ou velada, marcas e estruturas profundas de um país atravessado por assimetrias sociais e regionais que foram reproduzidas – e por vezes intensificadas – ao longo desse enorme empreendimento. São essas marcas, esses resíduos e esses fantasmas que reaparecem como formas de memória insurgente, como testemunhos indeléveis de que o passado não se deixa sepultar tão facilmente.

Cada imagem opera simultaneamente como vestígio e como enigma: aponta para o que foi, mas também para o que poderia ter sido; mostra o visível, mas evoca o não dito, o ausente. São camadas que nos convocam a um exercício hermenêutico que ultrapassa a leitura imediata e exige a escavação crítica das camadas sedimentadas de tempo, de poder e de resistência. A fotografia, nesse contexto, deixa de ser espelho do real para se afirmar como linguagem complexa, impregnada de historicidade, atravessada por relações de força, por operações de exclusão e por movimentos de reinscrição do sentido. Olhar para essas fotografias é, portanto, mais do que ver: é interrogar, rasurar, desconfiar. É buscar, nos interstícios do enquadramento, sinais de uma história que pulsa por dentro da matéria, que reverbera sob o concreto, que resiste sob a poeira dos arquivos e que se reinscreve, continuamente, como possibilidade de (re)interpretação do passado e de (re)imaginação do futuro.

Nesse gesto, esta investigação procura resgatar o que foi vivido, reabrindo a possibilidade de pensar Brasília a partir das margens, das lacunas e das memórias que insistem em não se calar. A fotografia, nesse contexto, converte-se em ferramenta crítica e arqueológica, apta a escavar camadas profundas do tempo histórico, evidenciando que o

passado, ainda que soterrado sob narrativas oficiais, continua a pulsar nas imagens dessa história. Nelas, o silêncio fala, os gestos permanecem, e a resistência se inscreve como memória viva que pode ser recontada.

> Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração.
>
> Didi-Huberman

1 Fotografia e paisagem: percursos históricos

Neste primeiro capítulo, propomos uma imersão em parte dos aspectos históricos que marcam a trajetória da fotografia e que se encontram dispersos no período que se estende desde o seu surgimento oficial, no século XIX, até a sua consolidação como um instrumento técnico privilegiado de expressão e linguagem visual. Partindo de uma revisão desses marcos que permeiam a emergência deste dispositivo, abordaremos as perspectivas e ideias que sustentam a sua inserção na sociedade, além dos aspectos técnicos que atestam sua inovação e a posicionam como uma manifestação intimamente vinculada às dinâmicas sociais e políticas.

Em seguida, abordaremos as noções envolvidas no conceito de paisagem, examinando-o como elemento central para a compreensão das representações visuais inseridas nas narrativas sobre os espaços urbanos e colocando-o como instrumento preponderante para a compreensão dos significados e conteúdos que estas imagens carregam. Dessa forma, pretendemos nos aprofundar nas bases que fundamentam nossa percepção sobre a ideia de paisagem associada à fotografia, refletindo acerca do papel do observador como elemento transformador e produtor de sentidos sobre o conteúdo dessas representações.

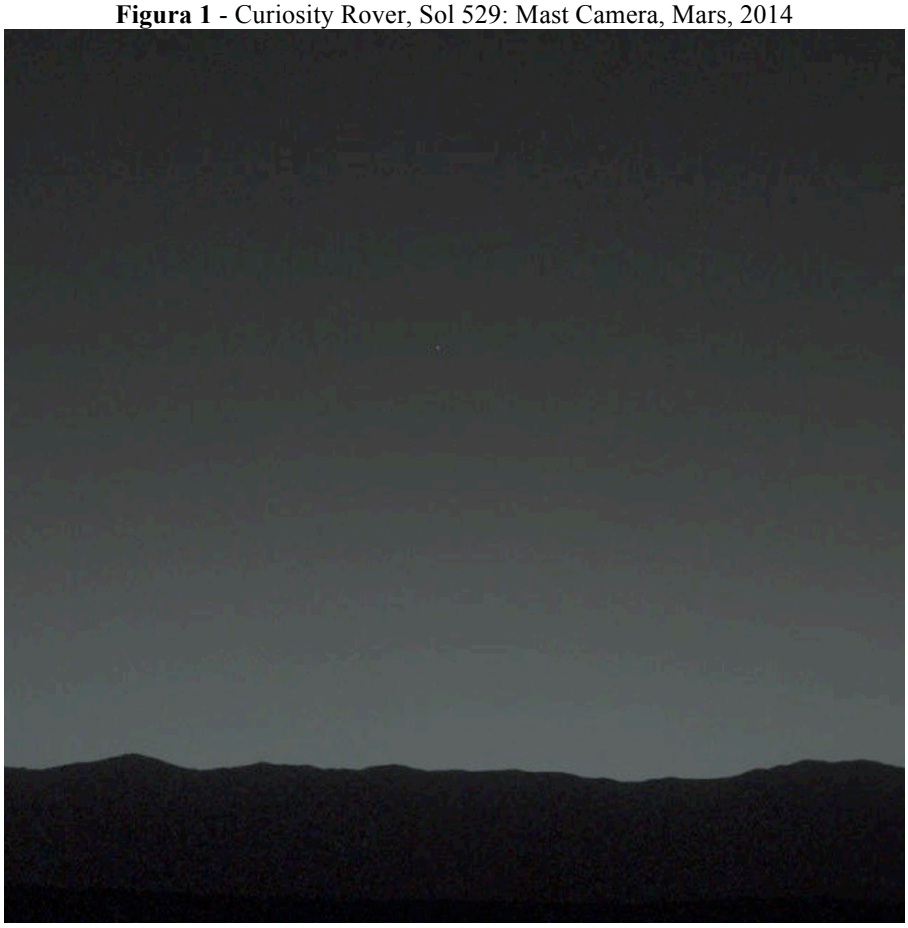
Por fim, examinaremos as contribuições realizadas pelos primeiros fotógrafos que atuaram no Brasil entre meados do século XIX e o início do XX, analisando como suas imagens funcionaram como poderosos instrumentos de percepção e influência sobre a construção de uma ideia particular sobre a urbanidade no Brasil. Ressaltamos, ainda, que essas representações visuais emergiram, em grande parte, a partir de um olhar estrangeiro, cujos enquadramentos e escolhas estéticas foram moldados por uma perspectiva fundamentada em preceitos externos.

Ao resgatar as narrativas visuais das paisagens urbanas produzidas por esses pioneiros, buscamos compreender como essas representações contribuíram para a consolidação de uma percepção simultaneamente local e global sobre o território, sobre a urbanidade, sobre a representação do trabalho e influenciando tanto a autoimagem do Brasil quanto a imagem projetada para o mundo. São imagens que, posteriormente, irão influenciar

o olhar dos fotógrafos diante dos diferentes contextos que marcaram a construção da cidade de Brasília.

1.1 Anacronismo fotográfico: a representação como construção imaginária

Figura 1 - Curiosity Rover, Sol 529: Mast Camera, Mars, 2014



Fonte: NASA

Imaginemos uma cena hipotética: um indivíduo qualquer, deslocando-se, sem destino. Situado no contexto urbano contemporâneo, essa pessoa flui, no presente, integrando-se ao movimento incessante que caracteriza uma metrópole. Esse corpo em trânsito, confunde-se ao fluxo da cidade, navega junto ao contínuo movimento que direciona e gera sentido para as coisas no interior de uma metrópole. Essa pessoa é uma figura viva, ainda que sua vivacidade permaneça invisível, por vezes, ignorada. Essa personagem, ao caminhar, poderia seguir seu trajeto de maneira displicente, indiferente, ou, ao contrário, atenta a cada um de seus passos firmes. Talvez perambule ou vaguei livre pelas ruas, como um *flâneur* moderno, aproximando-se da imagem de Baudelaire. Apesar de vivenciar intimamente o espaço urbano, a multidão não é o seu domínio e sua profissão não é fundir-se a ela (BAUDELAIRE, 2010, p. 19). Ele coloca a mão no bolso da calça e retira o celular, como

quem realiza um movimento automático, quase inconsciente, um movimento de rotina, acompanhado por gestos orgânicos. O ato que quase se torna um rito – tamanho o número de repetições ao longo do dia –, assemelha-se a uma performance coreografada (GOLDBERG, 2007). [3] Ele verifica as novas mensagens ou responde a um e-mail de trabalho. O dispositivo, mais que uma ferramenta, torna-se uma extensão do seu corpo.

Após alguns toques sobre a tela escura do aparelho, surge uma nova notificação. Poderia ser mais um dos inúmeros avisos e alertas que irrompem ao longo do dia, parte de um outro fluxo virtual incessante, mais frenético e ativo que os corpos que trafegam por todos os lados; um fluxo próprio, de informações que se acumulam umas sobre as outras, no interior do aparelho. Essa mensagem em particular parece chamar-lhe a atenção de maneira distinta, com uma singularidade que a separa das demais. A mensagem vem acompanhada de uma imagem fotográfica. A cena havia chegado por meio de uma rede social dedicada ao compartilhamento de fotografias. Um fenômeno que reflete as dinâmicas de interatividade tão comuns no século XXI, um sistema de comunicação que facilmente se alinha às teorias de McLuhan, que se funde à ideia de "aldeia global" (MCLUHAN, 2007), denotando uma integralidade contemporânea nos laços que nos unem.

Posteriormente, ao acomodar-se em uma das mesas, escolhida quase aleatoriamente entre os inúmeros estabelecimentos comerciais que ocupam a paisagem urbana ao redor, entre um gole e outro de café, seu olhar retorna para a tela do aparelho e, decide, então, examinar a imagem com mais atenção. No primeiro olhar, a fotografia parece envolta em um mistério visual, quase uma confusão. Dominada por tons escuros, quase pretos e opacos, dificultando a interpretação imediata do seu conteúdo, a imagem transmite uma momentânea sensação de desorientação. Não é possível decifrar, afinal, do que se trata essa alegoria. Com a ponta dos dedos, a imagem é ampliada, passando a preencher por completo a pequena tela do dispositivo.

Ao fundo, vislumbra-se uma linha no horizonte tênue, quase imperceptível, suave, evocando, ainda que distante, uma paisagem natural. Há, no entanto, algo peculiar e um tanto específico nessa cena. Embora o plano visível sugira que a fotografia tenha sido capturada

[3] Para a historiadora da arte RoseLee Goldberg (2007), a performance caracteriza-se, entre outros aspectos, pela manifestação de gestos íntimos ou teatrais, que podem durar alguns segundos ou podem ser repetitivos, ensaiados ou não. Em nossa descrição hipotética, o gesto de pegar um dispositivo móvel de comunicação – um celular – e, com isso, acessar dados, informações, imagens e mensagens, tornou-se repetitivo de tal maneira que, mesmo sem uma intenção artística própria, ele representa um comportamento simbólico. Esse comportamento reflete, de certa forma, um certo padrão de conduta dos indivíduos na pós-modernidade. Assim, seu significado indicial revela muito sobre práticas e atitudes dos sujeitos na atualidade.

próxima ao solo, a invisibilidade do seu conteúdo continua transmitindo um estranhamento. A linha sinuosa que recorta a cena no plano horizontal revela contornos que lembram montanhas distantes, inalcançáveis tanto para os olhos quanto para as lentes daquele que manuseou o dispositivo fotográfico. A iluminação escassa, associada à contraluz, sugere uma má exposição, quase um erro técnico, deixando a imagem submersa em sombras. Contudo, à medida que o olhar se acomoda e se aprofunda sobre a cena, esforçando-se para discernir os elementos dispersos nessa obscuridade, um ponto de luz parece emergir sutilmente na parte superior da fotografia, um fragmento de luz quase imperceptível; um desafio ao olhar.

Esse diminuto ponto luminoso, tênue, é a Terra. No entanto, essa vista não é resultado de uma captura feita por satélites que orbitam nosso planeta, reproduzindo a familiar imensidão azul que os olhos humanos conhecem desde, pelo menos, a década de 1960.[4] A singularidade desse registro rememora a estranheza expressa pelo fotógrafo Félix Nadar, no século XIX, ao descrever a sua primeira experiência em capturar imagens fotográficas a partir de um balão. O ineditismo daquele momento foi marcado por um sentimento de plenitude, o qual foi relatado da seguinte forma:

> Livre, calmo, levitando na imensidão silenciosa do espaço acolhedor e benéfico, onde nenhum poder humano, nenhuma força do mal pode alcançá-lo, o homem parece sentir-se realmente vivendo, pela primeira vez, desfrutando uma plenitude até então desconhecida para ele, da totalidade de sua saúde em sua alma e corpo. Finalmente ele respira, livre de todos os laços com essa humanidade que acaba desaparecendo diante de seus olhos, tão pequena até em suas maiores realizações – as obras de gigantes, os labores de formigas – e, nas lutas e contendas assassinadas de seu estúpido antagonismo. Como lapso dos tempos passados, a altitude que o leva reduz todas as coisas às suas proporções relativas, à Verdade (NADAR, 2015, p. 101).

Feita pelas lentes de uma das muitas sondas[5] enviadas ao planeta vermelho,[6] a imagem que nossa personagem observa em seu celular, nos impulsiona a refletir sobre a

[4] No dia 12 de abril de 1961, a missão soviética Vostok transportou o cosmonauta Yuri Gagarin até a órbita terrestre, transformando este feito, até então sem precedentes, na primeira viagem de um ser humano até o espaço.

[5] Inúmeras sondas de exploração foram enviadas pelo homem a todos os planetas do Sistema Solar. O planeta Marte tem sido explorado por sondas há pelo menos 50 anos, desde meados da década de 1970. Esses dispositivos de pesquisa são categorizados pela alta capacidade de exploração e investigação para onde são enviadas. As sondas mais simples são denominadas "fly-by" e são caracterizadas apenas pela aproximação que realizam sem, no entanto, atravessarem a órbita do planeta pesquisado. Sondas do tipo "orbitadora" são caracterizadas por permanecerem em órbita por um período prolongado, até eventualmente colidirem com a superfície do planeta orbitado ou serem atingidas por satélites ou asteroides. Por fim, as sondas do tipo "módulos" e "jipes", ou *rovers*, são preparadas para atravessarem a atmosfera do planeta e pousarem em sua superfície, permitindo assim a realização de pesquisas mais complexas em solo e explorando minuciosamente o ambiente ao redor (WINTER, 2007).

essência desse encontro moderno entre o homem e a imagem fotográfica. Não há dúvidas sobre o valor científico que essa imagem acima carrega, revelando aspectos da contínua expansão do conhecimento sobre o mundo ou, mais precisamente, fora dele. Contudo, essa fotografia marcada por inúmeras singularidades, transcende essa primeira perspectiva científica, atuando como uma metáfora profunda sobre as funções e os significados da fotografia na modernidade. Embora a imagem fotográfica tenha emergido como um dispositivo para capturar o visível, ela tem, ao longo do tempo, nos permitido alcançar o invisível, o distante e até mesmo o inimaginável. Essa imagem, guardada as suas devidas proporções, representa uma síntese futurista, uma ligação, um elo, uma conexão entre aquilo que somos e os horizontes intangíveis e dispersos na nossa imaginação.

Figura 2 - Autorretrato, Felix Nadar, Paris, 1857-1858



Fonte: Adam Begley, 2017

[6] Marte é o segundo menor planeta do Sistema Solar e o quarto em relação ao Sol. Sua superfície contém elevadas concentrações de óxido de ferro, o que lhe confere a característica coloração avermelhada, razão pela qual é conhecido como o "planeta vermelho". Essa tonalidade é predominante quando observado da Terra, especialmente por meio de instrumentos ópticos como lunetas e telescópios.

A imagem enviada diretamente de Marte e o autorretrato encenado por Nadar, separados por quase dois séculos, compartilham, paradoxalmente, uma mesma origem: ambos são fruto de dispositivos técnicos e de uma construção imaginária anterior à sua realização. O registro do planeta distante, obtido pelas lentes de uma máquina sem presença humana, assim como a fotografia performática de Nadar em um balão, não são capturas banais do visível: são representações moldadas por desejos, narrativas e concepções que precedem o ato fotográfico.

Ao observar essas imagens, percebemos que a fotografia jamais foi uma técnica neutra ou espontânea; antes, ela é atravessada por expectativas, pela vontade de significar o mundo, uma domesticação do desconhecido que, nessas imagens, surge na forma de paisagem e de retrato. O que vemos, em ambas, não se resume ao seu conteúdo, mas a uma constituição mental moldada por relações culturais e simbólicas impressas sobre o olhar.

Essa reflexão nos leva novamente à epígrafe de Didi-Huberman que inaugura este capítulo: a imagem é aquilo que nos sobrevive. As fotografias de Nadar e da NASA, embora distantes no tempo, constituem vestígios de um gesto ancestral: o de registrar o que vemos, mas, sobretudo, o de eternizar nossa imaginação. As fotografias, desse modo, transportam consigo muitas camadas de sentidos, inclusive aquilo que carregamos em nosso interior.

Aqui delineamos um dos eixos centrais desta pesquisa: o reconhecimento de que toda imagem fotográfica carrega em si um anacronismo constitutivo, uma justaposição de tempos, desejos e sentidos que tensionam o olhar histórico. Tal como proposto por Georges Didi-Huberman (2015), o anacronismo reside na capacidade de fazer emergir, no presente, camadas do passado que só podem ser vistas à luz do tempo. É essa leitura retrospectiva, que escava, desloca e reinscreve os sentidos da imagem, que irá guia nossa abordagem sobre o acervo fotográfico da construção de Brasília. As fotografias dos candangos, muitas vezes relegadas a um plano secundário pela lógica modernista que privilegiava a monumentalidade arquitetônica, tornam-se aqui vestígios de uma experiência histórica profunda. A passagem do tempo, ao invés de apagá-los, torna possível reencontrar esses corpos e gestos que antes permaneciam invisíveis, silenciados sob a narrativa oficial. Ao revisitarmos essas imagens, ativamos uma arqueologia dos sentidos que permite extrair delas sua pulsão histórica, fragmentos de enunciação de um projeto de nação e das exclusões que ele operou.

1.2 Imagem fotográfica e a domesticação do olhar

Dentre os inúmeros instrumentos e dispositivos[7] técnicos desenvolvidos pelo homem, a câmera fotográfica, sem dúvida, pode ser colocada entre aqueles que mais atravessaram barreiras no campo social, político, científico e cultural. Inserindo-se e participando em diferentes contextos históricos e influenciando a produção visual de forma abrupta a partir do seu invento, a fotografia expandiu os limites da representação visual e igualmente redefiniu a forma como vemos e interpretamos o mundo ao nosso redor. Seu uso está presente em áreas díspares do conhecimento e apresenta diferentes funções desde as mais pragmáticas até o âmbito artístico. Das grandes metrópoles urbanas, passando pelos distintos biomas naturais, adentrando os territórios de povos isolados na Amazônia e chegando nas profundezas escuras e abissais do oceano, não há locais no planeta que sejam intangíveis à produção de um registro fotográfico. Onde quer que haja luz, aparentemente haverá uma câmera fotográfica, documentando e ampliando o nosso domínio sobre o universo.

Embora na contemporaneidade a fotografia esteja amplamente difundida ao redor do mundo, a imagem fotográfica como a conhecemos, difere significativamente das representações que foram realizadas com seus primeiros métodos, posteriormente marcados por significativas transformações. O período do nascimento da fotografia é caracterizado por revoluções sociais e políticas que se espalhavam por todo o continente europeu desde o final do século XVIII, desencadeadas, especialmente, pela Revolução Industrial, que ocorria na Inglaterra e pela Revolução Francesa, ambas proporcionando rupturas estruturais acentuadas e remodelando as bases econômicas onde quer que suas influências chegassem (HOBSBAWM, 2015). A consequente mecanização que atingia a produção permitiu o florescimento de fábricas e, gradativamente, a substituição da mão de obra artesanal, estimulando, por consequência, um acentuado êxodo rural e o deslocamento de uma parte

[7] Entendemos aqui como "dispositivo" o que é proposto por Giorgio Agamben, em seu discurso em uma das conferências que realizou no Brasil, em setembro de 2005: "(...) Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é, em um certo sentido, evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar" (AGAMBEN, 2005, p.13)

expressiva das massas populares que agora viam nas cidades um horizonte de possibilidades para seus desejos.[8]

Ao mesmo tempo, a ciência também ganhava impulso e florescia. A busca por novas descobertas e a popularização de invenções tecnológicas como o telégrafo e a locomotiva a vapor, revelavam um otimismo ímpar para a época. Estes eram igualmente reforçados por um sentimento esperançoso sobre a capacidade humana em poder dominar a natureza a partir do progresso. A Revolução Industrial e as mudanças sociais que marcaram o século XIX foram acompanhadas pelo fortalecimento do pensamento positivista, que privilegiava a observação racional e científica dos fenômenos naturais e sociais, condicionando-os à racionalidade e aos métodos científicos. A fotografia, nesse contexto, emergiu como uma resposta direta às demandas da sociedade industrial, em íntima conexão com a expansão das metrópoles, da economia monetária e da industrialização, tornando-se a imagem mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores (ROUILLÉ, 2009, p. 16).

Foi nesse ambiente de efervescência industrial e intelectual, marcado por inovações e revoluções tecnológicas abruptas, que os fundamentos para o desenvolvimento da imagem impressa e, posteriormente, da imagem fotográfica, prosperaram. A expansão da produção industrial impulsionada pelo consumo, aliada ao crescimento urbano próximo às regiões industriais, alimentava a máquina capitalista e, consequentemente, ampliava o número de consumidores ávidos pelas novidades que surgiam em todos os lados. No caso específico das imagens fotográficas, décadas mais tarde, esse objeto se tornaria um produto de consumo marcado por um forte desejo de acumulação. Seus usos, como aponta a historiadora Annateresa Fabris, refletem essa mudança ao reforçar que: "uma vez que a fotografia já não era apenas um meio de perpetuar a própria imagem e as efígies familiares, transformou-se em uma atividade de colecionadores" (FABRIS, 2008, p. 42).

Ademais, no século XIX, no período próximo ao advento da fotografia, uma parcela significativa desses consumidores era iletrada, levando-os ao encontro das imagens impressas como principal meio de integração ao ambiente de consumo – inicialmente através das campanhas políticas e posteriormente através das campanhas de publicidade (FABRIS, 2008). A crescente demanda por representações visuais tornou-se mais um estímulo para a busca de novos processos de impressão e produção de imagens. Nesse sistema industrial emergente, onde a imagem assumia um papel central no ambiente social e se somava aos

[8] No final do século XVIII e início do século XIX, estima-se que a população rural na Europa representava cerca de 85% a 95% do total de habitantes deste continente (HOBSBAWM, 2015, p. 34).

avanços nas pesquisas químicas que resultaram em novos elementos fotossensíveis, as imagens impressas foram gradualmente retiradas do contexto de exclusividade, que anteriormente pertenciam às elites econômicas, para se expandirem e alcançarem as grandes massas populares, que demonstravam um interesse crescente em seus diversos usos e atribuições que estavam em construção. A litogravura, por exemplo, emergiu como um dos resultados desse período de intensa experimentação química e tecnológica, facilitando a sua reprodução em larga escala, além de ter um custo mais baixo e por isso mais acessível – comparado aos retratos feitos à mão –, uma resposta ao entusiasmo popular por essas representações.

No bojo das intensas transformações que atravessavam a sociedade europeia no século XIX, que, no ano de 1839, a fotografia foi apresentada oficialmente ao mundo. Este relevante episódio na história das imagens impressas foi marcado especialmente por dois eventos. O primeiro deles ocorreu em julho daquele mesmo ano, quando o parlamentar francês François Arago proferiu um entusiasmado discurso na Câmara dos Deputados em Paris, enaltecendo a daguerreotipia que acabara de ser desenvolvida por Louis Jacques Mandé Daguerre e Joseph Nicéphore Niépce.[9]

Naquela circunstância, Arago expôs cada uma das etapas que foram percorridas por seus inventores nos anos que antecederam essa apresentação. No discurso, Arago não se deteve na descrição minuciosa do processo técnico, até porque, naquele momento, seu objetivo era, sobretudo, apresentar o daguerreótipo como um invento estratégico para a ciência e para as artes, ressaltando sua agilidade na reprodução de imagens e seus possíveis usos práticos. Tratava-se menos de uma revelação científica completa e mais de uma operação política: convencer o governo francês da relevância do novo dispositivo em um contexto em que a invenção da fotografia já despontava como uma possibilidade iminente em diferentes lugares.

Sobre o novo invento, batizado de Daguerreótipo, Arago fez questão de destacar para os presentes no parlamento que a invenção poderia proporcionar inúmeros avanços, notadamente nas ciências, sob forte influência do positivismo e nas artes plásticas. Em sua fala, pontuada por exemplificações que justificassem uma possível compra da patente do

[9] Os experimentos realizados por Niépce foram fundamentais para que Daguerre desenvolvesse posteriormente seu modelo de fotografia. Contudo, quando o daguerreótipo foi apresentado pela primeira vez, Joseph Nicéphore Niépce já havia falecido. O pesquisador morreu financeiramente arruinado e não pôde usufruir dos ganhos obtidos com a compra da patente pelo governo francês, que viria a ocorrer mais tarde, embora seu filho tenha recebido uma pensão do governo para revelar os processos da heliogravura investigados por Niépce (MARIEN, 2010, p. 15).

Daguerreótipo pelo governo francês, Arago esteve a todo momento alinhado às ideias filosóficas positivistas, especialmente ao ressaltar a capacidade de cópia minuciosa da daguerreotipia, quase industrial, que ofereceria uma possibilidade até então inédita, também para fins relacionados ao contexto colonial e à arqueologia.

> (...)para copiar as miríades de hieróglifos que cobrem até mesmo o exterior dos grandes monumentos de Tebas, Memphis, Karnak e outros, seriam necessárias décadas de tempo e legiões de desenhistas. Com o daguerreótipo, uma pessoa seria suficiente para realizar esse imenso trabalho com sucesso (ARAGO, 1980, pag. 17).[10]

Num segundo momento, em 19 de agosto de 1839, o mesmo parlamentar tomou a palavra em uma sessão conjunta entre a Academia de Ciências e a Academia de Belas Artes, em Paris, para anunciar oficialmente a aquisição da patente pelo governo francês, concedendo a Daguerre e ao herdeiro de Niépce, uma pensão vitalícia como retribuição pelos avanços que o dispositivo havia proporcionado.

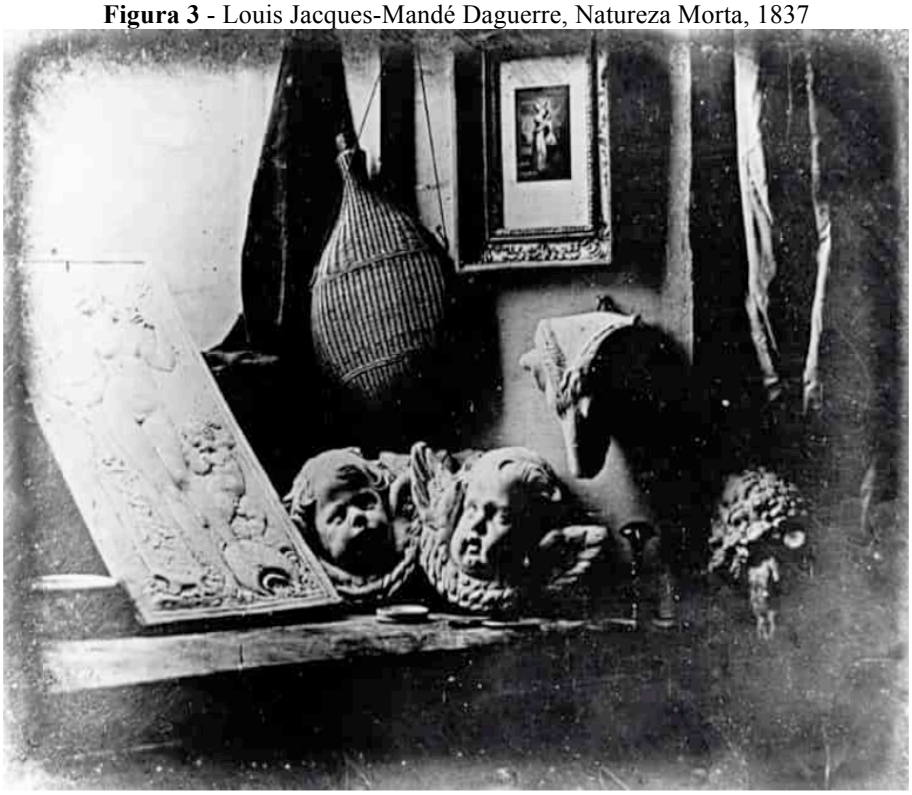
Naquele dia, data que ainda hoje é celebrada como marco inicial do nascimento da fotografia, além de ficar estabelecida finalmente a compra da patente pelo governo francês, segundo Arago, a medida tomada pelo Estado permitiria a livre divulgação do processo da daguerreotipia para todos aqueles que tivessem interesse, possibilitando a ampliação democrática sobre os possíveis usos desse dispositivo o que, mais tarde, se provaria verdade ao observarmos a acelerada expansão que a imagem fotográfica adquiriu. Posteriormente, coube a Daguerre documentar cada uma das etapas necessárias para a produção das imagens com o seu invento, bem como os métodos que deveriam ser empregados para a finalização desses produtos com a máxima qualidade. Essas informações foram compiladas, posteriormente, na obra intitulada *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama* (*Histórico e descrição dos processos do daguerreótipo e do diorama*), prontamente traduzida para diversas línguas e, assim, abrindo inúmeras portas para a expansão global deste novo *medium* (RANCIÈRE, 2008).

Contudo, é importante destacar que, no período de sua invenção, a fotografia – mais especificamente o Daguerreótipo – não era o único método de fixação da luz existente. Como mencionado anteriormente, a fotografia estava em vias de surgir, movida por um desejo de

[10] No original: To copy the millions of hieroglyphics which cover even the exterior of the great monuments of Thebes, Memphis, Karnak, and others would require decades of time and legions of draughtsmen. By daguerreotype, one person would suffice to accomplish this immense work successfully."

fixação da imagem que era compartilhado por diferentes pesquisadores e que se encontravam dispersos tanto na Europa como em outras regiões do mundo. Esse anseio se manifestava em experimentos semelhantes realizados por estudiosos e artistas mobilizados em alcançar esse feito. Naquele ano de 1839, é notório que ao menos quatro outros métodos fotográficos estavam sendo desenvolvidos, um deles inclusive no Brasil (KOSSOY, 2006 [1977]; MARIEN, 2010).

Figura 3 - Louis Jacques-Mandé Daguerre, Natureza Morta, 1837

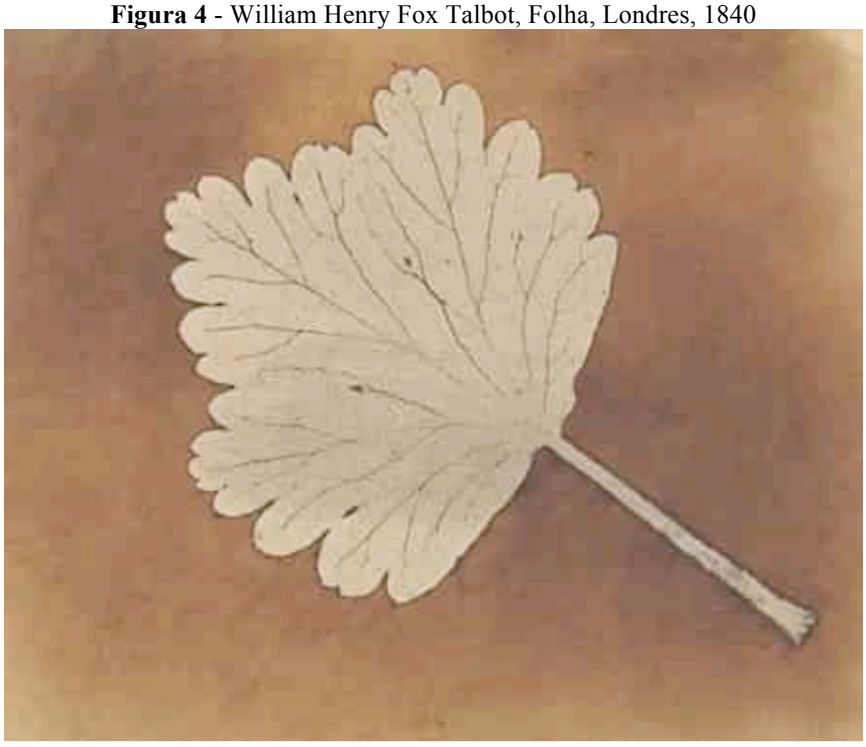


Fonte : Mary Warner Marien, 2010

Entre as técnicas mais aprimoradas daquele momento, destacavam-se os processos que tinham sido desenvolvidos e aperfeiçoados na Inglaterra por Willian Henry Fox Talbot, que elaborou dois modelos de produção de fotografias que estavam ancorados na utilização de papel como suporte para as emulsões fotossensíveis e, por essa razão, apresentavam praticidade em sua produção e eficiência em seus resultados que os colocavam em vantagem frente aos demais métodos existentes.

Dentre estes, o primeiro e mais reconhecido, fazia uso de uma câmera escura similar ao modelo utilizado para a realização da daguerreotipia. A câmara escura,[11] por sua vez, mais tarde, seria estendida como principal modelo de visualização para os futuros métodos de produção fotográfica no século XX. O segundo método desenvolvido por Talbolt, por conseguinte, denominado *photogenic drawing*, consistia num modelo de produção mais específico, onde a realização de imagens acontecia a partir do contato direto entre um objeto qualquer que deveria ser disposto sobre uma folha de papel previamente sensibilizada e exposta à luz, o que, no contexto da fotografia (e não do cinema), ficaria conhecido como *fotograma*. O processo envolvia a imersão do papel em uma solução de nitrato de prata, seguida da aplicação de cloreto de sódio, formando uma camada de cloreto de prata sensível à luz. Após a exposição solar, a imagem era revelada pelas áreas escurecidas e fixada com solução salina.

Figura 4 - William Henry Fox Talbot, Folha, Londres, 1840



Fonte: Mary Warner Marien, 2010.

[11] A câmara escura ou câmara obscura (figura 6), literalmente "quarto escuro", era originalmente um ambiente fechado em que um pequeno orifício projetava uma imagem invertida da cena exterior sobre uma superfície interna, permitindo que artistas a traçassem manualmente. Os princípios ópticos que fundamentam esse dispositivo já eram conhecidos desde o século V a.C., mencionados por filósofos chineses como Mozi e, posteriormente, por Aristóteles. A partir do século XVI, artistas renascentistas passaram a utilizá-la como instrumento auxiliar de desenho, e, nos séculos seguintes, o dispositivo foi sendo aperfeiçoado como o uso de lentes, espelhos e formatos portáteis. A câmera fotográfica, surgida no século XIX, apropriou-se dos princípios ópticos da câmara obscura, incorporando materiais fotossensíveis, permitindo, enfim, a fixação permanente da imagem projetada (MARIEN, 2001, p. 24-25).

Este modelo, ao contrário daquele, resultava numa imagem com características bastante peculiares e visualmente contrastada, composta por uma ampla variação entre tons claros e escuros. Contudo, nesses dois métodos desenvolvidos por Talbolt, a vantagem frente ao Daguerreótipo residia, primordialmente, na confecção de uma imagem que era negativa, ao contrário da imagem positiva na daguerreotipia, o que, por sua vez, possibilitava a reprodutibilidade desses resultados – algo que ainda não poderia ser realizado por nenhum outro método (ROSENBLUM, 1997; MARIEN, 2010).

Na esteira das inúmeras invenções que marcaram o surgimento da fotografia na Europa do século XIX, destaca-se, também, o modelo desenvolvido pelo inventor Francês Hippolyte Bayard. Assim como William Henry Fox Talbot, Bayard se sobressaiu nesse cenário de descobertas simultâneas ao conceber um procedimento fotográfico que fazia uso de novos químicos à base de prata.[12] Assim, sua contribuição pode ser interpretada como mais uma manifestação dispersa no desejo que permeava o ambiente intelectual e científico que marcou aquela época, evidenciando, mais uma vez, o ímpeto coletivo que, em meados do século XIX, impulsionava avanços significativos nessa busca pela captura e fixação de imagens.

Ao desenvolver o método conhecido como *processo positivo direto*, Bayard criou uma técnica de fixação de imagens que também era distinta e mais acessível que a daguerreotipia – que se sustentava essencialmente no uso de placas metálicas sensibilizadas. Em contrapartida, o método de Bayard consistia na produção de imagens diretamente sobre papel sensibilizado com cloreto de prata, por meio de uma emulsão química que podia incluir cloreto de sódio e iodeto de potássio. Após a exposição à luz, a imagem latente era revelada com a utilização de vapores de mercúrio e fixada em solução salina. Embora inovador, o processo apresentava limitações quanto à conservação das imagens, que tendiam a escurecer com o tempo.

Contudo, esse modelo de produção de fotografias, assim como o processo aprimorado por Daguerre, não permitia a reprodução de múltiplas cópias, tornando suas impressões únicas – o que ressaltava mais uma vez a vantagem industrial e reprodutível que havia sido desenvolvida por Talbot. Porém, nesse episódio, identificamos uma particularidade que marcaria, posteriormente, os usos futuros da imagem fotográfica. Bayard, foi profundamente impactado pela falta de reconhecimento de suas descobertas, em grande parte, devido à

[12] Hippolyte Bayard desenvolveu um processo de imagem positiva direta, utilizando papel sensibilizado com cloreto de prata (AgCl) e fixação em solução salina. Apesar de sua inovação, o método enfrentava problemas de estabilidade, levando ao escurecimento gradual das imagens (MARIEN, 2001, p. 48).

hegemonia do Daguerreótipo no imaginário que se formava em torno do novo invento que acabara de ser anunciado pelo governo francês.

Frustrado pela baixa aceitação de seu processo fotográfico, Bayard elaborou uma resposta visual crítica e icônica que o consolidaria como uma figura central na história das imagens técnicas. Em 1840, o fotógrafo posicionou-se diante da câmera e realizou a fotografia intitulada *Autorretrato como um Homem Afogado* (figura 5). Na imagem, Bayard aparece encostado em uma parede, coberto por um tecido que deixa seu torso exposto. Ao lado, meticulosamente pendurado na parede, um chapéu – aparentemente de palha – sugere um elemento simbólico na composição, reforçando a ideia de que o personagem teria optado por um fim trágico. Essa imagem, ainda hoje, rememora esse episódio como uma sátira em relação ao descaso com que seu trabalho foi tratado pela comunidade científica europeia; um exemplo contundente de como a fotografia poderia ser utilizada como expressão pautada na ficção, embora tenha sido uma ferramenta de autorreflexão crítica e protesto, sobretudo a partir dessas possibilidades de manipulação de seu conteúdo.

Figura 5 - Hippolyte Bayard, Autorretrato como um Homem Afogado, 1840



Fonte: Mary Warner Marien, 2010

Convém ressaltar que, na época, havia uma verdadeira corrida pela invenção da fotografia. Bayard desenvolveu seu processo positivo direto em papel praticamente ao mesmo tempo em que Daguerre apresentava seu daguerreótipo. Entretanto, o processo de Daguerre oferecia uma nitidez muito superior, o que acabou contribuindo para sua adoção e reconhecimento oficiais. Embora a invenção de Daguerre tivesse uma originalidade relativa – pois outros inventores, como Bayard, Florence e Talbot, desenvolveram soluções similares quase simultaneamente, o daguerreótipo foi valorizado por apresentar uma qualidade de imagem considerada mais adequada aos anseios científicos e sociais da época.[13] Ainda que a historiografia clássica que aborda este tema atribua o crédito oficial do invento da imagem fotográfica a personagens europeus, sobretudo pesquisadores e cientistas franceses, segundo o historiador Boris Kossoy, "a fotografia apenas aguardava pela sua descoberta" (KOSSOY, 2006, p. 119).

O desejo de fixar imagens em superfícies planas era tamanho e amplamente disperso que, inclusive no Brasil, tivemos um capítulo que compõe essa memória. Na vila de São Carlos, onde atualmente compreende a região de Campinas, no estado de São Paulo, o pesquisador e inventor Hercule Florence, entre os anos de 1832 e 1839, realizou uma série de experimentos em diferentes áreas científicas e no campo artístico. Entre os procedimentos que foram engendrados pelo fotógrafo, encontram-se algumas tentativas de fixação de imagens em superfícies planas a partir de materiais fotossensíveis. Os relatos deixados por Florence em cadernetas e em blocos de anotações, indicam que este inventor teria alcançado a fixação de imagens fotográficas em um momento muito próximo à apresentação das imagens que teriam sido produzidas por Daguerre e Niépce, na França.

Seus registros foram posteriormente resgatados e organizados meticulosamente pelo historiador Boris Kossoy, na obra *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil* (originalmente publicada em 1977), na qual o historiador reproduz um vasto conjunto de documentos – incluindo suas anotações –, acompanhados de relatos descritos em jornais, manuscritos e fontes iconográficas que, somados, apontam para a singularidade na produção fotográfica no Brasil durante o momento de efervescência que marcou oficialmente o advento desta técnica na Europa.

[13] Sobre essa disputa, Mary Warner Marien destaca que além da nitidez superior, a apresentação oficial do daguerreótipo foi fortemente promovida por François Arago, que, ao patrocinar Daguerre, contribuiu para obscurecer o reconhecimento de Bayard (MARIEN, 2001, p. 43-45).

A despeito dos diferentes métodos empregados para a produção de fotografias na segunda metade do século XIX e da amplitude geográfica onde estes feitos foram alcançados, a imagem fotográfica esteve, no seu início, vinculada à ideia de verossimilhança e, por isso, apontada como um instrumento capaz de reproduzir a realidade de forma objetiva, sobretudo, como um instrumento de representação do mundo, carregado com uma potencialidade e fidelidade que só seria comparada à visão humana.

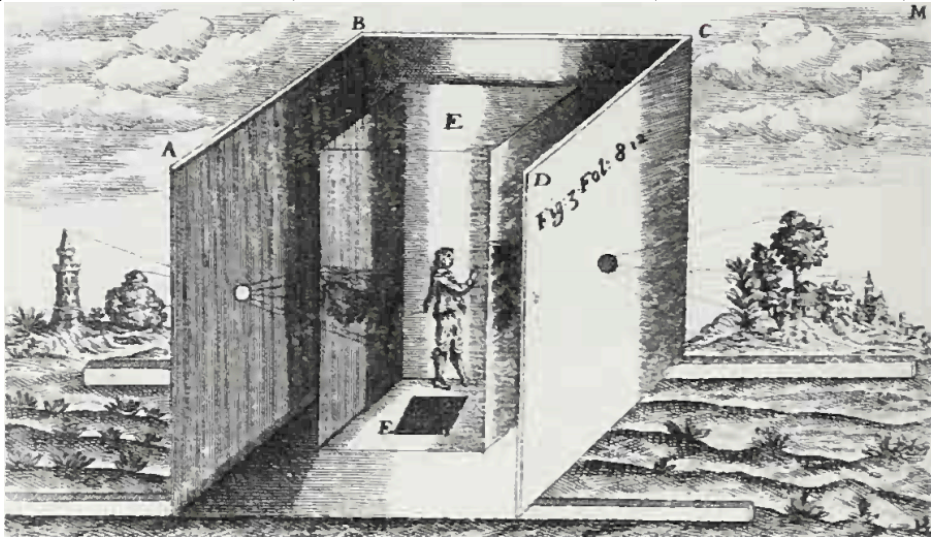
Nesse sentido, essas imagens foram prontamente associadas à noção de prova e testamento sobre aquilo que carregavam em seu bojo – alçadas ao valor de documento – e, portanto, associando-se ao pensamento filosófico positivista a partir de uma linearidade cartesiana e uma visão lógica. Tal perspectiva, ao atribuir à fotografia um papel de objeto que espelharia o real, consolidou seu prestígio como instrumento de registro da verdade. Contudo, como será discutido nos próximos tópicos, essa confiança na fotografia enquanto espelho do mundo também abriu espaço para usos mais complexos, nos quais a imagem passou a ser entendida como construção narrativa, especialmente no que concerne à representação das paisagens e dos imaginários sociais que a acompanham.

Embora a câmera fotográfica contemporânea, especialmente a partir do advento da fotografia digital, possa distanciar-se consideravelmente da câmara obscura que a precedeu, em virtude das características e dos métodos de reprodução que particularizam esses modelos visuais, esse vínculo histórico entre os dois dispositivos, para o crítico de arte e teórico Jonathan Crary, em sua obra *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX* (2012), não deveria ser observado a partir de uma relação causal, tampouco lógica. A partir da perspectiva sugerida por Crary, o autor argumenta que, a câmara obscura, historicamente, é identificada como um degrau primário ou mesmo um estágio inicial do desenvolvimento da imagem fotográfica enquanto técnica de reprodução.

Os argumentos refutados por Crary indicam uma relação direta e linear entre os avanços nos compostos químicos e nos dispositivos tecnológicos ao longo dos séculos, culminando no surgimento da fotografia. Para o autor, a imagem fotográfica é, sobretudo, resultado de uma mudança paradigmática na cultura do olhar do observador e também na mobilidade deste corpo que vê aquilo que está diante de si. Desse modo, a imagem fotográfica, não se resume a um resultado retilíneo da evolução que teria ocorrido a partir da câmara obscura, identificando-a como um estágio precedente. Para o autor, haveria, portanto, outros aspectos, sobretudo antropológicos, que deveriam ser colocados nesse conjunto de fatores determinantes e que, do mesmo modo, corroboraram para alcançarmos esta finalidade (CRARY, 2012).

Tal perspectiva é particularmente sugestiva para o estudo da paisagem e, por conseguinte, da documentação da construção de Brasília, pois essa visão desloca a fotografia de uma simples operação técnica para uma prática cultural e corporal: a construção de uma imagem pressupõe tanto um aparato óptico, quanto o posicionamento ativo do observador frente ao cenário, mediado por seus hábitos de visão, por seus valores e pela mobilidade de seu próprio corpo. Como discutiremos adiante, essa mudança de paradigma será central para compreendermos a paisagem fotográfica como uma narrativa construída entre sujeito e espaço. No contexto da construção de Brasília, essa transformação no regime do olhar será decisiva: as imagens produzidas documentam a cidade nascente, ao mesmo tempo em que refletem o modo como o olhar modernista enquadrou e, muitas vezes, marginalizou os corpos daqueles que estiveram na edificação da cidade e suas condições de existência.

Figura 6 - Athanasius Kircher, Grande Câmara Obscura Portátil, Gernsheim Collection, 1646



Fonte: Mary Marien Warner, 2010

Portanto, para Crary, a emergência da fotografia deve ser entendida como uma manifestação e materialização das transformações sociais e filosóficas que ocorreram, especialmente, a partir das primeiras décadas do século XIX que, para o autor, foram responsáveis pelo "deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura" (CRARY, 2012, p. 22). Assim, a imagem fotográfica não deveria ser observada como uma evolução técnica sobre um dispositivo de conhecimento secular, mas, sobretudo, analisada como um reflexo de um novo entendimento sobre o mundo e uma consequência direta das mudanças estruturais sobre a percepção visual e as ideias ao redor da noção de objetividade. A imagem fotográfica, portanto, segundo Crary, surge como resultado inevitável deste contexto em que ela emerge, embora este dispositivo tenha sido inventado

algumas décadas após os princípios que a validam estarem plenamente articulados e difundidos. Por essa razão, Crary sustenta que a fotografia é uma manifestação tardia das mudanças epistemológicas e tecnológicas que já moldavam o contexto social e o pensamento político do início do século XIX no qual ela emerge.

Seguindo com esse raciocínio, ao examinar essas transformações colocadas como preponderantes, o autor sugere uma configuração sobre a história da fotografia que identifica nos dispositivos ópticos e fenômenos visuais que atravessam o século XIX, um papel central no direcionamento nos modos de ver, reconhecendo, assim, a atribuição de influências mútuas sobre o olhar e sobre o corpo do observador. Crary rejeita a ideia de que esses dispositivos devam ser analisados meramente como modelos de representação que instituíam novas etapas e estágios primários em uma escala tecnológica, colocando-os como pontos de intersecção e atribuindo a eles uma certa centralidade sobre os discursos vigentes durante o período de eclosão da imagem fotográfica.

Figura 7 - Lourenço Cardoso, Estereoscópio visto de cima, 2024



Fonte: Arquivo pessoal

Para sustentar essa posição, o autor sugere uma diferenciação entre os principais modelos paradigmáticos de observação que marcaram esse momento da história das representações visuais, em especial, dois deles, a saber: a câmera obscura – que dominou os séculos XVII e XVIII – e o estereoscópio – que emergiu durante o século XIX. Enquanto a câmera obscura refletiria um espaço estável e cartesiano de transferência direta das imagens do mundo exterior para o interior do dispositivo, garantindo, sobremaneira, uma perspectiva mais direta e objetiva sobre o visível, o estereoscópio, por outro lado, ao lidar com a sobreposição de duas imagens a partir de um instrumento binocular, converteria essa relação direta e passiva, ao exigir do observador um comportamento ativo e uma ação de reconstrução da tridimensionalidade sobre o que era observado no seu interior. (CRARY, 2012, P. 129).

Da mesma forma, a fotografia, tal como o estereoscópio,[15] refletiria as transformações políticas e o pensamento filosófico que estavam em curso e que marcaram a gênese desses dispositivos, incorporando em seu interior, o novo paradigma sobre os modos de ver e, sobretudo, avançando nesse reordenamento do olhar que já havia sido inaugurado pelo estereoscópio. Um paradigma que estava submetido às características transformadoras da subjetividade e materializadas no processo de decodificação e leitura das imagens produzidas a partir dessas novas técnicas.

A imagem fotográfica, dessa maneira, estaria associada a essas alterações ao se configurar como um meio que desafiava a perspectiva passiva e neutra do olhar que vigorou até o século XVIII, expondo o caráter subjetivo da visão como condição central para a modernidade. Segundo Crary, as características da imagem fotográfica, ao possibilitar uma expressão mais ampla e atender de forma mais eficaz à demanda moderna pela mobilidade do corpo e do olhar – sua subjetividade –, contribuíram significativamente para a superação e o consequente declínio do estereoscópio.

[15] O estereoscópio foi um dos dispositivos ópticos mais populares na passagem do século XIX para o XX, especialmente no contexto da fotografia amadora. Inventado em meados do século XIX, o aparelho permite a visualização de imagens em três dimensões a partir da justaposição de duas fotografias tomadas de ângulos ligeiramente diferentes. Cada olho do observador percebe uma dessas imagens, e o cérebro integra ambas em uma percepção unificada de profundidade. O sucesso do estereoscópio não se restringiu às elites científicas ou artísticas. Com o avanço da fotografia comercial, o objeto passou a integrar práticas de lazer doméstico e experiências educativas, consolidando-se como uma ferramenta de popularização do olhar fotográfico. As imagens estereoscópicas frequentemente retratavam cenas urbanas, viagens, eventos históricos e paisagens exóticas, ampliando simbolicamente o alcance do mundo visível ao público leigo. Nesse sentido, o estereoscópio colaborou para a formação de uma nova cultura visual moderna, marcada pela simulação do real e pelo consumo privado da imagem (MARIEN, 2001; CRARY, 2012).

> O estereoscópio dependia claramente de um envolvimento físico com o dispositivo, o que se tornou cada vez mais inaceitável; a natureza composta e sintética da imagem estereoscópica nunca poderia ser inteiramente removida. Um aparato indiscutivelmente baseado em um princípio da disparidade, em um corpo "binocular" e em uma ilusão que obviamente decorre do referente binário do cartão estereoscópico de imagens paralelas deu lugar a uma forma que preservava a ilusão referencial de maneira mais plena do que qualquer outra coisa antes dele. A fotografia derrotou o estereoscópio também como modo de consumo visual, pois recriou e perpetuou a ficção de que aquele sujeito livre, da câmara escura, ainda era viável (CRARY, 2012, p. 131 e 132).

Alinhado a esse pensamento e avançando para além das rupturas proporcionadas pelo papel do observador e dos dispositivos ópticos sobre o corpo, Geoffrey Batchen, em sua obra *Arder en deseos: la concepción de la fotografía,* propõe igualmente revisar a concepção histórica sobre as origens da imagem fotográfica ao questionar as narrativas canônicas que vinculam a emergência desse *medium* a personagens fixados e em datas reconhecíveis na historiografia. Para estruturar sua argumentação, Batchen sustenta-se no método genealógico do filósofo Michel Foucault, para, então, criticar a atribuição da invenção da fotografia que oficialmente é creditada à Daguerre, revelando, dessa maneira, o caráter eurocêntrico que essa perspectiva historiográfica carrega; sustentada num reducionismo que marca parte das bibliografias sobre este tema. Para o autor, essa busca por uma origem precisa e individualizada da memória da fotografia é, em última análise, estéril e limitada frente a compreensão mais ampla sobre o que este fenômeno representa (BATCHEN, 1997).

> Esta questão, uma questão sobre o momento exato da origem – e, como veremos, de veracidade, denominação, propriedade e poder – afetou praticamente todos aqueles que escreveram sobre as origens da fotografia. Em seu aspecto mais vulgar, a questão tomou a forma de um debate, às vezes acirrado, sobre a identidade do "verdadeiro" inventor da fotografia. O francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre foi, é claro, quem desfrutou da honra e dos benefícios econômicos por ser o primeiro a anunciar seu procedimento ao público(...) (BATCHEN, 1997, p. 30).[16]

Batchen nos convida a pensar a fotografia, assim como Crary, não como fruto de um evento isolado que possa ter ocorrido quase espontaneamente, mas como resultado de práticas discursivas e culturais que moldaram pontualmente o desejo humano pela fixação de

[16] No original: "Esta cuestión, una cuestión del momento exacto del origen – y, como veremos, de veracidad, denominación, propiedad y poder – ha afectado prácticamente a todos los que han escrito sobre los orígenes de la fotografía. En su aspecto más vulgar, la cuestión ha adoptado la forma de un debate, a veces enconado, sobre la identidad del 'verdadero' inventor de la fotografía. El francés LouisJacques-Mandé Daguerre fue, por supuesto, quien disfrutó del honor y de los beneficios económicos de ser el primero en anunciar su procedimiento ante el público."

imagens em superfícies planas. Esse desejo, mais profundo e enigmático que a própria fotografia, seria o verdadeiro motor por trás da concepção e nascimento deste método de representação, um impulso coletivo e sociológico que precede as inovações tecnológicas que antecederam o seu advento e que reflete a busca pela captura e eternização do visível, que naquele momento já poderia ser observado no interior de uma câmara obscura. Desse modo, o enfoque, desloca-se da invenção do dispositivo em si, para uma reflexão mais profunda sobre a ideia de um desejo latente que permitiu a concretização das etapas que nos levaram futuramente às imagens fotográficas

Batchen aprofunda sua investigação sobre a ideia deste desejo, ao apontar que a sua concretização teve início a partir das experimentações no campo da óptica e da química, identificando, ao mesmo tempo, a relevância das práticas discursivas e filosóficas que as acompanharam, e que visavam, a sua maneira, a possibilidade de que a natureza – refletida no interior da câmera obscura – pudesse, por si só, gerar sua própria representação. O fascínio por essa ideia, que envolvia a fixação de imagens de forma automática e permanente, transcendeu a mera técnica e revelou um anseio que atravessava os corpos e que parecia ir além da compreensão consciente dos pioneiros da fotografia, a quem Batchen denominou de "protofotógrafos". Esse desejo oculto e inconsciente, estava inserido dentro de uma esfera discursiva mais ampla e menos perceptível e, por isso, passou a ser ignorada como elemento preponderante para os feitos que mais adiante seriam conquistados.

O que emerge, então, não é uma narrativa simplista de progresso técnico cadenciado, mas uma expressão mais ampla dos impulsos culturais e filosóficos dominantes sobre o pensamento. Batchen observa que essa busca por capturar e fixar a imagem em um suporte material, percorreu múltiplos caminhos, cada um deles tentando solucionar o enigma da permanência e fixação da luz. Embora o Daguerreótipo tenha conquistado e realizado parte desse desejo, este dispositivo ainda não contemplava o princípio fundamental que Walter Benjamin posteriormente identificaria como a chave do valor verdadeiramente revolucionário da fotografia: a sua reprodutibilidade técnica. “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 2012, p. 181). Este princípio alteraria para sempre a forma como as imagens seriam produzidas e consumidas, como também abriria um novo horizonte para a compreensão da imagem fotográfica no contexto histórico mais amplo.

Essa perspectiva, portanto, permite que possamos transcender e avançar sobre a problemática histórica que está enraizada no reducionismo argumentativo que procura identificar um nome para responder a quem devemos atribuir o invento da fotografia. Assim,

ao ajustarmos esse questionamento para uma concepção acerca do contexto mais amplo que envolve o florescimento da imagem fotográfica, abre-se uma abordagem que reconhece a ideia deste "desejo", bem como o contexto discursivo que esteve substancializado ao redor da fotografia desde o seu início.

Contudo, permita-nos propor uma outra pergunta: afinal, o que buscávamos quando da invenção da fotografia? Até o início do século XIX, como apontado anteriormente, as imagens fotográficas foram compreendidas como instrumentos de reprodução fidedigna da realidade (DUBOIS, 2006), exemplares translúcidos de seus referentes e, por essa razão, situadas na esteira do real e do espelhamento da vida. Essa percepção, contudo, será tensionada por abordagens críticas que, ao longo do tempo, evidenciaram o caráter mutável e anacrônico das imagens.

Georges Didi-Huberman (2015) destaca que as imagens não permanecem estáticas em sua relação com o tempo: elas carregam memórias, são atravessadas por sobrevivências e ressignificações, e, assim, sua leitura se altera conforme novas temporalidades se instauram. Para esse autor, toda imagem é portadora de múltiplos tempos, constelações heterogêneas que se manifestam de modo impuro e complexo e, nesse processo, o passado nunca é fixo, mas incessantemente reconstruído a partir das experiências e olhares do presente.

Partindo dessa compreensão, as fotografias da construção de Brasília, embora produzidas em um contexto específico e carregadas de intenções documentais, revelam-se hoje como imagens que se reconfiguram diante do olhar do presente. Quando vistas a partir de nosso tempo, essas imagens permitem revisitar o projeto modernista da capital, e, simultaneamente, reconhecer as presenças silenciadas dos trabalhadores e de suas famílias, atualizando camadas e sentidos históricos que haviam sido marginalizados.

Como vimos, a imagem fotográfica não permaneceu estática desde sua origem; pelo contrário, sempre esteve em constante movimento e transformação. Assim como seu invento, marcado por inúmeros episódios e balanceado por pesos distintos, a fotografia não possui, no presente, um sentido único, muito menos rígido. Essas imagens são continuamente moldadas e remodeladas a cada instante e em razão dos usos que fazemos sobre elas. Portanto, as fotografias, inseridas no contexto social, estão sujeitas às mudanças e às subjetividades que atravessam as ideias e os corpos que as consomem.

De forma semelhante ao momento que marcou o seu surgimento, a fotografia, mais do que abrir portas, reflete nossos interesses e as percepções multifacetadas que projetamos continuamente sobre o mundo que nos cerca. Longe de ser um instrumento de simples espelhamento da realidade exterior, a imagem fotográfica se revela como um reflexo de

invisibilidades e dos anseios que habitam as profundezas do nosso interior. Essa compreensão será particularmente fecunda quando nos voltarmos para a análise da paisagem urbana: mais do que retratar o espaço objetivo, a fotografia reconfigura o espaço a partir das cargas simbólicas, históricas e afetivas que o observador deposita em seu ato de olhar e registar.

1.3 Sobre a noção de paisagem e sua intersecção com a fotografia

A relação entre paisagens – sobretudo as paisagens urbanas – e a fotografia se configura com tamanha intimidade que é difícil pensar acerca das cidades e seus espaços sem considerar anteriormente as imagens fotográficas que delas são extraídas a todo momento. Esses dois elementos se entrelaçam, se misturam e, por vezes, um se confunde com o outro, como se os cenários urbanos nunca deixassem de estar sob a mira de uma câmera fotográfica, capturados pelo obturador de um olhar curioso, de um *flâneur* – atravessados por um desejo de dialogar intimamente com a cidade. São representações que agem de modo semelhante às nossas memórias pessoais, nos situando no tempo e no espaço, permitindo que nos reconheçamos nas recordações do passado e arejando nosso espírito como brisas fresca que resgata emoções.

Ao propormos uma análise crítica e interpretativa das camadas presentes em fotografias de paisagens urbanas, primeiramente, precisamos abordar os entendimentos possíveis acerca da ideia de "paisagem", sobretudo, do modo como este conceito é apropriado e inserido no domínio da fotografia. O termo paisagem, caracteriza-se, essencialmente, por uma natureza dinâmica e, por isso, multifacetada. Seu conceito, implica, entre outras coisas, a intersecção de problemáticas que atravessam o domínio da estética, da história, da política, das ciências físicas, da sociologia, entre outras áreas do saber. Uma diversidade interpretativa que decorre, sobretudo, de sua capacidade de transcendência nas representações visuais, ao alocar seus significados num lugar que se encontra além da materialidade objetiva de seu conteúdo, possibilitando, dessa maneira, a construção de estruturas simbólicas que moldam nosso entendimento e influenciam a nossa percepção sobre esses recortes que representam.

Mas afinal, o que são essas paisagens presentes em imagens fotográficas? Antes da invenção da fotografia, e dos químicos fotossensíveis que a antecederam e possibilitaram o seu advento, o desenho e a pintura, assim como outros métodos de representação visual já desempenhavam, à sua maneira, a função de expressar e dialogar visualmente com a realidade e a natureza ao redor. Nessas imagens, situadas em diferentes contextos históricos e

dispersas na amplitude do fazer artístico e documental, percebe-se, com propósitos e objetivos distintos, as estruturas que mais tarde seriam apontadas como representações de paisagens.

Como destaca Alain Roger (1999), a paisagem, para além de uma porção da natureza visível, configura-se como uma construção cultural resultante de uma dupla mediação: a mediação artística e a mediação paisagística. Para o autor, o que vemos não são paisagens diretamente. A observação demanda um trabalho simbólico de organização da natureza em uma cena reconhecível e esteticamente estruturada. Roger chama esse processo de "artialização", indicando que o olhar humano transforma o espaço natural em paisagem a partir de códigos artísticos e culturais preexistentes. Essa concepção é crucial para compreendermos como, antes mesmo da fotografia, a pintura, o desenho e outras artes já operavam recortes do mundo, organizando a experiência visual e oferecendo modelos para que o visível se constituísse como paisagem. É justamente nesse sentido que a fotografia herdará e ressignificará práticas anteriores, filtrando a realidade pelo crivo das expectativas culturais e sensoriais do observador.

Contudo, não podemos delimitar com exatidão um grupo específico de obras ou estilos artísticos que concentrem as representações que nos remetem a este conceito. A definição de "paisagem", entendida como um recorte do mundo, como um fragmento do visível, traço da natureza uníssona das coisas, já estava presente antes mesmo do termo ser conceituado (SIMMEL, 2009). Assim, é preciso reconhecer que a paisagem, antes de tudo, refere-se a uma construção humana, uma reorganização do caos natural realizado pelo ato de ver, que se encontra atravessado pela subjetiva do observador e, portanto, carregada por uma perspectiva.

Nesse sentido, Georg Simmel oferece uma resposta sobre o estatuto da ideia de paisagem quando inserida em imagens, abordando-a a partir do desmembramento de uma estrutura mais ampla que a comporta e a engloba: a natureza e sua infinitude. Para o filósofo, o conceito de "natureza", por sua vez, entendido em sua totalidade, refere-se a um universo de possibilidades sem limitações ou fronteiras, que avança em direção a outras áreas do saber. Simmel também a observa como uma unidade; uma indivisibilidade que abarca o real de forma integral, sem distinção entre suas partes ou acerca de seus fragmentos; um fluxo contínuo, incessante, de abrangência absoluta, e que envolve tudo que está disperso ao redor. Nas palavras do autor, "por natureza entendemos o nexo infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal" (SIMMEL, 2009, p. 5).

Por paisagem, por outro lado, podemos entender que se trata de um recorte desse *continuum* que a natureza compreende; uma intervenção subjetiva que transforma a vastidão ininterrupta em um delineamento carregado de atributos próprios e por isso, simbólico. A paisagem não existe de forma objetiva, ela se configura, trata-se de uma construção alegórica, algo que emerge na interação e intervenção humana sobre o espaço e a natureza incessante. Ao selecionar e isolar um pedaço do ambiente e transformá-lo em "paisagem", o ser humano exerce um ato de interpretação, de atribuição de sentidos e significação. Um balizamento que, segundo Simmel, está intrinsecamente ligado à maneira como organizamos cognitivamente o que nos contorna, dividindo e subdividindo o indissociável, tornando-o representativo.

Esta ideia, sobretudo, surge como mediação; uma interlocução abstrata entre a cultura e meio, uma fronteira emblemática criada pela percepção humana, para tentar impor uma ordem à imprevisibilidade natural. Assim, a paisagem torna-se uma unidade visual autossuficiente, definida pela imposição de uma fronteira – visual ou estética – que a separa. A paisagem, portanto, é percebida como um conceito resultante de um ato mental e espiritual de agrupamento e singularização do palpável. Contudo, não nos cabe aqui explorar exaustivamente os limites e as camadas fronteiriças desse campo simbólico. Para o escopo desta pesquisa, iremos nos ater primordialmente ao conceito que define a ideia de paisagem, e como este se encontra inserido nos cenários urbanos representados nas fotografias que pretendemos analisar a ponto de constituir, enfim, uma paisagem urbana.

A câmera fotográfica, ao permitir que recortemos um fragmento da natureza, delimitando-o e categorizando-o como paisagem, permite, entre outras coisas, que realizemos uma ação ou ato criativo que, por sua vez, encontra-se distante de qualquer neutralidade, permeado pela parcialidade daquele que opera o dispositivo, refletindo, dessa maneira, uma construção passional, emocional, subjetiva e estética sobre o ambiente (DUBOIS, 2006). Em outras palavras, "a natureza, que no seu ser e no seu sentido profundo nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de "paisagem" (SIMMEL, 2009, p. 7). Tal reorganização impõe uma lógica ao mundo natural que não lhe é inerente e, portanto, podemos concluir que a paisagem não existe. O que denominamos "paisagem" é, sobretudo, reflexo da nossa intervenção sobre a largueza que nos comporta.

Porém, essa visão parcial, esse recorte e fragmento da realidade, já era explorado antes de ser conceituado como paisagem e pode facilmente ser identificado em obras disseminadas em diferentes períodos históricos, ainda que a ideia deste conceito não estivesse

inscrita durante aquele momento em que foram realizadas. Ao revisitarmos pinturas do Renascimento, entre os séculos XIV e XVII, podemos identificar esses recortes e fragmentos nas representações visuais da época, ainda que este conceito esteja, antes de tudo, consolidado essencialmente no olhar contemporâneo de quem observa essas cenas, e não, necessariamente, constituído de modo objetivo entre os artistas que se encontram por trás dessas obras.

Para a teoria crítica da história da arte, foi no período Helenístico (338 a.C. a 146 a.C.) que surgiram as primeiras representações compreendidas como um início nas tentativas de representação de paisagens (GOMBRICH, 2000). Essas concepções, especialmente visíveis na pintura antiga, representam, segundo o historiador Ernst Gombrich, uma das maiores inovações artísticas daquele tempo; uma mudança paradigmática que influenciaria os modelos artísticos e as representações visuais que as sucederam. No entanto, apesar de já apontarem para uma apreciação da paisagem como tema e noção de recorte, essas imagens, segundo a historiografia, não tinham a relevância que carregam hoje, sobrepostas, em sua maioria, pela figura humana como foco central em seus conteúdos.

Tais imagens são, antes de tudo, representações onde a natureza surge como pano de fundo, como suporte, compondo, por vezes, um apanhado de elementos que partilhavam o fazer cotidiano e as multiplicidades que isso implicava, como pode ser observado na paisagem mural encontrada na Villa Albani, na Itália, realizada no século I d.C (figura 8). Segundo Gombrich, a multiplicidade de elementos dispostos nessa imagem a configuram como uma cena dispersa, quase vaga, "uma cena idílica, pastores e gado, ermidas rústicas, palacetes e montanhas distantes" englobando em sua superfície um pouco de tudo aquilo que poderia ser encontrado numa paisagem cotidiana como aquela (GOMBRICH, 2000, p. 113).

Essas representações, entretanto, ainda estavam longe de se consolidarem como um gênero artístico próprio e particular. A paisagem, nesse contexto, era acessória a outros temas centrais. Para o seu reconhecimento como tema primordial nas obras visuais, ainda levaria alguns séculos e, somente a partir desse momento passariam a significar uma reflexão artística em si. Algumas dessas paisagens foram encontradas entre as pinturas murais e mosaicos descobertos nas ruínas de Pompeia, cidade que foi tragicamente soterrada pela erupção do Vesúvio, em 79 d.C., em cujas ruínas encontramos imagens que nos oferecem algum entendimento sobre como as elites romanas decoravam suas residências e as galerias da cidade. São representações que antecedem em milênios a adoção da perspectiva que, mais tarde, seria largamente utilizada nas paisagens Renascentistas – técnica que se transformaria num marco para aquele momento artístico. A perspectiva, quando enfim introduzida no

Renascimento, trouxe uma nova dimensão à representação espacial e sobre a paisagem, permitindo que os artistas estruturassem suas obras de maneira tal a criar profundidade e tridimensionalidade, contribuindo para que a paisagem ganhasse ainda mais valor e interesse na malha social.

Figura 8 - Paisagem, Pintura Mural, Villa Albani, Roma, século I d.C



Fonte: Ernst H. Gombrich, 2000

Não existe dúvida de que a noção de paisagem ganhou diferentes contornos ao longo do tempo, especialmente à medida que este conceito foi se distanciando da trivialidade da observação da natureza e passando a englobar novas dimensões e camadas de entendimento, como os recortes contemporâneos em áreas urbanas e a exploração do cotidiano moderno em fotografias. No entanto, um observador atento pode intrigar-se ao questionar sobre qual o momento em que o termo "paisagem", definido a partir do entendimento que se atribui a este termo no presente, foi designado pela primeira vez.

Esse processo de transmutação conceitual, provavelmente aconteceu de forma gradativa e atravessado por reverberações que se alteraram à medida que diferentes personagens passaram a refletir sobre a função e o significado acerca do que essas paisagens carregam em seu interior. Segundo a filósofa e crítica da arte Anne Cauquelin (2007), o termo “paisagem” foi adotado, inicialmente, por volta do no ano de 1415, no período renascentista, mais precisamente nos Países Baixos, na região que hoje compreende a Holanda. No entanto, não é possível determinar com exatidão quando este termo emergiu pela primeira vez; uma tarefa, no mínimo, desafiadora. Mas, segundo a autora, a ideia que

temos hoje sobre paisagem teria se espalhado por toda a Europa, especialmente na Itália e "se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria sobre todo obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca da cena" (CAUQUELIN, 2007, p. 35).

Embora a noção de paisagem urbana já estivesse presente desde o Renascimento, Cauquelin ressalta a centralidade da percepção e da subjetividade do observador, sobretudo histórica, durante a interpretação de uma cena em uma imagem. Para a autora, a aparente objetividade, especialmente em fotografias, pode, por vezes, ocultar a construção mental que está por trás da leitura de seu conteúdo, na qual o observador desempenha um papel ativo nessa interpretação. Essa perspectiva, ao mesmo tempo, converge com os apontamentos de Simmel, que argumenta que a paisagem é mais do que a simples soma de seus componentes físicos; é um campo de experiência sensível, da percepção sobre o mundo e reflexo do contexto social e cultural daquele que observa (SIMMEL, 2009).

Desse modo, Cauquelin propõe uma ruptura significativa com a visão tradicional e popular acerca da paisagem, muitas vezes reduzida a uma perspectiva estética vinculada às artes plásticas. Para a filósofa, o conceito de paisagem vai além da materialidade objetiva da representação visual, transcendendo, sobretudo, o ponto de vista idílico que por vezes a ela se encontra associado e frequentemente marcado por uma romantização da natureza. A autora também defende que a paisagem envolve uma experimentação dinâmica, resultante da interação direta entre o observador e a imagem, possibilitando novas formas de compreensão daquilo que se encontra diante dos olhos. Sua abordagem rompe com as concepções convencionais e estáticas, geralmente enraizadas no senso comum, apontando a existência de camadas que podem ser exploradas, sobrepondo-se ao olhar desatento e superficial.

Este termo, portanto, pode ser entendido como um espaço de interações subjetivas e de experiências diversas – sutis e invisíveis – subjetividades impressas sobre os materiais de maneira indireta, revelando nuances e detalhes que escapam à observação imediata. A paisagem, assim, deixa de ser um objeto exclusivo de contemplação passiva, atuando como um campo fértil de exploração e repleto de camadas simbólicas, um recorte do mundo que se concretiza diante da interpretação de seu observador, permitindo, dessa maneira, uma mutabilidade de leituras futuras sobre uma mesma paisagem.

É nesse intrincado jogo de atribuições projetadas e sensibilidades absorvidas que se dá a construção dos sentidos sobre essas cenas. O enquadramento, a intensidade e a distribuição da iluminação, a saturação e variação das cores, assim como as formas que criam os volumes dos elementos presentes numa paisagem, atuam de um modo diacrônico e

caótico, como estímulos que mobilizam tanto o ato de ver quanto o de refletir sobre o que se vê. Uma interação que não se resume ao imediatismo do primeiro contato, mas se desenvolve gradativamente, à medida que esses componentes visuais são processados e integrados às ideias e leituras de mundo.

Assim, o significado que a passa a ser atribuído posteriormente não é inerte tampouco imóvel, mas se desdobra, continuamente, conforme novas camadas de interpretação são incorporadas. O dinamismo na construção de sentidos é impulsionado pela bagagem acumulada no interior deste observador, cujas experiências anteriores e percepções sobre o passado revelam influências sobre a decodificação do presente. A paisagem, desse modo, se configura como um registro pertencente ao campo de interpretações onde o diálogo entre o espectador e a imagem se renova em cada uma dessas interações.

Cauquelin destaca, igualmente, um aspecto técnico específico que atua como instrumento de influência e interpretação sobre o que observamos: o dinamismo proporcionado pela profundidade de campo e a perspectiva. Esse recurso, amplamente explorado em diferentes meios visuais, como a pintura, a fotografia e a gravura, projeta os volumes para um plano simbólico de aproximação e distanciamento, permitindo que as camadas de significados adquiram novas nuances e níveis de complexidade. Novas possibilidades de interpretação se abrem e a paisagem se transforma em um território de disputa simbólica entre os elementos representados e a perspectiva adotada nesse processo de construção mental.

> Pois essa "forma simbólica" estabelecida pela perspectiva não se limita ao domínio da arte; ela envolve de tal modo o conjunto de nossas construções mentais que só conseguiríamos ver através de seu prisma. Por isso é que ela é chamada de "simbólica": liga, num mesmo dispositivo, todas as atividades humanas, a fala, as sensibilidades, os atos. Parece pouco verossímil que uma simples técnica – é verdade que longamente regulada – possa transformar a visão global que temos das coisas: a visão que mantemos da natureza, a ideia que fazemos das distâncias, das proporções, da assimetria. (CAUQUELIN, 2007, p. 38).

Desse modo, a associação entre paisagem urbana e a fotografia se encontra marcada por ambiguidades que atravessam historicamente este conceito, bem como os diferentes estilos artísticos concebidos ao longo dessa relação entre paisagem e fotografias. Uma ambivalência que pode ser aplicada, da mesma forma, na leitura dos conteúdos inscritos nas fotografias que capturam e dialogam com as cidades e seus espaços. Essas representações, ainda que realizadas por um meio técnico específico – a fotografia – e possuírem uma singularidade acerca da captura da realidade, essas imagens não monopolizam a narrativa

visual sobre a paisagem e nem mesmo sobre a representação de espaços urbanos. Antes mesmo do advento da fotografia, outras formas de representação, como gravuras e pinturas, já exploravam essas temáticas, documentando parte da arquitetura e da vida cotidiana na urbe.

Ademais, o desenvolvimento dessas representações, enquanto linguagem e narrativa em fotografias, não segue uma trajetória linear, tampouco objetiva e direta. A pavimentação desse modo de pensar e refletir as cidades, a partir das imagens fotográficas, está profundamente influenciada por subjetividades que atravessam o tempo em que elas se encontram, seus personagens, bem como os olhares que as absorveram e continuam decodificando seu interior, constituindo, desse modo, leituras diacrônicas sobre esses objetos; um entrelaçamento de eventos e olhares que se cruzam e se sobrepõem à medida em que mais imagens são produzidas e revisitadas constantemente.

Figura 9 - Joseph Nicéphore Niépce, Point de vue du Gras, Gernsheim Collection, França, 1826



Fonte: Mary Warner Marien, 2010

Para adentrarmos essa complexa relação, propomos voltar à icônica imagem realizada por Niépce, em 1826, na França (figura 9). Naquele momento, enquanto o pesquisador se dedicava ao aperfeiçoamento de seu método fotográfico, que mais tarde seria denominado daguerreótipo, ele escolheu registrar, em suas tentativas, uma cena aparentemente banal e até simplória em sua composição: a vista que se descortinava diante da janela de seu quarto. Embora essa imagem seja hoje amplamente difundida e reconhecida por seu valor histórico, podemos identificar nela outros atributos que a valorizam para além de seu papel nos

capítulos da história da fotografia. Pode passar despercebida ou ser pouco notada a presença de uma singularidade que emerge sutilmente das camadas profundas de seus referenciais e vem à tona em seu conteúdo visível. A grandeza desse feito transcende a materialidade da imagem, revelando-se como uma representação de uma paisagem urbana.

Ainda que possamos reconhecer o inegável papel desta cena sobre a memória que marca o início da fotografia, esta imagem realizada por Niépce também inaugura concomitantemente o "inventário fotográfico global" que mais tarde seria apontado por Sontag em seus ensaios sobre fotografia (SONTAG, 2004). Este grande acervo, composto pelo amplo conjunto de representações atribuídas a esse instrumento e exponencialmente amplificado nas décadas seguintes, tem início, oficialmente, a partir desta imagem: uma paisagem no contexto urbano.

A fotografia de Niépce, intitulada *Point de vue du Gras* (1826), foi obtida a partir de um processo chamado *Heliografia*, que consistia na aplicação de betume de Judeia sobre uma placa de estanho polida, sensibilizada à luz. O tempo de exposição exigido para fixar a imagem foi extremamente longo – cerca de oito horas –, o que explica, em parte, a ausência de figuras humanas ou de movimento na cena (MARIEN, 2010, p. 13). A necessidade de intensa luminosidade também influenciou decisivamente a escolha do enquadramento: a vista exterior da janela de Niépce, onde a luz solar, aparentemente, incidia por um longo período, favorecendo o resultado final.

Como abordado anteriormente, treze anos mais tarde, em 1839, seria oficialmente anunciado o daguerreótipo, processo creditado a Louis Daguerre e postumamente ao Niépce. Este método reduzia significativamente o tempo de exposição e aumentava a definição da imagem final. Uma das primeiras provas de sua eficácia é o célebre daguerreótipo do *Boulevard du Temple*, em Paris, realizado pelo próprio Daguerre, em que se observa a primeira aparição registrada de uma pessoa na história da fotografia. Embora a rua da cena estivesse movimentada, devido ao longo tempo de exposição da imagem – cerca de dez minutos –, apenas um homem permaneceu estático o suficiente para ser registrado (ROSENBLUM, 1997, p. 20).

Sua relevância, desse modo, transcende o avanço técnico que seria mais tarde alcançado pelo Daguerreótipo, ao atravessar o espaço-tempo na qual está aprisionada, e penetra no plano simbólico do seu conteúdo, convidando-nos a refletir sobre como as paisagens urbanas começaram a ser capturadas nas imagens fotográficas, moldando a percepção que temos sobre os espaços inseridos nas cidades.

Apesar de o foco e objetivo central dessa imagem ter sido, inicialmente, contribuir para o avanço dos químicos fotossensíveis do dispositivo fotográfico, ela já sinalizava uma inclinação da câmera para capturar o que está do lado de fora, o horizonte. Mesmo que a fotografia tenha permanecido por muito tempo restrita aos estúdios e direcionada aos retratos, a câmera fotográfica aparenta uma atração pelo que se encontra além das paredes, buscando nas ruas uma parte do sentido que lhe foi atribuído: o de representar o mundo. Isso implicava retratar tanto os rostos e corpos das pessoas que a procuravam, quanto os cenários e paisagens que compõem a cidade. De certa forma, pode-se dizer que a cidade também buscou a fotografia, ou, talvez tenha sido a fotografia que, de maneira inevitável, encontrou na cidade um de seus temas mais ricos e desafiadores.

Assim, ao estruturamos um diálogo crítico acerca das imagens fotográficas de paisagens, sobretudo no contexto urbano, é essencial, primeiramente, propor uma ruptura com as fronteiras da objetividade que tradicionalmente direcionaram a interpretação sobre esses artefatos. A análise dessas imagens demanda uma compreensão que vai além de uma perspectiva e leitura puramente técnica ou objetiva sobre seu conteúdo, pois as cenas impressas nessas superfícies são percebidas e interpretadas a partir do impacto que exercem sobre os corpos.

A composição e o enquadramento moldam os elementos que se encontram no campo do visível, e também funcionam como dispositivos narrativos que influenciam a maneira como o conteúdo em questão é absorvido e percebido. Esses elementos operam como forças direcionadoras, guiando o olhar e sugerindo interpretações que estão invariavelmente alinhadas a outros discursos, memórias e leituras sobre o exposto e palpável.

Para Cauquelin, embora a composição e o enquadramento carreguem um peso considerável em termos de reconhecimento histórico e estético, eles não são, por si só, suficientes para determinar os sentidos atribuídos às cenas enquadradas. Como vimos anteriormente, esse recorte estabelece o que Simmel aponta como “paisagem”, contudo, por mais expressivos que possam parecer, limitam-se a fornecer um conjunto de elementos retirados do mundo visível.

Outras questões acerca da paisagem são apontadas pelo filósofo Nelson Brissac Peixoto, que desenvolve argumentações que estão imbricadas, sobretudo, pela sua natureza urbana e contemporânea. A cidade, para o autor, representa em si uma convergência de atributos que a noção de paisagem acumulou ao longo do tempo, produzindo um emaranhado de sentidos que se entrelaçam e se articulam. Assim, o espaço urbano é um lugar físico, ao mesmo tempo em que opera como um "campo de intersecções de pintura e fotografia, cinema

e vídeo", um cenário onde múltiplas imagens dialogam no tempo, formando assim um "horizonte saturado de inscrições" (PEIXOTO, 2003, p. 13).

Essa perspectiva propõe destacar as intersecções sociológicas e culturais como instrumentos de influência sobre a maneira como as cidades e seus espaços são vistos e, portanto, compreendidos. O autor sugere, que a paisagem urbana se encontra a todo momento moldada pelo dinamismo social e pelas camadas culturais que permeiam os espaços em seu interior. Este enfoque, por sua vez, reconhece a paisagem como uma entidade estética e um fenômeno social que reflete a complexidade das interações humanas, apontando para o papel das forças sociais na sua construção e transformação.

Para Peixoto, a urbe configura-se como um depósito de vestígios arqueológicos, de monumentos e traços de memórias, misturando-se ao imaginário que a arte contemporânea permite criar. A paisagem urbana, para o autor, não se restringe a uma composição visual, mas envolve-se profundamente com a ideia e essência da cidade enquanto lugar praticado (CERTEAU, 1990). Um lugar que adquire vida e sentidos através da presença humana, das edificações que a moldam e dos aspectos cotidianos que produzem sentido. A monumentalidade dos edifícios, as marcas do tempo e os fluxos que recortam suas ruas, configuram esta percepção e o entendimento sobre esses lugares.

Portanto, as fotografias de paisagens urbanas se apresentam ao observador como um palimpsesto, uma sobreposição de camadas, significados e memórias. Cada rua, cada prédio, cada esquina traz consigo a materialidade do presente, mas também a ausência do que já foi ou poderia ter sido. A cidade, passa a ser vista como é um texto em escrita e reescrita constante, um acúmulo de elementos tangíveis, mas também de recordações e de aspectos intangíveis que remontam as experiências daqueles que fazem a cidade existir. Uma mutabilidade infinita e simultânea das práticas que a edificam e a transformam.

Ao observarmos a paisagem urbana nas fotografias, estamos, de fato, imersos em um ambiente onde as dimensões do passado e do presente se manifestam interconectadas. A cidade, com suas complexidades e contradições, age como um espelho da condição humana, refletindo dinâmicas de poder e das relações sociais que nela se desenrolam. Assumimos, portanto, que a cidade e suas paisagens se transformam em um mosaico de interpretações multifacetadas, onde cada uma delas permite construir uma versão particular sobre o entendimento a respeito daquilo que observamos.

Como sugere Ítalo Calvino, em sua obra *As cidades invisíveis*: "confirma-se a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares." (CALVINO,

1990, p. 34). Assim, as paisagens urbanas em fotografias são registros dessa cidade plural, manifestada através de uma temporalidade dinâmica e em constante transformação. Nesse contexto, a multiplicidade de perspectiva insinua a existência de uma miríade de trajetos possíveis em seu interior, os quais se tornam inevitáveis para aqueles que buscam explorar ou desvendar as profundezas simbólicas de seus conteúdos.

Nesse exercício de leitura visual, é evidente que o contexto histórico que dá origem a essas cenas também contribui para moldar o discurso que elas carregam. A atribuição de significados é inevitavelmente influenciada por elementos que circunscrevem a história e a geografia dessas cenas. Ao trilhar caminhos que ultrapassam a notoriedade evidente em seus conteúdos, buscando o que escapa entre as camadas mais diretas e objetivas, abre-se um novo espaço para além da capacidade do aparato técnico, um plano inóspito e escorregadio, uma dimensão da fotografia que não é expressa direta e objetivamente.

Porém, surge aqui nesta pesquisa uma questão particular. Afinal, o que vemos nas fotografias de cidades em construção? Ainda que a atribuição de sentidos para as cidades tenha sido estruturada antes mesmo da sua ocupação, através da utopia que abre os caminhos para a sua existência, como é o caso da cidade de Brasília, esses espaços que serão ocupados podem ser entendidos como uma projeção de futuro, lugares que, no momento do registro, se tornarão praticados, porém, alocados no porvir.

Desprovidos de uma identidade plenamente consolidada e formados por camadas de memórias que ainda serão sobrepostas ou apagadas, estas paisagens fotográficas revelam espaços onde a história está sendo escrita. Tal condição remete, de maneira ampliada, à noção de *não-lugar* proposta por Marc Augé (1994), para quem os espaços desprovidos de historicidade, identidade e relações simbólicas constituem-se como zonas de transitoriedade e anonimato. Embora Augé se refira prioritariamente a ambientes hipermodernos, como aeroportos, rodovias e centros comerciais, interessa-nos aqui reinterpretar seu conceito para pensar as imagens da construção de Brasília como registros de um espaço em suspensão: um lugar ainda por vir, ainda sem raízes fixadas no território, onde a memória urbana e a identidade coletiva estavam em processo de elaboração e negociação. “Se um lugar pode ser definido como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar (AUGÉ, 1994, p. 73).

São fotografias que carregam um paradoxo de sentidos, registros de um presente transitório e, por isso, constituídas por projeções de um futuro idealizado. Nas cidades cuja fundação foi pautada por um ideário utópico que antecede a sua ocupação, as imagens desse

tempo em suspensão encarnam uma espécie de espaço liminar entre o desejo e a realidade. Assim, as fotografias, nesses contextos, registram o progresso arquitetônico, ao mesmo tempo em que revelam os aspectos ideológicos e projetivos que integram o imaginário sobre o seu futuro.

Na prática, estas cenas atuam como documentos que operam em um campo simbólico preenchido por expectativas, aspirações e visões ainda inacabadas. Sob a lente dos fotógrafos, o que é retratado constitui-se, sobretudo, como uma ficção visual que antecipa o destino. A fotografia, nesse contexto, age como mediadora entre o real e o imaginado, preparando o espaço para ser habitado e também reconhecido em sua função simbólica.

Portanto, ao lidar com fotografias de paisagens urbanas em edificação, é preciso vasculhar as múltiplas impressões envolvidas na criação dessas cenas. O que emerge como conteúdo desses artefatos são potencialidades narrativas projetadas sobre esse lugar; projeções sobre a ideia de cidade, sobre o que se imaginava para aquele espaço e como ele deveria ser percebido antes mesmo de existir como um lugar praticado. São imagens que antecipam memórias, um recorte do porvir antes que ele se torne realidade. E mesmo essas memórias dependerão do que o futuro escolherá preservar ou esquecer a respeito delas, compondo narrativas em que o visível e o invisível se entrelaçam, e onde a cidade, seus corpos e suas ausências se reorganizam sob novos pactos de significação.

1.4 Achegada da fotografia no Brasil: paisagem urbana e a representação do trabalho

> A cidade ia tomando a forma que o olhar lhe revelava
> Clarice Lispector

É admirável a velocidade com que a notícia da invenção da fotografia e o primeiro daguerreótipo desembarcaram no Brasil. Considerando as limitações que ainda existiam nos meios de comunicação no século XIX, torna-se ainda mais surpreendente que a notícia tenha sido anunciada logo em janeiro de 1840, quando o *Jornal do Commercio* trouxe a primeira referência a respeito do dispositivo, pouco tempo depois do célebre discurso proferido por François Arago, na Câmara dos Deputados, em Paris (MAUAD, 1999, p. 391).

Figura 10 - Jornal do Commercio, Notícias Scientíficas, Photographia, Rio de Janeiro, 1840



Anno XV. Sexta feira 17 de janeiro de 1840. N.° 15.

JORNAL DO COMMERCIO.

Rio de Janeiro. Impresso na prelo mechanico da typographia imperial e constitucional de J. Villeneuve e Comp.

NOTICIAS SCIENTIFICAS.

PHOTOGRAPHIA.

Finalmente passou o daguerreotypo para cá os mares, e a photographia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por theoria, he-o actualmente tambem pelos factos que excedem quanto se tem lido pelos jornaes tanto quanto vai do vivo ao pintado.

Hoje de manhãa teve lugar na hospedaria Pharoux hum ensaio photographico tanto mais interessante, quanto he a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos Brazileiros. Foi o abbade Combes quem fez a experiencia: he hum dos viajantes que se acha a bordo da corveta franceza *l'Orientale*, o qual trouxe comsigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio delle se obtem a representação dos objectos de que se deseja conservar a imagem.

He preciso ter visto a cousa com os seus proprios olhos para se poder fazer idéa da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de S. Bento, e todos os outros objectos circumstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela propria mão da natureza, e quasi sem intervenção do artista. Inutil he encarecer a importancia da descoberta de que já por vezes temos ocupado os leitores; a exposição simples do facto diz mais do que todos os encarecimentos.

ORIGEM DOS INDIOS SUL-AMERICANOS.

Temos diante dos olhos succintos, mas interessantes extractos da sessão da *Sociedade Geographica* de Berlim, em 7 de setembro passado. A maior parte dos escriptos lidos nesta sessão dizem respeito á America do Sul. Entre elles apparece huma memoria do professor Lehmann, em que se trata de estabelecer a origem das differentes raças sul-americanas. O professor prussiano he de opinião que todas, ou quasi todas ellas são de origem mongolica, chineza, japonica, e talvez mesmo egypcia. Os motivos que o induzem a pensar assim são os seguintes: 1°, a grande analogia que se encontra entre as feições dos indios sul-americanos e as dos povos acima nomeados; 2°, a mesma analogia entre os differentes artefactos de huns, e os artefactos dos outros; 3°, a coincidencia acerca do uso de muitos trastes domesticos dos indios, que são os mesmos de que usavão os antigos egypcios.

Esta idéa do professor Lehmann não he nova. No pateo do museo desta côrte achão-se depositadas muitas taboas de pedra, carregadas de figuras que forão nellas gravadas, as quaes, se, como nos affirmárão, forão encontradas no Brazil, não são pequeno argumento a favor da opinião do geographo de Berlim. Até onde podemos lembrar-nos, não ha differença essencial entre os jeroglyficos dos obeliscos egypcios de Roma, e os das pedras do museo do Rio de Janeiro; e agora mesmo temos casualmente diante dos olhos o caderno n. 61 do *Universo Pittorico;* que se publica em Genova, e nelle differentes estampas de trastes e moveis usados pelos antigos egypcios, em que a analogia de que vamos fallando salta aos olhos de todos. Quem vê, mesmo de relanco, as duas estampas intituladas *Arti e Mestieri*, espanta-se da semelhança não só dos utensilios, mas até mesmo das figuras, dos toucados e das feições.

Fonte: Kossoy, 2002a

De maneira muito semelhante e quase paralela ao que se desenvolvia no continente europeu, em meados do século XIX, a produção de imagens fotográficas no Brasil seguiu um percurso histórico que refletiu, em grande medida, uma aproximação aos avanços simbólicos que marcaram a modernidade, voltada para a dinamização da urbanização, que remodelava e transformava a paisagem urbana e construía novos sentidos para imaginário coletivo, sobretudo nos grandes centros que se tornaram tema central desses primeiros registros. Foi justamente nesse contexto que, apenas alguns meses após a apresentação oficial do Daguerreótipo em Paris, em janeiro de 1840, que o abade francês Louis Compte (1798-1867) desembarcou na cidade do Rio de Janeiro, trazendo consigo o primeiro Daguerreótipo a aportar na América do Sul, conforme pode ser verificado na figura acima.

A expedição do navio-escola *L'Oriental-Hydrographe* carregava o novo instrumento, bem como o ímpeto de realizar uma série de pesquisas ao redor do mundo, em especial nas

Américas (KOSSOY, 2019, p. 132). No Brasil, esse desejo convergiu para a produção das primeiras fotografias em solo nacional, realizadas por Louis Compte no Rio de Janeiro. Foram escolhidos três monumentos emblemáticos pelo abade: o Paço Imperial, o Chafariz do Largo do Paço e o Mercado do Peixe. A seleção dessas edificações revela mais do que um interesse pela arquitetura colonial: os três monumentos haviam sido projetados por Grandjean de Montigny, arquiteto francês que integrou a Missão Francesa,[17] e cuja atuação influenciou a conformação visual da capital imperial. Não por acaso, portanto, foram justamente esses os primeiros elementos urbanos a serem registrados pelo olhar fotográfico de um francês recém-chegado. A fotografia, desde o início de sua circulação no Brasil, já se apresentava como instrumento de mediação simbólica entre o olhar estrangeiro e o território (VASQUEZ, 1986).

Essas primeiras fotografias evidenciam esse olhar fotográfico que se voltava para a rua, documentando os elementos que denotam a urbanidade, particularmente, a arquitetura colonial. São fotografias que registram pela primeira vez a paisagem urbana brasileira e expõem quase exclusivamente as estruturas físicas, enquanto a vida social e o fluxo contínuo de corpos pelas ruas, permaneciam afastados do plano visual, razão que se deve ao longo tempo de exposição que este método fotográfico necessitava.

Ao serem observadas de perto, percebemos que essas fotografias exploravam composições que reproduziam modelos que já eram testados em cidades europeias naquele momento, e que foram introduzidos nesse território. Embora o número de imagens realizadas por Compte tenha sido reduzido, afinal, a produção de daguerreótipos era composta por inúmeras e complexas etapas, suas contribuições inauguraram o que podemos entender como grande acervo visual da paisagem urbana brasileira.

Como vimos anteriormente, a seleção dos cenários fotografados não foi de forma alguma aleatória. Entre os parcos registros feitos pelo abade, temos a vista ampla do Paço Imperial, no centro da cidade do Rio de Janeiro, edifício que, ainda hoje, é considerado um

[17] A chegada da Missão Francesa ao Brasil, em 1816, representou um marco na institucionalização do ensino das artes no país. Com ideais elaborados no contexto da instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro, a missão foi marcada por nomes como: Joachim Le Breton, Jean Baptiste Debret, Nicolas Antoine Taunay, além do arquiteto Grandjean de Montigny. A missão foi decisiva para o processo de profissionalização das artes visuais no Brasil e para a constituição de um acervo iconográfico sobre o período marcado pelo início do Império (IPHAN, Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3515/200anosmissaofrancesa#:~:text=A%20Miss%C3%A3o%20Francesa%20representou%2C%20portanto,do%20cotidiano%20do%20Brasil%20col%C3%B4nia. Acesso em: 29/04/2025).

dos mais emblemáticos do período colonial do país. Essa cena, em especial, teve o propósito de exibir o novo invento à elite local e também ao Imperador Dom Pedro II. A escolha do recorte buscou atrair os olhares daqueles que futuramente desenvolveriam o interesse por esses produtos e também teriam os recursos necessários para a sua aquisição.

Figura 11 - Louis Compte, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1840



Fonte: Pedro Vasquez, 1986 [18]

Assim, o trabalho de Compte refletiu tanto as condições técnicas limitadas daquele momento, quanto as tendências fotográficas que privilegiavam os interesses para onde os olhares das elites se voltavam. Era previsível que essa orientação ocorresse, haja vista o alto custo que esses materiais apresentavam. Nas décadas seguintes, entre 1840 e 1855, inúmeras capitais brasileiras foram visitadas pelos primeiros daguerreotipistas, que, em busca de clientela e trabalho, se aventuraram pelas pequenas províncias dos rincões do Brasil; sobretudo próximas à faixa litorânea, oferecendo seus serviços à aristocracia rural que crescia no modelo de *plantation*. Esses profissionais, personagens quase nômades, viajavam por

[18] Este daguerreótipo é um dos três mais antigos – possivelmente o mais antigo – realizados por Louis Compte em janeiro de 1840. Embora alguns fotógrafos nos Estados Unidos tenham capturado imagens antes de Compte, essas obras iniciais não sobreviveram ao tempo, tornando as fotografias de Compte os registros mais duradouros e raros das Américas (VASQUEZ, 1986, p. 16).

longos períodos, transportando seus rudimentares e pesados equipamentos em lombos de burros, atravessando rios inóspitos e, em algumas ocasiões, recebendo como pagamento animais que eram criados nas fazendas habitadas por seus clientes (VASQUEZ, 1986, p. 17). Assim, contribuíram para a expansão da fotografia no Brasil, abrindo literalmente novas trilhas para esse invento e sua consequente inserção nas dinâmicas culturais.

Durante esse período, o Brasil ainda era predominantemente agrário, com uma economia sustentada majoritariamente pela mão de obra escravizada, sobretudo nas lavouras de café e, nas cidades, ainda desprovido de uma estrutura industrial (FAUSTO, 2006). A maior parte da população vivia em condições que remontavam um estilo de vida quase campesino, realçando um contraste com os grandes centros urbanos europeus e norte-americanos cujas paisagens urbanas já apresentavam espaços consolidados e dinâmicos. A cidade de Paris, por exemplo, era conhecida como um dos maiores centros urbanos do mundo, com uma população densa e consolidada nas áreas centrais e, igualmente constituída por periferias em processo de expansão.

Entretanto, foi na América do Norte, especialmente nos Estados Unidos, que a fotografia de paisagem urbana deu seu salto mais significativo na segunda metade do século XIX. Ao passo que, duas décadas após o seu surgimento, o Brasil ainda contava com apenas 12 estúdios fotográficos oficialmente registrados, os Estados Unidos, por sua vez, apresentavam por volta de 3.000 estúdios, que ofereciam serviços voltados a um público mais diverso e, por isso, ampliou significativamente o papel e uso desse instrumento no seu território (VASQUEZ, 1986, p. 19). Por essa razão, não surpreende que a história da fotografia norte-americana apresente uma documentação mais ampla e com uma riqueza de detalhes que supera em muitos aspectos a produção de imagens fotográficas no Brasil, tanto em volume de imagens, quanto na complexidade dos temas que foram abordados por esses fotógrafos do século XIX.

O desejo de modernização no Brasil imperial também se manifestava no impulso pela expansão e ocupação de seu território, sobretudo nas áreas interiores do continente e a oeste, distantes da faixa costeira e ainda mantendo preservadas as suas características pré-coloniais. Esse movimento expansionista, que ganhou força durante o Segundo Reinado (1840-1889), foi implementado por meio do incentivo da formação de novos vilarejos, pela exploração dos recursos naturais e igualmente pela expulsão de povos tradicionais que viviam nessas áreas. A expansão urbana foi um dos elementos centrais desse processo, com o incentivo explícito à ocupação de terras consideradas "virgens". Um fenômeno que foi acompanhado igualmente de perto por fotógrafos que documentaram as mudanças na paisagem sob pressão do

crescente desejo de urbanização atrelado à modernidade. Por essa razão, muitas dessas fotografias, representam os avanços sobre o território por meio de ferrovias, um aspecto que também pode ser observado em outros países, como os Estados Unidos, marcado por um forte processo de expansão industrial.

Figura 12 - Guilherme Gaensly, Piçaguera, São Paulo, 1902-3



Fonte: Gaensly, 2011

Nas paisagens urbanas, da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, começam a surgir registros fotográficos que anunciam, ainda de forma tímida, a presença do trabalho nos espaços de atuação e, sobretudo, dos trabalhadores, em meio a essas transformações na ocupação do território. Até aquele momento, a representação de pessoas nas fotografias se restringia, quase sempre, aos retratos de estúdio – cuidadosamente realizados a partir da encomenda ou voltados à documentação de povos nativos ou populações negras – frequentemente enquadrados sob o signo da escravidão. No entanto, como observa Koutsoukos (2010), parte dessas imagens que representam pessoas negras, foram também tomadas no fim do período da escravidão, portanto, representando esses indivíduos na condição de homens e mulheres libertos.

Embora menos frequentes quando comparadas à produção de imagens em estúdio, e dispersas nos grandes acervos e compêndios fotográficos, é possível também identificar

imagens que denotam a emergência do trabalho e dos trabalhadores no contexto das transformações urbanas que estavam em curso. Registros diversos, como os preservados na Fundação Biblioteca Nacional,[19] revelando uma multiplicidade de ofícios: como operários, engraxates, caixeiros e barbeiros. Ainda que muitas dessas cenas sejam retratos realizados em estúdio, parte desse material revela a atuação em contextos urbanos que escapam ao controle rígido da documentação típica dos ambientes controlados.

Contudo, como ressalta Maria Ciavatta (2002), essas figuras foram, em grande medida, silenciadas pelos discursos historiográficos dominantes, apagando ou marginalizando o cotidiano das classes trabalhadoras. Para a autora, as imagens do trabalho existem, apesar de dispersas. São documentos emudecidos pelos discursos oficiais, porém, essa ausência nos repertórios visuais não significa inexistência de representações, revelando escolhas institucionais que optaram por ocultar certos corpos e experiências; registros simbólicos de uma disputa de narrativas e de sentidos no interior das memórias e dos documentos oficiais.

Desse modo, ao acolhermos um repertório mais amplo, abre-se espaço para reconhecer a diversidade de vivências que compuseram o mundo do trabalho e o trabalhador no século XIX – para além das imagens consagradas de operários em ferrovias e grandes obras públicas. Ainda que registros como os de Guilherme Gaensly (figura 12), documentando a construção de ferrovias, permaneçam como ícones do ideal de progresso técnico, essas cenas não esgotam o imaginário e nem mesmo a amplitude sobre o labor do período. Como propõe Ciavatta, o universo do trabalho é mais vasto e plural do que o representado nos arquivos públicos ou nas narrativas institucionais.

Na virada do século XX, podemos identificar uma perspectiva idiossincrática nas fotografias que tratam das paisagens urbanas, mesmo que não possamos atribuir uma certa exclusividade do que vinha sendo feito no Brasil frente a outros países. São imagens que expõem parte dessa transformação física do território, ao mesmo tempo que identificam uma narrativa de legitimação do discurso associado ao progresso, que permeava e direcionava a

[19]As imagens utilizadas podem ser consultadas no portal *Brasiliana Fotográfica*, plataforma mantida pela Fundação Biblioteca Nacional em parceria com o Instituto Moreira Salles, que reúne acervos relevantes para a história visual do Brasil. Fotografias de trabalhadores, inclusive em contextos de trabalho forçado ou precarizado, estão disponíveis em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=trabalhadores. Para acessar o acervo completo: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/.

política imperial (LAGO, 2005). A presença dessas paisagens, sobretudo aquelas que denotam a abertura da malha viária sobre a mata virgem, reforçavam a perspectiva de que o desenvolvimento e a ocupação territorial eram símbolos inequívocos de avanço civilizatório, ainda que às custas de uma drástica alteração sobre os espaços naturais e do extermínio dos povos e culturas tradicionais que residiam por todo o país (TURAZZI, 2005). Essa transformação coloca a fotografia num lugar de ferramenta múltipla e, por vezes, instrumental, responsável por descrever uma transição marcada por uma nação majoritariamente rural em busca da modernidade técnica.

Ainda assim, devemos destacar que a produção dessas imagens foi majoritariamente realizada por estrangeiros, sobretudo europeus, que vinham ao Brasil em busca de novos mercados para seus serviços ou identificavam oportunidades onde pudessem desenvolver trabalhos fotográficos com propósitos distintos e funções dispersas no contexto social (VASQUEZ, 1986).

Essas fotografias estão envolvidas e carregadas por um ponto de vista particular ou, em outras palavras, por um "olhar estrangeiro" (KOSSOY, 2002b). Fotografias que se distanciavam, em certa medida, do ponto de vista local daquilo que era documentado, produzindo representações que refletiam uma experiência subjetiva que, por vezes, estava em construção; uma alegoria sobre o exótico e o novo. Ao registrarem as paisagens urbanas, tais fotógrafos traziam consigo uma nova perspectiva sobre o Brasil, condicionada às suas visões de mundo e oferecendo, portanto, interpretações singulares sobre este território e sua população. Esse processo ressignificou a imagem do país, visual e simbolicamente, operando como um mecanismo de construção narrativa e, especialmente, imaginária (TURAZZI, 2000).

Realizadas com o intuito de atender as demandas das elites locais – urbanas e rurais –, muitas dessas fotografias frequentemente apresentavam uma perspectiva idealizada sobre o território, filtradas por um olhar estetizado e exótico sobre os povos nativos e sobre aqueles que habitavam essas regiões. Um olhar externo que poderia revelar a *exotopia* apontada por Bakhtin, ou seja, um ponto de vista externo que permite, por vezes, enxergar a cultura do outro com nitidez, mas também com estranhamento (BAKHTIN, 1998 apud. DORNBUSCH, 1998). Assim, temos o embate entre duas visões de mundo distintas: de um lado, a população local, em grande parte excluída do acesso aos meios de produção e circulação dessas imagens; de outro, a dos estrangeiros e elites letradas, que moldavam um “Brasil visível” conforme sua própria leitura do real, constituindo uma assimetria: a imagem do país como

projeção construída à revelia daqueles que o habitavam e experienciavam seu cotidiano de modo visceral.

Tais narrativas solidificaram o acervo visual responsável por exteriorizar a percepção sobre este território. Fotógrafos como Louis Compte e os demais que o sucederam, moldaram a visão do Brasil, tanto para estrangeiros quanto para os próprios brasileiros, introduzindo uma identidade sobre a geografia e a urbanidade que, simbolicamente, passa a ser organizada a partir de suas percepções de mundo; introduzindo uma linguagem e pontos de vista sobre um imaginário aparentemente vago e, por isso, suscetível à (re)criação – atribuindo interpretações e entendimentos sobre a dinâmica social e o fluxo urbano. (PEIXOTO, 1988).

Em tal processo de construção visual, é importante considerar que essas imagens não se limitavam a documentar uma realidade objetiva, operando como narrativas que organizavam sentidos sobre o território e seus habitantes. Conforme analisa Lilia Schwarcz, as imagens produzidas no Brasil oitocentista e no início do século XX participaram ativamente da construção de uma iconografia nacional, articulando natureza, povo e Estado em um triângulo simbólico que visava legitimar uma identidade específica. Assim, os enquadramentos, os temas eleitos e até mesmo as ausências presentes nesses registros revelam escolhas ideológicas que vão além da mera estética, delineando fronteiras entre o que deveria ser visto e o que deveria permanecer à margem (SCHWARCZ, 1998, 2014).

Enquanto o primeiro ciclo de registros fotográficos revelou um Brasil ainda em processo de ocupação, os fotógrafos do final do século XIX, por sua vez, começaram a documentar as transformações mais estruturais e profundas que remodelavam as cidades, especialmente a partir das inovações e mudanças no relevo que eram empreendidas (BARBOSA; MEDEIROS, 2010). Embora seus trabalhos mais rentáveis fossem os retratos de estúdio, o interesse pela paisagem urbana e pelas mudanças arquitetônicas indicava uma expansão do campo de atuação fotográfica, transcendendo o retrato e capturando a evolução do espaço físico e simbólico. Entretanto, é importante destacar que grande parte dos registros fotográficos realizados fora dos estúdios – incluindo paisagens e cenas urbanas – não resultavam de iniciativas autônomas dos fotógrafos, mas, sobretudo, de comissões encomendadas por instituições públicas. Ainda assim, torna-se evidente que o escopo das temáticas que passaram a ser exploradas se ampliava, abraçando as transformações que definiam essa nova identidade nacional.

A manifestação e interesse pelas paisagens urbanas pode ser observada nas litografias produzidas a partir das fotografias de Victor Frond (1821-1881)[20], que integram a luxuosa publicação *Brasil Pittoresco*. Embora frequentemente referida como obra fotográfica, trata-se, na verdade, da primeira publicação ilustrada da América Latina composta por litografias derivadas de registros fotográficos – um procedimento que combinava a técnica moderna da fotografia com os métodos tradicionais de gravura para fins editoriais e de difusão visual (VASQUEZ, 1986, p. 64).

Com um dedicado projeto de documentação e acompanhado de textos carregados por um forte cunho político e filosófico, interpretando a natureza brasileira segundo uma lógica iluminista, redigidos pelo jornalista e filósofo Charles Ribeyrolles, a obra incluiu amplos panoramas da cidade do Rio de Janeiro, além de cenas da vegetação nativa e as primeiras representações fotográficas litografadas do trabalho escravo nas lavouras de café e engenhos de açúcar, o que para essa pesquisa ganha especial relevância.

Tendo seu trabalho financiado parcialmente por Dom Pedro II, Frond produziu um projeto visual singular, que se afastava da produção fotográfica corrente baseada apenas em retratos. Em vez disso, propôs um levantamento visual amplo da paisagem natural, urbana e humana. Como destaca Lygia Segala (1999), Frond explorou as limitações técnicas do tempo e da pose para compor imagens cuidadosamente encenadas, conferindo ao trabalho uma aura de dignidade silenciosa, ainda que impregnada pela lógica de controle e da disciplina dos corpos retratados. Contudo, vale destacar que nessa obra, Frond faz uso do termo "trabalhadores" em algumas de suas legendas ao se referir aos escravizados, o que sugere uma tentativa deliberada de atribuir uma dimensão política às representações, mesmo que estivessem condicionadas a uma estética do pitoresco (SEGALA, 1999, p. 135).

Essa escolha é simbólica, denotando o olhar e o pensamento de Frond, que, ao preferir reconhecê-los como sujeitos, sem reduzi-los a meros corpos cativos, carregou suas imagens

[20] Jean-Victor Frond (1821-1881), fotógrafo francês de espírito inquieto e apurado, foi uma das figuras centrais na consolidação da fotografia no Brasil oitocentista. Ex-subtenente do Corpo de Bombeiros de Paris e militante republicano, viu-se forçado ao exílio após o golpe de Estado de Luís Bonaparte, em 1851. Desembarcou no Rio de Janeiro em 1856, trazendo consigo uma sensibilidade artística que logo encontrou ressonância no cenário cultural da Corte. Assim, estabeleceu seu estúdio fotográfico e se tornou referência na produção de retratos e na documentação do cotidiano urbano. Sua produção representa um momento inaugural na formação de uma iconografia moderna no Brasil, sendo interrompida abruptamente em 1860, quando anunciou a venda de seu estúdio e desaparecendo aos poucos da cena pública, retornando para a França no mesmo ano. Apesar de sua relevância, Frond permaneceu por muito tempo à margem da historiografia (SEGALA, 1998; KOSSOY, 2002a, p. 151; Brasiliana Fotografica. Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3885. Acesso em: 01/06/2025).

com uma nuance progressista que esteve presente no conjunto visual do seu trabalho. De um lado, suas imagens mergulham no exotismo e na exuberância tropical, atravessando a paisagem e a geografia de modo panorâmico; de outro, essas cenas questionam sutilmente a ordem escravista, oferecendo uma leitura civilizatória do Brasil ancorada na mestiçagem, na organização social e na ética do trabalho como pilares de modernização (SEGALA, 1999, p. 129).

Esse olhar torna-se especialmente claro na imagem da figura 13 na qual algumas mulheres preparam o almoço e descascam mandioca. Na cena, elas surgem cabisbaixas, com expressões carregadas, num aspecto melancólico, vestindo roupas simples e inseridas num contexto do trabalho forçado. Frond não as captura como figuras passivas, alheias ao sofrimento diário; ao contrário, sua composição detalhada, com poses calculadas e uma atmosfera densa, transformam a imagem em um gesto contido de denúncia que rompe a instituição de um espetáculo exótico.

Figura 13 - Victor Frond, A cozinha no campo, Litografia, Rio de Janeiro, 1859



Fonte: Bia Corrêa do Lago, 2005

Paira sobre essa imagem um ar de desalento, um pesar silencioso que contrasta fortemente com a exuberância do território retratado e que, sob uma leitura crítica, expõe as contradições profundas da modernidade brasileira que ali se desenhava. Essa interpretação

conecta-se diretamente às reflexões que desenvolveremos nesta investigação – acerca das fotografias da construção de Brasília –, nas quais o trabalho emerge como engrenagem de uma lógica desumanizadora, que esmaga e reduz as subjetividades de seus protagonistas.

Ainda que o projeto de Frond tenha um peso histórico e simbólico imenso, é preciso lembrar que a maior parte dos originais de seu trabalho foi perdida ou desapareceu, deixando-nos apenas fragmentos desse grandioso esforço visual de inscrever o Brasil em uma narrativa de modernidade que, sob seu olhar, esteve marcada por tensões sociais profundas (LAGO, 2005, p. 38).

Figura 14 - Victor Frond, Albúmen, Salvador, 1858



Fonte: Bia Corrêa do Lago, 2005

Figura 15 - Victor Frond, Litografia, Salvador, 1859



Fonte: Bia Corrêa do Lago, 2005

Na figura 15, por outro lado, podemos observar uma das paisagens urbanas capturadas por Frond, em Salvador. Embora o produto final seja uma litografia que faz parte da sua obra *Brasil Pittoresco*, a imagem retém marcas da intencionalidade documental do fotógrafo, que ressalta a imponência arquitetônica e o valor histórico do Colégio dos Jesuítas – o mais antigo das Américas. A escolha em registrar amplos espaços e destacar a magnitude do pátio central, sugere um esforço em capturar a materialidade moderna urbana, bem como sua relevância simbólica. Esse aspecto dialoga com o próprio objetivo da obra *Brasil Pittoresco*, que, ao documentar o Brasil do século XIX, buscava promover um entendimento mais aproximado do império em expansão que, nas palavras de Frond: "revela a história do Brasil, sua beleza e sua grandeza" (LAGO, 2005, p. 35)

Observa-se, no entanto, uma curiosa ausência de figuras humanas na imagem original (figura 14), possivelmente uma limitação imposta pelos processos técnicos da época. Entretanto, a preponderância arquitetônica é rompida na fase de criação da litogravura, quando o gravurista parisiense Lemercier adiciona figuras humanas à cena. A inclusão de três personagens na gravura, dispostos com uma câmera fotográfica ao centro e alguns negativos de vidro ao redor, parece transcender a mera ornamentação; é uma intervenção consciente

que agrega mais uma camada narrativa à imagem. Essa escolha pode ser interpretada como uma homenagem ao fotógrafo, que é representado com seu pesado e volumoso equipamento, evidenciando um símbolo da relevância da nova técnica de representação, que também estava em expansão e compunha também o cenário urbano como mais uma prática atrelado ao desenvolvimento, assim como a arquitetura propositalmente enquadrada.

Outro exemplo dessas produções e desse olhar estrangeiro que se voltava para o lado de fora dos estúdios pode ser visto nas imagens realizadas pelo fotógrafo Georges Leuzinger (1813 – 1892),[21] que a partir do ano de 1850, identificou um enorme potencial na comercialização de imagens impressas e, junto com sua família, realizou a produção de vistas de paisagens urbanas na cidade do Rio de Janeiro (LAGO, 2005). O fotógrafo documentou desde a arquitetura da cidade, passando pelas paisagens naturais e as fazendas de café. No início de sua carreira, Leuzinger também se dedicou à venda de tiragens de outros artistas. Nesse período, seu interesse crescente pelo ofício acabou por habilitá-lo a participar da Exposição Universal de Paris, em 1867, onde recebeu uma menção honrosa por uma imagem panorâmica da cidade do Rio de Janeiro (KOSSOY, 2002a, p. 204-205).

Figura 16 - Georges Leuzinger, Morro da Babilônia, Urca e Pão de Açucar, Rio de Janeiro, 1865



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Georges Leuzinger destacou-se como fotógrafo e também como um hábil comerciante, cuja Casa Leuzinger, no Rio de Janeiro, ganhou reconhecimento pela qualidade de seus materiais impressos e pelos diferentes serviços que ofertava (KOSSOY, 2002a). Na figura 16, é possível observar uma das imagens panorâmicas da cidade do Rio de Janeiro,

[21] Georges Leuzinger nasceu na Suíça em 1813 e chegou ao Rio de Janeiro em 1832, aos 19 anos de idade. Antes de se dedicar à fotografia, trabalhou com encadernação, tipografia, litografia e na edição de jornais. Suas primeiras gravuras já retratavam a paisagem natural do Brasil antes dar início à produção de fotografias (KOSSOY, 2002, p. 204).

capturada pelo fotógrafo e que realçam o seu interesse pelas exuberantes vistas que a geografia local proporcionava. Leuzinger, sempre atento às demandas do mercado, logo reconheceu o forte potencial comercial dessas fotografias, especialmente considerando o interesse dos estrangeiros que visitavam o Brasil. Muitos deles desejavam retornar aos seus países com cartões-postais que retratassem a magnitude das paisagens nesse território, e Leuzinger rapidamente se especializou nesse tipo de imagem, consolidando sua reputação como um mestre na produção de vistas naturais, inclusive sendo reconhecido internacionalmente (VASQUEZ, 1986, p. 126).

Suas imagens são panoramas fotográficos que exploram as características geográficas e o relevo singular desta cidade. São cenas que reforçam, desde meados do século XIX, um imaginário que, a partir de uma visão estrangeira, reconhece o Brasil como um território exótico. Posteriormente, Marc Ferrez, outro nome de destaque na fotografia brasileira e que abordaremos adiante, iniciou sua trajetória profissional atuando na Casa Leuzinger, onde aprendeu e desenvolveu suas habilidades e o ofício fotográfico. É plausível que a convivência com Leuzinger e a exposição ao acervo de imagens panorâmicas tenham influenciado a formação do olhar de Ferrez e sua futura especialização em vistas do Rio de Janeiro. Essas memórias e experiências acumuladas no estúdio podem ter contribuído para o refinamento de sua técnica e para a sensibilidade estética que marcaria suas próprias representações sobre a então capital do Brasil.

Outro personagem de destaque nesse trajeto de encontro da fotografia com a paisagem urbana no Brasil foi Benjamin Mulock (1829 – 1863)[22], na cidade de Salvador, fotógrafo que capturou desde os casarões imponentes da cidade – símbolos da prosperidade da elite agrária –, às grandes avenidas e centro histórico da antiga capital. São documentos visuais que testemunham essa passagem e transformação de um Brasil rural para um espaço incorporado pelos aspectos urbanos, porém, são imagens que ainda não denotavam um interesse íntimo por aqueles que se encontravam nos bastidores de todo esse trabalho árduo e pesado que eram representados nas imagens, como podemos observar na imagem da figura 17. São fotografias que procuram atestar, com um certo ar de objetividade, aquilo que o progresso significava metaforicamente e, nesse imaginário, não havia espaço para

[22] Benjamin Robert Mulock nasceu em junho de 1829, no condado de Staffordshire, na Inglaterra. Reconhecido pela documentação da ferrovia que liga o estado da Bahia ao rio São Francisco, teve parte de suas imagens publicadas, em 1860, no primeiro jornal ilustrado semanal do mundo, o *Illustrated London News*. Retornou para a Inglaterra em 1862, onde faleceu no ano seguinte (LAGO, 2005, p. 97)

representação desses trabalhadores – escravizados em sua maioria –, e que enfrentavam diariamente as dificuldades que eram impostas sobre seus corpos.

Figura 17 - Benjamin Mulock, Rua Nova do Comércio, Salvador, 1859



Fonte: Bia Corrêa do Lago, 2005

Ao documentarem esse crescimento espacial, estes fotógrafos tornaram-se cronistas visuais da urbanidade nascente. As ruas, praças, largos, orlas e paisagens naturais não eram temas estáticos, mas atributos de um discurso mais amplo e profundo. A fotografia, então, desempenhou, naquele momento, um papel central ao capturar e imortalizar essa nova fase da história do Brasil. A cidade era ao mesmo tempo objeto de contemplação e agente ativo no processo de transformação social, sobretudo econômica, aspectos que denotavam um país que avançava em busca de um novo horizonte, porém, ainda enraizado em suas estruturas escravocratas. Registros que atuaram como catalizadores da atribuição de novas funções para essas paisagens impressas, colaborando para consolidação da fotografia como meio de fixação do efêmero e transitório nos aspectos físicos e sociais; ressaltando o espírito que movia a época; traduzindo visualmente as complexidades e contradições entre o campo e a cidade; o velho e o novo, onde estes se encontravam e se confrontavam constantemente.

Outro exemplo notável de como as paisagens e transformações urbanas foram registradas por imagens fotográficas é mencionado em uma resenha publicada no jornal *A Província de São Paulo*, em 8 de novembro de 1887. No editorial, são apontadas considerações sobre as fotografias que haviam sido realizadas pelo fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (1837-1905),[24] um dos pioneiros na documentação visual do desenvolvimento urbano na cidade de São Paulo. O editorial destaca como as imagens captadas por Militão oferecem um panorama dessas transformações em curso, revelando aspectos que não seriam perceptíveis a outros meios existentes. São Paulo, naquele momento, ainda não tinha o prestígio que outras grandes metrópoles carregavam, como Salvador, Recife e Rio de Janeiro, mas aos poucos apresentava os impulsos que a colocariam como o principal centro urbano do país, atraindo colonos europeus e, junto a estes, novos fotógrafos interessados em comercializar seus serviços.

Figura 18 - Militão Augusto de Azevedo, Vista geral da cidade de São Paulo, 1887



Fonte: Rubens Fernandes Junior et. al., 2012

Nascido no Rio de Janeiro e atraído pela possibilidade de realizar retratos dos estudantes de Direito que vinham de todos os cantos do país para a cidade de São Paulo,

[24] Militão Augusto de Azevedo, nascido no Rio de Janeiro em 1837, foi um dos grandes nomes da fotografia brasileira na segunda metade do século XIX, especialmente reconhecido por suas fotografias de paisagens urbanas na cidade de São Paulo. Fotógrafo dinâmico, Azevedo produziu trabalhos voltados para diferentes públicos e classes sociais, capturando uma capital em franco crescimento. Entre suas obras mais notáveis está o álbum comparativo composto por um conjunto de imagens que documenta as transformações da cidade de São Paulo ao longo de 25 anos (FERNANDES JUNIOR et. al., 2012).

Militão, pôs-se a fotografar a urbanidade imaginando que estes mesmos estudantes desenvolveriam o interesse por essas fotografias e, possivelmente, comprariam seu material como objeto de recordação durante o retorno às suas cidades de origens. Porém, para o seu infortúnio, essas imagens não foram vendidas como ele imaginava e, por essa razão, acabaram constituindo o mais antigo acervo realizado sobre a capital paulista. O trabalho dele evidencia desde o ímpeto modernizador sobre a cidade, até uma exposição detalhada das transformações que delineavam o horizonte (FEIJÓ, 2004; FERNANDES JUNIOR et al., 2012). Como bem apontado por Boris Kossoy, essas cenas são representações que transcendem o ato de documentar e, por isso, tornam-se objetos de estudo, permitindo uma leitura sobre o passado à luz do presente, contribuindo para traçarmos aspectos que marcam a direção desse futuro que foi longamente desejado.

> A expressão dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmera. O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas, a par dos tradicionais retratos de estúdio – gênero que provocou a mais expressiva demanda que a fotografia conheceu desde o seu aparecimento e ao longo de toda a segunda metade do século XIX – são alguns dos temas solicitados aos fotógrafos do passado (KOSSOY, 2001, p. 26) .

Para além de suas qualidades estéticas e valor documental, as imagens de Militão imortalizam eventos de relevância local, carregando vestígios dos acontecimentos que qualificam esses espaços e, por isso, atuam como instrumentos que remontam à construção de imaginários e das identidades multifacetadas sobre a cidade de São Paulo. Importante ressaltar que existiram contextos distintos e propósitos diversos que impulsionaram a realização destes registros. Algumas destas paisagens realizadas pelo fotógrafo, especialmente entre os anos de 1862 e 1865, foram produzidas de forma despretensiosa e com o objetivo de estudo e aprimoramento de suas habilidades profissionais (FEIJÓ, 2004; FERNANDES JUNIOR et al., 2012).

Entre as obras mais marcantes de Militão, destaca-se o *Álbum Comparativo da Cidade de S. Paulo*, um conjunto de imagens que retrata bairros, ruas, praças, jardins e edifícios fotografados pela primeira vez em 1862 e revisitados, nas mesmas localizações, em 1887. Nesse projeto, o fotógrafo procura revelar o progresso e o crescimento da cidade, destacando as mudanças urbanas que se desenrolavam ao longo de vinte cinco anos. Esse trabalho é particularmente relevante para a história da fotografia brasileira por combinar intenção documental, sensibilidade estética e uma clara dimensão histórica – oferecendo uma

leitura visual do processo de modernização daquela cidade. O pesquisador Ricardo Mendes recupera, a propósito dessa obra, um trecho do jornal *A Província de S. Paulo*, datado de 1887, no qual se apresenta uma resenha sobre esse álbum, ressaltando a importância da comparação imagética ao longo do tempo como testemunho material do avanço civilizatório e do dinamismo paulistano.

> O *Álbum* que temos entre mãos não é somente um entretenimento para os que desejem passar alguns minutos a ver as alterações da cidade em suas velhas construções esburacadas e mal calçadas ruas e praças; é mais que isso: tem o mérito de proporcionar a todos nós, os homens de hoje, um estudo real da cidade de São Paulo. Para nós o trabalho do Sr. Militão vale mais como fonte de estudo para a formação de uma opinião favorável ao engrandecimento da província do que como obra de arte (MENDES, 2003, p. 299)

Estabeleceu-se dessa maneira uma relação de simbiose entre a fotografia e o ambiente urbano. Das cidades extraíam-se os temas fotográficos enquanto elas se transformavam no *locus* da modernidade nascente. A ampliação no número de imagens, ao longo dos últimos anos do século XIX e início do século XX, reforçou essa conexão entre a urbe e o ato fotográfico. Configuravam-se dessa maneira os cenários a serem registrados fotograficamente a partir do desejo de eternização dos avanços e das transformações que ocorriam em ritmo acelerado – colocando as fotografias como mediadoras desse imaginário sobre a modernidade –, onde o espaço urbano era palco de um devir incessante. Ambas – a cidade e a fotografia –, se consolidaram, assim, como parceiras na missão de capturar e promover a ideia de progresso que caracterizou a historicidade da virada do século.

O crescente interesse mútuo entre fotógrafos, habitantes e os diferentes propósitos de documentação da urbanidade pode ser observado na figura 19, em que Militão retrata uma das principais ruas da cidade de São Paulo, ainda em formação. São Paulo não tinha a extensão a densidade populacional comparável a outros centros urbanos, como era observado nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador. No entanto, Militão demonstrou uma atração evidente em registrar a expansão urbana, compondo, nesta imagem, a amplitude dos casarões em primeiro plano, realçando a magnitude arquitetônica que se estendia até o horizonte, onde a catedral se destaca ao fundo – completando a cena e conferindo profundidade à fotografia.

Podemos notar que os personagens que atribuem personalidade à cena estão cuidadosamente posicionados, posando para a câmera em uma tentativa deliberada do fotógrafo de capturar a efervescência que começava a surgir naquele contexto. Esses indivíduos, ao encararem a câmera, parecem interpelar o observador contemporâneo, convidando-o a experimentar aquele momento retratado – um retorno ao passado. É como se

fôssemos estrangeiros e viajantes do tempo, transportados de volta para aquele cenário, onde os personagens, agora desaparecidos, nos convidam a participar de sua realidade cotidiana típica de uma cidade no alvorecer do século XIX. Uma intimidade instituída entre observador e os sujeitos retratados – ainda que essa proximidade seja forçada pelas poses controladas e encenadas para a câmera. Contudo, esse registro fotográfico busca nos aproximar daquele horizonte urbano que, com o tempo, seria completamente transformado pelo crescimento industrial e pela centralidade econômica que São Paulo desenvolveria no século seguinte. A fotografia de Militão, assim, documenta a cidade em um momento de transição, preservando uma memória visual de uma São Paulo que antecede o dinamismo e a modernização acelerada que redefiniriam seu espaço urbano.

Figura 19 - Militão Augusto de Azevedo, Rua Direita, 1862



Fonte: Rubens Fernandes Junior, et al., 2012

Ao tornar-se o epicentro de convergência dos mais variados agentes que participaram da construção desse novo universo simbólico, as cidades e o espaço urbano desempenharam um papel de verdadeiros ímãs, capazes de atrair fotógrafos, intelectuais, artistas e a crescente classe média, todos interessados em vivenciar os benefícios que a modernidade propunha. Esse dinamismo cultural e social criou um ambiente fértil para a contínua produção de mais imagens. Entretanto, mesmo quando realizadas sob o manto de uma suposta objetividade, acabaram por carregar em si um conjunto de significados latentes, que transcendem as intenções originais de seus autores e tornam-se, no presente, valiosas fontes de investigação sobre os processos que transcorreram ao seu tempo.

A despeito de suas nacionalidades, ao recortarem fotograficamente a cidade – produzindo significados acerca dos edifícios, das ruas e habitantes –, esses fotógrafos imprimiram vestígios e rastros de uma realidade complexa, cheia de camadas, interpretações e narrativas sobrepostas, atravessando as estruturas que nelas residiam, assim como os corpos dos trabalhadores que por vezes emergiam no interior desses conteúdos. Essas fotografias, oferecem hoje a possibilidade de desvelar discursos e significados ocultos que dialogam com as múltiplas dimensões da vida urbana que estava em crescimento. São momentos congelados no tempo, portadores de discursos invisíveis e que se revelam a partir de uma análise detalhada. Tais traços, que muitas vezes escapam à intencionalidade original de seus autores, nos convidam a uma reflexão sobre as dinâmicas urbanas, ecoando nessas superfícies, possibilidades interpretativas reveladoras acerca daqueles que estiveram no labor da construção dessas paisagens urbanas.

Antes de tudo, são representações que transcendem as concepções tradicionais de transparência e imparcialidade – frequentemente associadas à fotografia até meados do século XX (DUBOIS, 2006). Longe de serem registros neutros da realidade, essas imagens capturaram a cidade como um espaço de imaginários civilizatórios e se tornaram um meio de reflexão dos anseios e de difusão das aspirações que marcavam a sociedade sob um viés urbano. Ao mesmo tempo em que documentam o crescimento desses espaços, evidenciam o papel tecnológico e revolucionário da fotografia como instrumento elegível para representar esse novo amanhecer. A vanguarda fotográfica, nesse caso, reside na sua capacidade de capturar a realidade com precisão, bem como, na maneira como projeta aquilo que registra – refletindo os ideais e aspirações que circunscreviam o ambiente. Esse reflexo, por sua vez, encontra-se carregado de nuances simbólicas que escapavam à intenção documental e ao olhar desatento.

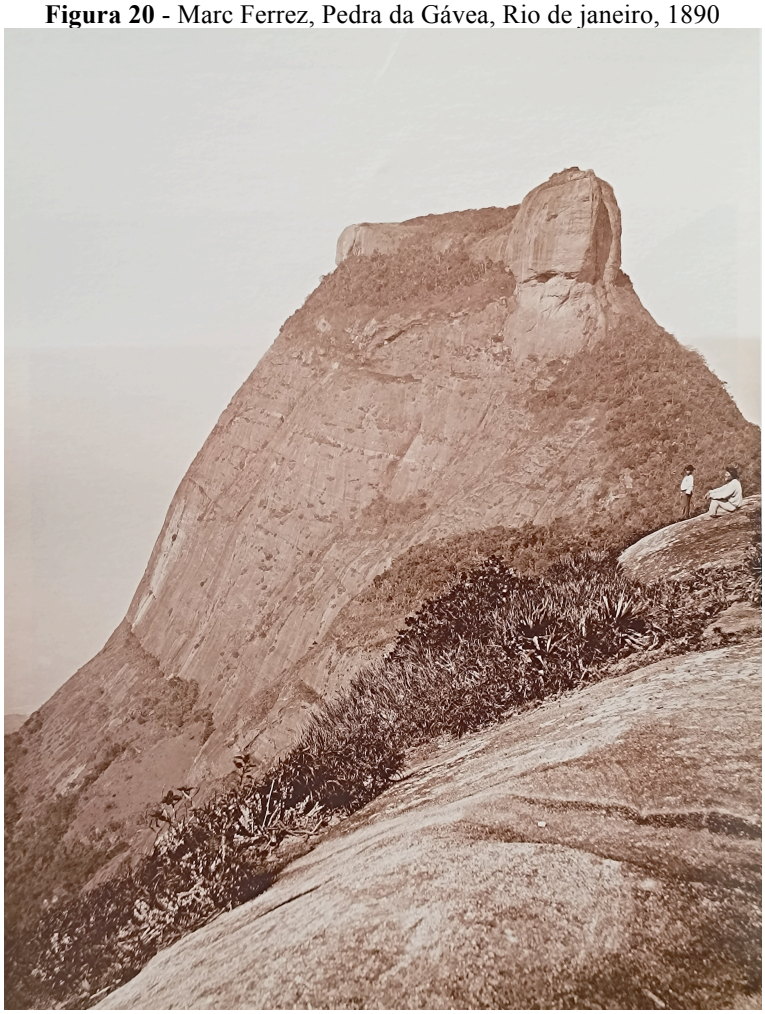
Como apontado por André Rouillé (2009), a fotografia era, de fato, o reflexo de um avanço técnico e do desejo que permeava o interior da urbe, carregando consigo as expectativas e projeções em transformação. Dessa forma, ao capturar a cidade, os fotógrafos revelavam, de modo implícito, as dinâmicas, omissões e contradições que constituíam o tecido social, tornando-se um poderoso meio de reverberação dos ideais que a constituíam.

> Nesse quadro global de modernidade da metade do século XIX, a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir as visibilidades adaptadas à nova época. Bem menos o de representar coisas novas do que o de extrair coisas das novas evidências. (...) Se a fotografia produz visibilidades modernas, é porque a iluminação que ela dissemina sobre as coisas e sobre o mundo entra em ressonância com alguns dos grandes princípios modernos; é por ajudar a redefinir,

> em uma direção moderna, as condições do ver: seus modos e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano – a imanência (ROUILLÉ, 2009, p. 39).

Se num primeiro momento a cidade se apresentava como um cenário atraente para os registros de rua, do ponto de vista prático, a fotografia ainda envolvia desafios expressivos. A produção de *clichés* demandava um domínio refinado sobre os aspectos técnicos dessa nova arte em expansão: como o controle de luz e do tempo de exposição, o manejo de processos químicos e a preparação dos materiais fotossensíveis – essenciais para garantir uma qualidade quase mimética sobre o resultado final. Além dessas exigências, os equipamentos fotográficos eram volumosos e acompanhados de pesados tripés que impunham limitações físicas aos seus operadores. Deslocar-se pelas ruas com tais equipamentos tornava-se uma tarefa árdua, o que muitas vezes levava esses personagens a optarem pelo registro mais conveniente e, nesse sentido, próximo aos seus estúdios (GAENSLY, 2011, p. 40).

Figura 20 - Marc Ferrez, Pedra da Gávea, Rio de janeiro, 1890



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

A urbanidade servia como inspiração temática e ao mesmo tempo oferecia uma resposta pragmática a esses desafios impostos. Os espaços urbanos, constituídos por seus casarões coloniais e monumentos emblemáticos, tornavam-se um cenário acessível e relevante. A despeito das inúmeras dificuldades inerentes à prática fotográfica no século XIX, um fotógrafo ganhou notoriedade e destaque por sua ousadia ao movimentar-se por onde poucos arriscariam levar seus equipamentos. Marc Ferrez (1843 - 1923),[26] reconhecido por seu domínio técnico minucioso e seu olhar atento às paisagens cariocas, produziu mais de 1.500 *clichés* da cidade do Rio de Janeiro, até o ano de 1881. Entre suas obras, podemos destacar aqueles realizadas por meio da técnica de justaposição de imagens, criando paisagens panorâmicas impressionantes e vistas que alcançavam um horizonte distante e quase infinito. O uso dessa técnica permitiu a ampliação da dimensão visual das cenas captadas, e também revelou a possibilidade de capturar a grandeza e a complexidade do cenário urbano sob uma perspectiva ainda pouco experimentada, especialmente no Brasil (TURAZZI, 2005).

Para além dos pontos de vista que exploravam a amplitude do litoral carioca, Ferrez fez imagens que revelam de forma meticulosa as vastas fazendas de café que se espalhavam pelos arredores da cidade de São Paulo – simbolizando o poderio econômico da elite agrária em ascensão. Suas fotografias enaltecem a imponência das ferrovias que, ao atravessarem a densa Mata Atlântica, tornavam-se metáforas visuais da modernidade que se insinuava. A malha viária era o símbolo mais expressivo que marcava o progresso industrial – fio condutor do transporte e de riquezas agrícolas – , ligando os centros de produção ao porto e, por extensão, ao mercado internacional (FAUSTO, 2006; FERREZ, 2005). Tais fotografias capturavam a grandiosidade desses empreendimentos e evidenciavam as transformações econômicas que moldavam o Brasil no século XIX, expondo, de forma sutil, as tensões que marcariam mais tarde os discursos entre a preservação da natureza e a voracidade do progresso tecnicista.

Ao explorar essa amplitude temática, Ferrez transcendia o caráter documental da paisagem, oferecendo uma reflexão visual sobre o impacto de todo esse progresso sobre a geografia física e humana. São imagens que expuseram a materialidade desse crescimento,

[26] Marc Ferrez, nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 1843. Filho de um escultor que chegou ao Brasil junto com a Missão Artística Francesa, perdeu os pais ainda jovem e, posteriormente, viajou a Paris onde permaneceu estudando por 10 anos. Ao retornar ao Brasil, desenvolveu o ofício de fotógrafo trabalhando na Casa Leuzinger. Tornou-se um renomado especialista em fotografias de paisagem, bem como na documentação de navios mercantes; atividade que permitiu que Ferrez se tornasse fotógrafo oficial da Marinha Imperial (FERREZ, 2005).

propondo uma leitura sobre os efeitos que vinham a reboque da modernidade que avançava sobre o Brasil. Assim, Ferrez contribuiu com mais uma peça na consolidação da fotografia como instrumento documental e artístico, reforçando esse imaginário em construção e ampliando a possibilidade de olhares futuros sobre uma de suas principais capitais.

Contudo, a produção de Ferrez vai além de suas paisagens icônicas e adentra a memória social, principalmente ao documentar o papel dos trabalhadores escravizados nas plantações de café, como observado na figura 21. Em um período marcado pelo avanço do abolicionismo e pelo aumento das fugas de escravizados, o fotógrafo representou esses indivíduos de maneira passiva e harmoniosa nessa composição, evitando expor os conflitos sociais que assinalavam a realidade cotidiana. Tal imagem captura uma aparência de equilíbrio entre a vida agrária e escravidão, omitindo a violência e as contradições inerentes ao sistema escravagista que já apresentava fissuras e era amplamente percebido como um modelo econômico retrógrado que precisava ser rompido. Inseridos na paisagem rural, esses personagens, distribuídos simetricamente, em poses meticulosas e quase naturalizadas, fluem sutilmente no contexto desumano que viviam, como se fizessem parte de uma estrutura pacífica que permaneceria inerte por mais alguns séculos.

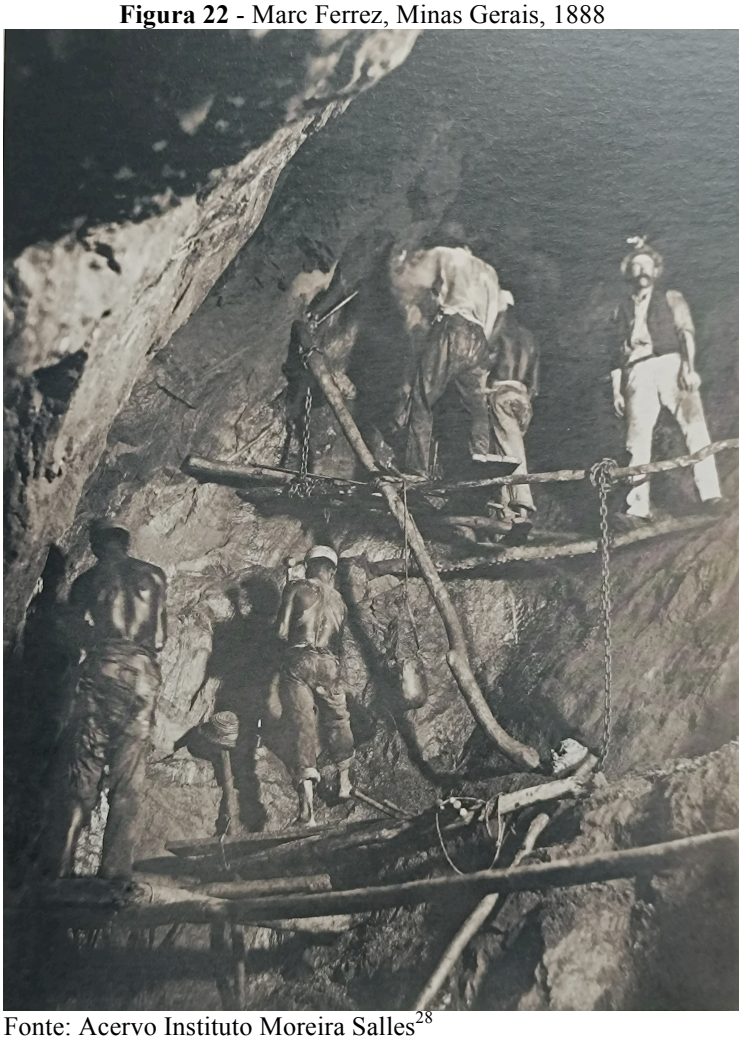
Figura 21 - Marc Ferrez, Fazenda de café no vale do Paraíba, 1882



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Além dos reconhecidos atributos técnicos que são apontados a Marc Ferrez, é importante destacar um aspecto pouco abordado em sua obra, mas que estabelece uma conexão direta com a centralidade das discussões desta pesquisa. Dispersas entre essas icônicas paisagens e panoramas, encontram-se fotografias que registram trabalhadores que não estavam na condição de escravizados, mas se encontravam do mesmo modo submetidos a um modo de exploração degradante.[27] Capturados em atividades que eram exercidas nas minas de ouro, essas fotografias também refletem as transformações na geografia e no ambiente físico, comuns à perspectiva modernista, ao mesmo tempo em que antecipam uma mudança na representação do trabalho e do trabalhador, ao deslocar o foco da escravidão para uma nova dinâmica de trabalho em um território em transição.

Figura 22 - Marc Ferrez, Minas Gerais, 1888



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles[28]

[27] Para acessar outras imagens produzidas por Marc Ferrez, incluindo registros de trabalhadores, bem como informações detalhadas sobre sua trajetória e contexto de atuação, ver: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=20796. Acesso em: 15/11/2024.

[28] Disponível em: https://ims.com.br/titular-colecao/marc-ferrez/. Acesso em: 15/11/2024.

Aqui, na figura 22, Ferrez documentou as duras condições enfrentadas por esses operários, ao passo em que realçava a sua habilidade em realizar fotografias em contextos inóspitos e de difícil acesso. Enquadrando esses homens sob uma ótica distinta daquela vista nas plantações de café, Ferrez permitiu que esses indivíduos fossem documentados numa aparente espontaneidade, em trajes desgastados, por vezes de costas, anulando a sua identidade e impedindo a sua interferência na fotografia. Uma clara ruptura visual que não mais rejeita as reais condições as quais a mão-de-obra estava submetida, colocando em perspectiva as adversidades concretas, rejeitando a romantização sobre as agruras inerentes ao trabalho que desempenhavam, porém, apesar de carregarem maior legitimidade frente à encenação dos escravizados nas lavouras de café, estes mineiros se encontram representados como indivíduos subalternos e sem condições de alterarem as estruturas que os colocavam naquele contexto.

Um dos aspectos mais marcantes desta fotografia – e que a distancia nitidamente das imagens produzidas nas lavouras – é a presença de uma única figura voltada diretamente para a câmera. Essa figura se destaca e simboliza, de forma explícita, a separação entre aqueles que realizam o trabalho braçal e aquele que, aparentemente, comanda, estabelece a ordem e emite a voz de mando: o capataz. O distanciamento entre os personagens e as funções que desempenham torna-se ainda mais evidente quanto notamos que essa figura é a única pessoa branca presente na cena, elemento também acentuado na figura 21, onde observamos igualmente um capataz branco, situado à esquerda da imagem, com a mão em destaque contra o fundo escuro, como que reafirmando sua posição de comando e sua diferença racial em relação aos demais trabalhadores. A fotografia, nesse caso, não apenas documenta: ela institui posições de poder, organiza a cena de modo que alguns aparecem para ver – e outros, apenas para serem vistos. Essa dimensão política do olhar, que emerge do próprio ato fotográfico, tensiona as linhas entre representação, hierarquia social e memória visual, oferecendo ao observador uma leitura carregada de implicações históricas e coletivas.

Além dos fotógrafos já mencionados, outros personagens também desempenharam um papel importante na formação desse acervo de imagens que retratam as paisagens urbanas brasileiras, entre a metade do século XIX e início do século XX. O fotógrafo Revert Henry Klumb (1826–1886),[29] foi outro personagem de grande relevância cuja obra se destacou,

[29] Revert Henry Klumb nasceu em Berlim, em 1826, e chegou ao Brasil em 1852. Três anos mais tarde, estabeleceu seu estúdio na cidade do Rio de Janeiro, onde trabalhou como especialista em daguerreotipia e

sobretudo, em razão das imagens panorâmicas e amplas visões das áreas urbanas da cidade de Petrópolis. Além destes registros, Klumb, realizou estereoscópicos notáveis e "um dos seus principais entusiastas foi o próprio imperador, que conservou cerca de 200 exemplares que formam uma das coleções mais preciosas de fotografias do Rio de Janeiro dos anos de 1860" (LAGO, 2005, p. 69).

Indo em direção ao interior do país, na região que corresponde hoje ao estado de Minas Gerais, o fotógrafo Augusto Riedel (1836–?)[30] documentou algumas das cidades ricas em minério, com especial atenção para as cidades de Ouro Preto e Diamantina. Suas fotografias documentam a magnificência arquitetônica que refletia a riqueza da economia local e que se espelhava nos principais centros urbanos de Portugal. O trabalho desse fotógrafo também contribuiu para a consolidação de uma memória visual que articulava a intersecção entre o progresso e a escravidão, destacando os múltiplos aspectos da urbanização que estava sustentada por uma economia escravocrata no Brasil imperial (LAGO, 2005, p. 163).

Nesse sentido, na figura 23, observamos mais uma vez uma característica visual que outros fotógrafos também imprimiram em suas imagens: um plano aberto que procurava destacar a monumentalidade e a amplitude dos espaços registrados. Nessa fotografia, possivelmente realizada a partir do último andar ou da janela de um dos casarões coloniais que ornamentavam o centro da cidade de Diamantina, observamos um Largo que, provavelmente, era frequentado e ocupado pela elite local – personagens que tinham acesso ao consumo dessas fotografias e possuíam um interesse particular nesses registros. A imagem se abre para abarcar ao máximo as edificações, evidenciando a riqueza de Diamantina e o seu papel no contexto econômico da época (BORSAGLI et al., 2014). Esse enquadramento reforça a impressão de opulência e solidez de uma urbe que prosperava em função de sua riqueza, iniciada com a mineração de diamante no século XVIII e depois vinda da agropecuária, e ainda se destacando no cenário do Brasil imperial.

---

estereoscopia. Foi um fotógrafo versátil, realizando serviços diversos, como retratos, registros de paisagens, fazendas e monumentos. Em seu estúdio, também lecionava fotografia e chegou a ser professor da Princesa Isabel. Entre suas principais obras publicadas, destacam-se *Doze horas em diligência* e *Guia do viajante de Petrópolis a Juiz de Fora* (KOSSOY, 2002).

[30] Augusto Riedel, nascido em Berlim em 1836, tornou-se um dos mais renomados fotógrafos paisagistas do século XIX. Em 1865, estabeleceu seu estúdio na Rua Direita, na cidade de São Paulo, mudando-se posteriormente, em 1875, para o Rio de Janeiro. Entre suas obras destacam-se os registros documentais realizados durante uma expedição que percorreu o interior de Minas Gerais, Alagoas e Bahia. Essas imagens resultaram na publicação *Viagem de S.S.A.A Reaes Duque de Saxe e seu augusto irmão D. Luis Phillippe ao interior do Brasil no anno 1868* (KOSSOY, 2002).

Figura 23 - Augusto Riedel, Rua Direita, Diamantina, Minas Gerais, 1868



Fonte: Bia Corrêa do Lago, 2005

Assim como em outras representações urbanas da época, os personagens estão meticulosamente posicionados, posando para a câmera, talvez conscientes de que aquele instante congelado pela lente do fotógrafo inscreveria a história e a memória da cidade de forma duradoura. O enquadramento sugere uma compreensão do poder simbólico da fotografia que, registrava e também estruturava uma narrativa sobre a relevância daqueles indivíduos e da cidade no contexto imperial. Uma inscrição visual na memória histórica mas que não se restringia aos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e Salvador, e se estendia a cidades economicamente proeminentes em seus contextos regionais, como Diamantina, que, com suas minas de diamantes e uma elite intelectual e econômica, mantinha ainda um lugar de destaque na construção simbólica do Brasil oitocentista (BORSAGLI et al., 2014).

Um detalhe particular chama a atenção na imagem: a presença de um homem posicionado no centro da rua, enquanto os demais personagens se encontram à sombra das edificações. Esse posicionamento singular lhe confere um status de protagonismo na composição, sugerindo que ele talvez fosse uma figura de relevância econômica ou social na cidade. Sua postura e o espaço que ocupa destacando-o dos demais, indica uma hierarquia implícita e destaque na imagem fotográfica.

Do mesmo modo, outro aspecto interessante é a ausência de animais, que ainda eram amplamente utilizados na época para transporte e atividades diárias. O fotógrafo, ao que tudo indica, tomou cuidado em evitá-los, talvez visando conferir à cena um aspecto de modernidade e progresso urbano. Um pequeno detalhe que reforça a centralidade das edificações e dos personagens na composição, sublinhando a ideia de um espaço urbano em desenvolvimento, mais próximo de um ideal civilizatório e distante dos traços rurais que caracterizavam muitas áreas do Brasil daquele período. A decisão estética por esse enquadramento contribui para a construção de uma imagem que ressalta o avanço arquitetônico e a sofisticação social dessa proeminente cidade.

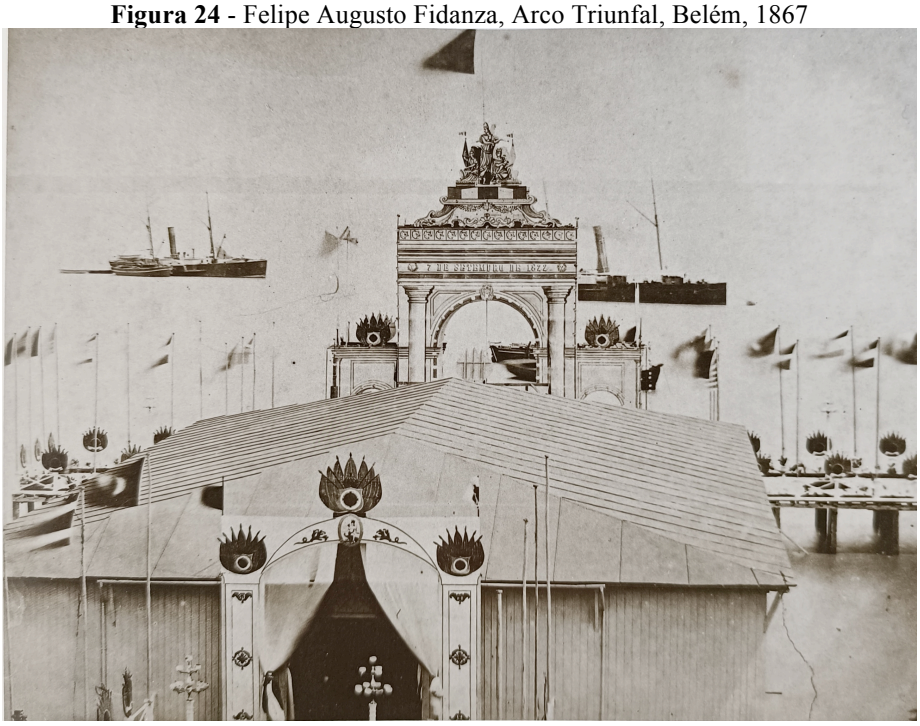
Mais ao norte, o fotógrafo Felipe Augusto Fidanza (1847–1903)[32] dedicou-se ao registro de parte do caos visual que predominava na área portuária de Belém, enfatizando as condições de vida da população escravizada, como também o vibrante comércio de especiarias e ervas medicinais que animava o popular mercado Ver-o-Peso. Entre as suas imagens, podemos destacar a documentação dos preparativos da cidade para a chegada do imperador Dom Pedro II, em 1867, além das representações que tratam da essência de uma sociedade onde o comércio e as relações sociais eram profundamente moldados pelas dinâmicas coloniais. O fim trágico que o fotógrafo teve, ao lançar-se ao mar em uma de suas viagens entre Portugal e o Brasil, contrasta com a vivacidade e alegoria que suas fotografias expunham – ao propor enquadramentos que rompiam com os modelos clássicos de composição que pautavam as paisagens urbanas daquele momento (KOSSOY, 2002a, p. 139).

Na figura 24, a imagem capturada por Fidanza à beira do rio Guamá, em Belém, revela um olhar cuidadoso e atento a uma narrativa mais abrangente e atravessada por camadas que não faziam parte do contexto urbano das principais cidades do Império. Em primeiro plano, destaca-se o Arco Triunfal, construído especialmente para a recepção do imperador e para simbolizar a abertura à navegação de um dos principais rios do norte do país – um indicador da importância econômica de Belém no cenário brasileiro. A composição da fotografia, no entanto, é peculiar, pois Fidanza, ao contrário de outros fotógrafos que

[32] Felipe Augusto Fidanza, nascido na Itália em 1847, estabeleceu-se na cidade de Belém na segunda metade da década de 1860, desembarcando naquele estado junto com a comitiva de D. Pedro II. Tornou-se uma das principais referências fotográficas do norte do país, realizando trabalhos de grande relevância nos estados do Pará e Amazonas, consolidando-se como um importante documentarista visual daquela região (KOSSOY, 2002).

priorizavam a simetria e o destaque de elementos arquitetônicos centrais, optou por um enquadramento ousado e menos convencional.

Figura 24 - Felipe Augusto Fidanza, Arco Triunfal, Belém, 1867



Fonte: Pedro Vasquez, 2002

O Arco Triunfal, embora posicionado em destaque no primeiro plano, não ocupa o centro absoluto da imagem. Fidanza escolheu cortar parcialmente a estrutura, direcionando a atenção do observador também para o fundo da cena, onde se veem o rio e as embarcações, que eram igualmente relevantes no contexto daquela celebração. A presença das embarcações ao fundo, dispostas de maneira quase simétrica, confere um equilíbrio visual à fotografia, deslocando a ênfase arquitetônica para uma simetria que recai sobre o segundo plano, onde o rio e as atividades comerciais marítimas ganham protagonismo. Dessa forma, Fidanza documentava tanto a arquitetura erigida especialmente para aquele momento, quanto os interesses imperiais, expressos nos elementos que simbolizam o dinamismo econômico e a integração territorial promovida pela navegação. Tal escolha na composição demonstra a consciência de Fidanza quanto ao papel da fotografia como ferramenta de ressignificação do espaço e do contexto histórico. Ao incluir o rio e as embarcações de maneira tão proeminente quanto o Arco Triunfal, o fotógrafo transmite uma mensagem visual que extrapola o registro da recepção imperial, englobando a complexidade da economia fluvial e da infraestrutura de transporte que sustentavam a região.

Trata-se de uma fotografia que revela uma subjetividade explícita, um olhar pessoal do fotógrafo sobre o momento, evidenciando sua compreensão acerca do próprio papel como alguém que inscreve sua leitura de mundo por meio da imagem – um agente interpretativo. Fidanza escolheu marcar sua visão na cena, registrando o evento como uma interação simbólica entre o poder imperial, a arquitetura e a geografia econômica da região amazônica. A decisão de privilegiar múltiplos elementos na imagem aponta para um entendimento do potencial narrativo da fotografia. Ele aparenta saber que sua composição precisava transcender a representação visual daquele evento, englobando elementos que enriquecessem o discurso sobre a importância e o papel do comércio fluvial.

Durante o período republicano, a partir de 1889, surgem novos fotógrafos que exploram as ruas e espaços urbanos, contribuindo para ampliação dessas narrativas visuais acerca das cidades brasileiras. Nesse novo contexto histórico, os dispositivos fotográficos já haviam passado por inovações técnicas significativas, simplificado o manuseio das câmeras e possibilitando o aumento expressivo no número de profissionais que estariam habilitados a exercer este ofício.

A expansão técnica coincidiu com um crescimento na produção de imagens que registravam aspectos da história nacional, que agora, se voltavam para o reconhecimento de práticas culturais que aconteciam nas ruas e contribuíam para evidenciar a ocupação e transformações que ocorriam sobre a urbanidade. A arquitetura ganhava uma nova roupagem, com edifícios que se multiplicavam em todas as direções, gerando um crescente acervo de fotografias que denotavam esse crescimento. Essas representações, além de configurarem a ampliação do acervo visual que já vinha sendo formado, contribuíram para a construção de identidades locais e, mais tarde, configuraram-se como valiosas fontes de reflexão sobre o passado urbano e suas representações na contemporaneidade (KOSSOY, 2001).

Na região que hoje compreende o Sudeste, o fotógrafo suíço Guilherme Gaensly (1843 - 1928)[35] destacou-se, entre outras razões, por documentar o porto de Santos (figura 25), retratando os avanços no sistema de transporte que consolidaram a cidade de São Paulo como um polo exemplar para o desenvolvimento econômico no Brasil. Suas fotografias evidenciam a relevância estratégica deste porto no impulso ao crescimento da região,

[35] Guilherme Gaensly nasceu na Suíça em 1843 e mudou-se para Salvador com a família em 1848. Foi aprendiz do renomado fotógrafo Alberto Henschel e, em 1871, abriu seu próprio estúdio na capital baiana. Destacou-se como um dos fotógrafos mais notáveis de sua época, sendo especialmente reconhecido pelas paisagens urbanas que capturou na cidade de São Paulo a partir da década de 1890. Entre suas obras de maior destaque está o registro da chegada dos imigrantes italianos ao Porto de Santos, que se tornou um importante documento histórico (KOSSOY, 2002a).

oferecendo uma base visual que permite refletir sobre como se desenrolou, especialmente, o papel da imigração no período colonial.

Figura 25 - Guilherme Gaensly, Embarque do café, Santos, 1902



Fonte: Guilherme Gaensly, 2011

Seus registros são documentos visuais que carregam vestígios que elucidam nossa compreensão sobre a chegada desses estrangeiros e suas contribuições para o tecido social, notadamente sobre a classe trabalhadora. Embora Gaensly seja amplamente conhecido por suas fotografias das vistas urbanas de São Paulo, suas imagens dos imigrantes constituem um dos acervos mais ricos para a preservação da memória dessas figuras históricas e do trabalho que por eles foi desempenhado. Tais fotografias carregam a narrativa de um período marcado por transformações sociais e pela integração de novos atores no sistema de produção e colheita do café. (SEGAWA apud GAENSLY, 2011, p. 69).

O trabalho de colheita do café já havia sido registrado por outros fotógrafos, especialmente em contextos onde os trabalhadores estavam na condição de escravizados. Nas fotografias de Marc Ferrez, por exemplo, observa-se essa população trabalhadora e escravizada emergindo em poses e encenações controladas, por vezes, vestindo seus melhores trajes. Essa escolha representava um esforço consciente de distorção da realidade, mostrando os trabalhadores de maneira que fosse possível ocultar a dureza e a opressão de suas existências. Ferrez destacava a gestualidade do poder, mas buscava compor uma imagem idealizada, distanciada das condições desumanas em que essas pessoas realmente viviam. Em

contrapartida, nas imagens de Gaensly, como na figura 26, encontramos uma abordagem distinta, caracterizada por uma naturalidade que se opõe ao idealismo e à teatralidade presentes nas composições de Ferrez. Contudo, precisamos ressaltar que existe um lapso temporal entre esses dois fotógrafos e, nesse ínterim – apesar do curto espaço de tempo de cerca de vinte anos –, o Brasil passou por relevantes mudanças sociais, incluindo o fim da escravidão e a Proclamação da República.

Nas fotografias de Gaensly, os trabalhadores aparecem em seu ambiente de labor com roupas que remetem ao uso cotidiano, em cenas ao ar livre, sob a luz natural. A presença de crianças e a disposição dos retratados em poses organizadas sugerem uma tentativa de conferir certa normalidade àquela rotina. No entanto, embora essas imagens possam aparentar uma representação mais leve ou dignificada, é preciso destacar que também nelas há uma omissão significativa das dificuldades enfrentadas por esses imigrantes. A precariedade das condições de vida e trabalho é suavizada ou mesmo apagada em tais registros. Assim, longe de serem documentos espontâneos ou neutros, essas imagens participam de uma construção visual que encobre, com aparência de normalidade, experiências muitas vezes marcadas por exploração, desalento e desigualdade.

Figura 26 - Guilherme Gaensly, Fazenda de café, São Paulo, 1901-10



Fonte: Guilherme Gaensly, 2011

Na imagem, há uma sugestão de esperança, ainda que mínima, de ascensão social e dignidade, como se os trabalhadores livres, embora inseridos em uma hierarquia social opressiva, pudessem vislumbrar a possibilidade de um futuro marcado por maior independência e pertencimento. Contudo, aquilo que à primeira vista poderia parecer uma condição de trabalho mais humanizada – especialmente quando comparada às imagens das populações escravizadas – revela-se, ao exame mais atento, ilusório. As relações de trabalho continuavam fortemente marcadas pelos resquícios do regime escravista, e as condições enfrentadas pelos trabalhadores imigrantes eram tão severas que, em 1902, o governo italiano foi levado a emitir o chamado *Decreto Prinetti*, suspendendo temporariamente a imigração para o Brasil em razão das denúncias de maus-tratos e das condições degradantes vividas nas lavouras de café, onde os patrões, habituados à lógica da mão de obra cativa, reproduziam práticas de exploração brutais sobre a nova força de trabalho contratada.

Com o fim do regime escravocrata, o fotógrafo Juan Gutierrez (1859 - 1897)[37] realizou algumas das primeiras imagens que retrataram a população negra como força de trabalho livre. Suas imagens eternizaram cenas cotidianas que expuseram a dinâmica das feiras e dos mercados populares no centro do Rio de Janeiro, evidenciando, a presença ativa dessa população nos espaços públicos e a nova dinâmica que a vida urbana ganhava gradativamente. São imagens espontâneas e menos planejadas, permitindo surgir uma naturalidade que só foi possível graças aos avanços técnicos nos dispositivos fotográficos.[38]

Em tal contexto, as fotografias de paisagens urbanas começam a adquirir uma nova característica, marcada por uma fluidez com que os indivíduos emergem no plano fotográfico. O espaço urbano deixa de ser um local exclusivo daqueles que detêm o poder econômico e passa a se tornar um espaço de convivência mais heterogêneo, onde diferentes classes sociais coexistem e interagem. Na figura 27, essa característica se evidencia de maneira clara. A cena se desenrola independentemente da presença do fotógrafo, como se este já não provocasse estranheza, integrando-se ao ritmo urbano. Quase nenhum dos indivíduos na cena olha em direção à câmera, demonstrando uma naturalidade e conforto que antes não ocorria.

[37] Juan Gutierrez nasceu na Espanha em 1860 e chegou ao Brasil em 1888, estabelecendo-se na cidade do Rio de Janeiro, onde abriu seu ateliê Photographia União, especializado em retratos. Foi um pioneiro no registro de conflitos armados neste território, documentando a Revolta da Armada em 1893. Posteriormente, alistou-se como combatente na Guerra de Canudos, onde veio a falecer em 1897 (KOSSOY, 2002a).

[38] LENZI, Maria Isabel Ribeiro. O Rio de Janeiro de Juan Gutierrez. Brasiliana Fotografica, 2019. Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14095. Acesso em: 06/07/2024.

Figura 27 - Juan Gutierrez, Mercado no Rio de Janeiro**,** Rio de Janeiro, 1890



Fonte: Bia Corrêa do Lago, 2005

Embora a fotografia ainda fosse um recurso restrito às classes mais abastadas, os personagens que compõem essa cena de feira popular, engajados em suas atividades cotidianas, provavelmente não estavam entre aqueles que consumiam esses registros. A imagem, no entanto, revela como a fotografia começava a se infiltrar na realidade cotidiana, deixando de ser um objeto que provocasse resistência ou que necessitasse de um controle rígido sobre os participantes da cena. Uma naturalidade que foi gradualmente conquistada, tanto pelos fotógrafos quanto pelos habitantes da cidade, que começaram a se integrar a uma paisagem urbana em transformação, marcada por uma ocupação mais espontânea e menos ordenada.

Essa observação reflete um alinhamento da realidade urbana brasileira com as tendências observadas em outras partes do mundo, onde as periferias já apresentavam uma população em expansão e uma estrutura consolidada. No Brasil, tal transformação se intensificou com a abolição da escravidão, que liberou um contingente populacional considerável para as ruas, expandindo o tecido urbano e criando novas dinâmicas sociais. A fotografia, assim, se configurou como instrumento de registro e materialidade para a representação dos novos aspectos da cidade, expondo a emergência de uma sociedade urbana mais plural, que se construiu a partir das interações menos distanciadas entre pessoas de diferentes origens e condições econômicas. Essa nova configuração, capturada por Gutierrez,

marca uma etapa em que o espaço público deixa de ser palco exclusivo e passa a refletir uma diversidade e complexidade social em transição.

Mais adiante, com o desenvolvimento da indústria local e o crescente aumento de migrantes oriundos das áreas rurais em direção às cidades, houve uma formação ascendente de cortiços e alojamentos precários que abrigavam a classe trabalhadora que buscava oportunidades e sonhos de ascensão econômica nos espaços urbanos. Tais habitações, marcadas pela insalubridade e superlotação, emergem como um tema no trabalho do fotógrafo Augusto Malta (1864 - 1957).[39] Aqui, podemos perceber que a paisagem urbana em transformação já não reflete mais o sonho de crescimento e progresso e passa a espelhar as duras condições as quais a população mais pobre estava submetida.

Figura 28 - Augusto Malta, Cortiço na rua do Senado, Rio de Janeiro, 1910



Fonte: Boris Kossoy e Lilia M. Schwarcz, 2012

As fotografias de Malta, documentam com uma dureza ímpar essas adversidades que eram vivenciadas pelos operários nos precários alojamentos no centro da cidade do Rio de Janeiro. Esses registros, como observado na figura 28, compõem um acervo inestimável de denúncia social e vinculam-se ao que mais tarde abordaremos sobre a cidade de Brasília. São fotografias que documentam, com riqueza de detalhes, a penúria de uma vida urbana desafiadora, pautada pela desigualdade social e composta pela marginalização daqueles que até então a imagem fotográfica não expunha com tanta veemência. O enquadramento de

[39] Augusto Cesar de Malta Campos nasceu em Paulo Afonso, no estado de Alagoas, em 1864. Antes de iniciar-se no ofício da fotografia, trabalhou como comerciante de tecidos. Foi o fotógrafo que mais documentou o desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Entre seus trabalhos, destacam-se as imagens da população marginalizada no centro da capital carioca, sendo esse conjunto de registros considerado um dos primeiros trabalhos fotojornalísticos no Brasil (KOSSOY, 2002a, p. 98).

Malta transcende a perspectiva poética e bucólica vista em muitos trabalhos que o antecederam, adquirindo uma dimensão crítica e ácida ao retratar os espaços de exclusão e a luta cotidiana pela sobrevivência nos limites da modernização urbana.

Nas primeiras décadas do século XX, as transformações significativas nas cidades foram acompanhadas de perto pelo olhar atento dos novos fotógrafos que surgiam, expandindo o interesse sobre a paisagem para além dos limites dos aspectos monumentais e modernistas – que até então pautavam tais imagens. Com o fortalecimento do fotojornalismo e da fotografia documental, especialmente na segunda metade do século XX, a produção fotográfica passou a incorporar eventos urbanos dispersos, deslocando o foco das elites e dos monumentos para uma diversidade cultural que contemplava as populações marginalizadas que também a habitavam. Uma ampliação do escopo visual sobre a urbe, valorizando as vivências periféricas como traços que, igualmente, deveriam ser percebidos como relevantes para as narrativas sobre essas localidades (SOUSA, 2004).

Os registros que agora focalizavam outros contextos, trouxeram significados inéditos à espacialidade, expondo uma ruptura em relação ao olhar romantizado e esteticamente agradável que era predominante no século XIX. Desse modo, surge uma vitalidade que reflete condições sociais desafiadoras, intensificando o contraste entre o progresso anunciado e as realidades excludentes, principalmente nas áreas não centrais. As classes trabalhadoras, antes invisibilizadas, emergem como protagonistas em muitas dessas cenas, expondo as contradições inerentes nesses contextos e desafiando a narrativa elitizada que buscava ocultar as fragilidades e as desigualdades que acompanhavam o "progresso".

Nesse sentido, um outro olhar que rompeu decisivamente com os modelos fotográficos do período – aqueles que tratavam os trabalhadores e o espaço urbano a partir de uma lógica de enaltecimento estético da geografia e de posturas rígidas, negando aos corpos a mobilidade e a vivacidade naturais no espaço urbano – foi o da fotógrafa norte-americana Genevieve Naylor (1915–1989).[40] Sua atuação traz rupturas em várias camadas. Antes de tudo, destaca-se o fato de ter sido uma das primeiras mulheres identificadas no Brasil atuando

[40] Genevieve Naylor (1915–1989) foi uma das primeiras mulheres a se destacar no fotojornalismo internacional, tendo nascido em Springfield, Massachusetts, e iniciado sua formação artística na Miss Hall's School, Arts Students' League e New School for Social Research, onde conheceu Berenice Abbott, com quem estudou fotografia e trabalhou como assistente no projeto clássico Changing New York. Em 1937, foi contratada pela Associated Press, tornando-se uma das pioneiras mulheres fotojornalistas nos Estados Unidos. No início da década de 1940, foi enviada ao Brasil pelo Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA), no âmbito do programa de Boa Vizinhança, com a missão de produzir um registro fotográfico abrangente das diversas faces da sociedade brasileira para fortalecer as relações culturais entre os EUA e a América Latina. (Encyclopedia.com. Disponível em: https://www.encyclopedia.com/women/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/naylor-genevieve-1915-1989. Acesso em: 03/05/2025).

sistematicamente na documentação fotográfica da vida urbana e do trabalho, num campo majoritariamente dominado por homens, o que por si só representa uma ruptura digna de reconhecimento.[41]

Formada artisticamente em Nova York, onde estudou pintura, Naylor redirecionou seu olhar para a fotografia em 1934, inspirada por exposições que reuniam nomes como Berenice Abbott e Henri Cartier-Bresson. Inserida no ambiente vanguardista nova-iorquino, ela absorveu tanto as influências pictorialistas de Alfred Stiglitz quanto a pulsação social do documentarismo de Lewis Hine. Foi esse percurso que a qualificou para atuar no Brasil durante a Política da Boa Vizinhança, programa promovido pelo *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OIAA), sob a liderança de Nelson Rockefeller, visando estreitar os laços culturais entre Estados Unidos e América Latina no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Figura 29 - Genevieve Naylor, Praia de Copacabana, Rio de Janeiro, 1941



Fonte: George Ermakoff, 2013

[41] Além de Naylor, outras fotógrafas imigrantes se destacaram no cenário brasileiro a partir dos anos 1930 e 1940, especialmente no contexto da fotografia moderna e da imprensa ilustrada. É o caso de Hildegard Rosenthal (1913–1990), Alice Brill (1920–2013) e Judith Munk (1922–2004), todas provenientes da Europa central, marcadas pela fuga do nazismo e pela inserção profissional em novos contextos latino-americanos. Suas trajetórias, atravessadas pela experiência do exílio, constituem capítulos significativos da história da fotografia brasileira e latino-americana (Revista ZUM. Disponível em: https://revistazum.com.br/noticias/nova-mulher-fotografia-brasileira/. Acesso em: 01/06/2025).

Embora oficialmente comissionada para produzir imagens que exaltassem os aspectos culturais, turísticos e modernos do Brasil – suas paisagens urbanas, arquitetura, praias e festas – Naylor frequentemente escapava aos protocolos institucionais, deixando aflorar em suas imagens nuances de autenticidade e complexidade social. Nas figuras de homens, mulheres e crianças comuns, ela capturava as belezas tropicais, mas também as contradições latentes de uma urbanidade moderna em ascensão nos anos 1940, evidenciando as condições ordinárias e frequentemente precárias da vida dos trabalhadores. Como observa Mauad (2005, p. 45), sua fotografia investia menos na construção de alteridades exóticas e mais na revelação de nexos humanos locais, produzindo registros sensíveis das tensões sociais e raciais que atravessavam o Brasil urbano.

Figura 30 - Genevieve Naylor, Mãe e filha, Rio de Janeiro, 1941



Fonte: George Ermakoff, 2013

Na figura 29, por exemplo, vemos um registro típico do projeto oficial o qual Naylor foi comissionada: o Rio de Janeiro surge como cenário paradisíaco para corpos masculinos jovens e atléticos na praia, reafirmando uma imagem moderna e exótica voltada ao olhar estrangeiro, mas, possivelmente, direcionada ao público feminino. Já na figura 30, Naylor nos

apresenta uma mulher negra e sua filha, capturadas em um enquadramento aproximado e frontal, que as projeta em contato direto com quem observa. A altivez do olhar da mãe e a inquietação expressa no olhar da criança, aliados à sugestiva presença de mãos ao fundo – indício de outros personagens fora de quadro – reforçam a densidade social da imagem. O detalhe eloquente da panela vazia que a mãe segura emerge como símbolo de escassez e penúria, sublinhando a condição de pobreza, mas também a dignidade dessas figuras ordinárias.

Uma imagem que estabelece um elo visual e simbólico com as fotografias das mulheres que participaram da construção de Brasília, antecipando o que o projeto modernista da nova capital representaria para aqueles que, movidos pelas promessas da cidade, acabariam excluídos dos benefícios concretos desse modernismo. No entanto, há uma diferença fundamental no modo como Genevieve Naylor se aproxima de suas personagens femininas: seu olhar estabelece uma relação de proximidade e empatia que não se observa nas fotografias dos candangos em Brasília, marcadas por uma distância objetiva. Mesmo quando algumas mulheres aparecem nos registros que iremos tratar mais adiante, não encontramos imagens com o mesmo grau de intimidade e envolvimento visual presentes nos enquadramentos produzidos por Naylor.

A abordagem sensível dessa fotografa dialogava intensamente com as pautas sociais de seu tempo – atravessadas por questões de classe, raça e gênero. São cenas que rompiam com o monumentalismo e a idealização turística que marcaram os propósitos de sua vinda ao Brasil. Ela construiu um olhar que, como bem assinalou o crítico e escritor Aníbal Machado, era sociológico, corajoso e, não raramente, profundamente comovido diante da realidade brasileira (MAUAD, 2005, p. 53).

Ainda nesse contexto de reconhecimento dos corpos que movimentavam as engrenagens do desenvolvimento urbano, emerge um nome fundamental: Pierre Verger (1902–1996).[42] Ao longo de sua trajetória, Verger construiu um vasto e consistente trabalho

[42] Pierre Edouard Léopold Verger (1902–1996), reconhecido como Pierre Fatumbi Verger, foi uma figura singular na história da fotografia e da antropologia, articulando, ao longo de sua trajetória, um olhar sensível e atento às culturas afrodescendentes, sobretudo na Bahia. Nascido em Paris, Verger rompeu com os valores de sua classe social ainda jovem, escolhendo a vida de viajante e fotógrafo em 1932, momento que marcou sua emancipação pessoal e profissional. Munido de uma Rolleiflex e de uma curiosidade insaciável, percorreu diversos continentes até se fixar em Salvador, em 1946, cidade que o seduziu por sua riqueza cultural e pela presença marcante das tradições africanas. O contato profundo com as comunidades negras e com o candomblé não apenas moldou sua produção fotográfica, mas também o conduziu ao universo da pesquisa acadêmica. Em 1948, Verger iniciou um trânsito constante entre Bahia e África, estabelecendo-se como mensageiro cultural entre os dois mundos, transportando saberes, objetos e símbolos. Sua iniciação como babalaô, em 1953, o inseriu definitivamente no campo das tradições orais Iorubás, ampliando seu escopo investigativo para além das

de caráter antropológico e documental, fotografando culturas e povos em diferentes partes do mundo. No Brasil, seu olhar voltou-se sobretudo para as populações negras de Salvador, na Bahia, onde buscou elaborar um levantamento visual denso, atento às atividades cotidianas, às expressões culturais e aos rituais afro-brasileiros. Esse esforço encontrava eco em sua produção fotográfica no continente africano, criando um elo visual e simbólico entre os dois lados do Atlântico. Um espaço atravessado pela memória da diáspora negra e pelos impactos persistentes do tráfico transatlântico de escravizados (RÉMY MALYSSE, 2000, p. 331-333).[43]

A fotografia apresentada na figura 31 exemplifica bem essa abordagem que guiou o olhar de Verger: nela, trabalhadores negros carregam fardos pesados no porto de Salvador, compondo uma cena marcada pela fisicalidade e pela potência visual dos corpos em movimento. Diferentemente das imagens do século XIX, nas quais trabalhadores, sobretudo escravizados, eram cuidadosamente posados para encenar ideias de ordem, disciplina e controle, Verger adota um registro direto, não intervencionista, capturando a fluidez e o dinamismo do trabalho portuário. Esse deslocamento não é apenas estético, mas profundamente simbólico: Verger traz os corpos negros para o primeiro plano, conferindo-lhes uma agência visual rara até então.

Fotografando a partir de um ângulo baixo e próximo, ele exalta a força física desses homens, transformando-os em protagonistas – sujeitos que, mesmo limitados social e economicamente, assumem controle sobre sua presença imagética. Como observa Stéphane Malysse Rémy (2000), essa ruptura com os enquadramentos convencionais permitiu que as fotografias de Verger operassem como documentos e, ao mesmo tempo, instrumentos de restituição simbólica, resgatando vínculos históricos e culturais há muito apagados pelo olhar eurocêntrico dominante. Assim, Verger não apenas registra o trabalhom, ele inscreve nele uma leitura crítica e reparadora, que contrasta fortemente com a tradição fotográfica que

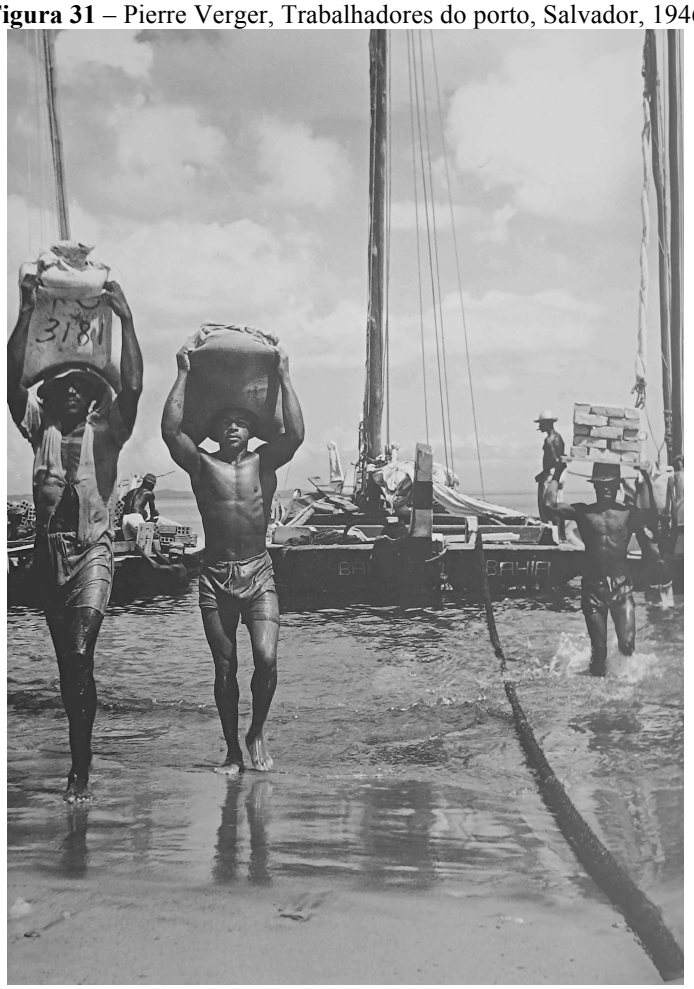
---

imagens, em artigos e livros que se tornaram referência nos estudos da diáspora africana (Fundação Pierre Verger. Disponível em: https://pierreverger.org/informacoes-biograficas-introducao/. Acesso em: 02/05/2025)

[43] Pierre Verger publicou diversas obras de grande relevância, tanto no campo da fotografia quanto nos estudos antropológicos. Dentre elas, destaca-se *Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o golfo do Benim e a Bahia de Todos-os-Santos, do século XVII ao XIX*, obra fundamental para os estudos afro-brasileiros, sobretudo para a antropologia. Neste livro, Verger articula sua vivência como fotógrafo com uma rigorosa pesquisa documental e histórica, evidenciando seu engajamento intelectual. Além disso, o tema da religiosidade de matriz africana ocupa lugar central em sua trajetória, constituindo eixo essencial de sua produção escrita e visual (VERGER, 2021).

marcou as produções do século XIX, reconhecidas por planos gerais e corpos reduzidos à escala monumental da paisagem.

Figura 31 – Pierre Verger, Trabalhadores do porto, Salvador, 1946



Fonte: Pierre Verger, 2002

Ao mesmo tempo, outros nomes também emergiram como protagonistas no registro das transformações urbanas, sobretudo, das relações de trabalho que se desenrolavam no interior das metrópoles brasileiras: Marcel Gautherot, Thomaz Farkas, José Medeiros, Jean Manzon e Hildegard Rosenthal, são alguns dos nomes que figuram entre os fotógrafos que registraram esses aspectos e mudanças. Nosso propósito aqui, contudo, não é exaurir as possibilidades interpretativas nem apresentar todos os personagens que figuraram nesse processo. O objetivo foi traçar um panorama de parte das imagens que constituem esse repertório visual, destacando alguns registros em que os trabalhadores aparecem – ou estão sutilmente subentendidos – e que pavimentaram o caminho narrativo de influência sobre as imagens que marcam a construção de Brasília. Contudo, é importante ressaltar que alguns

desses nomes, fundamentais para a continuidade desse trajeto, reaparecem no próximo capítulo, onde serão tratados no contexto específico da construção da nova capital.

A fotografia de arquitetura, em particular, ocupou um papel central na difusão e legitimação das obras e monumentos urbanos, afirmando-se como uma ferramenta essencial para a exteriorização dos novos ideais modernistas que encontrariam, na cidade de Brasília, um de seus capítulos mais emblemáticos. Como observa Heloisa Espada (2014), "os arquitetos logo se deram conta do poder de persuasão da imagem fotográfica, de sua capacidade de interpretar um projeto e de determinar como uma obra seria vista" (ESPADA, 2014, p. 128).

Essas imagens documentavam os canteiros de obras, mas também reinterpretavam e transmitiam a essência do que estava em processo de construção, moldando a percepção pública e orientando o olhar crítico. Quando inseridas em determinados contextos – como nas revistas ilustradas – as fotografias tornavam-se fundamentais para a consagração da arquitetura modernista e imortalização dos traçados e conceitos inovadores aos quais estes projetos estavam associados.

Tal instrumentalização ecoa uma prática já presente desde o Brasil Imperial. As imagens oficias de D. Pedro II, e a sua coleção de fotografias, nesse sentido, também atuaram como instrumentos fundamentais na construção de uma iconografia nacional em um projeto simbólico de modernidade. Assim como no império, as imagens de Brasília também exerceram um papel na consolidação de um ideal de nação no século XX, ao mesmo tempo em que ocultavam tensões sociais e apagavam sujeitos subalternizados (SCHWARCZ, 1998).

Nessa conjuntura multifacetada, onde é perceptível a consolidação de uma relação profunda e umbilical entre fotografia e urbanidade, temos a mudança da capital da região costeira para o interior do país. Diferentemente das demais cidades que já tinham sido exploradas em imagens fotográficas, como foi o caso de Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro, a cidade de Brasília surge de forma inigualável no interior desses conjuntos visuais urbanos do Brasil. São inúmeros os elementos que particularizam esta cidade no interior deste contexto – desde a originalidade que foi a sua concretização, até a importância que a cidade carregou como primeira sede administrativa planejada no país – saindo das linhas das pranchetas e ganhando forma.

Diversos propósitos convergiram como um fluxo condutor para a fundação desta capital, concebida sob o espírito inovador que emergiu no século XIX e se consolidou no século XX. Esse processo de transformações foi responsável por edificar essa cidade

emblemática, que reflete valores da arquitetura modernista, do urbanismo e, mais tarde, expressos em imagens icônicas.

Embora Brasília seja a primeira capital do Brasil a ser completamente planejada em todos os seus aspectos, não foi o primeiro projeto urbano dessa escala. Cidades como Salvador (1549), Teresina (1852), Aracaju (1855), Belo Horizonte (1897) e Goiânia (1942) já haviam introduzido um novo modelo de urbanização sustentado no planejamento e que caracterizou a expansão sobre o território brasileiro ao longo do século XX. Contudo, a consolidação de Brasília representou um marco definitivo, não apenas por seu planejamento integral, mas também como um símbolo de modernidade e inovação que o Brasil ainda não havia experimentado.

A urgência em documentar fotograficamente essa cidade se impôs desde os primeiros momentos de seu planejamento – da definição do sítio que abrigaria a cidade até cada etapa de sua consolidação e inauguração. Inúmeras fotografias foram realizadas, formando um vasto e expressivo repertório visual sobre esse gigantesco empreendimento. Estas imagens constituem um discurso fotográfico que desempenhou um papel crucial para sustentar, descrever e legitimar as bases ideológicas que fixariam Brasília no imaginário nacional – transformando-a em um símbolo incontornável da modernidade e do progresso brasileiro.

Ao mesmo tempo, essas fotografias podem – e devem – ser lidas como portas de entrada para desvendar as múltiplas camadas de experiência vividas pelos operários e demais trabalhadores no contexto da construção. Elas nos convidam a ir além da superfície monumental e a enxergar os rostos, os gestos, as rotinas e as contradições que, silenciosamente, sustentaram a construção de um dos projetos mais ambiciosos da história nacional.

2 Entre concreto e sonho: a construção de Brasília e os candangos

Neste segundo capítulo, abordaremos os alicerces históricos que sustentam a construção da cidade de Brasília, inserindo-a em um panorama abrangente de transformações sociopolíticas e aspirações modernistas que, ao longo dos séculos, convergiram para a concepção e materialização de uma nova capital política para o Brasil. Assim, observa-se que esta cidade se institui com uma relevância que a coloca numa posição para além do feito arquitetônico e monumental que está historicamente associado ao seu espaço, ampliando o escopo de significados que a ela são atribuídos. Brasília, portanto, ergue-se como a expressão concreta de um desejo latente de reorganização territorial e afirmação geopolítica de um país que atravessa a sua posição colonial para se encontrar com uma nova identidade em um território independente. Um anseio que remonta à chegada da Coroa Portuguesa, em 1808, e à institucionalização do Brasil como centro de um novo império em formação.

A nova capital, portanto, não nasce ao acaso, e por essa razão não pode ser entendida como um evento isolado no curso da história nacional. Esta cidade é síntese e sintoma em um só tempo, um reflexo tardio de ideias que atravessaram gerações, gestadas no imaginário político e urbanístico que acompanham a nossa memória desde o início do século XIX. Sua construção responde a um impulso profundo de ocupação mais abrangente do vasto território brasileiro; um projeto carregado por diretrizes “civilizatórias” que almejava deslocar o eixo do poder para regiões centrais e assim redefinir a geografia política ao mesmo tempo em que reconfigura a identidade da nação.

Assim, compreender a gênese desse novo lugar exige, sobretudo, um olhar que ultrapasse a materialidade de seu traçado mais visível e icônico, voltando-se, sobremaneira, para o complexo entrelaçamento de tomada de decisões que, pouco a pouco, desenharam no horizonte os contornos imaginários e identitários dessa cidade-utópica que, mais tarde, ganharia forma e se tornaria o epicentro de uma nação em processo de reinvenção.

Adiante, adentramos os aspectos que denotam a chegada dos operários e a consolidação do termo "candango" como referência aos trabalhadores que a edificaram. Uma terminologia que, ao longo do tempo, incorporou o peso simbólico daqueles que, com suas mãos calejadas, estiveram na linha de frente do trabalho pesado sobre o solo árido do Planalto Central. Propomos, portanto, reconhecer que esses trabalhadores – em sua maioria homens – carregam um peso simbólico cuja relevância transcende sua mera condição de força de trabalho.

Contudo, é preciso destacar que, embora os homens fossem maioria tanto nas obras quanto nas imagens, as mulheres também estavam presentes, desempenhando diferentes atividades, e o reconhecimento dessa presença constitui parte fundamental da investigação que essas fotografias exigem. Mais do que um contingente de trabalhadores, esses indivíduos incorporavam narrativas individuais, esperanças e a busca por ressignificar seus destinos em meio à poeira e ao concreto. Uma massa de operários estava constantemente impulsionada pela urgência de um projeto que deveria ser concluído em tempo recorde, em sintonia com a lógica desenvolvimentista que estava em curso e se configurava como "Meta-síntese" do governo de Juscelino Kubitschek (JK), na segunda metade da década de 1950.

Ainda que saibamos haver uma aura mitológica em torno das memórias de JK – como se o presidente da época estivesse imbuído de um sentimento heroico, muitas vezes narrado como um projeto de salvação nacional –, é fundamental ressaltar que tal perspectiva é problemática. As narrativas sobre a cidade frequentemente carregam esse tom épico, mas não há nada de verdadeiramente heroico ou redentor em sua atuação: o gigantesco esforço empregado na construção da nova capital foi, antes de tudo, a materialização de sua principal meta de governo, ancorada na lógica desenvolvimentista. É necessário, portanto, relativizar esse heroísmo atribuído a JK, reconhecendo interesses antigos e estratégias políticas que sustentavam o projeto. Ainda assim, com as devidas ressalvas críticas, vale destacar uma de suas falas sobre sua participação nesse empreendimento.

> Cada dois dias eu fazia uma viagem a Brasília, para fiscalizar as obras e estimular, com minha presença, a atividade dos candangos. Como não podia deixar o Rio durante o dia, esperava o fim do expediente para tomar o avião que me levaria ao Planalto. Chegava lá às 10 ou 11 horas da noite. Percorria, então, as obras até às 3 horas da madrugada, quando tomava, de novo, o avião e vinha acordar o Rio, para início do expediente. Durante dois anos, fiz 225 viagens desse gênero. Sentia-me bem, vivendo a emoção de assistir ao nascimento de uma metrópole, só tornada possível pelo espírito de determinação que me é característico (KUBITSCHEK, 1975, p. 92).

Sob esse contexto, examinamos as adversidades que esses trabalhadores e suas famílias enfrentaram ao chegarem nesse canteiro de obras colossal, onde a promessa de futuro colidia com os desafios diários do trabalho. Brasília, ainda em sua fase embrionária, era uma terra de extremos – um território abundante em oportunidades, privações e risco. A cidade, enquanto um lugar de expectativas, configurou-se como uma espécie de Eldorado moderno, onde o sonho de um recomeço estava atravessado pelas duras realidades impostas pela febre da construção civil. Se, por um lado, Brasília representava a promessa de um futuro melhor – um vislumbre de mobilidade social e econômica –, por outro, impunha um

alto preço àqueles que nela se aventuravam. Os canteiros de obra da capital foram atravessados por uma sucessão de acidentes constantes, que passaram a compor o compasso do que ficou conhecido como "ritmo-Brasília", expressão frequentemente evocada nos relatos sobre o período. A seguir, apresentamos uma fala retirada das entrevistas realizadas por Gustavo Lins Ribeiro (2008) em sua dissertação sobre as memórias da construção da cidade. Nesse trabalho, o autor analisa o processo construtivo em si, como também as complexas relações sociais estabelecidas entre trabalhadores, Estado e construtoras.

> Acidente sempre constantemente tava tendo. Sempre foi fatal. Naquela época o trabalho era muito perigoso. Acidente de trabalho o senhor sabe que até hoje é muito difícil de evitar. Principalmente naquela época que todo mundo trabalhava apressado, na correria, então acontecida muito acidente. Teve acidentes de morte. A gente sabia que existia muito acidente, mas a respeito de morte a gente ouvia falar muito, mas não dava tempo de saber se era verdade mesmo. Tinha tanto acidente assim pela correria, por muita pressa e era muita gente junta. E ainda tinha muitos coitado que nem sabia o que tava fazendo. Tava chegando do norte num sabia e aí vinha aquele problema de acidente. O sujeito era inexperiente e mais com a correria, a maneira de fazer a capital (RIBEIRO, 2008, p. 166).

Por fim, voltamo-nos para os fotógrafos que desembarcaram nesse canteiro de obras, analisando suas trajetórias e como suas biografias contribuíram para a configuração de subjetividades que reverberaram na documentação desse empreendimento. Através de uma síntese de suas histórias pessoais, exploramos as motivações, os percursos e perspectivas que os mobilizaram, problematizando a maneira como suas imagens registraram e interpretaram a realidade vivenciada pelos operários no processo de edificação da nova capital. Esses fotógrafos, ao contrário do que possa parecer num primeiro momento, não foram meros observadores; suas imagens se tornaram narrativas visuais poderosas que, através de suas lentes fotográficas, capturaram o concreto que se erguia pelas mãos daqueles que também atuavam como artífices dessa história em curso.

Movidos por diferentes motivações, tais personagens chegaram à nova capital tanto por compromissos profissionais – concretizados a partir de trabalhos comissionados – quanto pelo desejo de testemunhar e registrar um momento único que se desenrolava acerca da história do Brasil. Tal movimento evidencia uma consciência sobre a relevância histórica do momento que vivenciavam, reconhecendo-o como um marco fundamental na construção da identidade nacional. Embora não compartilhassem um propósito unívoco nesse impulso que os mobilizava, havia entre eles uma convicção comum: a percepção de que Brasília transcendia seu simbolismo arquitetônico, configurando-se como uma cidade capaz de gerar

reverberações e significados que projetavam a visão de um país que, ao erguer sua capital, redefinia seu próprio futuro a partir de vidas e situações concretas.

2.1 Brasília: da capital imaginada à cidade construída

O percurso histórico que orienta esta pesquisa e nos conduz às imagens fotográficas da construção de Brasília – especialmente aquelas que retratam a classe trabalhadora que foi responsável pela mão de obra que ergueu a cidade – atravessa camadas profundas da história do Brasil e encontra-se enraizado em diferentes aspectos da memória e da identidade nacional (MEIRA PENNA, 2002; SILVA, 1985; TAMANINI, 1994; VIDAL, 2009).

Brasília não é fruto de um desejo singular ou de ideias isoladas; ao contrário, ela é resultado de um processo histórico mais amplo e atravessado por múltiplos episódios e que na dinâmica da história, produziram diferentes consequências sobre o seu resultado. Esse fluxo de acontecimentos que culminaram na construção de uma nova capital no país, carrega episódios que se estendem desde o Brasil colonial até a contemporaneidade, evidenciando que a concepção dessa cidade – enquanto ideia e símbolo – precede em alguns séculos a primeira estaca fincada no solo do Planalto Central.[44] Como apontado pelo presidente Juscelino Kubitschek:

> Antes de ser construída, Brasília foi uma polêmica. A mais longa que se travou no Brasil: viera da Colônia, atravessara todo o Império, entrara pela República, e continuava a ser, até o início do meu Governo – uma controvérsia e um desafio (KUBITSCHEK, 1975, p. 3).

A cidade nasce como um projeto urbanístico complexo e singular, concebido por personagens de destaque no cenário urbanístico e arquitetônico nacional, como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Além disso, a realização de um concurso público mobilizou outros renomados arquitetos brasileiros, contribuindo para moldar os modos como Brasília foi pensada e idealizada, ainda que seus projetos não tenham sido selecionados – como foi o caso

[44] A primeira estaca fincada no solo do Planalto Central, marcando o ponto zero do sítio que abrigaria a futura cidade de Brasília, foi cravada pelo engenheiro goiano Joffre Mozart Parada. Em 2024, esse local passou por uma reforma estrutural, revelando novamente o exato ponto onde a estaca original foi posicionada. Posteriormente, um desenho do traçado urbano de Brasília foi incorporado às paredes do viaduto que abriga esse marco, permitindo que a população tenha acesso e possa conhecer o local preciso onde se deu o primeiro passo concreto na construção da nova capital (Engenheiro da "estaca zero" de Brasília preferia anonimato, diz filha. Agência Brasil. Disponível em: https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-08/engenheiro-da-estaca-zero-de-brasilia-preferia-anonimato-diz-filha. Acesso em: 15/12/2024)

do desenho final apresentado por Lúcio Costa (BRAGA, 2010). Contudo, a nova capital do Brasil também deve ser observada como reflexo de aspirações coletivas e institucionais que se arraigaram no imaginário do país e nos desejos de mudanças sobre essa nação, resultando nesta cidade que carrega em seu interior a incumbência de se tornar uma referência para o mundo e assumir o direcionamento e as rupturas históricas que o país deveria exercer. Como apontado por Holston:

> Retratando a imagem de um futuro imaginado e desejado, Brasília representou a negação das condições existentes na realidade brasileira. Essa diferença utópica entre os dois é precisamente a premissa do projeto. Entretanto, e ao mesmo tempo, o governo o encarava como um meio para atingir esse futuro – como um instrumento de mudança que teria, necessariamente, de se valer das condições existentes que ele negava (HOLSTON, 2010, p. 13).

Cada etapa histórica do Brasil deixou traços indeléveis na gênese desta capital. O projeto de Brasília carrega em seu âmago, entre outros aspectos, a influência de uma perspectiva militarista secular de interiorização e ocupação das terras mais a oeste do continente. Esse desejo esteve movido pela justificativa de fortalecimento da segurança nacional e de consolidação da soberania sobre o vasto território – que por muitos séculos foi considerado "virgem" e repleto de riquezas que poderiam ser exploradas. Até o século XVII, o Brasil tinha sido ocupado prioritariamente na sua faixa litorânea e, como bem sinalizado por Frei Vicente de Salvador,[45] uma ocupação aos moldes de quem está "arranhando as costas como caranguejo" (FAUSTO, 2006, p. 91).

Na primeira metade do século XVIII, teve início a implementação de uma nova estratégia de expansão territorial que estava baseada na ocupação de regiões ainda pouco exploradas e na redefinição da geografia do país. Esse modelo de expansão, conduzido por grupos comissionados que avançavam pelo interior do território, tinha como principais objetivos a captura de indígenas para o trabalho forçado e a busca por áreas com potencial para a extração de metais preciosos, especialmente ouro e diamantes. Assim, nesse contexto, o país foi, gradualmente, identificando e explorando novas oportunidades econômicas e geográficas que viriam a moldar seu desenvolvimento e sua geografia futura. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 110).

[45] Frei Vicente de Salvador, nascido na capital baiana em 1564, é considerado um dos primeiros cronistas da historiografia brasileira. Seus relatos possuem uma importância singular para a memória historiográfica do Brasil colonial, oferecendo uma visão crítica que ainda hoje contribui para a compreensão das dinâmicas e dos conflitos que marcaram esse período da história do Brasil.

Mais tarde, tais esforços seriam recompensados com a descoberta de ouro nas regiões que hoje correspondem aos estados de Minas Gerais e Goiás, onde novas províncias foram estabelecidas em torno da extração mineral. A intensificação dessa exploração visava a maximização da retirada de ouro, metais preciosos e outras riquezas. Esse modelo de ocupação, baseado na mobilização de grandes contingentes de trabalhadores, majoritariamente escravizados, demandava expedições de longa duração, que frequentemente se estendiam por meses e, em alguns casos, anos. Assim, consolidou-se como um sistema de conquista territorial e econômica que permaneceu vigente até as primeiras décadas do século XIX. Nas palavras da historiadora Lucia Brioschi:

> (...) a descoberta de ouro em Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso pelos paulistas, não foi uma obra da casualidade. Durante dois séculos eles penetravam o sertão adentro caçando índios e sonhando com a descoberta de ouro, prata ou pedras preciosas, em uma época em que os paulistas tinham apenas duas opções: a entrada pelo sertão ou a lavoura de subsistência (BRIOSCHI, 1991, p. 2).

Posteriormente, muitas das povoações fundadas no rastro dessas incursões transformaram-se em vilas e cidades, consolidando-se como territórios economicamente viáveis devido à abundância de recursos minerais, especialmente onde a exploração do ouro prosperou vigorosamente. Por um tempo considerável, essa busca por riquezas minerais constituiu uma diretriz central na ocupação do território que se afastava da faixa litorânea, uma política territorial que promovia um ideal de integração que esteve intrinsecamente associado à violência, com a perseguição e o genocídio de populações nativas que habitavam historicamente essas áreas.

Nas primeiras décadas do século XX, esse modelo secular de ocupação territorial ganhou novo fôlego com uma atualização de sua lógica de domínio, impulsionado pela Expedição Roncador-Xingu[46] e pelo programa "Marcha para o Oeste", durante o governo de Getúlio Vargas – ampliando esse desejo histórico de continuidade expansionista. Sob a égide do desenvolvimento e da integração nacional, essas iniciativas de ocupação, ao mesmo tempo em que promoviam uma narrativa de progresso e modernização que ignorava as profundas consequências culturais e sociais que eram impostas aos povos e aos ecossistemas locais,

[46] A Expedição Roncador-Xingu (1943) foi fortemente marcada por um discurso propagandístico promovido pelo Estado, que trouxe à tona reflexões sobre a necessidade de integração do território brasileiro. Essa narrativa inseria-se em uma proposta de viés integrador, ao mesmo tempo em que buscava unificar a população, especialmente as comunidades do sertão, dentro de um ideal de construção nacional pautado por um projeto civilizatório (GALVÃO, 2011).

permitiam, sobretudo, a permanência e a consolidação de uma visão de ocupação que, mesmo após séculos, ainda refletia o mesmo caráter exploratório e excludente que havia sido observado nas práticas coloniais que marcaram o Brasil após a chegada dos portugueses – agora reinterpretadas em um contexto de desenvolvimento nacionalista, perpetuando uma política de subjugação e invisibilidade das populações originárias.

> O verdadeiro sentido da brasilidade é marchar para oeste. No século XVIII, de lá jorrou a caudal de ouro que transbordou na Europa e fez da América o continente das cobiças e tentativas aventurosas. E lá teremos de ir buscar: os vales férteis e vastos, o produto das culturas variadas e fartas; das estradas de terra, o metal com que forjara os instrumentos da nossa defesa e de nosso progresso industrial (VARGAS, 1938, p. 124).

Nesse sentido, Brasília também herdou, ainda que tardiamente, as marcas de uma memória colonial que esteve alicerçada sob uma lógica de ocupação e divisão social em um sistema econômico que por muito tempo esteve alicerçado na escravidão, cujos ecos ainda reverberavam nas dinâmicas de trabalho durante e após a construção dessa cidade. Tais estruturas coloniais – amparadas sobre relações de privilégio, acúmulo de poder e desigualdades econômicas – ainda hoje influenciam e estruturam o tecido social brasileiro no século XXI, produzindo ressonâncias que se propagam no presente e que seguem influenciando as dinâmicas contemporâneas que ainda moldam o futuro do país (PRADO JR, 2011).

A transição para a República, no final do século XIX, embora representasse um novo capítulo de mudanças conjunturais, não implicou em uma suspensão acentuada nos moldes do Brasil colonial que estruturavam as relações sociais e as diretrizes políticas no país. Essa mudança esteve a todo momento tensionada pela necessidade de manter a unidade nacional e por um desejo de construção de uma nova identidade para a nação, potencializada por influências filosóficas do positivismo e, especialmente, por uma visão modernista que viria marcar o urbanismo e o estilo arquitetônico na segunda metade do século XX.[47]

[47] A arquitetura moderna no Brasil, em meados da década de 1950, foi fortemente influenciada pelo pensamento racionalista europeu, especialmente pelas ideias de Le Corbusier, que, em 1936, já defendia a economia de meios, o rigor matemático e a valorização da luz, do espaço e do volume na composição arquitetônica. Esse pensamento se consolidou ao longo da década seguinte, sendo debatido no I Congresso Brasileiro de Arquitetos (1945), onde a necessidade de padronização e industrialização dos materiais foi ressaltada, sem que se negligenciasse a dimensão estética e a integração das artes plásticas. Assim, a arquitetura funcional consolidou-se como a principal vertente, pautando projetos que, além da funcionalidade, refletiam a aposta no desenvolvimento do país, expressa na incorporação de elementos artísticos como aspecto fundamental da composição arquitetônica (BRAGA, 2010).

Tal perspectiva é incorporada no espírito de concepção da nova capital, e propunha, entre outras coisas, um remodelamento estético urbano, como também, uma visão idealista de futuro que estaria pautada na imagem de uma sociedade mais justa e igualitária – uma concepção, embora utópica, que depositou suas esperanças de progresso no símbolo de inovação que a cidade de Brasília deveria espelhar (HOLSTON, 2010).

Assim, para uma leitura crítica e mais profunda sobre as imagens e memórias que as fotografias da construção desta cidade evocam, é essencial retornarmos aos episódios históricos que instituíram as bases e os caminhos que culminaram na edificação dessa metrópole icônica. Brasília não é, de forma alguma, uma capital que pode ser observada como um lugar isolado em sua significação; em sua fundação, muitas cidades – simbólicas e imaginárias – convergem na configuração desse lugar. Brasília se constitui como uma miríade de personagens históricos, cujas visões idealizadas e ações empreendidas precederam os caminhos que orientaram, posteriormente, os atos do governo do presidente Juscelino Kubitschek.

> Por que denominei "Meta-Síntese" à construção de Brasília? Os 30 itens do Programa de Metas eram específicos, e cada um objetivava a solução de um determinado problema nacional. Ao lado do Programa, mas representando sua implicação de maior relevância, figuraria, pois, a interiorização da sede do governo" (KUBITSCHEK, 1975, p. 105).

É interessante destacar que, para uma cidade que nasce inicialmente no papel e ganha forma por meio de um projeto audacioso – desafiando, em muitos aspectos, a capacidade de um governo de promover uma transformação abrupta nos rumos da nação –, não surpreende que sua memória histórica carregue um mito de origem. Dentro do imaginário historicamente construído sobre Brasília e o território que ocupa, destaca-se a visão profética do sacerdote salesiano Dom Bosco,[48] que, em 1883, sonhou com uma terra prometida exatamente na região onde a capital foi erguida. Esse sonho visionário acabou por preencher a lacuna mitológica necessária à construção dessa nova memória, integrando-se ao imaginário como

[48] Localizado em Brasília, o Parque da Ermida Dom Bosco está intimamente ligado à memória do santo italiano João Melchior Bosco (1815-1888), conhecido como Dom Bosco, cuja profecia sobre a construção de uma grande civilização no coração do continente sul-americano é frequentemente associada à fundação da capital. Administrado pelo Governo do Distrito Federal, o parque desempenha um papel significativo na vida da cidade, funcionando como um espaço de lazer, turismo e integração social. Além de preservar a simbologia religiosa vinculada a Dom Bosco e à congregação salesiana, a área também se destaca pelo seu potencial ambiental e paisagístico, sendo objeto de iniciativas voltadas à sustentabilidade e à valorização do patrimônio natural e histórico. Fonte: Secretaria de Estado de Governo do Distrito Federal (SEGOV). Disponível em: https://segov.df.gov.br/ermida-dom-bosco-passa-por-ampla-reforma/. Acesso em: 15/12/2024.

um presságio de um futuro próspero. Em sua visão, Dom Bosco descreveu esse local da seguinte forma: "Entre os paralelos 15 e 20 graus, um leito muito largo e extenso, que partia de um ponto onde se formava um lago (...) e que ali surgiria a terra prometida, onde fluirão leite e mel, uma riqueza inconcebível" (SILVA, 1985, p. 42-43).

A visão onírica, por sua vez, estabelece uma conexão emblemática entre o imaginário profético que a nova capital espelharia e a concretude de um projeto modernista que se aninhava no futuro. A descrição geográfica apresentada por Dom Bosco, com seus paralelos bem demarcados na geografia do país e a alusão a um lago extenso, aproxima-se de uma construção imagética semelhante a uma imagem fotográfica. Trata-se de uma representação visual subjetiva que, paradoxalmente, reivindica uma materialidade, que procura antecipar a realidade palpável que essa cidade se tornaria. A dualidade dessa visão, entre o onírico e o concreto, reforça o caráter híbrido da capital, que surge tanto como um símbolo do alcance humano quanto como uma realização de um desejo impossível.

A presença do leite e do mel na narrativa resgata uma simbologia de abundância e prosperidade que transcende a geografia concreta e adentra uma dimensão mítica. Contudo, essa noção de fartura, quando analisada no presente, pode parecer desconcertante, pois, apesar de atualmente estar entre as maiores cidades brasileiras, sugere uma generosidade natural que contrasta de maneira paradoxal com a aridez do clima local e com os desafios monumentais enfrentados pelos candangos em sua construção. Essa visão profética pode ser associada à ideia de modernidade do período, funcionando como um paradigma e um motor do progresso, capaz de converter um ambiente inóspito em uma terra de riquezas e fartura. Assim, a profecia de Dom Bosco adquire um sentido histórico e simbólico que se integra à narrativa da fundação dessa capital, reforçando a ideia de um Brasil capaz de reinventar a si mesmo.

2.2 Todos os caminhos levam à Brasília: trajetórias, marcos históricos e a formação da nova capital

A nova capital foi concebida, em meados da década de 1950, entre outras razões, com o propósito de transferir para o interior do território o centro administrativo do país que historicamente esteve na faixa litorânea, promovendo a ocupação da região central e inserindo o Brasil no contexto das transformações modernizadoras em curso no cenário

global.[49] Brasília, portanto, assumiu a responsabilidade de representar a vastidão e a diversidade de uma nação que buscava se consolidar sob novos alicerces. Contudo, historicamente, a ideia de uma cidade que materializasse esses anseios de unidade e desenvolvimento remonta a um período muito anterior à inauguração da nova capital, tendo seus primeiros esboços ainda no início do século XIX, no ano de 1808, marcados pela chegada da família real portuguesa ao Brasil que estava fugindo das tropas napoleônicas que avançavam pela Europa. Esse movimento estratégico, impulsionado pelas reflexões sobre a necessidade de um centro administrativo ideal para receber a corte, buscava atender às demandas emergentes dessa reconfiguração geopolítica e estabelecer uma nova ordem para a gestão do território.

Naquele momento, com a chegada do príncipe regente D. João VI ao porto de Salvador, criou-se um clima otimista acerca da presença da realeza e que foi prontamente interpretado como uma deferência a essa cidade baiana, que, anteriormente, fora a capital da colônia entre os anos de 1549 e 1763. Contudo, apesar da transferência administrativa para a cidade do Rio de Janeiro, Salvador ainda se mantinha como um importante centro econômico na costa brasileira. Nos primeiros meses de estadia da realeza, houve inclusive especulações sobre uma possível restituição do título da capital à cidade soteropolitana.

> O desembarque da família real foi para os habitantes da cidade, explica-nos o pintor Jean-Bastiste Debret, uma oportunidade memorável de manifestar sua alegria e seu apego diante do soberano. As festas esplêndidas que para ele foram preparadas eram de um luxo e de uma magnificência que atestavam ao mesmo tempo da elevação de sua alma e de sua devoção ao monarca. Votaram unanimemente uma quantia de 12 milhões de francos, destinada à edificação de um palácio para a família real, se o príncipe aceitasse residir com eles, porém, razões políticas impediram o regente de aceitar a oferta (DEBRET, Jean–Bastite apud VIDAL, 2009, p. 26).

Apesar das pressões de alguns comerciantes locais que insistiam na possibilidade de retorno, Salvador de imediato se mostrou incapaz de atender às demandas logísticas e aos novos anseios da corte, que procurava um lugar que pudesse estabelecer mais facilmente novas ligações com outras regiões e países vizinhos. Diante dessas premissas e limitações, a

[49] A cidade de Brasília representa um exemplo paradigmático da aplicação das diretrizes modernizadoras formuladas ao longo de mais de uma década pelos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM). Esse movimento tinha como premissa a transformação social por meio da arquitetura e do urbanismo modernos, buscando redefinir as formas de associação e os hábitos cotidianos nos centros urbanos. Oscar Niemeyer e Lúcio Costa integraram esse contexto, alinhando-se às concepções do CIAM, cujos princípios foram fortemente influenciados pelo arquiteto e urbanista Le Corbusier (1887-1965), uma das figuras mais proeminentes do modernismo arquitetônico (BRAGA, 2010).

cidade foi prontamente descartada como sede, e a corte seguiu em direção ao Rio de Janeiro, que, por sua localização e infraestrutura mais ampla, atendia as conjunturas necessárias para abrigar o aparato imperial e as novas necessidades que estavam impostas. Nas palavras de Luiz Costa Lima, "o Rio era tomado em seu conjunto, uma espécie de Lisboa, irregular, mas não menos banal, com um patrimônio artístico a menos e uma luxuriante vegetação a mais" (LIMA, 2000, p. 329).

Antes deste episódio, a cidade de Salvador perdera o título de capital do Império em virtude do crescimento da atividade mineradora nas regiões Sudeste e Centro-Oeste do Brasil, que atraíam cada vez mais a atenção e o interesse da coroa. O desenvolvimento da exploração em Minas Gerais e Goiás despertou a atenção das autoridades portuguesas, que otimizaram e aperfeiçoaram a fiscalização para maximizar a arrecadação de tributos, levando à transferência da capital para uma área mais próxima dos centros econômicos emergentes. Portanto, a escolha do Rio de Janeiro não foi arbitrária, mas orientada pelos mesmos critérios que, em 1549, levaram à escolha de Salvador[50] como sede administrativa: uma estratégia estruturada na exploração econômica e no pragmatismo do controle sobre as riquezas que eram extraídas desse território.

Tal perspectiva propunha a intensificação da exploração de metais preciosos que, naquele momento, representava uma parcela significativa das economias portuguesas, pois o papel do ouro e dos diamantes na balança comercial tornara-se expressivo, especialmente em relação à balança comercial com a Inglaterra – principal parceiro econômico da Coroa Portuguesa no século XVII. Como apontado pelo historiador Boris Fausto:

> O desequilíbrio da balança comercial entre Portugal e Inglaterra foi, por muitos anos, compensado pelo ouro vindo do Brasil. Os metais preciosos realizaram assim um circuito triangular: uma parte ficou no Brasil, dando origem à relativa riqueza da região das minas; outra seguiu para Portugal, onde foi consumida no longo reinado de Dom João V (1706-1750), em especial nos gastos da Corte e em obras como o gigante Palácio-Convento de Mara; a terceira parte, finalmente, de forma direta, via contrabando, ou indireta, foi parar em mãos britânicas, acelerando a acumulação de capital na Inglaterra (FAUSTO, 2006, p. 99).

[50] A escolha de Salvador como capital da colônia portuguesa entre 1549 e 1763 foi uma consequência direta das dificuldades impostas pelo fracasso do sistema de sesmarias, que, apesar de inicialmente vigente, mostrou-se insustentável diante da complexidade de controle sobre um território vasto e das constantes investidas dos povos originários. A região foi selecionada, sobretudo, por sua posição estratégica na extração e exportação do pau-brasil da Mata Atlântica, além de ser o principal centro produtor de açúcar – a principal mercadoria de exportação da colônia à época. Adicionalmente, Salvador desempenhava um papel fundamental como polo logístico para o comércio transatlântico, facilitando o escoamento de produtos, especialmente para o mercado europeu (FAUSTO, 2006).

Desse modo, a decisão de mudar a capital do Império para o Rio de Janeiro reflete os interesses pragmáticos que permeavam a ocupação do território colonial, revelando paradoxos intrínsecos ao processo de deslocamento do poder administrativo no Brasil. Essa lógica de exploração e controle territorial, baseada na contínua extração de riquezas e na submissão do espaço aos interesses que moviam a economia mercantilista, perpassa alguns momentos cruciais da história brasileira e antecipa o cenário de desigualdade que mais tarde marcaria novamente a mudança da capital para o Planalto Central.

Assim, a escolha dessa nova sede administrativa no século XIX se deve às características geográficas do Rio de Janeiro que atendiam aos interesses de expansão que a coroa portuguesa desejava para a colônia. A cidade possuía um grande porto que poderia atender as novas demandas comerciais entre a Europa e a América do Sul e tinha condições urbanas mais favoráveis para o alojamento e adequação do aparato estatal.

No entanto, não demorou para que surgissem os primeiros questionamentos quanto a sua adequação. A cidade do Rio de Janeiro, mesmo antes da chegada da família imperial, já enfrentava desafios significativos relacionados à sua expansão e crescimento urbano. A cidade apresentava problemas que eram fruto direto de um planejamento histórico deficitário, caracterizado por uma organização espacial desordenada, incapaz de acompanhar as demandas de uma cidade que se consolidava como um relevante centro econômico. A ausência de estratégias coerentes para o seu crescimento resultou em um espaço urbano saturado, caótico, com uma infraestrutura precária e marcado por desigualdades sociais que dificultavam o cotidiano de seus habitantes.

Esses fatores, acrescidos às condições meteorológicas e à grande quantidade de insetos característicos da Mata Atlântica, eram vistos como empecilhos para a permanência futura da cidade como sede administrativa, condição que foi expressa por Hipólito José da Costa[51] em 1813, no jornal *Correio Braziliense*: "O Rio de Janeiro não possui nenhuma das qualidades que se requerem na cidade que se destina a ser a capital do Império do Brasil" (LIMA SOBRINHO, 1977, p. 374). Com uma ocupação urbana situada em área costeira e de difícil acesso, era previsível que a cidade atingisse rapidamente um limite em sua capacidade

[51] Hipólito José da Costa (1774-1823) foi um jornalista luso-brasileiro, fundador do *Correio Braziliense* (1808), considerado o primeiro jornal brasileiro. Formado em Direito e Filosofia pela Universidade de Coimbra, exerceu atividades diplomáticas e foi preso pela Inquisição devido à sua ligação com a Maçonaria. Após fugir para Londres, tornou-se um importante crítico do domínio português e defensor da independência do Brasil. Seu jornal teve um papel fundamental na formação da opinião pública até 1822. Faleceu em 1823, antes de saber que havia sido nomeado cônsul do Brasil no Reino Unido. Fonte: Academia Brasileira de Letras (ABL), disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/hipolito-da-costa/biografia. Acesso em: 12/12/2024

de crescimento, antecipando problemas que viriam impactar a administração imperial e, mais tarde, no século XX, também se tornariam marcas das dificuldades que a cidade vivenciaria.

No contexto de euforia gerado pela chegada da Coroa Portuguesa e dos desafios administrativos previamente identificados, surgiram as primeiras propostas para a construção de uma nova capital – que pudesse abrigar o aparato governamental e que estivesse livre dos vícios urbanos já estabelecidos. Diante desse cenário, diferentes personagens, com posicionamentos políticos divergentes, apresentaram projetos que refletiam concepções distintas sobre o papel que a colônia iria desempenhar. De um lado, estavam aqueles que defendiam a manutenção da sede administrativa na costa atlântica, reforçando a submissão econômica do território aos interesses europeus e garantindo a continuidade do modelo exportador voltado para a Europa, que dependia das relações marítimas consolidadas (WESTIN, 2022). De outro, encontravam-se aqueles influenciados pelos ideais nacionalistas e liberais da Revolução Francesa, que propunham a interiorização da capital como forma de consolidar a ocupação territorial a oeste e reforçar a soberania sobre o vasto território colonial ainda pouco explorado. Embora nunca tenha se concretizado nem tido sua localização definida, a primeira capital idealizada nesse contexto recebeu o nome de "Nova Lisboa", uma clara homenagem à capital portuguesa e uma alusão ao projeto de refundação da colônia que se buscava empreender (VIDAL, 2009, p. 28).

Uma segunda tentativa de reordenamento do Estado brasileiro, surge décadas mais tarde, durante o período marcado pela independência do Brasil e o retorno da corte para à capital portuguesa, em 1821. Ao contrário dos interesses que orientaram a primeira proposta, que tinha como premissa a substituição da cidade do Rio de Janeiro, desta vez, o que se buscava era a demarcação simbólica dessa transição que muitos entendiam como inevitável, colocando em jogo, a "necessidade de demarcar simbolicamente a passagem do Império português ao Império brasileiro. (...) "descapitalizar" um Império colonial e marítimo para "recapitalizar" um Império independente e continental" (VIDAL, 2009, pg. 31).

Não se tratava apenas de uma transferência geográfica de poder, mas antes de tudo um esforço consciente para construir simbolicamente essa emancipação e fortalecimento que estava em curso. A ideia de erguer uma nova sede no interior do país, afastada da influência direta das metrópoles europeias e do litoral – que até aquele momento havia se configurado como uma imagem hegemônica dessa antiga identidade –, carregava a intenção de moldar o imaginário nacional sob um viés de soberania consolidada e, portanto, capaz de projetar o Brasil como uma nação autônoma e poderosa no continente sul-americano.

Nessa profusão de desejos de mudança, o projeto apresentado por José Bonifácio (1763-1838),[52] um dos patriarcas da independência, ganhou visibilidade e destaque no centro das discussões, despertando a atenção governamental (DOLHNIKOFF, 2000). Envolto em um claro espírito nacionalista e por preocupações quanto às vulnerabilidades militares que a cidade do Rio de Janeiro apresentava, o projeto sugerido pôde reunir um número expressivo de personalidades que também defenderam a proposta e, inclusive, atraindo a adesão do imperador D. Pedro I.

Mais tarde, o "projeto Bonifácio", como ficou conhecido, ganhou forma através das mãos do arquiteto e urbanista Menezes Palmiro, que apresentou os primeiros desenhos dessa cidade que foi batizada de "Cidade Pedrália", no ano de 1822. Apesar do ambiente econômico e político mais favorável, uma série de disputas entre latifundiários e emancipacionistas impediram que o empreendimento fosse efetivado. As bases e as estruturas coloniais, principalmente aquelas vinculadas ao controle de terras, já deixavam claro que uma proposta de reordenamento do território significaria também repensar algumas estruturas sociais que solidificavam as elites do país (DA SILVA, 2012). Portanto, mais uma vez, a cidade do Rio de Janeiro permaneceu como capital do Império, apesar de muitos naquele momento concordarem que essa cidade se tornara inapropriada para essa função.

Ainda que a independência do Brasil tenha proporcionado um ambiente de excitação nas elites e um sentimento otimista acerca do futuro do Império, a perspectiva de construção de um projeto de longo prazo não era clara. Não havia uma sinalização contundente que demonstrasse que a trajetória adotada para o Brasil até aquele momento pudesse mudar bruscamente no curto prazo. Foi somente com a abdicação de D. Pedro I[53] ao trono, no ano

[52] Considerado uma voz dissidente em seu tempo, José Bonifácio de Andrada e Silva apresentava uma perspectiva abolicionista em relação à escravidão e uma visão mais conciliatória diante dos povos originários, que resistiam às condições degradantes impostas pela Coroa portuguesa. Seus posicionamentos e reflexões, quando analisados à luz do presente, podem ser interpretados como progressistas para sua época, especialmente ao reconhecer a miscigenação da população brasileira como um fenômeno que deveria ser incentivado. Contudo, suas concepções ainda estavam inseridas em uma visão hierárquica dessas relações, refletindo as contradições que marcaram sua época. Ainda assim, sua atuação e pensamento o colocam como um dos intelectuais mais visionários de sua geração. Fonte: Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/hipolito-da-costa/biografia. Acesso em: 12/12/2024.

[53] Dom Pedro I (1798-1834) foi o primeiro imperador do Brasil, governando de 1822 a 1831. Sua gestão foi marcada por crises políticas e militares, agravadas pelo uso do Poder Moderador, que lhe concedia ampla influência sobre os demais poderes. O descontentamento com sua postura autoritária, somado à crise econômica e à derrota na Guerra da Cisplatina, enfraqueceu seu governo. Além disso, a instabilidade política na Europa, incluindo a morte de seu pai, Dom João VI, e a Revolução de 1830 na França, contribuíram para sua abdicação ao trono em 1831, retornando a Portugal para lutar pelos direitos de sua filha, Maria II (FAUSTO, 2006).

de 1831, dando inicio ao Período Regencial,[54] que novas propostas surgiram e novamente as questões relacionadas à criação de uma cidade sede foram resgatadas.

Os problemas outrora identificados na cidade do Rio de Janeiro voltam à tona e a sua viabilidade como centro administrativo é colocada em cheque novamente. A localização portuária desfavorável diante dos interesses de integração nacional, a preocupação quanto ao nacionalismo que poderia ser corrompido em uma cidade cosmopolita, bem como as dificuldades de expansão urbana, impunham dúvidas sobre a capacidade do Rio de Janeiro em atender ao reordenamento que o Brasil tanto almejava. Tais aspectos seriam determinantes para essa mudança, ainda que a sua efetivação ocorresse um século mais tarde.

> Sabemos que a série de argumentos que militaram em favor da mudança da capital do Brasil se enquadram dentro de três grupos principais. Em primeiro lugar, verificou-se a contra-indicação do Rio de Janeiro como sede do governo federal em consequência de seu clima, do ambiente moral, do seu cosmopolitismo, localização periférica e possível vulnerabilidade militar. Em segundo lugar constatou-se que a mudança da capital, pelo simples fato de ser levada a efeito, representaria um estímulo e corretivo útil para certas falhas apontadas em nosso progresso pois, como instrumento eficiente do avanço, seria um método, "artificial" sem dúvida, mas historicamente justificado segundo as metas tendentes a alcançar os objetivos mais altos da nacionalidade – devendo ocorrer num momento em que inúmeros sintomas de maior ou menor gravidade pareciam indicar que ela se deparava com uma decisiva "tomada de consciência". E, em terceiro lugar, conclui-se que a localização ideal para a nova capital seria o Planalto Central do Brasil (PENNA, 2002, p. 322-323).

Contudo, antes que a cidade de Brasília se tornasse realidade ou mesmo um projeto efetivo, novas propostas dariam continuidade a esse desejo de transferência administrativa. Diferentemente das duas primeiras tentativas, que foram caracterizadas por uma centralização e imposição do Estado acerca das ideias que direcionaram as intencionalidades de mudança, surge uma nova sugestão, agora, com a participação de outras esferas da sociedade. Assim, o tema da criação de uma sede política não era mais assunto restrito às elites imperiais e começava, pela primeira vez, a ganhar um contorno mais democrático, incluindo a participação de novos personagens no debate.

[54] O Período Regencial (1831-1840) foi a fase intermediária entre o Primeiro e o Segundo Reinado, iniciada com a abdicação de Dom Pedro I e marcada pela ausência de um imperador governante, já que Dom Pedro II era menor de idade. Durante esse período, o poder foi exercido por regências, começando com a Regência Trina Provisória e evoluindo para a Regência Una. Reformas institucionais foram implementadas, como a criação da Guarda Nacional e do Código de Processo Criminal de 1832. A instabilidade política e as revoltas provinciais levaram ao Golpe da Maioridade em 1840, que antecipou a ascensão de Dom Pedro II ao trono aos 15 anos (Idem, 2006).

Apesar da renovação das vozes que se manifestavam sobre o tema, o que se viu foi a prevalência de interesses privados que se sobrepunham à visão coletiva de uma capital que pudesse simbolizar uma identidade nacional integrada e coesa (VIDAL, 2009, p. 82). As novas propostas, em sua maioria, estavam imbuídas de um caráter utilitário e individualista, refletindo a tentativa dos proponentes em alinhar o futuro da nova capital aos seus próprios projetos de poder e influência econômica. A dispersão de interesses, que deveria potencialmente enriquecer o assunto, acabou por fragmentar a discussão, minando a possibilidade de construção de um consenso que favorecesse o desenvolvimento de um projeto unificado e abrangente.

A diversidade argumentativa nos debates sobre essa mudança revelou as disputas simbólicas que estavam em jogo. Cada grupo participante tentava inscrever suas próprias narrativas de progresso, suas concepções de desenvolvimento e de identidade. O fato de que diferentes setores da sociedade puderam manifestar suas ideias sobre essa criação, embora pudesse constituir um avanço, acabou por ressaltar as divisões ideológicas que atravessam historicamente o Brasil, revelando um campo de batalha onde se projetavam distintas visões sobre o futuro do país e os valores que deveriam orientar essa nova identidade em construção.

Desse modo, a partir do seu interesse em aprofundar-se acerca da ocupação do Brasil durante o período colonial, o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878),[55] Visconde de Porto Seguro, levou a cabo o trabalho de pensar como se daria a constituição de uma nova sede. Entre os anos de 1825 e 1832, debruçando-se sobre inúmeras referências sobre o tema, Varnhagen tinha como objetivo apresentar um novo modelo de distribuição territorial para o país – uma configuração muito semelhante ao ordenamento em estados que existe hoje. A ideia era superar o modelo de sesmarias[56] e as limitações que esta forma de ocupação impunha ao desenvolvimento econômico. Varnhagen identificou que um dos maiores entraves para o país era a ausência de interligação entre as áreas litorâneas e as regiões a oeste. Assim, uma das premissas da sua proposta era a exploração da navegação

[55] Francisco Adolfo de Varnhagen, foi um historiador, diplomata e militar brasileiro, reconhecido por seu trabalho na pesquisa e documentação da história nacional. Autor de *História Geral do Brasil*, realizou investigações em arquivos europeus e publicou estudos fundamentais sobre o período colonial. Atuou no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e ocupou cargos diplomáticos em diversos países. Seu legado inclui obras sobre o descobrimento, a ocupação e os conflitos no Brasil, sendo um dos pioneiros na historiografia brasileira com uma abordagem crítica e documental. Fonte: Academia Brasileira de Letras (ABL). Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/francisco-adolfo-de-varnhagen/biografia. Acesso em: 13/12/2024.

[56] Este foi o modelo de distribuição de terras adotado por Portugal desde o século XII para a distribuição de terras que não tinham sido ocupadas em seu território. Com a chegada portuguesa ao Brasil em 1500, o modelo de Sesmarias foi utilizado para convencer os colonos a permanecerem no novo território (FAUSTO, 2006).

fluvial e a expansão da rede ferroviária, permitindo uma integração orgânica através dos inúmeros rios navegáveis e do uso da malha férrea nos terrenos planos e menos acidentados.

Em pouco tempo ficou claro para o historiador que a cidade do Rio de Janeiro não seria capaz de oferecer o dinamismo necessário para a implementação de um projeto dessa magnitude e, por isso, seria indispensável a construção de uma nova sede nas terras a oeste. Para Varnhagen, seria possível solucionar os problemas identificados naquela cidade administrativa, a partir de uma ocupação direcionada às novas regiões de interesse do Estado. Munido dessas premissas, Varnhagen sugeriu a região de Goiás como a mais adequada para essa implementação, propondo que nesta área fosse feita a construção de uma cidade que marcaria as mudanças sonhadas e a consolidação de uma visão modernista para o Brasil, intitulando seu projeto de "Imperatória". Nas suas palavras: "A cidade, apesar de todas as suas imperfeições, é o local, o motor da modernização. Imperatória é assim a cidade do homem brasileiro reconciliado com a modernidade" (VIDAL, 2019, p. 100).

Por outro lado, esse desejo de ruptura com o passado colonial brasileiro logo encontrou resistência diante das estruturas escravagistas que ordenavam a organização social. Apesar da visão desenvolvimentista que emergia de seus estudos, Varnhagen não acreditava que esse novo projeto ocorreria a partir da ruptura com as bases que tinham sido instituídas pelos portugueses. Pelo contrário, Varnhagen adotara uma postura modernista contraditória. Na sua visão, era preciso contemplar e valorizar os fundamentos que tinham sido iniciados pelos colonizadores a partir de uma perspectiva europeia, desvinculada das raízes africanas e indígenas. Este historiador se tornou um defensor da imigração de povos europeus, da expansão do modelo de distribuição de terras para colonos e, especialmente, do embranquecimento da população. Além disso, contraditoriamente, defendeu a permanência de um regime escravocrata, corroborando a visão excludente que, mais tarde, acabaria impedindo a efetivação das mudanças que ele tanto sonhava.

Por fim, essa nova proposta de remodelagem da imagem e da geografia do Brasil, mais uma vez, sucumbe entre os dedos daqueles que concentravam o poder sobre a economia do Império. Ainda que as ideias e o pensamento de Varnhagen estivessem alinhados aos anseios de uma elite que se recusava a romper com as estruturas coloniais, a modernização que ele propunha implicaria a realização de fraturas sobre a distribuição de áreas no território e isso atingia em cheio o coronelismo e os antigos moldes geopolíticos que estruturavam a sociedade brasileira. Uma vez mais, a cidade de "Imperatória" e a ideia de uma nova capital não superaram os esboços e as pranchetas e, em 1840, são encerrados todos os debates sobre o tema.

Posteriormente, com a Proclamação da República, em 1889,[57] e a subsequente instalação da primeira Assembleia Constituinte, o debate sobre a localização da capital nacional volta ao centro das discussões políticas (SILVA, 1985, p. 45). A elevação do tema à pauta republicana retoma dilemas anteriores sobre a definição de uma nova sede, mas, desta vez, o assunto ganha uma proeminência inédita: é incorporado à Constituição de forma explícita, como um dispositivo legal, destacando-se como uma questão essencial para o projeto de reconfiguração territorial do novo regime. Esse contexto, marcado pela transição do sistema imperial para o republicano, abre espaço para uma profunda reavaliação da geopolítica nacional, reabrindo a discussão sobre a capital como um símbolo dessa autonomia emergente.

> Cada uma das antigas províncias formará um Estado e o Município Neutro constituirá o Distrito Federal, enquanto outra coisa não deliberar o Congresso. Se o Congresso resolver a mudança da capital, escolhido para esse fim o território mediante o consenso do Estado ou dos Estados de que tiver de desmembrar-se, passará o atual Distrito Federal de per si a constituir um Estado (Artigo segundo do decreto 914-A que instituiu a Constituição Provisória da República de 1890; SILVA, 1985, p. 45).

Nesse cenário, duas forças antagônicas surgem na disputa pelo controle das diretrizes que guiarão a República, inclusive no tema de mudança da capital. De um lado, destaca-se a influência de uma elite republicana liberal, composta majoritariamente por cafeicultores paulistas e grandes latifundiários, preocupados, em sua maioria, com os impactos econômicos que uma nova capital interiorizada poderia trazer para suas atividades agrárias. Para essa elite, a manutenção da capital próxima ao litoral era essencial para proteger os seus interesses e preservar a hegemonia que haviam construído sobre o restante do país.

No outro extremo, surge uma elite militar e civil inspirada pelo positivismo e por ideais cientificistas, que defendia a interiorização da capital como uma estratégia essencial para projetar uma imagem verdadeiramente modernizadora sob o novo regime. Para esses setores, a transferência para uma região próxima ao Planalto Central simbolizaria um corte abrupto e definitivo com o passado colonialista e imperial, representando, finalmente, um

[57] A Proclamação da República ocorreu em 15 de novembro de 1889, liderada pelo Marechal Deodoro da Fonseca, resultando na destituição da monarquia e na expulsão da família real do Brasil. O novo governo provisório enfrentou desafios políticos e buscou consolidar o regime republicano, convocando uma Assembleia Constituinte para elaborar uma nova Constituição. Promulgada em 24 de fevereiro de 1891, a Constituição de 1891 estabeleceu o Brasil como uma república federativa presidencialista, inspirada no modelo dos Estados Unidos. Entre suas principais mudanças, destacou-se a descentralização do poder, garantindo maior autonomia aos estados e consolidando os princípios do liberalismo político e econômico (FAUSTO, 2006).

movimento de modernização e integração tão sonhado e desejado. Esse segundo grupo identificou, nessa mudança, uma oportunidade legítima de promoção o desenvolvimento das regiões ainda pouco ocupadas, transformando-as em centros dinâmicos e coesos para o novo Brasil.

Entretanto, apesar da ruptura com o Império e das promessas de avanços democráticos, a discussão sobre a localização da capital permaneceu restrita às elites, sem incluir as classes populares que constituíam a maior parte da população. Essa exclusão reforçou a visão de que o projeto republicano, ao contrário do que se propunha, não contemplava a inclusão do povo na definição dos rumos que seriam tomados para o país. Em vez disso, "(...) o projeto de mudança adquire então um outro significado: oferece a possibilidade de planejar uma cidade especialmente destinada às elites, uma cidade sem povo" (VIDAL, 2009, pg. 104) que, em sua essência, materializasse o ideal de progresso sem o envolvimento das camadas populares – vistas como obstáculos para o futuro projetado pelas classes dominantes.

A escolha da localização expressa no texto constitucional é inspirada nas propostas de Adolf de Varnhagen, que já havia sugerido o Planalto Central, na região de Goiás, como o local ideal para a nova sede. No entanto, o dispositivo constitucional deixava claro que a decisão final caberia ao Congresso, refletindo, mais uma vez, a concentração de poder nas mãos da elite agrária – cafeicultora e latifundiária – que detinha o controle sobre o Legislativo. Essa medida, que excluía o Executivo na tomada da decisão, representado pelo então presidente Marechal Deodoro da Fonseca (1827-1892), um dos principais entusiastas da mudança, enfraqueceu a iniciativa, e a proposta da cidade, que havia sido chamada provisoriamente de "Tiradentes", nunca se concretizou.

Os entraves políticos e a dinâmica social pouco favorável permitiram que o debate fosse retomado somente em 1892. Floriano Peixoto, então presidente, decidiu reativar e dar continuidade ao projeto, demonstrando uma visão estratégica que contrastava com os interesses difusos e paradoxais que direcionavam as oligarquias dominantes. Assim, para liderar o início dessa empreitada, designou o diretor do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro, Luiz Cruls (1848-1908),[58] para que este constituísse uma comissão científica

[58] Luiz Cruls (1848-1908) foi um engenheiro, astrônomo e geógrafo belga naturalizado brasileiro, reconhecido por sua contribuição à ciência no Brasil. Diretor do Imperial Observatório do Rio de Janeiro, destacou-se em estudos astronômicos e em missões científicas, incluindo a observação do trânsito de Vênus e a participação na Conferência Internacional de Washington, que estabeleceu o meridiano de Greenwich. Cruls chefiou a Comissão Exploradora do Planalto Central, fundamental para a escolha da futura localização de Brasília. Seu

responsável por realizar a expedição que faria a demarcação do território onde, no futuro, deveria ser instalado o novo Distrito Federal. O perfil de Cruls, identificado por sua visão cientificista e rigorosa, conferia à missão, ao menos do ponto de vista político, um caráter técnico e aparentemente imparcial, o que proporcionaria uma tentativa de arrefecer, ou mesmo neutralizar, as inúmeras disputas que envolviam a questão e impediam o seu andamento.

A Comissão Cruls, como ficou conhecida, enfrentou desafios logísticos e geográficos significativos ao longo dos três anos de expedição, que incluíram o mapeamento de uma vasta área de 14 mil quilômetros quadrados. Uma longa prospecção e exploração definiu os limites do futuro território da capital, revelando as dificuldades, potencialidades geográficas e características hidrográficas desta região escolhida. Para além do exercício de demarcação empreendido, a expedição Cruls resultou num importante impacto simbólico: reforçou a imagem do Estado republicano como agente integrador, consolidando a soberania sobre o interior do país e, com isso, promoveu, em alguma medida, a ideia de unidade territorial almejada há séculos (GONÇALVES DA SILVA; MARTINS DE SOUSA, 2020). Importante ressaltar que esse mapeamento cuidadoso realizado pela comissão, acabou sendo acatado para a construção de Brasília, quase 70 anos depois, um claro reconhecimento sobre o trabalho realizado e proposto por Cruls e ressaltando a precisão e a profundidade do trabalho técnico que havia sido empreendido por sua equipe.

Abaixo, nas figuras 32 e 33, observamos dois exemplares dos mapas elaborados pela comissão responsável, que já no século XIX indicavam uma área muito semelhante àquela que, décadas mais tarde, seria efetivamente ocupada e que hoje constitui a cidade de Brasília. No entanto, apesar dos avanços proporcionados por essa comissão, sobretudo na identificação do sítio que abrigaria a futura sede, a conjuntura política seguia marcada pela resistência das classes dominantes, especialmente agrárias, após a ascensão de Prudente de Moraes à presidência, em 1894. Como representante direto dos interesses paulistas e das oligarquias cafeeiras, o novo presidente simbolizava a reaproximação dos interesses econômicos regionais ao poder central (VIDAL, 2009, p. 120).

---

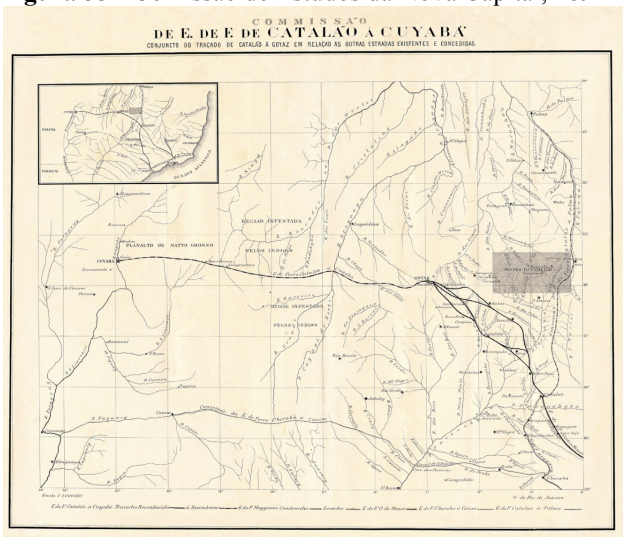
legado inclui mais de 50 publicações científicas e relevantes contribuições para a cartografia e astronomia no país. Fonte: Governo Federal do Brasil. Disponível em: https://www.gov.br/mast/pt-br/imagens/publicacoes/2007/inventarios_luiz_cruls.pdf. Acesso em: 19/12/2024

Figura 32 - Mapa do Brasil, 1894



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Figura 33 - Comissão de Estudos da Nova Capital, 1894



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

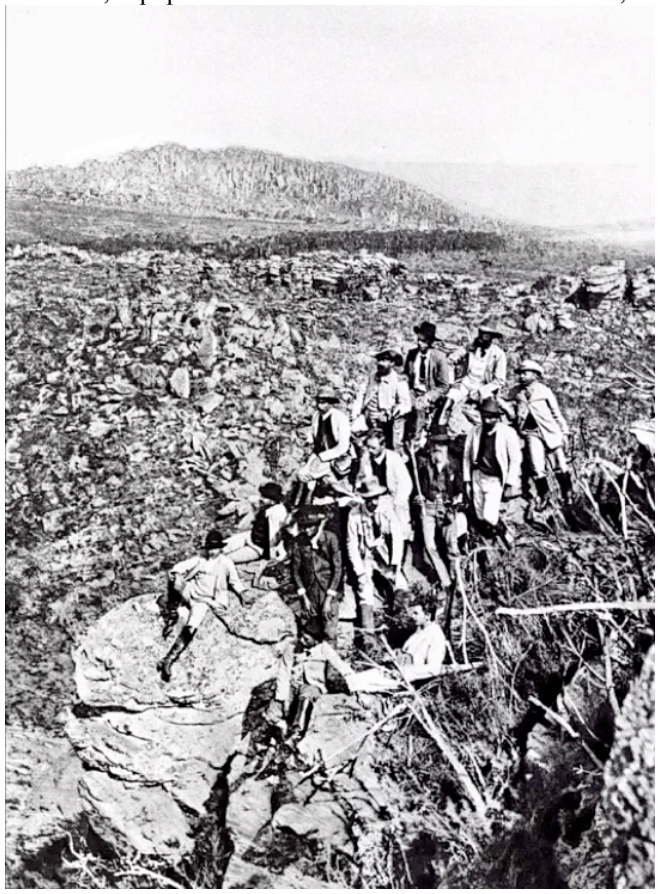
Esse cenário resultou na estagnação do projeto, demonstrando, mais uma vez, como as forças liberais, então dominantes, viam essa ideia com ceticismo e relativo desinteresse. Para eles, o deslocamento do centro político para o interior do país representava uma ameaça à hegemonia econômica que haviam consolidado nas regiões litorâneas ou mais próximas a essa faixa territorial, onde o café e outras atividades agrícolas mantinham o país conectado aos mercados internacionais.

Esse novo abandono no projeto de interiorização da nova capital não apagou o simbolismo e a importância do trabalho empreendido pela Comissão liderada por Luiz Cruls (figura 34).[59] Por essa razão, no dia 7 de setembro de 1922, na esteira das comemorações do centenário da Independência, um ato simbólico foi realizado na área que havia sido delimitada pela comissão trinta anos antes: uma grande comitiva parlamentar se reuniu para instalar a pedra fundamental, na região que hoje compreende a cidade de Planaltina. O ato reforçou a ideia de que, mesmo após diversas tentativas e diante da impossibilidade de implementação prática da nova capital, o sonho de interiorização da sede política e administrativa ainda pulsava no imaginário político. A cerimônia serviu como um lembrete

[59] Vale ressaltar que, em 1946, o então presidente Eurico Gaspar Dutra reavivou as discussões sobre a transferência da capital, dando continuidade aos trabalhos por meio da institucionalização da Comissão de Estudos de Localização da Nova Capital do Brasil. O relatório produzido por essa comissão reafirmou a escolha do sítio previamente indicado pela Missão Cruls como a localização mais adequada. Posteriormente, entre 1953 e 1955, a Comissão de Localização da Nova Capital Federal realizou novos estudos, incluindo um levantamento aerofotogramétrico da região, cuja análise foi submetida à consultoria da renomada empresa americana *Donald J. Belcher Associates*, conhecido como *Relatório Belcher*. Esse estudo identificou cinco possíveis sítios para a construção da nova capital, cabendo à comissão a decisão final sobre a localização definitiva (BRAGA, 2010, p. 16).

de que, apesar da prevalência dos interesses elitistas, o projeto de mudança era também uma expressão de um desejo nacionalista e de um anseio de integração territorial que se encontrava enraizado no país.

Figura 34 – Sem autoria, Equipe da Missão Cruls no morro dos Pireneus, Pirenópolis, 1893



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

Portanto, este ato simbólico refletiu uma visão de futuro que transcendeu as contingências sociopolíticas imediatas, reafirmando o potencial de uma capital no Planalto Central como elemento catalisador de um Brasil moderno, capaz de unir os extremos geográficos e, com isso, superar as distâncias que ainda dicotomizavam as estruturas culturais e econômicas de um país dividido entre o litoral e o interior. Embora a inauguração da pedra fundamental não tenha representado uma vitória definitiva sobre o tema, o evento manteve acesa a chama de uma ideia que, posteriormente, ganharia vida com a definitiva edificação da cidade de Brasília – evidenciando que esses embates se tratavam, antes de tudo, de uma disputa de narrativas sobre o futuro da nação e sobre o papel do Estado no imaginário modernista e na implementação de uma integração efetiva.

Três décadas mais tarde, de forma inusitada, quase anedótica, os longos debates e desafios que se estenderam por quase 150 anos em torno da interiorização da capital

brasileira finalmente chegaram a um desfecho. Durante sua campanha presidencial, Juscelino Kubitschek, em seu primeiro comício como candidato na cidade de Jataí, no interior de Goiás, reafirmou seu compromisso com o cumprimento rigoroso da Constituição (KUBITSCHEK, 1975, p. 7). Ao término de seu discurso, ele foi interpelado por um ouvinte que o questionou diretamente sobre sua disposição em cumprir a determinação constitucional que previa a construção de uma nova capital no local previamente estabelecido no Planalto Central.[61] Até então, essa proposta não figurava entre as prioridades de sua plataforma política. No entanto, de maneira espontânea e sem medir plenamente as implicações de sua resposta, Kubitschek afirmou que, sim, realizaria a transferência da capital e construiria a nova sede do governo. Essa declaração, aparentemente improvisada, logo se tornaria um dos pilares centrais de seu plano de governo, consolidando-se como a já mencionada "Meta-Síntese" de sua administração, concretizando um projeto há muito debatido, mas até então jamais efetivado.

Ao final do primeiro ano de seu governo, em 1956, o Congresso aprovou a lei que oficializava a transferência da capital para o Planalto Central e criava a Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap),[62] responsável pelo planejamento, arrendamento e desapropriação das terras destinadas à construção da cidade, além da execução das obras (SILVA, 1985, p. 140). Em outubro daquele ano, foram iniciadas as primeiras ações concretas para viabilizar o projeto, começando pela implementação da infraestrutura básica, que envolvia a construção de um aeroporto, a abertura de estradas para interligar as principais regiões de Goiás, a edificação de prédios provisórios para a

[61] Em seu livro de memórias sobre a construção de Brasília, Juscelino Kubitschek narra da seguinte forma esse episódio: "Contudo, era meu hábito, que viera dos tempos da campanha para a governadoria de Minas Gerais, estabelecer um diálogo com os ouvintes, após concluído o discurso de apresentação da minha candidatura. Punha-me, então, à disposição dos eleitores para responder, na hora, a qualquer pergunta que quisessem formular-me. Foi nesse momento que uma voz forte se impôs, para me interpelar: "O senhor disse que, se eleito, irá cumprir rigorosamente a Constituição. Desejo saber, então, se pretende pôr em prática o dispositivo da Carta Magna que determina, nas suas *Disposições Transitórias*, a mudança da Capital Federal para o Planalto Central". Procurei identificar o interpelante. Era um dos ouvintes, Antônio Carvalho Soares – vulgo Toniquinho –, que se encontrava bem perto do palanque. A pergunta era embaraçosa. Já possuía meu Programa de Metas e em nenhuma parte dele existia qualquer referência àquele problema. Respondi, contudo, como me cabia fazê-lo na ocasião: "Acabo de prometer que cumprirei, na íntegra, a Constituição e não vejo razão por que esse dispositivo seja ignorado. Se for eleito, construirei a nova Capital e farei a mudança da sede do Governo". Essa afirmação provocou um delírio de aplausos. Desde muito, os goianos acalentavam aquele sonho e, pela primeira vez, ouviram um candidato à Presidência da República assumir, em público, tão solene compromisso" (KUBITSCHEK, 1975, p. 7).

[62] A Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap) foi instituída pela Lei nº 2.874, de 19 de setembro de 1956, sancionada pelo então presidente Juscelino Kubitschek. Essa legislação estabeleceu as diretrizes para a mudança da capital federal e criou a Novacap como responsável pelo planejamento e execução das obras de construção de Brasília.

administração pública e a criação de alojamentos para os operários. Entre os engenheiros e arquitetos envolvidos no empreendimento, destacava-se Oscar Niemeyer, que, ao lado do presidente Juscelino Kubitschek, desempenhou um papel central na concepção arquitetônica da nova capital (RIBEIRO, 2008).

A necessidade de acelerar o projeto da nova capital levou Oscar Niemeyer a indicar Lúcio Costa para a elaboração do plano urbanístico, enquanto ele próprio ficaria responsável pelos principais projetos arquitetônicos e monumentais. No entanto, diante da pressão do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), que reivindicava um processo mais transparente, o governo foi levado a lançar o edital do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil. Embora o concurso conferisse uma legitimidade formal ao processo, apresentava fragilidades em relação a critérios técnicos fundamentais, como a definição da população prevista, o que resultou em um número expressivo de propostas submetidas. O certame gerou controvérsias, especialmente devido à percepção de possível favorecimento a Lúcio Costa, dado seu vínculo próximo com Niemeyer. Dos 63 inscritos, apenas 26 apresentaram seus projetos, e, após um curto período de avaliação – inferior a uma semana – marcado por disputas e debates nos bastidores,[63] o projeto de Lúcio Costa foi aprovado em março de 1957 (BRAGA, 2010).

Brasília, portanto, emerge simbolicamente como resposta direta e enfática a esse anseio de transformações que avançavam para além das perspectivas político-administrativas, alcançando vieses identitários nas esferas culturais e simbólicas da nação. Ao deslocar, finalmente, o centro do poder para o interior, o Brasil demarcou seu desejo de mudança sobre as bases que o estruturaram por séculos. Esse movimento, reafirmou a soberania nacional sobre áreas pouco povoadas e economicamente isoladas, bem como respondia a uma necessidade de redefinir a imagem do país diante de si mesmo e do mundo. O deslocamento da capital para o Planalto Central tornou-se, igualmente, um símbolo de rompimento com uma estrutura urbana que, até então, estava associada a um modelo de organização caótico e desigual, como se viu em Salvador e na cidade do Rio de Janeiro, marcados por disparidades

[63] As controvérsias em torno do concurso foram inúmeras e marcaram significativamente seus bastidores. A estreita relação entre Oscar Niemeyer e Lúcio Costa gerava questionamentos sobre a lisura do processo, levantando suspeitas de que o resultado já estivesse previamente definido antes mesmo da realização do certame. Além disso, o arquiteto Affonso Eduardo Reidy, uma das figuras mais respeitadas da arquitetura nacional na época, apontou diversas falhas no edital, criticando sua estrutura e a falta de critérios técnicos claros. Em razão dessas inconsistências, optou por não participar do concurso, reforçando as críticas à sua organização e transparência (BRAGA, 2010).

e inúmeras contradições – que, no entanto, iriam também reaparecer no decorrer da história de Brasília.

A monumentalidade da nova capital, com sua arquitetura inovadora e moderna, encapsula como síntese todas essas rupturas desejadas que a antecederam, a um só momento. A sua influência prosseguiu para além dos aspectos físicos que a caracterizam, ao propor uma ressignificação de todo o território nacional, simbolizando uma nova lógica de desenvolvimento, especialmente, ao ecoar esse simbolismo em direção às demais áreas do território. Brasília, depois de pronta, se torna, sobretudo, um ponto de convergência onde os múltiplos interesses sociais e econômicos deveriam se entrelaçar.

O cenário de transformações profundas sobre diferentes camadas da identidade brasileira conferiu à cidade um aspecto fotográfico singular, transformando-a em um campo fértil para a documentação e o registro durante toda a sua construção. A edificação, portanto, extrapolou a magnitude de seu projeto de engenharia e arquitetura e, por essa razão, se tornou um episódio que mobilizou diversos atores sociais, sobretudo fotógrafos interessados em capturar as mudanças que estavam em curso. Tais personagens, munidos de suas câmeras, reconheceram em Brasília uma arena onde emergiam tanto os aspectos marcantes da geografia espacial, como também representações simbólicas sobre a nação e as narrativas históricas acerca da memória do país. Eles identificaram que suas imagens poderiam imortalizar essa epopeia que reverberava nas paredes e estruturas de concreto da capital que surgia no horizonte do Planalto Central.

Sobre o solo empoeirado do Cerrado, o vasto conjunto de imagens realizadas documenta a materialidade urbana erigida, como também a configuração de uma nova geopolítica e do imaginário que foi arquitetado durante a sua concepção. As lentes e os olhares que a fotografaram eternizaram tanto a grandiosidade da empreitada quanto os significados que alimentavam o desejo de interiorização do poder e de reinvenção do país sobre a amplitude de seu território. Com isso, podemos compreender, ao menos em parte, a motivação que impulsionou esses fotógrafos em direção ao evento histórico que transcorria sobre terreno árido na região central do país.

O que poderia ser visto apenas como um exercício estético e artístico era, sobretudo, um ato de testemunho. Em meio à diversidade visual documentada, essas fotografias registram a migração de trabalhadores provenientes de diferentes regiões do país –

especialmente do Nordeste,[64] em busca de novas oportunidades –, como também retratam os eventos solenes que marcaram as visitas de seus idealizadores, culminando nas imagens da inauguração da nova capital. Esses operários, oriundos de realidades marcadas pela falta de perspectivas e por um modelo socioeconômico excludente, enxergavam em Brasília a possibilidade de um renascimento – um verdadeiro Eldorado. Deixaram para trás suas raízes, parte de suas identidades regionais, suas memórias e suas famílias em busca da construção de uma nova vida, uma existência que, assim como a cidade, ainda estava sendo edificada.

A documentação fotográfica dessa epopeia expõe a dualidade de Brasília tanto como obra quanto como símbolo: uma cidade concebida para representar a modernidade e o progresso, mas que, paradoxalmente, se configurava, durante sua construção, como um *não lugar*[65] – não no sentido proposto por Marc Augé (1994), mas por razões profundamente ligadas ao processo de sua edificação. A ausência de identidade em Brasília não era efeito de um espaço globalizado e genérico, mas derivava do caráter provisório e transitório das relações sociais e materiais que ali se estabeleciam durante a obra: barracos improvisados, espaços de trabalho efêmeros e uma população flutuante de operários vindos de diferentes regiões do país, todos ocupando um território ainda em fase de invenção. Essa condição temporária, precária e despersonalizada transformava o canteiro de obras em um espaço onde, mais do que falta de personalidade, havia uma identidade suspensa, à espera de ser construída não apenas nas formas arquitetônicas, mas também nas memórias e nas experiências daqueles que participaram de sua criação.

[64] No período da construção de Brasília, o Brasil enfrentava uma severa seca no Nordeste, intensificando o fluxo migratório de trabalhadores em busca de melhores condições de vida. Muitos desses migrantes, conhecidos como candangos, ao chegarem ao Planalto Central, passavam por um processo de triagem conduzido pelo Instituto de Imigração e Colonização (Inic), vinculado à NOVACAP. Recebiam documentos, eram encaminhados às construtoras e, frequentemente, tinham sua carteira de trabalho assinada pela primeira vez. As condições de alojamento variavam conforme a função exercida, com operários sendo acomodados em galpões coletivos, enquanto cargos de maior qualificação contavam com acomodações mais estruturadas (RIBEIRO, 2008).

[65] Marc Augé define o conceito de não lugar como um espaço de transitoriedade, onde a identidade individual e as relações sociais são minimizadas. Diferente do lugar antropológico, que possui um caráter identitário e relacional, o não lugar é marcado pela impessoalidade e pela circulação acelerada de indivíduos, como ocorre em aeroportos, rodoviárias e shopping centers. Esses espaços, característicos da modernidade, reforçam a sensação de anonimato e a efemeridade das interações sociais, transformando a experiência urbana em um fluxo constante de deslocamento e consumo, sem vínculos permanentes com o ambiente ou com outros indivíduos. No caso de Brasília durante a década de 1950, entretanto, o não lugar não estava vinculado ao consumo ou à lógica do deslocamento rápido, mas a um vazio social e simbólico anterior: um espaço em construção, ainda desprovido de identidade e significado estável, onde os operários transitavam entre barracos e canteiros de obra, habitando mais o "nada" do que qualquer forma reconhecível de cidade (AUGÉ, 1994).

No amplo conjunto de fotografias produzidas, a cidade se apresenta como um palco onde a esperança por um futuro promissor coexiste com a dureza da realidade imposta por uma construção que precisava ser concluída em tempo recorde. Esses registros visuais, hoje, constituem um patrimônio histórico e simbólico, preservando uma memória que transcende a materialidade da cidade e se inscreve de maneira mais ampla na construção da identidade da população brasileira.

Os fotógrafos que se aventuraram nessa empreitada, cientes de que suas imagens dariam forma a uma nova narrativa em transformação, viam-se como agentes ativos na construção de um legado histórico. Ao registrar em fotografias o processo de edificação de Brasília, esses profissionais pareciam compreender que suas imagens não seriam apenas evidências visuais, mas sim parte essencial da memória coletiva, integrando-se ao próprio processo de formação de uma nação em movimento. Mais do que simples registros de edifícios e ruas em construção, suas fotografias se configuram como documentos que capturam o espírito de uma época, evidenciando o desejo de uma nação em redefinir sua identidade e projetar um futuro sobre novos alicerces.

2.3 Argamassa feita de esperança, suor e sangue: os candangos e a miragem da terra prometida

Como abordado anteriormente, a construção de Brasília não foi um episódio isolado, mas a concretização de um antigo projeto político e identitário brasileiro. Esse sonho, alimentado desde os primeiros tempos coloniais e reformulado ao longo dos séculos, finalmente ganhou forma no século XX sob Juscelino Kubitschek, quando a abstração se transformou em cidade, convertendo promessa em realidade.

Contudo, as narrativas consagradas pela historiografia oficial privilegiam os nomes que figuraram nos gabinetes e pranchetas, conferindo centralidade a personagens como Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, como se o destino de Brasília estivesse unicamente traçado pelo engenho de seus idealizadores, sobretudo, homens. Nessa versão grandiloquente, outros artífices da cidade – os trabalhadores anônimos que, com suas mãos calosas, ergueram monumentos, vias e edificações – são frequentemente relegados às margens da memória histórica. Ainda mais silenciadas, contudo, estão as mulheres que participaram da construção de Brasília, cuja presença, embora sistematicamente apagada de muitos documentos e registros oficiais, foi resgatada por pesquisas como a de Tânia Fontenele (2013), que evidencia o valor fundamental dessas memórias femininas para uma

compreensão mais ampla e justa desse processo histórico. Reconhecer essas presenças, mesmo diante das omissões institucionais, é essencial para romper com as lacunas da historiografia tradicional e restituir a essas mulheres o papel que lhes cabe na construção da capital. O brilho dos palácios de concreto e vidro, por vezes, ofusca a dureza das jornadas exaustivas que estes personagens enfrentaram, suprimindo a poeira que ficou impregnada na pele desses trabalhadores e suas famílias, apagando a realidade das moradias improvisadas e os sacrifícios daqueles que deram forma à utopia modernista.

Esse apagamento não é mero descuido, mas parte de um processo mais amplo de construção de uma memória que se tornou seletiva, que elegeu o monumental ao passo que silenciou o humano.[66] Brasília, desse modo, acabou celebrada como símbolo de ousadia e inovação, mas seu nascimento carrega, por outro lado, as marcas da desigualdade e do esquecimento quando rememorados os episódios que fizeram parte da vida desses inúmeros candangos que nela estiveram. A cidade, erguida sobre o suor desses indivíduos, tornou-se ícone de um futuro promissor, mas sua fundação repousa igualmente sobre contradições profundas. Invisibilizar os que a construíram é negar-lhes a autoria de sua própria história, perpetuar uma narrativa que dissocia a capital de suas raízes mais orgânicas – aquelas fincadas no esforço anônimo e na luta silenciosa de milhares de homens e mulheres.

Esses personagens, denominados *candangos*, termo que se consolidou como principal terminologia para a classe operária responsável por dar forma e substância à construção de Brasília, carregam consigo um peso simbólico denso, forjado ao longo dos séculos e permeado por lacunas quanto à sua origem.[67] A etimologia do termo permanece incerta, mas é aceito que a palavra "candango" deriva de uma modificação de *candongo*, palavra da língua quimbundo, falada por povos bantos do sudoeste de Angola (VIDESOTT, 2008, p. 21). Em sua acepção original, era uma designação pejorativa usada pelos africanos escravizados para se referirem aos colonizadores portugueses. Trazida ao Brasil ainda no século XVI e XVII

[66] O apagamento da memória dos candangos se reflete na ausência de representações significativas nos espaços de memória oficiais, privilegiando a epopeia da construção sobre as histórias individuais e coletivas dos operários, que, em grande parte, foram relegados às periferias do Distrito Federal após a conclusão da obra. Embora o Museu Vivo da Memória Candanga busque resgatar essa história, sua estrutura precária e falta de investimentos evidenciam o descaso com essa memória. Localizado longe do centro monumental de Brasília, o museu contrasta fortemente com os imponentes edifícios que celebram a história da capital, revelando a desigualdade na preservação dos diferentes legados da cidade.

[67] Para o verbete, o dicionário Aurélio indica: "1. Designação que os africanos davam aos portugueses; 2. Individuo ruim, ordinário; 3. Pessoa que tem mau gosto; 4. Designação dada aos operários das grandes obras da construção de Brasília (DF), de ordinário vindo do N.E.; 5. p. ext. Qualquer dos primeiros habitantes de Brasília (DF)"

nos porões dos navios negreiros, a palavra atravessou gerações, ganhando novos significados e contornos em solo brasileiro: primeiro, para distinguir os habitantes do interior das regiões litorâneas; depois, para nomear os trabalhadores itinerantes, pobres e errantes que se lançavam às frentes de expansão do país (HOLSTON, 2010, p. 209). Foi nesse fluxo de deslocamentos que o termo chegou ao Planalto Central, onde se fundiu à poeira vermelha das obras e se cristalizou na identidade dos homens e mulheres que ergueram a nova capital.

Contudo, há uma contradição importante na adoção dessa terminologia para designar os operários que vieram construir Brasília. Se a etimologia original do termo remete ao embate entre africanos escravizados e seus colonizadores, em Brasília, o uso da palavra para identificar os trabalhadores que compunham a força de trabalho da capital carrega um sentido mais complexo e problemático.

Embora alguns posicionamentos tenham associado os candangos à figura dos "novos bandeirantes" (HOLSTON, 2010, p. 209), essa analogia nos parece limitada para compreender o papel que desempenharam na construção da capital. Os bandeirantes, em sua maioria oriundos da capitania de São Paulo, integravam expedições financiadas por elites locais e pelo poder imperial, atuando como agentes de conquista territorial voltados à captura de indígenas, à exploração mineral e à ampliação das fronteiras do domínio colonial. Atuavam, portanto, como mercenários do império e dos proprietários de terra, sendo eventualmente recompensados com títulos, mas não pertencendo, em sua origem, às camadas da elite.

Já os candangos chegaram ao Planalto Central em contexto distinto: eram migrantes oriundos de regiões historicamente marginalizadas, como o Nordeste, e vinham motivados pela promessa de trabalho e por expectativas de sobrevivência mínima. Ao contrário dos bandeirantes, que atuavam sob a lógica da pilhagem e da acumulação direta, os candangos participaram de um processo de expansão territorial mediado pelo trabalho assalariado e pela construção de uma capital modernista, que, no entanto, os manteve à margem do projeto que ajudaram a erguer. Como veremos adiante, as promessas de melhoria de vida raramente se concretizaram, mantendo-os em condições de precariedade e exclusão estrutural

A incorporação do termo ao vocabulário popular não foi apenas um gesto espontâneo, mas um processo histórico de apropriação e ressignificação, no qual candango deixou de ser um resquício da colonização para se tornar um emblema de resistência e pertencimento, símbolo indissociável daqueles que moldaram o concreto e o destino de Brasília.

Com o tempo, a palavra expandiu seu significado, transcendendo as figuras dos operários da construção civil para abarcar todos aqueles que participaram da ocupação inicial

do território brasiliense. Ainda assim, a distinção persistiu: candango permaneceu vinculado àqueles que suaram nas fundações da cidade, enquanto os que chegaram depois, já sob o brilho da nova capital consolidada, passaram a ser chamados de "pioneiros" (LARAIA, 1996). Essa separação, historicamente relevante, foi pouco a pouco se dissipando, até que os dois termos se confundiram na memória coletiva. Hoje, ambos evocam, ainda que sob matizes distintas, os desbravadores que inscreveram sua trajetória na gênese da cidade, compondo, com seus esforços, a tessitura humana que sustenta a capital do país.

Reconhecemos que a realidade vivenciada pelos candangos desempenha um papel fundamental na análise das imagens abordadas nesta pesquisa sobre as fotografias realizadas durante a construção de Brasília. Afinal, são eles que nos conduzem à investigação visual dessas imagens, aprofundando as narrativas que delas podem ser extraídas, os discursos e os significados presentes nessas representações. No entanto, não buscaremos esgotar a discussão sobre as condições enfrentadas por esses trabalhadores e o contexto em que estiveram nesse período, pois esse não constitui o foco central do estudo. Nosso interesse concentra-se na análise das fotografias que os retratam, uma vez que o resgate histórico e a reconstrução da memória desses trabalhadores já foram amplamente explorados por outros pesquisadores, cujos trabalhos serão apresentados adiante.

Algumas pesquisas e trabalhos, por entre as frestas da historiografia oficial,[68] buscaram resgatar essas memórias dos candangos que, atraídos tanto por anseios individuais quanto pelo chamado de um Brasil moderno, deslocaram-se para Brasília em busca de novos sonhos. Dentre aqueles que se debruçaram com mais profundidade nessa dimensão oculta da capital, destaca-se a meticulosa pesquisa *O Capital da Esperança* de Gustavo Lins Ribeiro (2008), que, com um olhar atento e crítica refinada, reconstrói os aspectos obliterados por uma narrativa excludente.

Mapeando os principais episódios que marcaram a vida desses operários durante a construção e resgatando informações a partir de documentos e entrevistas, Ribeiro desvenda o drama do deslocamento massivo dos candangos, vindos de diferentes rincões do país, que encontraram em Brasília a promessa e a desilusão. Lançados a uma realidade austera, submetidos à urgência da edificação de uma cidade que precisava ser erguida em tempo

[68] Algumas obras que tratam da historiografia de Brasília evidenciam uma narrativa que privilegia o caráter utópico que a cidade deveria representar. No interior dessas abordagens, a presença dos trabalhadores é retratada de forma que minimiza ou omite as adversidades enfrentadas, evitando referências aos inúmeros problemas, às precárias condições de trabalho e às diversas formas de violência sofridas pelos operários. Entre essas obras, destacam-se *Brasília: um sonho, uma esperança, uma realidade*, de Ernesto Silva (1985), *Memória da Construção*, de Fernando Taminini (1994), e *Por que Construí Brasília*, de Juscelino Kubitschek (1975).

recorde, enfrentaram a precariedade das condições de trabalho e a inclemência do Cerrado com seu calor abrasador e sua terra vermelha.[69] O ritmo frenético da construção impunha um desafio titânico, exigindo deles uma resistência quase sobre-humana em meio a uma infraestrutura incipiente e a um cotidiano marcado pela privação. Nas palavras de um dos personagens entrevistado por Ribeiro:

> Qualquer hora do dia e da noite que você chegava em Brasília a impressão que você tinha é que era de dia, porque o barulho de martelo trabalhando – pá, pá, pá. Era a mesma coisa tá de dia ou de noite que tinha a turma, as turmas que virava. Tinha as turmas da noite e além disso tinha as turmas que tava fazendo virada. Então era, era um suor até divirtido, pra falar você a verdade, era um troço que eu nunca vi na minha vida nem sei se vou ver, um ritmo de trabalho daquele tipo. Não é isso? Era até bonito (pedreiro). (RIBEIRO, 2008, p. 156).

O autor também lança luz sobre a organização dos acampamentos e a dinâmica do labor diário, sem ignorar os conflitos que inevitavelmente emergiram nesse ambiente de instabilidade. Brasília, ainda em gestação, assemelhava-se a um território fronteiriço, uma terra de ninguém onde a ausência de direitos fundamentais abria espaço para a violência desenfreada e inúmeros acidentes de trabalho. Em um cenário onde o ritmo de construção era o verdadeiro senhor do tempo – quem comandava, quem impunha a cadência, quem determinava cada instante vivido naquele canteiro de obras – a cidade em formação pulsava com uma energia desordenada, onde a repressão estatal não se manifestava pela garantia da ordem, mas sim pelo braço inflexível da força policial, que operava à margem da legalidade, instaurando um regime de coerção, muitas vezes, implacável.[70] Ainda sobre os aspectos da violência policial, podemos recorrer à descrição elaborada pelo escritor Dan (2023) em sua obra *Vale o que está escrito,* onde o autor descreve, ainda que numa linguagem ficcional, as

[69] É notório que o jornalista Carlos Lacerda foi um dos mais ferrenhos opositores do presidente Juscelino Kubitschek, direcionando constantes críticas em suas colunas jornalísticas e afirmando reiteradamente que o presidente não conseguiria concluir a construção de Brasília dentro de seu mandato. Esse embate político não se restringiu ao campo discursivo, mas reverberou até os canteiros de obras, onde as dificuldades eram inúmeras, incluindo os desafios impostos pelo clima árido do Cerrado. A presença constante de redemoinhos de poeira dificultava ainda mais o trabalho já exaustivo dos operários, que, em tom irônico, apelidaram esses fenômenos naturais de "lacerdinhas", em referência ao jornalista que fazia de sua atuação um constante ataque ao andamento da construção da nova capital (CONTERRÂNEOS [...], 1991)

[70] Para garantir a ordem nos acampamentos e nos canteiros de obras, foi instituída a primeira força policial a atuar em Brasília, a Guarda Especial de Brasília (GEB). Essa instituição de controle e vigilância estava subordinada à NOVACAP e tinha a responsabilidade de supervisionar, manter a segurança e preservar a ordem em todas as áreas sob sua jurisdição. Em um ambiente predominantemente precário, o uso da força e da coerção tornou-se uma ferramenta recorrente de controle. Diante dos frequentes conflitos, da ausência de amparo das demais instituições do Estado e da quase total falta de direitos dos trabalhadores, a violência passou a ser um elemento estruturante da dinâmica de poder nos canteiros de obras (RIBEIRO, 2008).

características que marcavam esses personagens que faziam o policiamento durante as obras de Brasília.

> Em 1958, se você fosse um crioulo forte, ou meio crioulo meio forte, ou um mulato atlético, ou até mesmo um moreno não muito magro, e mesmo se fosse gordo mas não fosse flácido, tivesse mais de um metro e setenta e mais de vinte e oito dentes na boca, menos de trinta anos, e se estivesse esperando um ônibus, ou jogando de quarto-zagueiro no terrão, ou acabando de sair vencedor de uma briga de bar, ou esmurrando a cara da sua esposa no meio da feira até que ela, toda deformada, se engasgasse com sangue grosso e pedaços de dentes descendo pela garganta, sempre corria o risco de chegar um velho de óculos escuros, palito no canto da boca, cigarro sem filtro entre os dedos e te convidar para trabalhar na Guarda Especial de Brasília, a GEB, serviço de vigilância da construção, futura Polícia Militar do Distrito Federal (DAN, 2023, p. 59).

Assim, a Brasília dos trabalhadores oscilava entre o sonho e a espoliação. Para muitos, ela era o Eldorado prometido; para outros, um inferno de poeira e dor. A utopia modernista, tão enaltecida pelos discursos oficiais, coexistia com a dura concretude do trabalho pesado, insalubre e inseguro. O esplendor dos palácios e avenidas escondia, sob sua imponência, a invisibilização de milhares de homens e de mulheres que ergueram a capital do país. Ribeiro, ao dar voz a essas histórias silenciadas, rasga o véu da idealização e revela as contradições profundas desse projeto nacional, devolvendo à memória aqueles que, de fato, cederam a sua força de trabalho para a materialização desse grande sonho utópico.

Entre os estudos que, ainda que de forma pontual, buscam lançar luz sobre o papel dos operários na construção de Brasília, destaca-se a pesquisa de Nair Heloisa Bicalho (1983) *Construtores de Brasília*. Neste trabalho, a autora percorre os subterrâneos políticos dessa experiência, revelando que, mesmo sob condições extremas, os trabalhadores ensaiaram formas de resistência e mobilização, desafiando, com gestos mínimos e corajosos, a precariedade que marcava seu cotidiano. A autora desvenda, assim, parte das fissuras no grande projeto modernista, contrapondo à utopia arquitetônica a dura realidade de seus artífices.

Já o historiador Ramon Gusmão (2019) trilha um caminho distinto, recorrendo à história oral para dar voz aos operários que ergueram a cidade. Por meio de relatos individuais, sua pesquisa resgata memórias que, em sua singularidade, conferem densidade e vivacidade à narrativa histórica. O uso dessa metodologia não apenas humaniza a pesquisa, como também permite um mergulho nas subjetividades que habitam o passado, revelando fragmentos de vida que, muitas vezes, escapam aos estudos voltados às macroestruturas da construção da nova capital.

As agruras desse período e a dureza da existência dos trabalhadores também encontram expressão no cinema, que, com sua linguagem visceral e seu potencial testemunhal, expõe as camadas de dor, esperança e luta que permeiam a história por trás da construção de Brasília. Um dos exemplos mais emblemáticos dessa abordagem é o documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra*, de Vladimir Carvalho (1991),[71] obra que, com intensidade e sensibilidade, reconstitui o cotidiano dos operários, capturando as adversidades que enfrentaram entre a poeira vermelha, o trabalho implacável e a repressão silenciosa e violenta. Ao conceder-lhes voz e reconhecimento, o filme resgata memórias há muito negligenciadas, como também se inscreve como um marco na problematização das narrativas oficiais sobre a fundação da capital, sobretudo naquela que dizem respeito à vida da classe operária.

Ainda acerca dos silenciamentos que marcam a construção de Brasília, há camadas mais sutis, mas não menos contundentes, de esquecimentos. Entre elas, destaca-se a exclusão sistemática das mulheres, uma invisibilidade que permeia tanto os registros fotográficos – embora não totalmente – quanto os relatos históricos, refletindo a lógica patriarcal que também moldou a narrativa visual e a memória documental da cidade. Ao analisarmos as imagens selecionadas para esta pesquisa, torna-se evidente a pouca presença de figuras femininas nos campos de trabalho. Esse vazio imagético não significa que elas não estiveram lá, mas sim que sua presença foi relegada à margem, suas contribuições dissolvidas em uma memória coletiva que as negou como protagonistas desse capítulo da história nacional. Nesse sentido, conforme destaca Schwarcz (2014), tais fotografias, além de construir um discurso de exaltação da obra e dos homens no contexto da construção, também operam como mecanismos de silenciamentos de presenças consideradas incômodas, reforçando hierarquias simbólicas que excluem certos corpos e experiências da memória visual legitimada.

A brutalidade do canteiro de obras e uma estrutura cultural predominantemente masculina tornaram ainda mais difícil a visibilidade dessas personagens, cuja atuação,

[71] Vladimir Carvalho (1935-2024) foi um dos mais importantes cineastas documentaristas do Brasil, com uma trajetória marcada pelo compromisso social e político. Nascido em Itabaiana, Paraíba, iniciou sua carreira no cinema como roteirista e assistente de direção no curta *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Ao longo das décadas, dirigiu obras icônicas como *o País de São Saruê* (1971), censurado pela ditadura militar, *O Homem de Areia* (1982), *Barra 68* (2000) e *Conterrâneos Velhos de Guerra* (2001). Pioneiro no Cinema Novo e referência no cinema documental, influenciou gerações de cineastas, especialmente em Brasília, onde consolidou sua carreira e seu legado. Fonte: Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Distrito Federal (SECEC). Disponível em: https://www.cultura.df.gov.br/documentario-celebra-cineasta-vladimir-carvalho/. Acesso em: 12/01/2025.

embora essencial, foi silenciada em diferentes níveis e camadas. Muitas não empunharam ferramentas nem ergueram paredes, mas sustentaram a vida nos barracos improvisados próximos às construções, assegurando o mínimo de dignidade para seus companheiros e filhos que estavam nos canteiros de obras. Foram as guardiãs do cotidiano, administrando a escassez, preparando os alimentos, cuidando das tarefas domésticas e dos doentes, garantindo a continuidade da existência em meio ao caos do progresso acelerado. No entanto, sua presença era indesejada pelos que regiam as engrenagens do empreendimento. Havia um interesse explícito, sobretudo por parte das construtoras, em restringir a vinda de operários acompanhados de suas famílias, pois trabalhadores sem laços próximos se tornavam mais submissos às exaustivas jornadas de trabalho, mais maleáveis às exigências de um projeto que os via como peças quase descartáveis nessa engrenagem (RIBEIRO, 2008).

Mas nem todas chegaram a Brasília atreladas à lógica doméstica. Algumas mulheres vieram para ocupar posições estratégicas no grandioso empreendimento, contribuindo em posições de destaque para a materialização do ideal modernista. Outras enfrentaram a mesma precariedade dos operários, partilhando as dificuldades de adaptação ao ambiente hostil e inóspito da cidade em formação. E houve ainda aquelas que se estabeleceram na Cidade Livre, lançando-se ao trabalho sexual para atender à imensa população masculina que, nos poucos momentos de descanso, buscava nas noites de poeira e neon um breve alívio da dureza cotidiana.

As referências a essas mulheres na historiografia são fragmentadas, dispersas como grãos de areia levados pelo vento do esquecimento. Se seus nomes pouco aparecem nos registros escritos, seus corpos, por vezes, encontram nas fotografias um raro respiro frente à invisibilidade – uma forma silenciosa de negação ao apagamento. Um apagamento visual que não é fruto do acaso, mas um reflexo direto da estrutura social que relegou suas vivências ao segundo plano.

Entretanto, algumas obras mais recentes buscam romper esse véu de invisibilidade. O documentário *Poeira e Batom* (2011) e a obra *Memórias femininas da construção de Brasília* (2013), ambos trabalhos da historiadora e cineasta Tânia Fontenele, constituem um importante esforço de resgate das experiências de parte dessas candangas que habitaram e participaram, à sua maneira, da construção de Brasília. São mulheres que estiveram em diferentes funções: lavadeiras, enfermeiras, caminhoneiras,[72] médicas, paisagistas,

[72] Entre essas mulheres, figura o nome de Neiva Seixas Chaves Zelaya, mais conhecida como Tia Neiva. Nascida em 30 de outubro de 1925, em Propriá, Sergipe, trabalhou como caminhoneira, motorista de ônibus e

agricultoras, funcionárias públicas, professoras, arquitetas, engenheiras – e também donas de casa, vivendo tanto em residências mais estruturadas no meio da desordem urbana quanto em barracos improvisados, como veremos nas fotografias que retratam especialmente as mulheres que acompanharam os operários da construção. Fontenele também resgata um depoimento de uma memória ainda mais profunda e marginalizada: a das prostitutas que atuavam no final da Avenida Central da Cidade Livre, onde se concentrava uma zona de prostituição, compondo um mosaico social que raramente encontra espaço nas narrativas oficiais sobre a capital (RIBEIRO, 2008; POEIRA [...], 2013).

Nesse contexto, a antropóloga Denise Caputo, no filme *A saga das candangas invisíveis* (2008), recupera com riqueza de detalhes e profundidade as memórias dessas mulheres que também vieram em busca de um sonho, encontrando na prostituição um espaço de trabalho e sobrevivência. Nas memórias narradas por essas entrevistadas, torna-se evidente o prestígio que as casas noturnas possuíam naquele período, espaços hoje apagados da memória oficial, mas que foram fundamentais e intensos para quem os vivenciou. Elas descrevem, com um misto de orgulho e nostalgia, a suntuosidade e o conforto de locais como o cabaré "Veneza", considerado um dos mais belos da Avenida Central – hoje um lugar decadente (A SAGA [...], 2008).

Tais histórias, no entanto, não deixam de ser atravessadas por dureza, dificuldades, preconceito e exploração: muitas dessas mulheres eram ainda adolescentes, obrigadas a enfrentar desde muito cedo a violência da vida adulta, sofrendo rejeição familiar, estigmatização social, além de violência policial e militar. Em meio a jornadas exaustivas, atendiam dezenas de homens nos dias de pagamento dos operários, como relembra uma das entrevistadas: "Ah, tinha dia, minha filha, que a gente tinha que pedir licença pra dona da casa, a gente não aguentava mais, aquelas partes da gente ficavam inchadas, a gente não aguentava mais" (A SAGA [...], 2008, 7'38"). Nessas memórias, aparece ainda a presença de figuras do mais alto escalão político da época, como relata outra entrevistada: "Vinha muito político aqui, vinha muito deputado, inclusive Juscelino, que ficava sentado aqui onde eu estou" (A SAGA [...], 2008, 9'04").

---

costureira, vivenciando episódios marcantes como fenômenos mediúnicos que a levaram a fundar, em 1959, a União Espiritualista Seta Branca, conhecida hoje como do Vale do Amanhecer e localizada a 40km de Brasília, na cidade de Planaltina - GO. Tia Neiva consolidou-se como líder espiritual carismática, organizando a doutrina e os rituais que hoje marcam um movimento religioso sincrético e bastante singular. Sua trajetória mescla aspectos espirituais, sociais e pessoais, sendo considerada a alma e o alicerce da comunidade que ergueu ao longo das décadas (SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN NO DISTRITO FEDERAL, 2010).

Entre os inúmeros eventos que compõem a memória soterrada da construção dessa cidade, um episódio, em especial, manifesta-se como um dos mais brutais e silenciados, um exemplo claro de como as instituições operavam em prol do objetivo central de finalização das obras: aquele que ficou conhecido como o *Massacre da GEB*.[73] Esquecido pelos registros oficiais, abafado pelos discursos do progresso, esse acontecimento revela o lado sombrio da epopeia modernista, expondo a violência e a repressão que acompanharam a construção da cidade, uma síntese da realidade vivenciada pelos trabalhadores. A Guarda Especial de Brasília (GEB), criada para garantir a "ordem" nos acampamentos operários, revelou-se, naquela ocasião, não como um instrumento de segurança, mas como o braço armado da opressão (CONTERRÂNEOS [...], 1991; RIBEIRO, 2008; POEIRA [...], 2011).

O massacre teve início durante o Carnaval de 1959, quando os responsáveis por uma das construtoras que operavam no canteiro de obras, temendo que os operários abandonassem o trabalho para celebrar a folia, impuseram medidas arbitrárias que transformaram o ambiente já árduo em um caldeirão prestes a transbordar. O fornecimento de água foi cortado, privando os trabalhadores do banho – gesto simples, mas essencial antes das raras horas de lazer na Cidade Livre. Os salários, que deveriam ser pagos no sábado, foram retidos, e no domingo, serviu-se comida estragada. A revolta cresceu como fogo em palha seca.

O estopim se deu no refeitório da Construtora Pacheco Fernandes, na região onde hoje se encontra a Vila Planalto.[74] A empresa, já conhecida entre os trabalhadores por oferecer a pior alimentação entre os demais alojamentos, serviu uma refeição deteriorada, a gota d'água para uma categoria que há tempos suportava condições desumanas. A revolta explodiu: os operários, famintos e indignados, destruíram o refeitório, dando início a um motim espontâneo.

[73] Sobre o episódio do massacre da GEB ver: CONTERRÂNEOS [...], (1991; RIBEIRO 2008; POEIRA [...], 2011).

[74] A Vila Planalto é uma das poucas comunidades que resistiram ao tempo, mantendo viva a memória dos operários que ergueram Brasília. Diferente da maioria dos acampamentos provisórios construídos durante a construção da capital, que desapareceram após a inauguração em 1960, a Vila permaneceu. Seus primeiros moradores eram trabalhadores que vieram de diferentes partes do país em busca de oportunidades, formando uma comunidade que, apesar de inicialmente temporária, criou raízes. Enquanto outras vilas, como a Vila Amaury, foram desocupadas – no caso, para dar lugar ao Lago Paranoá –, os moradores da Vila Planalto lutaram para permanecer. Essa resistência foi fundamental para que, em 1988, a comunidade fosse tombada como patrimônio histórico, garantindo a preservação de um importante capítulo da história da cidade. Hoje, além de carregar esse legado, a Vila se reinventou, tornando-se um dos polos gastronômicos mais conhecidos da cidade, onde tradição e modernidade convivem lado a lado.

Figura 35 - Sem autoria, Guarda Especial de Brasília (GEB), 195?



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal

A resposta foi imediata e impiedosa. A GEB, acionada para conter a rebelião, não chegou ao local para negociar ou compreender, mas sim para reprimir. Com cassetetes e fuzis, os guardas investiram contra os operários, espancando indiscriminadamente até mesmo aqueles que não haviam participado do levante. Mas, ao contrário do que esperavam, encontraram resistência. Em um impulso de desespero e coragem, os trabalhadores enfrentaram a repressão e, em um embate feroz, expulsaram a polícia do acampamento. A humilhação dos guardas não ficaria sem resposta.

Quando a noite caiu sobre os barracões, a retaliação veio como um golpe seco, covarde e letal. Silenciosos como caçadores, os policiais retornaram, agora munidos de metralhadoras. Infiltraram-se pelos alojamentos e abriram fogo contra os trabalhadores adormecidos. A chacina se consumou na escuridão. Quantos tombaram naquela noite? Quantos corpos foram levados? Nunca se soube. Não houve registros, não houve nomes, não houve funerais. O isolamento da cidade em construção e a precariedade dos vínculos familiares facilitaram o desaparecimento das vítimas, cujas ausências não puderam ser formalmente reclamadas.[75]

[75] No documentário *Poeira e Batom* (2011), dirigido por Tânia Fontenele, uma das entrevistadas relembra que, entre as mulheres responsáveis por lavar as roupas dos operários, havia quem guardasse, desolada, as peças não reclamadas – roupas que provavelmente pertenciam às vítimas do massacre da GEB. Essas peças, mantidas por algum tempo, tornaram-se testemunhos silenciosos das vidas interrompidas e das identidades apagadas após a chacina (POEIRA [...], 2011).

A Novacap, que administrava as obras de Brasília, apressou-se em negar o massacre. As denúncias que tentaram surgir em jornais de Goiás e Minas Gerais foram abafadas por censores atentos ao brilho do projeto nacional-desenvolvimentista (RIBEIRO, 2008, p. 229). Os cadáveres, dizem os sobreviventes, foram retirados às pressas em caminhões e tiveram dois possíveis destinos: ou foram enterrados clandestinamente nos arredores de Planaltina,[76] ou lançados às águas turvas da Lagoa Feia,[77] onde o esquecimento os selaria para sempre (CONTERRÂNEOS [...], 1991).

O Massacre da GEB, apesar de sua barbárie, nunca encontrou espaço nos anais da história oficial de Brasília. A justiça jamais foi feita, e nenhuma reparação alcançou os sobreviventes ou as famílias dos mortos. Hoje, as avenidas largas da capital não guardam marcas desse sangue derramado; os edifícios imponentes não reverberam os gritos sufocados naquela noite. Mas a cidade, ainda que silenciosa, repousa sobre a memória dos que ali tombaram. A história daqueles candango*s*, tão fundamental à construção de Brasília, foi deliberadamente apagada, mas pulsa, como uma cicatriz oculta no concreto do poder, mesmo que sobre isso não haja tampouco nenhuma imagem.

Apenas em 2009, nas proximidades onde funcionava a construtora Pacheco Fernandes, na Vila Planalto, foi instalada uma lápide (figura 36) e uma grande cruz de ferro em memória aos candangos que perderam a vida naquele massacre – uma singela homenagem a esses operários em meio as comemorações dos 50 anos da construção de

[76] A cidade de Planaltina, localizada a aproximadamente 38,5 km do Plano Piloto, tem suas origens anteriores à construção de Brasília. Seu vínculo com a futura capital começou após a expedição da Comissão Cruls, que estudou a viabilidade da nova sede do governo. Em 18 de janeiro de 1922, o então presidente Epitácio Pessoa assinou o decreto nº 4494, oficializando o lançamento da Pedra Fundamental, que ocorreu em 7 de setembro do mesmo ano, simbolizando a escolha do local para a capital federal. Planaltina, que anteriormente era conhecida como Vila Mestre D'Armas, desempenhou um papel importante na rota de escoamento do ouro vindo de Goiás. Em 1917, passou a ter seu nome atual e hoje é a região administrativa mais antiga do Distrito Federal, preservando casarões históricos e tradições culturais. A cidade se destaca por seu patrimônio histórico, festas religiosas como a Folia do Divino Espírito Santo e a Via Sacra no Morro da Capelinha, além de atrações naturais como a Estação Ecológica de Águas Emendadas, uma das principais reservas ambientais da América do Sul. Fonte: Administração Regional de Planaltina. Disponível em: https://www.planaltina.df.gov.br/conheca-a-ra. Acesso em: 20/02/2025.

[77] A Lagoa Feia, localizada em Formosa (GO), é considerada a maior lagoa natural do Centro-Oeste, com cerca de 6 km de extensão. Além de seu potencial turístico e recreativo, ela possui relevância ecológica, situando-se próxima a uma reserva do Exército Brasileiro que abriga espécies raras de fauna e flora, sendo protegida por legislação municipal desde 1990 (Biblioteca IBGE. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=439518. Acesso em: 05/05/2025).

Brasília. Nela está gravado: “Em memória dos candangos sacrificados na construção de Brasília. 50 anos do Massacre da GEB: 8/2/1959 - 8/2/2009”. [78]

Figura 36 - Lourenço Cardoso, Memorial aos candangos, Vila Planalto, Brasília, 2025



Fonte: Arquivo pessoal

Desse modo, no cenário de invisibilização, abusos e violências que permeiam a construção da capital, a historiografia e as produções culturais sobre esse período revelam que, por trás das linhas ousadas de Oscar Niemeyer e do urbanismo vanguardista de Lúcio Costa, existe uma narrativa subterrânea – uma história feita de carne, suor e resiliência. Embora frequentemente silenciada, essa memória pulsa nas entranhas da capital, ecoando nos gestos anônimos dos milhares de operários que a ergueram em uma engrenagem invisível em nome de um "mito fundador".

A propaganda estatal transformou-os em heróis, operários de um sonho coletivo, soldados de uma epopeia moderna. Essa narrativa, contudo, ocultava um sistema implacável de trabalho: sob o peso da necessidade, os candangos trocaram seu próprio bem-estar pela

[78] Segundo relato de Leiliane Rebouças, escritora, radialista, moradora da Vila Planalto e líder comunitária, em 2009 o cineasta Vladimir Carvalho, profundamente impressionado pelos depoimentos que reuniu para seu documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra*, custeou pessoalmente o único monumento existente que faz homenagem às vítimas do massacre da GEB – instalado na Vila Planalto (Agência Senado. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2020/04/brasilia-60-anos-2014-candangos-na-construcao-da-capital. Acesso em: 05/05/2025).

promessa ilusória de melhores ganhos. O tempo se confundia entre dias e noites sem descanso, num frenesi que se cristalizou na cadência impiedosa de um trabalho sem fim. Segundo Ribeiro:

> É clara a prevalência de representações que classificam o período da construção da cidade como quase exclusivamente dedicado ao trabalho. A recorrência de afirmações como "aqui não parava não", "aqui era trabalho dia e noite", "o trabalho era direto", "aqui não podia parar não", mais a ausência relativa de tempo livre e da vida doméstica, indicam um universo cotidiano totalmente dominado pelo trabalho (RIBEIRO, 2008, p. 155).

Muitas vezes alojados estrategicamente ao lado dos canteiros de obras**,** os operários tinham seus períodos de repouso reduzidos ao mínimo, enquanto a engrenagem capitalista extraía deles até a última gota de vigor. A precariedade era regra: sem qualquer instrução sobre segurança e sem acesso a equipamentos apropriados, trabalhavam com vestimentas inadequadas, adquiridas às suas próprias custas no comércio provisório da Cidade Livre. Tudo nesse espaço era efêmero – as barracas, as lojas, as moradias –, e, de certa forma, também a presença desses candangos na cidade que ajudavam a construir.

A morte, nesse contexto, era uma sombra constante. Os acidentes se sucediam, e os corpos eram retirados muitas vezes sem alarde, sem registros, sem luto.[80] O número de óbitos era tão alto que um carpinteiro permanecia sempre de prontidão para confeccionar caixões, destinados àqueles que tombavam no silêncio das construções (LUIZ, 2010, p. 265). Muitos desses homens, sem familiares próximos ou documentos formais, eram enterrados sem que ninguém reclamasse por seus corpos. Sem nome e sem memória, acabavam lançados no esquecimento. Em um dos depoimentos coletados por Gustavo Lins Ribeiro, especialmente sobre a construção do prédio do Congresso Nacional, apelidado pelos operários de "vinte e oito", evidenciam-se os riscos enfrentados pelos trabalhadores e como o ritmo acelerado de trabalho não permitia a implementação de medidas de segurança adequadas para prevenir fatalidades.

[80] Não são raros os relatos de candangos que eram encarregados de retirar os corpos dos colegas acidentados nas obras, numa estratégia deliberada para evitar que o pânico ou a comoção interrompessem o andamento do trabalho. Como as relações familiares eram raras – quase inexistentes – e muitos mal se conheciam ou haviam acabado de chegar, a ausência de vínculos afetivos diretos facilitava o descarte a que esses corpos estavam submetidos quando sofriam acidentes fatais (CONTERRÂNEOS [...], 1991; RIBEIRO, 2008; LUIZ, 2010).

> Do jeito que eles construíram aquele 28 ali, principalmente a estrutura, foi um troço criminoso. Porque ali teria que fazer o abajur.
>
> - Que é isso?
>
> - Abajur é uma cerca que você faz por fora, faz uma cerca pra poder não cair nada, né. Pra cair num tablado, né isso? E ali não tinha nada. Então era soltinho. Inclusive o teste que fazia ali era o sujeito andar em cima de uma viga de 15 centimetrozinho, andar nela com uns dez metros de altura. O sujeito passasse nela, passava no teste. Podia ser ele analfabeto. Aí ele ia trabalhar na montagem. Pagavam três vezes mais do que um pedreiro ganhava. Mas também o sujeito tava correndo o risco, qualquer hora... O cabloco ali, por exemplo arribitando uns prego, uns parafuso, uns arrebite grosso, com a marreta, ele batendo ali em cima. Desequilibrou pronto. Caía lá embaixo. Jogava no caminhão, levava lá pro necrotério lá (RIBEIRO, 2008, p. 167).

Mais tarde, quando Brasília enfim se ergueu altiva, seus artífices foram descartados. Como poeira varrida, os operários foram empurrados para as margens da nova capital, deslocados para as periferias que dariam origem a regiões administrativas como a Ceilândia.[81] O destino irônico dos candangos foi ver Brasília consolidar-se como um ícone de modernidade e sofisticação, enquanto eram banidos de seu centro, privados das benesses do projeto ao qual haviam dedicado suas vidas.

Esse cenário foi possível, entre outras razões, porque havia um sentimento quase sagrado de missão e sacrifício. A força de trabalho mobilizada compreendia que a sua participação envolvia algo grandioso, que estavam participando da fundação de um novo Brasil, contribuindo para a história do país com aquilo que poderiam oferecer: sua mão de obra. Como tantos outros na história, lançaram-se ao desconhecido em busca de um Eldorado que nunca os acolheu verdadeiramente – seja durante ou mesmo depois da conclusão dos trabalhos e inauguração da cidade. Holston aponta que esse discurso heroico esteve presente durante todo o período de obras como principal narrativa de atração de novos operários, tanto no discurso oficial do Estado quanto nas propagandas de empresas que se beneficiavam das políticas adotadas por Kubitschek.

[81] A cidade de Brasília não foi completamente concluída até o momento de sua inauguração, sendo necessários alguns anos adicionais de obras para que todo o projeto fosse finalizado. Da mesma forma, a distribuição da população não ocorreu de maneira ordenada seguindo o plano diretor original. Nos primeiros anos, a cidade foi marcada pela presença de favelas, que surgiram em decorrência do intenso fluxo migratório para o Planalto Central. A ausência de habitação popular levou muitos candangos a construírem barracos em áreas desabitadas, dando origem a ocupações irregulares. Ceilândia é resultado da transferência desses habitantes, um processo conduzido pela Comissão de Erradicação de Invasões (CEI), iniciado em 1971. O projeto, elaborado pelo arquiteto Ney Gabriel de Sousa, resultou na criação oficial da cidade de Ceilândia. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). Disponível em: https://www.arquivopublico.df.gov.br/formacao-de-ceilandia/. Acesso em: 20/02/2025.

> No início de 1957, o governo Kubitschek lançou uma campanha nacional destinada a recrutar pessoas para a construção de Brasília. Procurava voluntários para três tarefas: construir a capital, fornecer os suprimentos para as atividades de construção, e planejar e administrar o projeto. (...) A campanha de recrutamento centrou-se na popularização da construção de Brasília como um meio de forjar uma nova identidade nacional. Transmitida em rede para todo o país, como um evento de mídia, essa campanha tinha como foco um apelo a brasileiros de todas as regiões e origens sociais para que participassem da uma obra pública destinada a forjar a integração nacional. (HOLSTON, 2010, p. 206-207)

Um dos principais canais de comunicação utilizados pelo Estado para atrair novos operários foi o emprego estratégico de revistas ilustradas, que difundiam propaganda sobre a cidade, exaltando seu projeto, seus atrativos e as promessas de oportunidades para os que estivessem dispostos em busca de emprego e renda. Entre essas publicações destaca-se a *Revista Brasília*, criada pela Nocavap com o propósito de documentar as etapas da construção e informar a opinião pública sobre o andamento das obras. Foram publicados 44 números mensais entre janeiro de 1957 e agosto de 1960, com suas edições encerradas em 1988.[82]

Outra publicação relevante foi o álbum *Souvenir de Brasília*, centrado na apresentação dos principais nomes por trás do empreendimento, voltado especialmente aos visitantes que desejavam conhecer o projeto.[83] Como podemos observar na imagem da figura 37, esse álbum também serviu como peça de propaganda para recrutar os operários para a condução das obras. Nessa imagem vemos migrantes chegando ao sítio da nova capital carregando seus poucos pertences em sacos.[84] No alto, a fotografia vem acompanhada do título "Novos Horizontes...", uma clara alusão ao Eldorado que Brasília representava no discurso oficial. Contudo, o texto abaixo da fotografia deixa escapar indícios da realidade que os aguardava:

> Assim podemos classificar Brasília. Diariamente chegam novos bandeirantes à mais moderna capital do mundo em busca de melhores condições de vida e ali, de fato, o forasteiro recebe acolhimento cordial. Para o trabalhador bem-intencionado há sempre campo para melhores perspectivas futuras (SOUVENIR DE BRASÍLIA, 1958).

---

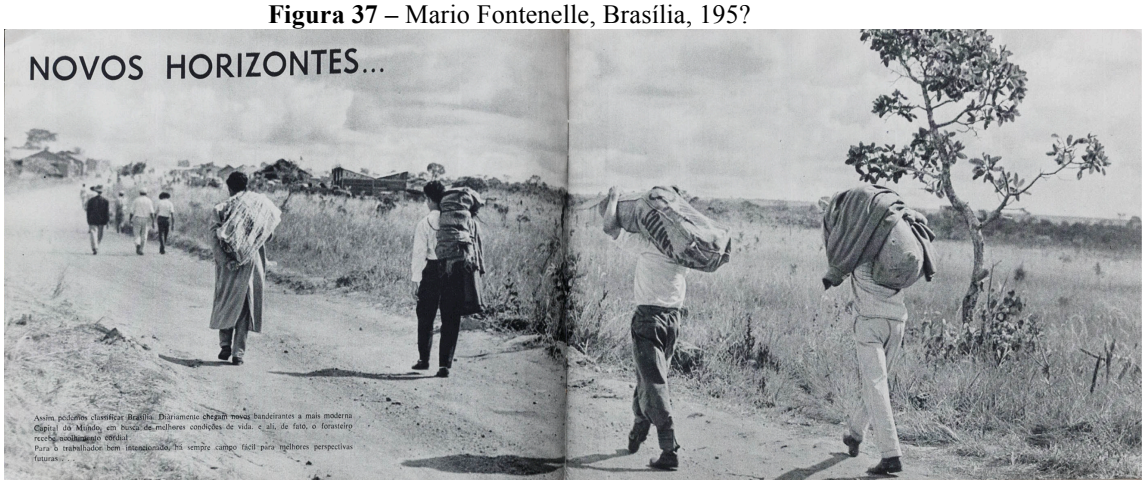
[82] Base de dados de livros de fotografia. Disponível em: https://livrosdefotografia.org/publicacao/8634/revista-brasilia-n1. Acesso em: 06/05/2025.

[83] Idem. Disponível em: https://www.livrosdefotografia.org/buscaavancada/@name/Souvenir%20de%20Bras%C3%ADlia. Acesso em: 06/05/2025.

[84] A fotografia da figura 37 integra o conjunto de imagens que será analisado com maior profundidade no docerrer desta pesquisa. Por essa razão, sua leitura interpretativa será desenvolvida no capítulo 4, onde serão explorados seus significados mais complexos.

O discurso deixa evidente o objetivo de atração, mas também subentende de modo sutil e quase imperceptível que a subjetividade e o valor moral desses "aventureiros" seriam avaliados segundo a ótica do "bem-intencionado", uma lógica que associa mérito e oportunidades a critérios morais, omitindo as estruturais violentas e opressoras que marcaram o cotidiano dessa massa de trabalhadores.

Figura 37 – Mario Fontenelle, Brasília, 195?



Fonte: *Souvenir de Brasília*, Belo Horizonte, 1958, Editora Bloch.

Esse foi, portanto, o cenário que serviu de pano de fundo tanto para os fotógrafos que registraram a construção de Brasília até a sua inauguração quanto para os trabalhadores que nela depositaram seus sonhos e trouxeram consigo a expectativa de um futuro melhor. No entanto, como vimos, o que os aguardava era um cotidiano árduo, marcado por jornadas exaustivas, moradias precárias, insegurança e um regime que priorizava a produtividade, tratando-os como peças de um projeto que exigia rapidez a qualquer custo.

Ainda que a exploração da mão de obra na construção civil não fosse novidade e que esse modelo fosse observado em outros contextos do país, o caso de Brasília carrega uma contradição essencial: a cidade foi idealizada como símbolo do progresso e da modernidade nacional, prometendo inaugurar uma nova era baseada em princípios mais democráticos e inclusivos, uma ruptura com o passado. Na prática, porém, perpetuou as desigualdades históricas, reproduzindo as mesmas formas de exploração e expropriação que marcaram historicamente o desenvolvimento do país. Assim, por trás do brilho futurista da nova capital e da arquitetura de vanguarda que marca essa cidade, persistia, durante a obra, a dura realidade de um Brasil que pouco mudava para aqueles que, com suas mãos surradas, tornaram possível esse sonho utópico.

3 Lentes empoeiradas: breve biografia dos fotógrafos na construção de Brasília

O levantamento biográfico dos fotógrafos que atuaram em Brasília durante sua construção revela um dado fundamental a ser destacado antes de iniciarmos o estudo da trajetória desses profissionais: não há, pelo menos até o presente momento, registros da atuação de mulheres na documentação fotográfica desse período. Em nossa pesquisa, que envolveu a consulta a diversos acervos e instituições responsáveis pela preservação dessas imagens, não identificamos nenhuma fotógrafa que tenha realizado um trabalho de registro abrangente da cidade, de seus monumentos, da arquitetura emergente e, sobretudo, do cotidiano dos trabalhadores. Entendemos que a ausência de um olhar feminino restringe as possibilidades narrativas sobre o processo de construção dessa cidade, reforçando a predominância de um olhar masculino sobre o registro desse momento histórico e limitando a diversidade de representações acerca da cidade em formação.

A ausência de uma mulher nesse processo reflete um contexto social mais amplo, profundamente atravessado por uma estrutura patriarcal que restringia a participação das mulheres em diversas esferas da vida pública, incluindo grandes empreendimentos. Tal exclusão também limitou o papel das personagens como testemunhas da história por meio de expressões artísticas, como a fotografia, evidenciando uma produção imagética historicamente orientada por perspectivas hegemônicas, que consolidaram uma memória seletiva e silenciaram outras vivências e experiências sociais (SCHWARCZ, 2014).

Na metade do século XX, o Brasil ainda operava sob um modelo social rigidamente machista, no qual a participação feminina no mercado de trabalho e em atividades artísticas ou documentais era marginalizada, especialmente em ambientes predominantemente masculinos, como os canteiros de obras. Além disso, o deslocamento de mulheres para territórios em formação, caracterizados por condições precárias, era socialmente desencorajado, o que contribuiu para a exclusão de suas perspectivas na construção da memória visual desse período.

Embora registros históricos confirmem a presença de mulheres na construção de Brasília – seja como esposas que acompanharam seus maridos, seja em funções administrativas, ou como engenheiras, lavadeiras, enfermeiras, arquitetas, ou ainda como trabalhadoras do sexo, na Cidade Livre conforme documentado por Tânia Fontenelle e Denise Caputo (CAPUTO, 2008, FONTENELE, 2011, 2013) –, a ausência de um acervo visual produzido por fotógrafas restringe significativamente a compreensão dessas vivências.

Por isso, é essencial que futuras pesquisas avancem nessa direção, buscando preencher essa lacuna e trazer à tona narrativas visuais que contemplem diferentes perspectivas sobre a construção dessa cidade. Esperamos que novas descobertas ampliem esse repertório, permitindo uma abordagem mais plural e abrangente sobre esse período. A incorporação de fotografias produzidas por uma mulher enriqueceria nossa compreensão sobre as relações de trabalho, o impacto da migração e o cotidiano dos trabalhadores, bem como adicionaria novas camadas interpretativas a essa grande epopeia histórica.

Dito isso, as razões que impulsionaram diferentes fotógrafos para testemunharem o nascedouro de Brasília foram múltiplas e heterogêneas, moldadas por interesses e olhares singulares acerca da cidade que estava em gestação. Para alguns, o chamado era mais íntimo,[85] por possuírem uma relação aproximada com os principais protagonistas desse projeto modernista – arquitetos, urbanistas, engenheiros e até mesmo o próprio presidente Juscelino Kubitschek, cuja figura se confundia com o destino da nova capital. Para outros, Brasília surgia também como um campo de experimentações visuais e documentais, um convite irrecusável que pulsava sob o significado que aquele momento representava.

Movidos pelo fascínio do desconhecido e de tudo o que a edificação desta cidade correspondia, esses fotógrafos se deslocaram para esse canteiro de obras aparentemente conscientes da importância dos eventos que se iniciavam sobre o solo vermelho do Planalto Central. A elevação de uma cidade no coração do Brasil não era apenas um feito técnico como consequência de um plano urbanístico arrojado, era a concretização de um anseio enraizado no imaginário nacional e nos acompanhava desde os tempos da chegada da corte portuguesa.[86]

As imagens capturadas por esses personagens tornaram-se, nesse sentido, relevantes documentos acerca do que narram; são testemunhos visuais intimistas, aproximados e contundentes acerca desse processo. Com diferentes camadas de detalhes, que vão desde a chegada dos candangos – através das picadas na terra virgem, passando pelo transporte, moradia, comércio e ambiente doméstico – essas fotografias reverberam contornos que

[85] Como será discutido adiante, o fotógrafo Mário Fontenelle manteve uma relação próxima com o presidente Juscelino Kubitschek, fator determinante para sua nomeação como fotógrafo oficial da NOVACAP. Essa posição estratégica conferiu-lhe acesso privilegiado ao processo de construção de Brasília, resultando em um extenso acervo de imagens que documentam as obras da nova capital. De forma semelhante, Marcel Gautherot possuía vínculos estreitos com Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, o que lhe garantiu um papel central no registro fotográfico da cidade em construção. Sua proximidade com os idealizadores do projeto urbanístico levou à sua escolha direta por Niemeyer para documentar as transformações do canteiro de obras, consolidando sua importância na iconografia visual de Brasília (CAPELLO, 2017); (DE SOUZA, 2019).

[86] No capítulo 2 desta pesquisa, tratamos com mais profundidade os marcos que instituíram a mudança da capital federal para o interior do país.

permitem resgatarmos parte dos aspectos que denotam a realidade do período de obras;[87] fragmentos de um tempo onde a intensidade das transformações ambientava o clima, revelando, aos poucos, a metamorfose que era empreendida por aqueles que deram forma concreta ao sonho modernista.

O registro do cotidiano de trabalho, sobretudo dos homens, estava carregado por uma aura épica, quase cinematográfica. São fotografias que evocam um imaginário híbrido: um lugar atravessado por um mundo ao mesmo tempo modernista e sertanejo. Os operários nas cenas, com vestimentas modestas, chapéus que os protegiam do sol impiedoso e em transportes precários, remontam a uma luta diária que se desenrolava nos canteiros de obras. A constante ausência de equipamentos, o improviso das moradias e, acima de tudo, a desproporção simbólica vista nessas cenas entre a monumentalidade das construções e a pequenez dos corpos que as ergueram, colocaram esses operários numa condição diminuta diante das estruturas colossais em que trabalhavam, como se suas silhuetas pudessem se dissolver sob as sombras da vastidão do Planalto Central.

No entanto, apesar das agruras e da dureza do cotidiano, algo que era perceptível desde o início, há um quê de brilho nos olhos desses candangos; como uma centelha. Nas fotografias, especialmente naquelas que registram a chegada à cidade ou nos retratos mais aproximados, percebe-se um semblante carregado, não sabemos se de fé nas expectativas ou apreensão diante do porvir. São registros que transcendem a ideia de representação direta e objetiva sobre os trabalhadores, afinal, essa era também a narrativa que interessava aos fotógrafos. São corpos que reverberam dialogando com a utopia, entrelaçando sonho e realidade em um mesmo campo visual.

Os fotógrafos que trabalhavam sob comissionamento, muitas vezes vinculados ao Estado, tinham como missão principal exaltar a grandiosidade que estava em curso, lançando suas lentes sobre a imponência das estruturas que ganhavam forma sob o traçado visionário de seus criadores. Suas câmeras buscavam captar o esplendor da empreitada, traduzindo em imagens a invenção modernista que se materializava. Contudo, mesmo aqueles cujos olhares eram guiados pela monumentalidade das formas urbanas não podiam ignorar a presença dos operários, figuras essenciais daquele cenário.

[87] O contexto visual expresso nas fotografias realizadas entre 1956 e 1960 não se restringe estritamente a esse período. Embora esta pesquisa se concentre especificamente nesse recorte temporal, anterior à inauguração da capital, é fundamental destacar que as condições documentadas nas imagens continuaram a se manifestar por vários anos, até que a cidade fosse efetivamente concluída.

Seja por empatia, por compromisso documental ou pela força inegável da cena que se desenhava diante de seus olhos, esses fotógrafos – comissionados ou independentes – apontaram também suas câmeras para os candangos, capturando os gestos, os olhares e a dureza daqueles que transformavam o abstrato em matéria concreta. Em tais composições, os operários tornam-se a medida da escala humana, pequenos diante da vastidão das obras, mas cruciais para a percepção e reconhecimento da grandeza do que estava sendo edificado. As fotografias produzidas, então, vão além do mero registro técnico: humanizam o colosso de concreto e aço, inscrevendo nele, a sua maneira, a memória daqueles que ergueram o concreto dos alicerces desse novo imaginário nacional.

No contexto desta pesquisa, o nosso olhar se volta especificamente para as imagens que conferem aos trabalhadores um papel central ou, ao menos, subjacente às cenas capturadas. São seus corpos que definem a escolha das fotografias e incorporação neste conjunto de análise. Em nossa perspectiva, essas imagens revelam a materialidade verdadeiramente sólida que envolveu essa construção; a experiência sensível que esteve presente. A pluralidade de abordagens conduzidas por esses fotógrafos enriquece, ainda mais, o imaginário visual acerca dessa obra, permitindo que múltiplos olhares se entrecruzem na tessitura da memória coletiva.

A multiplicidade de fotografias sobre esse período reflete, inevitavelmente, a diversidade de trajetórias pessoais e profissionais dos fotógrafos que aqui se aventuraram. Essa pluralidade, por sua vez, repercute na dispersão e nas distintas condições de preservação que seus acervos se encontram hoje. Enquanto algumas dessas coleções foram cuidadosamente incorporadas a instituições de referência, onde desfrutam de rigorosa catalogação e conservação, outras permanecem relegadas a um estado de vulnerabilidade, guardadas em arquivos menos estruturados ou mesmo sob a tutela particular de herdeiros e pesquisadores, que, na medida do possível, se esforçam para manter vivo esse patrimônio visual.

Entre os exemplos mais notáveis de acervos resguardados com esmero, destacam-se as coleções de Marcel Gautherot, Thomaz Farkas e Peter Scheier. Suas lentes, além de imortalizarem o processo de edificação de Brasília, captaram com sensibilidade outras nuances da geografia, da história e da cultura brasileira, compondo um conjunto amplo e multifacetado do país em transformação. Seus registros, hoje sob a guarda do Instituto

Moreira Salles (IMS),[88] encontram-se preservados em condições exemplares, assegurando sua longevidade e a acessibilidade para pesquisadores, críticos e entusiastas da fotografia. Essa institucionalização permite que suas obras sejam continuamente revisitadas, reinterpretadas e inseridas em novas narrativas sobre o Brasil modernista.

A preservação criteriosa e a cuidadosa catalogação dos arquivos fotográficos desses autores têm sido fundamentais para que suas trajetórias e produções visuais sejam continuamente pesquisadas e aprofundadas no meio acadêmico. Cada fotografia resguardada torna-se um fragmento do passado, uma janela para novas interpretações, permitindo que pesquisadores explorem a relevância histórica, estética e documental de seus conteúdos. O acesso sistematizado a esses acervos garante a continuidade dos estudos, como também a expansão do olhar sobre os registros, ampliando a compreensão das camadas narrativas inscritas na fotografia da capital.

No caso de Marcel Gautherot, sua produção em Brasília é amplamente reconhecida e tem passado por análises profundas. Entre os estudos existentes, destaca-se a pesquisa de Heloísa Espada (2011), cuja tese de doutorado intitulada: *Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot*, na qual a pesquisadora examina como as imagens do Eixo Monumental, realizadas por Gautherot no início da década de 60, dialogam com uma perspectiva épica sobre a cidade, conferindo à Brasília um caráter mitológico. A pesquisadora também analisa a maneira como essas imagens foram utilizadas para construir um discurso visual sobre a arquitetura moderna no Brasil, ressaltando o meticuloso uso da luz e das sombras, remetendo à formação intelectual de Gautherot, que, em suas composições, adquirem uma dimensão simbólica e estética bastante poderosa.

Entretanto, há também em Gautherot um olhar que transcende a grandiosidade arquitetônica. A pesquisa de Luciana Jobim Navarro (2017), intitulada: *Brasília impublicáveis de Marcel Gautherot: o olhar do fotógrafo e o imaginário da cidade*, percorre um caminho distinto ao focar nas suas imagens que evidenciam as precárias condições de vida dos operários que ergueram Brasília. O conjunto analisado pela autora revela a dura realidade da "sacolândia", moradias improvisadas feitas de sacos de cimento, onde os

[88] O Instituto Moreira Salles (IMS), com unidades no Rio de Janeiro, em Poços de Caldas (MG) e em São Paulo, é uma instituição privada voltada ao resgate e conservação da memória brasileira. Tem sob sua guarda importantes arquivos distribuídos em quatro áreas: Fotografia, Música, Literatura e Iconografia. Notabiliza-se também por promover exposições de artes plásticas de artistas brasileiros e estrangeiros. Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS). Disponível em: https://ims.com.br/sobre-o-ims/quem-somos/. Acesso em: 19/02/2025.

trabalhadores migrantes viviam sob condições adversas nas proximidades dos canteiros de obras. São registros que expunham as contradições do projeto em andamento, revelando a dura realidade de muitos operários. A autora também revela que tais fotografias foram preteridas em publicações oficiais, pois não se alinhavam à narrativa de progresso e grandiosidade que se buscava projetar para o mundo.

De forma semelhante, o acervo de Thomaz Farkas encontra-se amplamente preservado e de fácil acesso no IMS, o que possibilitou investigações acadêmicas sobre sua abordagem fotográfica. Dentre essas pesquisas, destaca-se o estudo *Construções: imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas* conduzido por Juliana de Arruda Sampaio (2016), que examina suas fotografias tanto durante a construção da capital quanto em sua inauguração. A pesquisa ressalta a liberdade compositiva presente em suas imagens, uma vez que Farkas não esteve vinculado a comissionamentos institucionais, diferentemente de Gautherot, o que lhe permitiu explorar a cidade de maneira mais espontânea e investigativa. Esse olhar autônomo reflete-se na forma como sua câmera se volta para os candangos, que emergem como protagonistas de suas cenas, especialmente na Cidade Livre, território vibrante onde as dinâmicas sociais e comerciais da população operária se manifestavam com intensidade.

Igualmente significativa é a produção fotográfica de Peter Scheier, cujo acervo permanece como um patrimônio visual meticulosamente preservado e também de amplo acesso para pesquisas no IMS. Essa salvaguarda criteriosa tem permitido que suas imagens sejam estudadas e analisadas por aqueles que se debruçam sobre a fotografia, a história visual e a construção da memória imagética do Brasil. Dentre os estudos que tangenciam sua contribuição para a iconografia de Brasília, destaca-se o estudo de Mariana von Hartenthal (2019) intitulado *Peter Scheier and Marcel Gautherot: Brasília, Lyrics and Epic*.

Para a autora, enquanto Gautherot realizou um trabalho que colaborou para a edificação do mito heroico do candango e da arquitetura monumental de Niemeyer, Scheier desviou-se dessa lógica ao registrar a vida cotidiana de mulheres, crianças, servidores públicos e outros sujeitos ordinários, muitas vezes invisibilizados nos discursos oficiais sobre a nova capital. Suas fotografias não glorificam o esforço construtivo, mas expõem os gestos mínimos, os deslocamentos incômodos e os não-eventos que também marcaram o cotidiano do canteiro de obras.

Essa perspectiva crítica de Scheier dialoga com outras produções que buscaram romper com o épico dominante, como o documentário *Conterrâneos Velhos de Guerra*, de Vladimir Carvalho (1991), embora com enfoques distintos. A relevância do estudo de von

Hartenthal reside justamente em destacar a tensão entre o projeto e a realidade vivenciada, entre a promessa de futuro e os corpos apagados pela narrativa heroica – com ênfase na quase completa ausência das mulheres nos registros da capital. Ao iluminar essas ausências, seu trabalho contribui para repensar o papel desempenhando pela fotografia na constituição das memórias públicas e privadas de Brasília.

Uma parte das imagens de Peter Scheier, assim como valiosas informações sobre sua biografia e memória, também está reunida na obra *Arquivo Peter Scheier*, organizada por Heloisa Espada (2020). A publicação apresenta imagens resultantes de cerca de 35 anos de sua produção como fotógrafo, abrangendo desde o fotojornalismo e demandas comerciais até sua atuação junto ao MASP e à Bienal de Artes. A obra destaca o olhar multifacetado de Scheier e sua relevância para a fotografia brasileira, obra que integra a coleção *Olhares estrangeiros sobre o Brasil*, realizada pelo IMS.

Complementarmente, a dissertação de Sônia Maria Milani Gouveia (2008), intitulada *O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier*, aprofunda-se em sua produção a partir do álbum *São Paulo, fastest growing city in the world* e do contexto urbano paulistano nas décadas de 1940 e 1950. A pesquisa evidencia as articulações entre fotografia, arquitetura e urbanismo na obra de Scheier, inserindo-o no panorama da fotografia moderna brasileira e destacando sua sensibilidade na documentação das transformações do espaço urbano

No entanto, nem todos os acervos que testemunharam a construção de Brasília desfrutam da mesma sorte. O vasto e inestimável trabalho de Mário Fontenelle, possivelmente o fotógrafo que mais produziu registros desse período, encontra-se sob a tutela do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF).[89] Apesar do inquestionável empenho dos profissionais que zelam por esse material, a instituição enfrenta desafios significativos para manter a conservação dos materiais que estão sob sua guarda, assim como para a digitalização e a catalogação desse acervo em alto nível. A carência de investimentos compromete a acessibilidade desse patrimônio, tornando-o menos disponível para pesquisadores e estudiosos, que poderiam, a partir dessas imagens, aprofundar a compreensão sobre a gênese da capital.

[89] Instituído em 1985, o Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF) é uma instituição vinculada à Casa Civil do Distrito Federal, responsável pela manutenção e preservação dos documentos produzidos pelo poder executivo de Brasília, assim como dos documentos privados que possuam relevância pública e estejam relacionados à história e à administração da cidade. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF). Disponível em: https://www.arquivopublico.df.gov.br/sobre-o-arpdf/. Acesso em: 20/02/2025.

A relevância de Mário Fontenelle para a memória fotográfica da construção de Brasília é incontestável. Seu olhar atento, sua presença incansável nos canteiros de obras e a vastidão de seu acervo fazem dele uma figura central na documentação desse momento emblemático da história brasileira. Seu trabalho, ao longo do tempo, tem sido objeto de investigações acadêmicas e audiovisuais, sendo revisitado em diferentes momentos e formatos. Um dos registros mais significativos dessa trajetória é o documentário *Mário Fontenelle: A Oração Silenciosa* dirigido por Pedro Jorge de Castro (2012), que, por meio de entrevistas com aqueles que conviveram com o fotógrafo, reconstrói uma narrativa biográfica sensível e profunda sobre sua obra e legado. Ao mesmo tempo, a presença de suas imagens em diversas publicações, reforça a magnitude de seu acervo, cujo volume total ainda se mantém desconhecido, uma vez que grande parte de suas fotografias aguarda digitalização e catalogação.

No entanto, apesar da evidente importância de seu trabalho, sua obra sobre Brasília em construção ainda carece de estudos mais aprofundados, capazes de lançar luz sobre a complexidade de seu olhar e sobre as camadas narrativas que suas imagens carregam. Entre os trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre seu acervo, destaca-se o artigo de Maria Beatriz Cappelo e Susanne Bauer (2019), *A Imagem como Produtora e Produto da Arquitetura Moderna no Brasil: As Fotografias de Mário Fontenelle e Marcel Gautherot nas Revistas Brasília e Módulo*. Nesse estudo, as autoras analisam como as imagens de Fontenelle e Gautherot foram utilizadas pelas referidas revistas para reforçar o discurso do modernismo arquitetônico, consolidando a nova capital como um símbolo de progresso e inovação. A pesquisa evidencia como fotografia e arquitetura se entrelaçam, funcionando como um vetor publicitário, um instrumento documental que ao mesmo tempo foi utilizado para construir a imagem e promover visualmente os aspectos utópicos que estavam em curso.

Nessa mesma linha, o artigo de Alexandre Pinto de Souza (2019), *As Fotografias de brasília na Construção de Brasília: Como as Imagens de Gautherot e Fontenelle foram Representadas no Periódico do Governo*, estabelece também uma análise comparativa entre os registros desses dois personagens, investigando como a narrativa modernista do Estado se manifestava na seleção e no enquadramento das imagens destinadas ao público. Sousa argumenta que, embora suas fotografias servissem aos interesses governamentais e na legitimação do projeto da nova capital, nem Fontenelle nem Gautherot se limitaram a registrar apenas a imponência das construções. Suas lentes voltavam-se também para aqueles que, com seus corpos e força de trabalhado, tornaram Brasília uma cidade possível.

Se suas imagens ajudaram a edificar um imaginário modernista, também revelaram as forças humanas por trás desse empreendimento. Nos registros de Fontenelle, a monumentalidade do projeto se equilibra com a materialidade do esforço candango, mostrando que Brasília não nasceu apenas do concreto e do aço, mas da poeira, do suor e da esperança daqueles que a edificaram.

O destino das imagens capturadas por Åke Borglund seguiu um percurso singular, distinto dos grandes acervos institucionalizados de outros fotógrafos que estiveram em Brasília. Grande parte de sua produção foi resgatada e preservada não por instituições públicas ou grandes arquivos fotográficos, mas pelo zelo e pela dedicação de Mercedes Urquiza,[90] que acompanhou o fotógrafo em sua passagem pela nova capital e, posteriormente, assumiu um papel fundamental na salvaguarda e difusão de sua obra. Graças a seus esforços, o legado de Borglund permaneceu vivo, sendo veiculado em mais de uma publicação (catálogos de exposição: BORGLUND, 2008, 2010), ao contrário do que se observa em relação a outros fotógrafos da época, cujas produções, muitas vezes, ainda aguardam visibilidade.

Entretanto, ao contrário de Gautherot, Farkas, Scheier e Fontenelle, cujos acervos têm sido objeto de diversas análises acadêmicas, a obra de Borglund permanece à margem das investigações mais aprofundadas. Não há, até o momento, um corpo consolidado de estudos que se debruce sobre suas fotografias, examinando-as com o rigor que a academia tem dedicado a outros nomes. Sua produção, embora resguardada e disseminada por meio de bibliografias, ainda aguarda um olhar mais atento, uma investigação que revele as nuances de seu trabalho, as escolhas estéticas que moldaram seu olhar e a forma como suas imagens dialogam com a construção do imaginário da capital. Dessa forma, o acervo de Borglund segue como um campo aberto à pesquisa, um arquivo de potencial inesgotável, pronto para

[90] A argentina Mercedes Urquiza, nascida em 1940, veio a Brasília acompanhada de seu marido em busca do sonho de reescrever sua história na cidade que estava sendo erguida no coração do Planalto Central do Brasil. A viagem, que durou 48 dias, foi uma verdadeira saga registrada no livro *A Trilha do Jaguar* (2018), no qual a autora narra sua trajetória até Brasília. Ao chegarem, abriram uma loja de materiais de construção, e Mercedes trabalhou como corretora na NOVACAP. Anos mais tarde, fundaram uma agência de turismo no renomado Hotel Nacional. Além de sua atuação profissional, Mercedes exerceu o papel de intérprete do fotógrafo sueco Åke Borglund quando este esteve em Brasília. Como forma de retribuição por seu trabalho, Borglund lhe ofereceu 40 de suas imagens. No entanto, apenas em 2006, com a crescente valorização da importância dessas fotografias, Mercedes viajou à Suécia e retornou ao Brasil com um acervo de 495 imagens de Borglund. Atualmente sob sua guarda, essas fotografias representam um registro visual fundamental da memória e da história de Brasília (URQUIZA, 2018).

ser explorado por novos estudiosos e reinterpretado à luz das múltiplas narrativas que se entrelaçam na fotografia dessa cidade durante o seu período de construção.

O acervo de outro fotógrafo abordado nesta pesquisa, Jesco von Puttkamer, encontra-se sob a salvaguarda do Centro Cultural Jesco Puttkamer, vinculado ao Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), instituição que preserva sua vasta produção imagética e também se dedica a difundir seu legado. Sua trajetória singular – situada na interseção entre fotografia e antropologia – transcende a atuação documental, expandindo-se para um compromisso mais amplo com a representação dos povos originários e das dinâmicas sociais que atravessam essas populações nativas ao longo do século XX.

As fotografias que Puttkamer realizou durante as obras da capital, assim como observado no trabalho de outros fotógrafos, não se limitam à monumentalidade arquitetônica; elas se inserem, sobretudo, no campo das relações humanas e das transformações estruturais que permeavam o país naquele período de modernização acelerada. Seu olhar, marcado pela sensibilidade etnográfica, revela uma Brasília que não se restringiu a sua imponência modernista e à grandiosidade do projeto urbanístico, mas um novo lugar que se constrói antes de tudo nos rostos, nos gestos e nos cotidianos daqueles que nela inscreveram suas histórias.

Tal abordagem, de certo modo, ultrapassa o registro técnico e se aproxima de uma reflexão visual sobre os aspectos sociais e territoriais que redesenhavam o Brasil no período. Embora suas imagens estejam acessíveis em algumas publicações (MATOS, 2005; PUTTKAMER, 2000), sua produção ainda carece de uma investigação mais aguçada, que a situe com a devida relevância que ela possui para o contexto da construção de Brasília. Um estudo detalhado sobre seu acervo permitiria compreender sua colaboração iconográfica para a memória desse empreendimento, como também para explorar as interseções entre progresso e ancestralidade, entre cidade e indivíduo – elementos que sua lente capturou com uma precisão que vai além do visível, alcançando as camadas mais sutis da experiência e da condição humana.[91]

Outro nome de singular relevância nesse vasto panorama é Jankiel Gonczarowska, cuja produção fotográfica se consolidou como um testemunho essencial dos primeiros anos

[91] As publicações realizadas pelo Instituto Jesco Puttkamer, sob a salvaguarda do Centro Cultural Jesco Puttkamer, ligado ao Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), foram fundamentais para possibilitar o acesso à biografia e às imagens produzidas por esse fotógrafo durante a construção da capital.

de Brasília. Seu olhar, voltado para a cidade em gestação, revelou a imponência do projeto modernista, mas, sobretudo, o contexto vivenciado nesse período, capturando com precisão a chegada dos primeiros candangos e as condições adversas enfrentadas ao longo da empreitada. Durante décadas, seu acervo permaneceu resguardado no domínio privado, uma preciosidade ainda oculta aos olhares acadêmicos e historiográficos. No entanto, recentemente, Sandra Gonczarowska Mussi, sua filha, trouxe esse legado à luz por meio da publicação da obra *Brasil: duas décadas, duas capitais* (2021). Uma iniciativa que ampliou a difusão de seu legado, abrindo novos caminhos para pesquisadores interessados na intersecção entre fotografia, política e os desdobramentos visuais que denotam a modernização brasileira.

As imagens de Gonczarowska percorrem um arco temporal amplo, estendendo-se do período inicial da construção da nova capital até registros feitos após sua inauguração. Seu olhar humanizado documentou a realidade atravessada pela poeira dos canteiros de obra, além de resguardar através do tempo, a vivência dos trabalhadores que moldavam a cidade a partir de suas rotinas, suas lutas diárias e seus silêncios. No entanto, assim como ocorreu com outros fotógrafos de sua geração, Gonczarowska também realizou trabalhos comissionados, nos quais sua lente se voltava para as figuras emblemáticas desse projeto, inserindo-se no discurso visual que consolidava a dicotomia e os paradoxos entre a política e a identidade brasileira expressas na materialidade de Brasília.

Apesar da inegável relevância desse conjunto imagético, sua obra também carece de estudos que a analisem de forma sistemática no contexto da construção dessa cidade e do período subsequente à sua inauguração. Essa lacuna representa uma oportunidade valiosa para pesquisadores que desejem explorar a relação entre fotografia e urbanização, entre a utopia e o cotidiano; imagens que aguardam ser revisitadas, reinterpretadas e incorporadas ao grande mosaico que compõe a memória e a produção intelectual dessa cidade e do Brasil.

Por fim, as imagens de Alfredo Colombo, que também não foram amplamente estudadas, guardam igualmente um valor inestimável para a memória visual de Brasília, oferecendo um testemunho singular de sua construção. Seu trabalho, marcado por uma experiência consolidada na documentação de diversas cidades brasileiras, diferencia-se pela amplitude das perspectivas visuais adotadas e pela capacidade de traduzir, em fotografias, a pulsação das urbes em transformação em todo território nacional. Colombo registrou a edificação da nova capital, compondo enquadramentos que expandem a percepção da grandiosidade do projeto a partir da técnica panorâmica que o fotógrafo dominava como poucos. Sua abordagem, caracterizada pelo uso de imagens amplas, revela uma estética

visionária – um olhar que não se detém às minúcias e volta-se para a amplitude, abraçando a totalidade da paisagem e antecipando, em sua linguagem visual, o impacto que a escala de Brasília se desenhava no horizonte.

Entretanto, a ausência de um acervo institucionalizado dificulta um resgate mais sistemático de sua trajetória, tornando a recuperação e o acesso ao seu legado um desafio para pesquisadores e historiadores da imagem. Grande parte de sua produção permanece dispersa em periódicos e revistas ilustradas, veículos para os quais contribuiu ao longo de sua vida profissional. Essas publicações, onde suas imagens foram difundidas, constituem um campo fértil para investigações que busquem reconstituir sua obra, compreendendo como sua fotografia dialogava com os discursos da modernidade que se aninhava em todo o país ao longo da metade do século XX.

Assim, a necessidade de um estudo mais amplo e aprofundado sobre sua produção se impõe como necessária para resgatar tal contribuição e para posicioná-la de maneira mais justa dentro da história e da memória fotográfica do Brasil e sobretudo de Brasília. Suas imagens, ainda à espera de uma ordenação rigorosa, permanecem como fragmentos dispersos de uma capital em formação, aguardando novos olhares que as revelem em toda sua potência narrativa e estética que carregam.[92]

Vale destacar que, para além das motivações documentais ou institucionais que trouxeram esses fotógrafos a Brasília, há um aspecto histórico compartilhado que conecta nomes como Peter Scheier, Jesco von Puttkamer, Thomaz Farkas, Jankiel Gonczarowska, Åke Borglund e Marcel Gautherot: todos tiveram suas trajetórias atravessadas, de maneiras distintas, por experiências de guerra. Scheier, Farkas e Gonczarowska chegaram ao Brasil como resultado de deslocamentos forçados em contextos marcados pelo antissemitismo e pelos impactos diretos da Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Jesco von Puttkamer, embora não fosse judeu, foi preso pela Gestapo e também deixou a Alemanha em meio à ascensão do nazismo. Åke Borglund teve sua carreira impulsionada após cobrir conflitos no Oriente Médio, enquanto Marcel Gautherot serviu como combatente durante a Segunda Guerra. Essas vivências, embora diversas, evidenciam que seis dos oito fotógrafos analisados nesta pesquisa tiveram suas trajetórias profundamente marcadas por episódios de conflitos e

[92] As imagens desse fotógrafo, incorporadas a esta pesquisa, foram acessadas por meio de obras que abordam a produção de cartões-postais nas principais capitais brasileiras, sobretudo na segunda metade do século XX. Seu material encontra-se amplamente disperso, a ponto de o autor desta pesquisa ter adquirido, em um leilão, uma de suas imagens.

instabilidade política internacional – sendo os únicos a não enfrentarem esse tipo de experiência os dois brasileiros, Alfredo Colombo e Mário Fontenelle.

As escolhas profissionais e os modos de ver desses artistas, portanto, foram moldados também por condições históricas extremas que os colocaram em contato direto com a violência, o deslocamento e a reconstrução. A presença significativa desses fotógrafos estrangeiros, cujas trajetórias foram profundamente afetadas por rupturas e experiências limite, constitui um dado relevante desta pesquisa e oferece camadas interpretativas adicionais à análise das imagens que constituem nossa investigação.

Sobre a disponibilidade das imagens desse conjunto de fotógrafos, é importante ressaltar alguns aspectos acerca do mapeamento e organização dessas fotografias que narram o período de edificação da nova capital. Entre os documentos existentes, destaca-se o rigoroso trabalho desenvolvido por Michael Wesley e Lina Kim na obra *Arquivo Brasília* (2010). Nesse estudo, os pesquisadores realizaram uma pesquisa meticulosa e bastante abrangente sobre a história visual dessa cidade, reunindo registros de diversos fotógrafos que documentaram Brasília em diferentes momentos de sua história. A publicação foi de valor inestimável para possibilitar o acesso a um amplo escopo de registros sobre a capital, abarcando desde os primeiros traçados concebidos nas pranchetas de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa até imagens mais recentes.

Outro projeto de resgate minucioso, amplo e de inestimável valor para a memória das fotografias de Brasília – tanto no período de sua construção quanto nas décadas seguintes, até o presente – é a *Base de Dados de Livros de Fotografia* (BDLF). Trata-se de uma iniciativa liderada pelo fotógrafo brasileiro Leonardo Wen, profissional com trajetória relevante no fotojornalismo nacional e na produção fotográfica autoral. A plataforma configura-se como uma base digital de referências bibliográficas organizada em três eixos integrados: base de dados referencial, biblioteca virtual e espaço de reflexão crítica. Com acesso livre e natureza informativa, a BDLF busca inventariar toda a produção editorial da fotografia brasileira desde o século XIX até os dias atuais, com a perspectiva de expandir-se progressivamente para outros países latino-americanos e lusófonos.

É importante ressaltar que, no contexto desta pesquisa, a BDLF constituiu uma fonte recorrente e fundamental, especialmente por conter uma base específica dedicada às publicações fotográficas sobre Brasília, organizada a partir da primeira etapa do projeto, financiada pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF), que culminou na inauguração da plataforma em 2020. Esse inventário foi continuamente ampliado nas etapas seguintes, por meio de pesquisas em editoras, acervos institucionais e produções

independentes, reunindo livros fotográficos, catálogos de exposições, coletâneas, zines, periódicos especializados e obras de história, teoria e crítica da fotografia.

Além da amplitude oferecida por essas duas fontes, foi necessária uma pesquisa aprofundada, envolvendo milhares de arquivos fotográficos localizados em diferentes bibliotecas, acervos, publicações, catálogos de exposições, revistas ilustradas, sítios eletrônicos e publicações institucionais que veiculam essas imagens. Entre os principais acervos consultados, destacam-se: Instituto Moreira Salles, Arquivo Público do Distrito Federal, Instituto Jesco Puttkamer, Biblioteca do Senado Federal e Arquivo Nacional. Apesar de reconhecermos a existência de muitas outras fotografias que retratam aspectos da vida candanga durante a construção da capital, optou-se por selecionar apenas imagens com autoria identificada e pertencentes ao conjunto de fotógrafos aqui eleitos para esta pesquisa. Tal recorte metodológico não desconsidera o valor do trabalho de outros registros, mas visa sistematizar e garantir que todas as fotografias analisadas tenham sido produzidas no período compreendido entre a chegada dos primeiros operários (1956) e a inauguração da cidade (1960).

O presente estudo não se propõe exaurir a totalidade dos fotógrafos[93] e registros realizados no período de construção dessa cidade. Nosso objetivo central reside na análise das imagens que, em sua essência, evidenciam a presença e a atuação dos candangos na construção desse empreendimento – fotografias que os colocam como elementos centrais ou adjacentes em suas narrativas. Assim, priorizamos os fotógrafos que documentaram de maneira sistemática esse período de intensas transformações e que, ao longo de suas produções, reiteraram a presença dos candangos em suas composições.

Por meio de diversas cenas e enquadramentos recorrentes, essas imagens apresentam um discurso visual consistente sobre as condições enfrentadas por aqueles personagens durante esse processo e, dessa maneira, restringimo-nos à análise das imagens desses oito fotógrafos cujos registros oferecem contribuições significativas para a constituição dessa narrativa que exploraremos acerca da memória visual desse período histórico de Brasília.

[93] Embora diversos fotógrafos tenham registrado a construção de Brasília, nem todos possuíam um acervo sistematizado que documentasse amplamente o processo edificante da nova capital. Entre esses nomes, destacam-se Ernesto Silva, João Gabriel Gondim de Lima, Paulo Manhães de Almeida, Arlindo Okubo, Hélio de Oliveira, Geraldo Vieira, entre outros que permaneceram anônimos. Apesar de terem capturado momentos significativos da obra e, eventualmente, retratado os candangos em suas condições laborais, suas contribuições, não se equiparam, em termos de volume e abordagem, aos fotógrafos selecionados para esta pesquisa. Dessa forma, optou-se por não integrá-los ao corpo principal do estudo, dado o foco em registros que oferecem uma documentação contínua e aprofundada da construção da nova capital.

Ao mesmo tempo, esta pesquisa não procura encerrar as múltiplas camadas de leituras que as imagens aqui reunidas evocam. Pelo contrário, busca abrir caminhos para novas interpretações, reconhecendo que seu potencial narrativo e simbólico permanece em constante expansão. Cabe, portanto, às instituições responsáveis pela preservação desses acervos a tarefa fundamental de salvaguardar essa herança visual, garantindo que as gerações futuras possam revisitá-la e reinterpretá-la, compreendendo, por meio dessas imagens, a magnitude desse acontecimento singular. Da mesma forma, cabe a outros pesquisadores a responsabilidade de se debruçarem sobre esse material, explorando novas narrativas e ampliando os debates em torno do vasto e significativo repertório visual que constitui a construção de Brasília.

3.1 Do céu ao concreto: a visão panorâmica de Alfredo Colombo

Alfredo Colombo (19?-19?), foi um fotógrafo do início do século XX que se destacou em virtude das imagens realizadas para a *Foto Postal Colombo*, uma editora sediada na cidade de São Paulo e que foi especializada na produção de cartões postais em todo o país, principalmente a partir dos anos de 1940.[94] Apesar de sua relevância iconográfica na história da fotografia brasileira, são poucas as referências que abordam a história dessa editora e principalmente a vida pessoal de Alfredo Colombo. O trabalho publicado pela *Foto Postal Colombo* esteve centrado na comercialização de cartões postais que atendiam as demandas de viajantes e colecionadores que viam nesses produtos uma forma de compartilhar suas experiências de viagens e colecionar paisagens das diferentes localidades que visitavam (GERODETTI; CORNEJO, 2004).

A trajetória desse personagem confunde-se, em certa medida, com a história da própria editora, que foi originalmente fundada por seu pai, Sulpízio Colombo e, posteriormente, ampliada a partir da parceria entre Alfredo Colombo e o fotógrafo e editor Francesco Benassi, no final da década de 1940. A sociedade entre os dois se manteve até o ano de 1956, quando Alfredo e seu irmão Aldo Colombo, assumiram definitivamente a administração do negócio. A partir desse momento, a *Foto Postal Colombo* se consolidou como uma editora voltada para a produção de paisagens urbanas e documentação dos aspectos arquitetônicos das localidades fotografadas, realizando imagens que procuravam

[94] Ao contrário dos demais fotógrafos analisados nessa investigação, não pudemos encontrar a cidade de origem de Alfredo Colombo.

evidenciar as transformações e a modernização característica da metade do século XX e que estava em curso em diversas regiões do território nacional (KRAUSS, 2013).

Mesmo após o encerramento da sociedade com Francesco Benassi, a editora continuou suas atividades até meados da década de 1960 e, nesse período, Alfredo Colombo assumiu um papel crucial na produção das fotografias panorâmicas que se tornaram icônicas, incluindo registros detalhados e visualmente impactantes da construção de Brasília – em sua maioria realizados após a inauguração da cidade (KRAUSS, 2013, p. 106). Uma parte significativa dessas vistas produzidas no terreno de obras da nova capital foram amplamente divulgadas em revistas e publicações que tinham como objetivo promover o audacioso projeto de edificação da capital.[95]

Importante ressaltar que entre as décadas de 1910 e 1920, houve uma "febre" de cartões postais no Brasil, especialmente na cidade de São Paulo, onde os estúdios fotográficos passaram a produzir vistas urbanas e paisagens que expressavam os valores burgueses e o crescimento urbano que marcava os espaços dessa cidade em vias de ressignificação (FERNANDES JUNIOR, 2002). Através de imagens como as publicadas pela *Foto Postal Colombo*, o Brasil pôde se projetar tanto internamente quanto no exterior, ao mesmo tempo em que os cartões postais se consolidavam como uma forma de cultura visual e um meio de comunicação acessível, contribuindo como influência sobre o público consumidor, ampliando os horizontes culturais e registrando o legado de um país em transformação (GERODETTI e CORNEJO, 2004).

O trabalho de fotógrafos como Alfredo Colombo ilustra como esses produtos se tornaram importantes ferramentas de divulgação de um país que buscava se posicionar sobre novas bases, e isso também significava uma mudança nas representações que as fotografias produzidas em seu território trariam e significariam. Nesse contexto, Brasília se tornou um campo atraente para a produção dessas imagens e Colombo foi um dos fotógrafos que acompanharam a construção dessa cidade. São imagens que contribuíram para a ampliação do imaginário que conectava Brasília a esse ideal de progresso que pairava sobre o país.

Nesse período, Alfredo Colombo notabilizou-se por sua habilidade em dominar a técnica de fotografia aérea e por sua sensibilidade artística ao conceber composições visuais

[95] Entre essas publicações, destacam-se as revistas *IstoÉ Brasília* e *Souvenir Brasília*, editadas e publicadas pelo jornalista Carlos Rodrigues entre 1958 e 1960, durante o período de construção da nova capital. Essas revistas tinham como principal objetivo promover Brasília tanto no Brasil quanto no exterior, consolidando sua imagem como um marco do desenvolvimento e da modernidade nacional (DE SOUZA, 2019).

de grande impacto que capturavam, sobretudo, a arquitetura e o urbanismo das cidades, ao mesmo tempo em que ofereciam um olhar poético e inovador sobre a paisagem brasileira. Suas imagens, frequentemente marcadas por perspectivas de difícil acesso e tecnicamente desafiadoras, dialogam com o legado de Marc Ferrez, na cidade do Rio de Janeiro, do final do século XIX. Ferrez utilizou a fotografia panorâmica como um instrumento narrativo potente, articulando as complexidades das transformações urbanas e culturais do Brasil – temática abordada no primeiro capítulo desta investigação.

Na figura 38, podemos identificar a destreza técnica e a visão singular de Alfredo Colombo ao capturar a monumentalidade e a organização urbanística de Brasília recém-inaugurada.[96] A fotografia panorâmica e ao mesmo tempo aérea, marcada por um enquadramento meticuloso e deliberado, ressalta a amplitude da cidade em sua essência modernista. O olhar de Colombo se alinha ao horizonte infinito, onde o relevo plano e os traços geométricos da capital se encontram com o céu, criando uma simetria futurista. O horizonte quase infinito, cuidadosamente posicionado ao fundo da cena, funciona como um elemento de transição entre a arquitetura e a natureza. Sua presença destaca o protagonismo do planejamento urbano, que se impõe sobre o espaço natural anteriormente existente.

O alinhamento dos prédios, rigorosamente dispostos como peças de um quebra-cabeça urbano, comunica uma ordem inerente ao projeto de Brasília, como também provoca questionamentos quanto à sua autenticidade como uma cidade habitável e funcional. A paisagem remete à pergunta que permeia a obra *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino (1990): seria essa cidade uma construção real ou fruto de uma imaginação arquitetônica utópica? Esse desconforto visual, gerado pela precisão quase artificial do enquadramento, reflete tanto a visão do fotógrafo quanto o próprio projeto político-urbanístico que Brasília representava: um lugar de ruptura com o passado, criado para simbolizar um presente que se projetava no futuro.

[96] Para cada um dos fotógrafos abordados neste tópico da pesquisa, será analisada uma única imagem relacionada à construção da cidade. No caso de Alfredo Colombo, cujo acervo apresenta menos imagens disponíveis e acessíveis sobre o período da construção, optou-se por utilizar uma fotografia realizada após a inauguração de Brasília. Para os demais fotógrafos, as imagens selecionadas permanecem dentro do escopo temporal desta investigação, que se concentra entre os anos de 1956 e 1960.

Figura 38 – Alfredo Colombo, Brasília, 196?



Fonte: Foto Postal Colombo, Revista Brasília

A escolha de Colombo por um enquadramento aéreo, que transcende o registro documental para atingir o nível de uma narrativa visual sofisticada, é coerente com a abordagem de suas produções anteriores. Contudo, em Brasília, sua lente parece se fascinar ainda mais pelo caráter simbólico que a cidade carrega, apresentando-se também como o cenário ideal para o fotógrafo aplicar sua experiência acumulada em registrar cidades emergentes e reinterpretar o espaço urbano, sobretudo através das imagens panorâmicas.

Ao mesmo tempo, nas imagens realizadas após a inauguração da nova capital e publicadas pela editora *Foto Postal Colombo*, podemos perceber que essas representações, em sua maioria, priorizaram a monumentalidade que essa obra significava, especialmente sob seus aspectos que a denotam como projeto modernista. O foco principal de suas representações expõem as mudanças abrangentes sobre a natureza, priorizando a grandiosidade do projeto em detrimento dos detalhes sobre os trabalhadores e habitantes. Entretanto, apesar desse direcionamento, as fotografias revelam, em certos momentos, a presença humana, permitindo uma compreensão mais ampla sobre como o espaço ao redor os contemplava e os acolhiam.

Nesse sentido, embora as imagens produzidas por Colombo – sobretudo após a inauguração – privilegiassem os aspectos mais emblemáticos de Brasília, suas fotografias realizadas durante a fase de construção documentam de forma expressiva a presença dos candangos, especialmente no contexto da Cidade Livre, tornando essa presença visível e incontornável.

Esse espaço, marcado pela intensa circulação de pessoas, configura-se como um dos principais territórios de concentração desses homens e mulheres nos primeiros anos de

construção e também após a inauguração da cidade. As fotografias analisadas registram essa presença de maneira contundente, evidenciando a centralidade dos candangos nesse processo histórico. Mesmo inseridos em um cenário frequentemente voltado à exaltação da monumentalidade arquitetônica, sua presença reafirma, por meio das imagens, a relevância de suas atividades. Suas presenças visíveis resistem à lógica de apagamento imposta pelo projeto e reivindicam seu lugar como protagonistas.[97]

3.2 Uma câmera inquieta: o olhar viajante de Åke Borglund

A trajetória do fotógrafo sueco Åke Borglund (1929-1995), que nasceu nos arredores da cidade de Estocolmo, insere-se de maneira inigualável na história da construção de Brasília. As imagens desse fotógrafo se conectam profundamente ao significado desse projeto modernista e acerca das transformações simbólicas que ocorreram durante essa obra – sobretudo nas questões que circunscrevem os personagens que atuaram como operários nessa empreitada. Filho de jornalista, Borglund teve seu primeiro contato com a fotografia de forma casual, ao deparar-se com uma câmera fotográfica que estava empoeirada em uma gaveta de sua casa, esquecida por sua mãe (BORGLUND, 2010, p. 6). Assim, o envolvimento de Borglund com a fotografia foi, segundo ele mesmo, uma caminhada autodidata que, mais tarde, o levaria a explorar os limites potenciais da produção fotográfica.

Após ingressar em uma escola profissional de fotografia em busca do aprimoramento técnico, aos 20 anos, Borglund já se considerava apto a atuar profissionalmente, iniciando sua carreira jornalística no tabloide *Expressen*, à época um dos mais importantes jornais liberais da Suécia, fundado no final da segunda guerra, em 1944 (BORGLUND, 2008, p. 14). Foi nesse ambiente que o Borglund aprimorou seu olhar, realizando coberturas fotográficas que expuseram importantes acontecimentos do período, marcadas pelo rigor técnico e a sensibilidade que caracterizariam sua trajetória desde o início. Nesse momento de consolidação profissional, suas imagens prenunciavam a presença de um fotógrafo que buscaria apontar suas lentes para temas que pudessem unir a grandiosidade simbólica em seus conteúdos e uma humanidade, quase altruística, perceptível mais tarde em seus registros da construção da capital.

[97] Caso o leitor tenha interesse em observar tais imagens, sugerimos que vá para as pranchas de fotografias que acompanham o capítulo 4, mais especificamente a prancha intitulada *Comércio*.

Após essa primeira experiência, Borglund ingressou na renomada revista *Life Magazine,*[98] o que representou um avanço significativo em sua carreira, inserindo-o no centro das produções fotojornalísticas, marcadas pelo auge das revistas ilustradas (MAUAD, 2005). Nesse contexto histórico, as imagens fotográficas ocupavam um papel de destaque como fonte de informação visual – antes de emergência da televisão –, atuando como instrumentos de persuasão que avançavam para além de uma mera complementação textual; eram elas, portanto, as protagonistas na narrativa jornalística (MONTEIRO, 2007). Além desta importante revista, Borglund também colaborou para a *National Geographic*[99] e a revista *Paris Match,*[100] momento em que passou a adotar equipamentos mais práticos e ágeis, substituindo a robusta câmera *Rolleiflex* de lentes gêmeas e negativo quadrado (40 x 40 mm), por uma câmera *Leica* de 35mm – uma mudança que simbolizou tanto um aprimoramento tecnológico, quanto uma adaptação estratégica às exigências do fotojornalismo moderno que avançava (SOUSA, 2004).

A adoção de equipamentos mais leves ampliou suas possibilidades fotográficas e permitiu que Borglund pudesse atender demandas cada vez mais complexas, levando-o a realizar registros impactantes, sobretudo, para alimentar o apetite visual de um público cada vez mais ávido por imagens fotográficas de impacto (SOUSA, 2004). Assim, nessa fase de sua carreira, marcada por deslocamentos frequentes e a exposição a cenários extremos, Borglund documentou uma multiplicidade de acontecimentos históricos que transitaram entre cenários de guerras, competições esportivas, acidentes de grande repercussão e o universo glamoroso das celebridades (BORGLUND, 2008). Nessa mesma época, o fotógrafo se

[98] Com periodicidade semanal, a revista *Life* destacou-se como uma das principais publicações ilustradas do mundo. Suas edições foram impressas entre 1883 e 1972, ano em que a revista passou a ser publicada mensalmente e que prosseguiu até o ano 2000. Posteriormente, em 2008, sua circulação tornou-se exclusivamente digital, permanecendo ativa até os dias atuais. Fonte: Life Magazine. Disponível em: https://www.life.com/history/welcome-to-life-com/. Acesso em 24/02/2025.

[99] Com periodicidade mensal, a revista *National Geographic* iniciou suas publicações em 1888 e mantém-se ativa até os dias atuais. Voltada para a divulgação científica, a revista aborda principalmente temas relacionados à geografia, biologia, física, história e cultura, destacando-se especialmente pela qualidade de suas imagens fotográficas. Fonte: National Geographic. Disponível em: https://www.nationalgeographic.com/impact/. Acesso em: 24/02/2025.

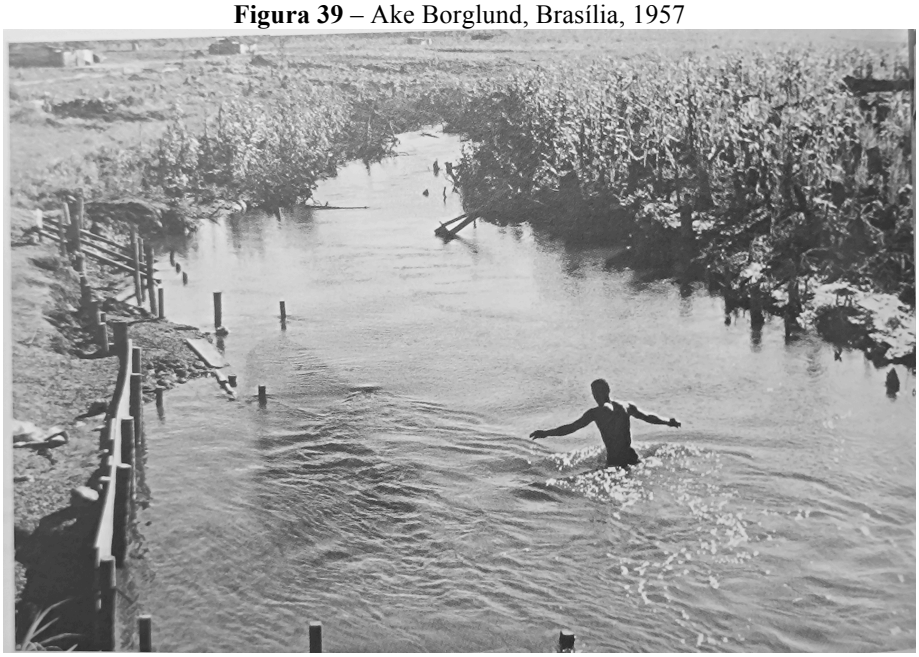
[100] *Paris Match* é uma revista semanal francesa lançada em 1949, sucedendo a publicação esportiva *Match*, criada em 1938. Voltada para notícias nacionais e internacionais, bem como reportagens sobre cultura e celebridades, a revista tornou-se uma das mais influentes da França. Ao longo de sua trajetória, cobriu eventos históricos de grande impacto e, desde 1996, adotou uma postura política independente. Atualmente, é publicada pela Hachette Filipacchi Médias, pertencente ao Grupo Lagardère. Fonte: Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Paris_Match#:~:text=A%20revista%20come%C3%A7ou%20como%20uma,um%20novo%20nome%2C%20Paris%20Match.. Acesso em: 24/02/2025.

destacou na cobertura de três guerras no Oriente Médio, consolidando-se como um fotojornalista renomado e um importante cronista visual por onde passou.

As imagens que Borglund produziu durante o conflito entre Israel e os países árabes vizinhos, no ano de 1956, destacaram sua habilidade no registro da intensidade e complexidade dos cenários de combate. Essa cobertura fotojornalística rendeu a ele importantes prêmios, incluindo, por duas vezes, o título de "Fotógrafo do Ano" na Suécia, seu país natal. Tais honrarias consolidaram sua reputação como um fotojornalista destacado e, com o prestígio adquirido, Borglund foi agraciado com a oportunidade de escolher um destino qualquer para explorar fotograficamente – uma espécie de tributo às suas contribuições (BORGLUND, 2010, p. 12).

Fascinado pela ideia de documentar a construção de um futuro idealizado, ele optou por viajar à América do Sul, direcionando seu interesse à cidade de Brasília e ao marco histórico que esta obra representava. No imaginário internacional, Brasília já se projetava como um símbolo de inovação e ruptura, uma cidade que emergia "do nada" para se tornar a nova capital do Brasil – remodelando significativamente as concepções vigentes sobre as características e as funções da urbanidade. Assim, no ano 1957, ainda nos primeiros meses de edificação da cidade, Borglund desembarcou nesse vibrante canteiro de obras, onde a poeira, as máquinas e a dedicação de milhares de trabalhadores moldavam a paisagem e um novo ideal de Brasil.

Figura 39 – Ake Borglund, Brasília, 1957



Fonte: Acervo Mercedes Urquiza

A sensibilidade que a trajetória biográfica de Borglund forjou sobre seu olhar, evidencia-se na figura 39, que registra de forma poética e empática outros aspectos do significado desse empreendimento. Para a realização dessa imagem, Borglund se distanciou do protagonismo monumental dos canteiros de obras para registrar a humanidade dos trabalhadores que participaram dessa construção. Na cena, observamos um homem, possivelmente um operário, refrescando-se no córrego do Riacho Fundo.[101] A composição, propositalmente localizada em uma área periférica, próxima à Cidade Livre, revela o esforço deste fotógrafo em estabelecer uma conexão mais íntima e genuína com os candangos.

Essa imagem, que se afasta da narrativa usual acerca da arquitetura grandiosa de Brasília, propõe um olhar contemplativo e lírico sobre a vida cotidiana. O operário, com os braços abertos, caminhando pelo leito do córrego, parece momentaneamente alheio à dureza de sua rotina de trabalho. A composição remete a uma perspectiva quase paradisíaca, evocando um Éden simbólico onde a simplicidade se confunde com os sonhos daqueles que buscaram em Brasília uma oportunidade de recomeço. O contraste entre essa imagem idílica e a realidade árdua do cotidiano marcado pelas obras e pelo concreto, sugere uma leitura altruísta sobre os trabalhadores que, muitas vezes, eram invisibilizados em meio à arquitetura imponente.

É interessante observar como o olhar de Borglund se afasta de uma abordagem estritamente documental, comum no fotojornalismo da época, para adotar uma perspectiva que privilegia a subjetividade e a experiência vivenciada por esses personagens. A escolha em representar esse momento de descanso, reforça o compromisso pessoal do fotógrafo com a dimensão humana que envolvia a nova capital, um aspecto que se confirma nas suas demais imagens que iremos analisar no quarto capítulo. Em um contexto onde as imagens geralmente glorificavam o progresso em curso, Borglund captura um instante que celebra a resiliência e os sonhos, oferecendo uma narrativa que enriquece nossa compreensão sobre o tamanho do impacto deste feito sobre a vida de seus construtores.

Durante a sua curta estadia, o fotógrafo documentou intensamente tudo ao redor e, suas andanças, foram marcadas pela colaboração estreita de Mercedes Urquiza, uma das

[101] O Riacho Fundo, atual Região Administrativa XVII do Distrito Federal, foi oficialmente criado em 13 de março de 1990, a partir do loteamento da antiga Granja Riacho Fundo, como parte de um programa de assentamento destinado a realocar moradores de áreas irregulares da capital. O nome da região faz referência ao Córrego Riacho Fundo, que nasce na própria área e representa um importante recurso hídrico local (Administração Regional do Riacho Fundo I. Disponível em: https://www.riachofundo1.df.gov.br/category/sobre-a-ra/conheca-a-ra. Acesso em: 07/05/2025).

pioneiras estrangeiras a se estabelecer durante esse período de obras. Mercedes, acompanhada de seu marido, havia percorrido uma jornada de 48 dias desde Buenos Aires até Brasília, cobrindo mais de 4.000 quilômetros em busca das oportunidades que a nova capital prometia. Essa travessia, marcada por inúmeros desafios e documentada na obra *A Trilha do Jaguar* (2018), simbolizava o espírito aventureiro e pioneiro daqueles que se lançavam na construção de um futuro projetado pelo governo brasileiro (URQUIZA, 2018).

Mercedes, atuando como intérprete de Borglund, desempenhou um papel crucial para que o fotógrafo pudesse navegar pelos desafios logísticos e culturais de sua estadia. Essa colaboração permitiu a execução de suas fotografias, como também resultou em uma amizade duradoura entre ambos. Ao reconhecer a contribuição de Mercedes para o sucesso de sua empreitada, Borglund – ao retornar para seu país –, enviou a ela 40 das imagens que havia registrado.

São fotografias que capturaram desde a monumentalidade da construção, passando pela atmosfera de esperança e o registro aproximado dos personagens envolvidos na empreitada. Décadas mais tarde, Mercedes restabeleceu contato com Borglund, solicitando o restante do material fotográfico que ele havia produzido, prontamente atendida. Essas imagens, hoje, compõem algumas das obras que tratam do trabalho desse fotógrafo (BORGLUND 2008, 2010), uma iniciativa que contribuiu imensamente para ampliar a nossa compreensão sobre a memória visual da edificação da capital e como a cidade de Brasília insere-se na memória do país.

3.3 Do exílio à nova capital: a fotografia intuitiva de Jankiel Gonczarowska

Jankiel Gonczarowska (1924-1988) nasceu no coração de Vilnius, capital da Lituânia, em um período que estava profundamente marcado pelas reverberações da Primeira Guerra Mundial. Vilnius, à época, representava um espaço de fronteira – geográfica e política –, onde as tensões de disputas territoriais e a sombra das invasões moldavam e definiam o tom do cotidiano urbano. A infância de Gonczarowska, pouco documentada, repousa na névoa das parcas informações que sua família carrega, mas, ainda assim, podemos imaginar o peso das circunstâncias que moldaram sua formação; ele era judeu em uma Europa onde o antissemitismo ganhava força e onde a sombra do Holocausto já se insinuava no horizonte (MUSSI, 2021).

Crescer nesse ambiente significava experimentar a vida sob o espectro do medo, da insegurança e da incerteza constante. Assim, nesta pretensa quietude de uma cidade fundada

no século XIV, e transitando entre casas e sinagogas, os sonhos infantis de Jankiel coexistiram com as angústias de uma comunidade assombrada pelo Nazismo em expansão. Foi este o contexto que marcou seus primeiros anos, em uma vida enviesada pela resistência e adaptação que marcaram seu entendimento e visão de mundo, posteriormente aflorados em sua obra fotográfica.

Diante desse cenário adverso, no ano de 1920, seu pai tomou a difícil decisão de abandonar suas raízes e emigrar para o Brasil, buscando, nessa travessia, um ambiente mais seguro e distante das crescentes ameaças que pairavam sobre a identidade de seu povo. Essa diáspora, parte de um movimento mais amplo que levou mais de 50 mil judeus ao Brasil até 1939, reflete a tentativa desesperada de um povo em poder escapar de uma Europa cada vez mais hostil e inóspita (REES, 2017). O Brasil, assim, tornou-se uma promessa de refúgio e um futuro de sobrevivência. Ao chegarem neste país, a família Gonczarowska estabeleceu-se, num primeiro momento, na cidade do Rio de Janeiro, um dos principais destinos de imigrantes judeus à época e, mais tarde, fixaram sua residência no Rio Grande do Sul de modo definitivo, onde já havia uma comunidade judaica estruturada e relativamente consolidada (LESSER, 1995)

O deslocamento geográfico e cultural vivenciado por Jankiel e sua família marcou sua trajetória pessoal, influenciando de modo profundo o contexto em que se daria a sua formação e atuação futura. O processo de adaptação a um novo país, somado à experiência de ter vivido em um ambiente de intensa opressão e deslocamento forçado, certamente moldou as sensibilidades que ele traria para os seus trabalhos. Nesse sentido, a história de vida de Gonczarowska oferece uma rica perspectiva sobre os desafios enfrentados por aqueles que buscaram refúgio em terras estrangeiras, enquanto evidencia a resiliência das comunidades judaicas na construção de novas existências em meio às adversidades.

Foi somente na década de 1940 que Gonczarowska entrou em contato com a fotografia, momento em que, pela primeira vez, experimentou o fascínio proporcionado pelo universo imagético (MUSSI, 2021). Em um período marcado pelo consumo de retratos e cartões postais, a fotografia apresentava-se como um objeto marcado por múltiplos significados, como também um meio de expressão artística em ascensão. Nos primeiros anos dessa relação, Gonczarowska atuou como assistente em um estúdio fotográfico, aproximando-se das câmaras escuras e do processo químico de revelação, onde a imagem emergia lentamente sob a ação dos reagentes, produzindo um grande fascínio sobre o fotógrafo e definindo a sua leitura de mundo a partir dessas superfícies que ganhavam vida diante de seus olhos.

Embora tenha começado em um ambiente onde a fotografia permanecia atrelada ao estúdio e às produções comuns aos laboratórios, sua verdadeira vocação revelou-se nas ruas. Foi nelas que Gonczarowska encontrou o palco ideal para sua prática fotográfica mais engajada e autoral, capturando a efervescência das multidões e a espontaneidade dos banhistas durante os verões que frequentava as praias do sul do Brasil (MUSSI, 2021). A rua, com sua pulsação incessante, tornava-se uma extensão de sua própria essência artística, permitindo-lhe criar uma conexão visceral entre sua personalidade enquanto fotógrafo, as pessoas ao seu redor e o ambiente que amparava suas composições.

Essa preferência pela fotografia de rua era mais do que uma escolha técnica; era uma filosofia que guiava sua abordagem e, nas suas palavras: "para ser um bom fotógrafo é necessário dedicar-se à profissão, tomar contato com as pessoas antes de fotografá-las e correr o mundo" (MUSSI, 2021, p. 8). Para Gonczarowska, a fotografia não estava associada a um registro mecânico; as imagens, para ele, deveriam estabelecer diálogos visuais profundos, nos quais a troca entre fotógrafo e sujeito transcenderia a captura visual, criando uma narrativa que pudesse dar voz ao cotidiano que as ruas ofereciam e à alma dos personagens que ele tão cuidadosamente enquadrava.

Nesse período, as câmeras, que antes eram robustas, volumosas e demandavam um preparo minucioso prévio sobre os materiais fotossensíveis, começaram a se tornar mais leves, portáteis e versáteis (ROSENBLUM, 1997; SOUSA, 2004). Esse aprimoramento tecnológico foi essencial para a transição da fotografia do ambiente interno dos estúdios para a flexibilidade e dinâmica das cidades. Nesse contexto, como discutido em nosso primeiro capítulo, a fotografia tornou-se um campo de experimentação artística e jornalística, desafiando os limites tradicionais da prática fotográfica que existia até aquele momento. Antes desses avanços, apenas os mais ousados se aventuravam a capturar a vivacidade e a complexidade que as ruas exigiam. Com a chegada das câmeras 35mm, essa barreira foi parcialmente eliminada, democratizando o acesso à produção dessas representações e ampliando o repertório visual constituído na época e, foi justamente nesse ambiente que Gonczarowska encontrou as condições ideais para expressar sua sensibilidade e explorar o cotidiano como um campo fértil de criação e documentação.

Na década de 1950, espalhou-se um burburinho na cidade de Porto Alegre sobre a possível contratação de novos fotojornalistas pelo recém-fundado jornal *Última Hora*, no Rio de Janeiro e, Gonczarowska viu-se diante de uma oportunidade que se alinhava perfeitamente às habilidades que havia desenvolvido ao longo de sua formação neste ofício. Naquele momento, o fotógrafo era reconhecido por sua capacidade de transitar de maneira dinâmica e

intuitiva pelos espaços públicos, além de ter experimentado diversas coberturas do cotidiano, adquirindo um olhar refinado para a narrativa visual que era esperada em um veículo de impressa. Assim, em junho de 1951, aos 26 anos, partiu para a cidade maravilhosa e ingressou no *Última Hora*, que rapidamente se tornou um dos jornais mais inovadores de sua época (MUSSI, 2021, p. 14)

Nesse jornal, Gonczarowska se destacou pelo protagonismo que conferia às fotografias em suas edições. Ao liberar os profissionais das restrições comuns em outros veículos e ao dar amplo destaque às imagens em um projeto gráfico ousado, o jornal expandiu o peso atribuído às fotografias, além de tratá-las de um modo especial na construção das narrativas jornalísticas (JUNIOR, 2011). Essa liberdade criativa e técnica trouxe prestígio aos fotojornalistas, transformando o ambiente do jornal em um verdadeiro laboratório de experimentação visual. O tom diferenciado também era evidente nos textos, que rompiam com as convenções da época, trazendo abordagens inovadoras que reforçavam o caráter vanguardista do veículo.

Durante o período em que trabalhou no *Última Hora*, Gonczarowska explorou uma ampla gama de temas, transitando entre pautas policiais, retratos de celebridades da alta sociedade carioca e cenas do cotidiano vibrante do Rio de Janeiro, que na época ainda ocupava o papel de capital política e econômica do Brasil (MUSSI, 2021). Foi nesse período que ele conheceu sua futura esposa e começou a consolidar raízes na cidade. Sua busca por narrativas autênticas e potentes também o levou ao Nordeste, onde realizou uma série de retratos marcantes, que logo foram comparados aos trabalhos de grandes nomes do fotojornalismo, como Jean Manzon e Marcel Gautherot. Inspirado por esses mestres, Gonczarowska documentou temas de profundo impacto cultural, incluindo as comunidades indígenas Xavantes, em projetos que dialogavam com as populações tradicionais e as transformações abruptas que remodelavam o Brasil em meados do século XX (MUSSI, 2021).

Com o passar dos anos, sua relação com o fotojornalismo expandiu-se para outras publicações, incluindo a renomada revista *Manchete*,[102] onde teve a oportunidade de realizar pela primeira vez algumas coberturas fotográficas sobre a construção de Brasília – uma

[102] Com periodicidade semanal, a revista *Manchete*, fundada em 1952, foi em sua época, a segunda publicação de maior circulação no Brasil, ficando atrás apenas da revista *O Cruzeiro*. Inspirada em modelos de revistas ilustradas de sucesso internacional, destacou-se pela valorização das imagens fotográficas e por adotar uma linguagem moderna e autoral, consolidando-se como um importante veículo no cenário editorial brasileiro. Fonte: Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Manchete_(revista). Acesso em: 24/02/2025.

experiência que revelou-se um ponto de virada em sua trajetória. Apaixonado pela monumentalidade da cidade e pelas promessas de um futuro renovado que a nova capital simbolizava, Jankiel decidiu mudar-se para o Planalto Central, seguindo o mesmo fluxo de transferência que foi instituído sobre a esfera política do país, no ano de 1961.

A profunda relação que Gonczarowska estabeleceu com essa cidade pode ser percebida na sua capacidade de leitura sobre o que a nova capital representou enquanto projeto para o país. Na figura 40, somos confrontados por uma paisagem que se abre à vastidão: um trator solitário realiza a terraplanagem de um espaço que viria a ser o Eixo Monumental da nova capital. É uma cena aparentemente banal, mas que carrega em si um simbolismo imenso, principalmente em razão da importância dos eixos na distribuição do espaço urbano da cidade. O enquadramento meticuloso, ao dispor o trator em um espaço de destaque, revela uma paisagem desprovida de edificações, onde a terra rasgada pela máquina parece reverberar o esforço humano, enquanto o horizonte infinito sugere o futuro que ainda está por ser desenhado.

Figura 40 – Jankiel Gonczarowska, Brasília, 1956



Fonte: Acervo da família Gonczarowska

Nesta composição, Gonczarowska captura a tarefa hercúlea do operário que pilota o trator e, ao mesmo tempo, um espírito mais amplo que marcava o país. A brutalidade da máquina, isolada em meio ao terreno nu, torna-se símbolo de persistência, da força que dá

início a uma cidade que, naquele instante, já começava a existir em sua essência mais profunda. É como se o fotógrafo quisesse dizer que Brasília não começava nos monumentos e palácios, mas sim na coragem daquele operário e no solo que ele transformava, camada por camada. A cena exala um sentido de intemporalidade, como se aquele gesto aparentemente trivial carregasse em si o peso histórico de um projeto que, por séculos, habitou o imaginário nacional.

Ao deixar espaço no enquadramento para que a vastidão do cenário dialogue com o pequeno trator, Gonczarowska cria uma narrativa visual que amplifica a monumentalidade do momento. Na cena, ele não fotografou um ato isolado de trabalho, mas uma metáfora para a cidade que estava nascendo, para os sonhos que começavam a se concretizar. A ausência de qualquer estrutura que remeta ao futuro esplendor de Brasília, reforça a impressão de que tudo começa naquele instante – no esforço individual, na terra que cede ao trator, no vazio que guarda as promessas de futuro. A imagem não mostra Brasília como ela viria a ser, mas como ela era em seu momento mais genuíno: um espaço de possibilidades infinitas.

Após a inauguração da cidade, o fotógrafo estabeleceu-se definitivamente em Brasília, trazendo consigo a família e assumindo o desafio de construir uma vida em um lugar que ainda estava em formação. Motivado pelo mesmo sonho que impulsionava tantos trabalhadores de todo o país, Gonczarowska tornou-se um cronista visual de Brasília, registrando suas transformações e singularidades até o final de sua vida, em 1988. Fugindo do caos e das desigualdades do Rio de Janeiro, encontrou na nova capital o refúgio que tantos buscaram, dedicando-se inteiramente à fotografia como forma de celebrar e documentar o que presenciou. Seu legado é a prova de que, para Gonczarowska, a fotografia era além de uma profissão, um meio de materializar a sua leitura sobre o mundo e uma forma de transcender o instante para além da captura de duas lentes.

3.4 Uma pulsão etnográfica: a imagem altruísta de Jesco Puttkamer

O fotógrafo Wolfgang Jesco von Puttkamer (1919-1994) despontou como uma figura central na interseção entre a antropologia visual e a fotografia documental no Brasil, sobretudo na primeira metade do século XX (MATTOS, 2005). Munido de um olhar humanista e sensível, esteve a todo momento atravessado por uma abordagem afetuosa sobre aqueles que estavam diante de suas lentes, marcando suas obras com um caráter que transcende a documentação direta e objetiva dos temas abordados, estabelecendo,

sobremaneira, conexões com as complexidades humanas e culturais que retratou ao longo da vida.

Nascido em Niterói, no Rio de Janeiro, Jesco era filho da união entre uma brasileira e um barão alemão, que lhe proporcionaram uma formação multicultural robusta desde cedo, ainda que sua vida tenha sido marcada por uma simplicidade que o aproximava ainda mais dos temas e personagens que por ele foram retratados. Seus primeiros anos escolares ocorreram na Suíça, até 1934, quando retornou ao Brasil para a cidade de São João Del Rei, em Minas Gerais, período em que se licenciou em ciências naturais e onde demonstrou uma forte inclinação pela observação das diferentes realidades que circunscreviam o seu cotidiano (PUTTKAMER, 2000).

Entretanto, a trajetória pessoal e familiar de Jesco foi marcada por algumas duras adversidades. Durante a elaboração de sua tese de doutorado no ano 1942, na Alemanha, ele viu sua vida desviar dramaticamente, quando o Brasil ingressou na Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, Jesco e seu irmão, recusando-se a se alistar no exército alemão e acusados de espionagem, foram capturados pela Gestapo,[103] e enviados a um campo de concentração, onde foram condenados à morte. Este episódio marcou sobremaneira a sua vida e sua visão de mundo, sendo agravado pelo desaparecimento de seu irmão, que nunca mais foi encontrado após o término do conflito.[104] Jesco permaneceu encarcerado por mais de dois anos, uma experiência que, além de evidenciar sua resiliência, influenciou diretamente sua sensibilidade enquanto documentarista, instigando-lhe a capturar a essência dos dramas humanos que se tornariam uma marca em suas futuras imagens.

Após sua libertação, Jesco permaneceu na Alemanha e utilizou a fotografia como principal meio de narrar as atrocidades que havia vivenciado durante a guerra, assim como as consequências que observou nesse período sombrio. Trabalhou para o governo da Baviera,

[103] A Gestapo (*Geheime Staatspolizei*) foi a polícia secreta oficial do regime nazista, atuando como um dos principais instrumentos de repressão política e social na Alemanha e nos territórios ocupados. Criada para proteger o Estado contra supostas ameaças internas, utilizava métodos como vigilância, tortura e deportação para silenciar opositores e minorias perseguidas. Sua atuação brutal a tornou um símbolo do autoritarismo nazista. Fonte: Enciclopédia do Holocausto. Disponível em: https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/gestapo. Acesso em 25/02/2025.

[104] Estima-se que cerca de seis milhões de judeus tenham sido mortos pelo regime nazista e seus aliados durante a Segunda Guerra Mundial. Baseado em uma ideologia antissemita profundamente enraizada, o genocídio foi conduzido por meio de fuzilamentos em massa, câmaras de gás e condições extremas de privação nos campos de concentração e guetos. O número de vítimas foi calculado a partir de registros nazistas, estudos demográficos e documentos de resistência, revelando a magnitude das atrocidades cometidas. Além das vítimas judaicas, milhões de outros civis e combatentes perderam a vida em decorrência da guerra e da repressão imposta pelas forças do Eixo. Fonte: Enciclopédia do Holocausto. Disponível em: https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/documenting-numbers-of-victims-of-the-holocaust-and-nazi-persecution. Acesso em: 25/02/2025.

registrando os campos de concentração e colaborando com o Tribunal Militar Internacional de Nuremberg,[105] onde documentou julgamentos de crimes de guerra e buscou estancar as feridas que haviam sido abertas durante o período que esteve entre a vida e a morte. Esse trabalho, que o colocou novamente em contato com as histórias que havia vivenciado, revelou sua capacidade de transformar a fotografia em um instrumento de denúncia e memória, qualidades que seriam expandidas ao longo de sua carreira como fotógrafo (MATTOS, 2005).

Foi somente em 1947 que Jesco conseguiu finalmente retornar ao Brasil. Seu regresso marcou o início do seu papel na documentação das riquezas culturais desse país e as transformações sociais que ocorriam especialmente na intersecção étnica e cultural entre a população nacional e os povos originários. A amplitude de sua experiência na Europa e o contato direto com os extremos da condição humana moldaram o seu olhar e a abordagem que imprimiria nos diferentes trabalhos que passou a desenvolver. A partir dessa nova fase, Jesco se dedicou ao sonho que carregava desde a infância: viver um longo período entre os povos originários do Brasil (PUTTKAMER, 2000). Essa aspiração, nascida de um desejo quase utópico de explorar formas de vida alheias às imposições da modernidade, norteou de forma marcante a sua atuação ao longo das décadas seguintes.

Assim, sua trajetória visual encapsula o compromisso ético e estético de um fotógrafo que, marcado por perdas pessoais e pela observação de contextos extremos da guerra, encontrou nas lentes de suas câmeras um meio de refletir, compreender e narrar as multiplicidades culturais que marcaram o seu tempo. Munido de um olhar experiente, capaz de perceber a profundidade dos aspectos culturais e das interações que vivenciava, Jesco passou a registrar ao máximo as características da vida que se desenrolava no interior de algumas comunidades indígenas que visitou – sobretudo durante a década de 1960 – levando-o a unir-se aos irmãos Villas-Bôas[106] em suas expedições que contactaram pela primeira vez alguns dos povos que habitavam as margens do rio Xingu (DE MENEZES BASTOS, 1997).

---

[105] Os Julgamentos de Nuremberg, realizados entre 1945 e 1946, foram um marco na história do direito internacional ao estabelecer a responsabilização penal de líderes nazistas por crimes contra a humanidade, crimes de guerra e crimes contra a paz. Sob a jurisdição do Tribunal Militar Internacional, juízes das potências aliadas julgaram 22 dos principais membros do regime nazista. Entre os condenados, 12 receberam a pena de morte, enquanto outros foram sentenciados a prisão perpétua ou penas menores. Esses julgamentos consolidaram princípios jurídicos fundamentais, influenciando a criação de tribunais internacionais para julgar crimes de genocídio e violações dos direitos humanos em décadas posteriores. Fonte: Enciclopédia do Holocausto. Disponível em: https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/the-nuremberg-trials. Acesso em 25/02/2025.

[106] Os irmãos Orlando, Cláudio e Leonardo Villas-Bôas foram figuras centrais na defesa dos direitos dos povos originários no Brasil ao longo do século XX. Atuando inicialmente na Fundação Brasil Central e,

Por oito anos, Jesco dedicou-se a capturar a essência dos povos indígenas daquela ampla região, produzindo um vasto conjunto de trabalhos fotográficos e audiovisuais que propunham dialogar com a dicotomia e diferenças entre as cosmologias indígenas e a realidade do mundo "branco" que circunscrevia a vida desses povos (PUTTKAMER 1986, 2005).[107] No mesmo período, o fotógrafo também colaborou com instituições internacionais como a BBC[108] de Londres e a revista *National Geographic*, onde suas imagens e narrativas revelaram para um público internacional a riqueza que seus olhos observavam sobre esses povos documentados. Aqui, algumas de suas palavras refletem a intensidade desse envolvimento que Jesco sempre procurou se aproximar:

> Gostei muito dessa vida no mato – uma vida livre, entre povos livres, longe da opressão da civilização. E como eu ainda era um rapaz novo e não casado, eu resolvi ficar lá, aceitando o convite dos irmãos Villas-Bôas, sem gratificação nenhuma, só com a comida. Viver junto com eles, viver no meio dos índios. Uma vida muito interessante, fascinante. Eu achei que estava documentando uma coisa completamente nova, inédita. Depois me fascinei tanto que reconheci que não era apenas necessário documentar essa vida fabulosa dos índios, na mata, nessas personalidades que eles ainda apresentavam, de povos ainda não atingidos pela nossa civilização destruidora. Eu senti uma grande necessidade de documentar para a posteridade (BUBULA, 1993, 12'10").

Nesses trabalhos, percebemos que Jesco não se limitou ao papel de observador; ele imergiu profundamente nas comunidades em que esteve inserido, desenvolvendo um elo de confiança e respeito mútuo que se encontra visível e perceptível nos resultados fotográficos e audiovisuais assinados pelo fotógrafo (PUTTKAMER, 1986, 2000, 2005).

Suas imagens capturaram a estética indígena ressoando uma dignidade austera, uma beleza e um orgulho sobre esses povos e, por isso, estabelecendo um testemunho duradouro sobre essas etnias que enfrentavam as ameaças da modernidade predatória oriundas da

---

posteriormente, no Serviço de Proteção aos Índios (SPI). Eles lideraram a criação do Parque Indígena do Xingu em 1961, o primeiro território indígena oficialmente reconhecido pelo governo brasileiro. A abordagem inovadora deles rompeu com a visão assimilacionista predominante, defendendo a valorização das culturas indígenas e a garantia de seus territórios. O legado dos Villas-Bôas foi fundamental para o desenvolvimento das políticas indigenistas, influenciando gerações de antropólogos e defensores dos direitos indígenas (DE MENEZES BASTOS, 1987).

[107] Para uma visão parcial desses livros, ver a Base de Dados de Livros de Fotografia (BDLF). Disponível em: https://livrosdefotografia.org/publicacao/24467/os-ultimos-dias-do-eden-as-imagens-de-jesco-von-puttkamer. Acesso em: 06/05/2025.

[108] A British Broadcasting Corporation (BBC) é uma das mais influentes e tradicionais corporações de radiodifusão do mundo, tendo sido fundada no Reino Unido em 1922. Inicialmente denominada *British Broadcasting Company Ltd.*, tornou-se uma entidade pública em 1927. Financiada por uma taxa de licença obrigatória, a BBC se consolidou como um modelo de emissora estatal independente da intervenção governamental direta. Seu conteúdo, pautado pelo interesse público, abrange programação jornalística, cultural e educacional, sendo um referencial global na comunicação de massa. Fonte: BBC. Disponível em: https://www.bbc.com/. Acesso em: 26/02/2025.

sociedade nacional. Estas obras, portanto, transcenderam o estrito campo da documentação para avançar em direção a uma dimensão antropológica, evidenciando um compromisso com a preservação e a valorização daqueles indivíduos e das culturas que presenciou (PUTTKAMER, 1986, 2005).

Como fotógrafo autônomo, visitou Brasília em diferentes momentos ao longo do processo de construção dessa cidade. Suas fotografias, no terreno de obras da nova capital, embora não datadas com precisão,[109] revelam um interesse contínuo pela reconfiguração do espaço bruto em um cenário urbano com características modernistas. Assim como nos demais trabalhos que já havia desenvolvido anteriormente, a sua chegada a este terreno de obras representou um ponto de inflexão em sua trajetória profissional, consolidando ainda mais o seu papel como fotógrafo e documentarista de excelência. Nessa cidade, Jesco registrou a monumentalidade da arquitetura exuberante e evidente, mas também esteve atento e observando as camadas humanas que compunham essa narrativa hercúlea de toda a construção. Suas lentes revelaram uma cidade que, além de empoeirada e em constante movimento, estava impulsionada por diferentes níveis de sonhos: esperanças que norteavam o trabalho árduo e transformavam a utopia de uma nação em realidade visível e palpável.

Mais tarde, em 1959, foi convidado para integrar o Departamento de Relações Públicas da Novacap, onde Jesco se dedicou e se aprofundou na documentação da realidade que estruturava a vida e o cotidiano dos trabalhadores, o que, para ele, se tornou um terreno fértil de criação e expansão das suas narrativas visuais. Nessas imagens, sob a guarda do Centro Cultural Jesco von Puttkamer e dispersas em algumas de suas publicações (PUTTKAMER, 2000; WESLEY, 2010), seu olhar esteve atrelado a uma perspectiva que o associou a um cronista que, ao invés de se limitar aos grandiosos monumentos, enfatizando a opulência urbanística da cidade, encontrava poesia nos gestos simples desses candangos, na poeira que cobria os horizontes ainda sem forma definida e nos momentos de pausa da vida cotidiana desses personagens.

Jesco parecia compreender, de forma intuitiva e sensível – por ter sido ele também uma pessoa que havia vivenciado realidades semelhantes –, que Brasília não era apenas um

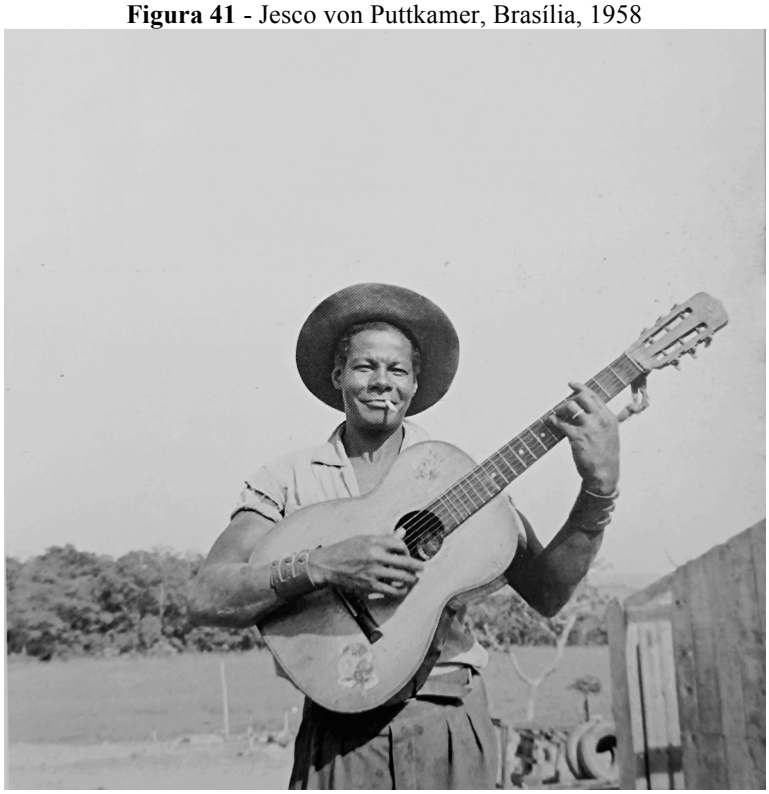
[109] O acervo fotográfico de Jesco von Puttkamer está sob a salvaguarda do Centro Cultural Jesco von Puttkamer, vinculado ao Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia (IGPA) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), instituição responsável pela preservação, organização e difusão de seu extenso conjunto de imagens produzidas ao longo de sua trajetória no Brasil.

projeto para ser observado de forma idílica, mas uma experiência humana de grande riqueza e, por isso, multifacetada (PUTTKAMER, 2000).

Tais fotografias, produzidas em diferentes períodos que marcaram a construção da cidade, possuem uma dimensão que transpõem o instante factual. Seus enquadramentos pouco usais, muitas vezes abarrotados de elementos – vigas, poeira, trabalhadores, máquinas – remetem à desordem organizada de uma cidade em gestação. Seu olhar não procurava a simetria dos projetos ou a imponência dos edifícios, o que pulsava diante de suas lentes, nesse contexto, era a complexidade intrínseca dos canteiros de obras, as expressões dos candangos e os momentos mais humanizados onde, percebe-se, sua profunda empatia e habilidade de transformar o ordinário em extraordinário.

Uma das contribuições mais significativas de Jesco, em Brasília, foi justamente a série de imagens que desenvolveu no Núcleo Bandeirante, que à época ainda era conhecida como Cidade Livre. Suas imagens nesse local revelam as condições enfrentadas pelos operários, bem como suas famílias; fotografias carregadas por uma resiliência e durezas que ampliam as discussões sobre a cidade para além do Plano Piloto, expondo uma complexidade social e econômica que coexistiu com os grandes ideais que direcionaram esse empreendimento.

Figura 41 - Jesco von Puttkamer, Brasília, 1958



Fonte: IGPA/PUC-Goiás

A sensibilidade e o interesse pelos personagens, tão presentes no olhar humanizado de Puttkamer, encontram expressão plena na fotografia da figura 41. Aqui, um retrato próximo captura a imagem de um candango segurando seu violão. O fotógrafo parece ter identificado nesse indivíduo uma síntese de sua busca pela essência humana, uma narrativa que se desvia do sofrimento imposto pelas condições adversas da obra e da miséria cotidiana que enfrentavam. A imagem revela um momento em que a dureza do trabalho dá lugar à delicadeza de um instante de intimidade.

Provavelmente realizada na Cidade Livre, a fotografia apresenta um personagem que ocupa quase todo o quadro. Puttkamer opta por excluir os elementos que poderiam denunciar as precariedades do ambiente – como os barracos de madeira – e foca no indivíduo, atribuindo-lhe dignidade e protagonismo. O homem, vestido de forma simples, exibe roupas limpas e adornos que contrastam com a realidade árdua de sua rotina de trabalho. Sua pulseira, o chapéu intacto que o protege do sol inclemente do Planalto Central, e o anel de casamento são detalhes que sugerem uma construção de identidade que transcende o operário e o aproxima do sonhador que busca realização.

O violão que segura com naturalidade e o acorde que parece dedilhar sugerem um momento de lazer, captado de forma espontânea. O cigarro preso entre os lábios, somado ao olhar sereno, confere um ar autêntico à cena, revelando um sujeito em sua individualidade – para além da figura anônima do operário. A cena, mais do que idealizar ou heroificar, aproxima o espectador desse trabalhador comum, promovendo uma empatia silenciosa e valorizando a humanidade de quem participou da construção da nova capital. Ao registrar esse instante descontraído, Puttkamer escapa das imagens consagradas de monumentalidade e esforço coletivo, oferecendo, em vez disso, um raro retrato de intimidade e presença singular no cotidiano fora do canteiro de obras.

Ao mesmo tempo que procurava dar atenção e ênfase à classe trabalhadora, Jesco não negligenciava as solenidades e os eventos oficiais, marcados pela presença das grandes figuras políticas e intelectuais dos bastidores dessa cidade. Suas fotografias da inauguração de Brasília são carregadas de simbolismo, com registros que capturam tanto a celebração política quanto a interação popular, uma verdadeira fusão de mundos díspares, criando uma narrativa visual que mesclava o oficial e o cotidiano (PUTTKAMER, 2000).

Ele parecia onipresente, registrando os acontecimentos de diferentes perspectivas, como se multiplicasse seu olhar para abarcar a totalidade do momento. Desse modo, o legado de Puttkamer em Brasília é, portanto, duplo: ao mesmo tempo em que sua obra serve como documento histórico da construção da capital, ela também se posiciona como um exercício

sócio afetivo, uma exploração visual das dinâmicas humanas que se desenrolavam nessa cidade em formação. Suas imagens são um convite para repensar Brasília como um projeto e como um espaço vivo, marcado pelas contradições, esperanças e desafios que moldaram sua identidade.

O legado deixado por este fotógrafo, composto por mais de 130 mil fotografias, 86 horas de gravações de vídeo e aproximadamente 200 diários de campo, com anotações que Puttkamer registrou minuciosamente, constitui uma fonte inestimável de conhecimento sobre o seu trabalho e os povos originários do Brasil, além de uma relevância histórica para a memória da capital do país. Atualmente, este vasto conjunto de materiais encontra-se devidamente preservado pelo Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (IGPA/PUC Goiás) e, apesar dessas contribuições extraordinárias que foram deixadas por ele, vale ressaltar que Puttkamer nunca gozou de uma vida confortável e economicamente segura, afinal, sua dedicação à fotografia e à documentação esteve a todo momento, movida por um senso de responsabilidade altruísta e de um propósito mais amplo, que não permitia que os ganhos materiais fossem prioritários nessa jornada, nas palavras de Puttkamer: "(...) não sou rico, mas tenho uma rica memória. Esse dinheiro que investi, é graças a esse dinheiro, e o sacrifício que meu pai fez, que existe esse acervo hoje. Graças ao apoio dos amigos também. Verdade seja dita" (BUBULA, 1993, 18'25").

3.5 O contraste entre luz e sombras: o enquadramento detalhista de Marcel Gautherot

Marcel Gautherot (1910-1996) destaca-se como um dos grandes expoentes da fotografia no Brasil do século XX. Com uma trajetória fotográfica amplamente reconhecida e pesquisada (CAPPELO, 2017; DE SOUZA, 2019; ESPADA, 2009, 2011, 2014; NAVARRO, 2017; SALGUEIRO, 2007; SILVA, 2009; VIÉGAS, 2008), Gautherot realizou imagens em diferentes áreas desse país e desempenhou um papel histórico singular ao registrar detalhadamente as etapas de construção da cidade de Brasília – um trabalho emblemático que marcaria a sua carreira profissional. Nascido em Paris, em uma família humilde composta por um pedreiro e uma operária, Gautherot cresceu em um ambiente onde o trabalho árduo e a simplicidade conduziam a tonalidade da sua infância. Essas raízes, moldadas por uma perspectiva da classe trabalhadora, conduziram sua estética visual e cultivaram na sua personalidade uma sensibilidade artística que, mais tarde, o permitiria captar detalhes sutis da vida cotidiana (GAUTHEROT, 2010, p. 181).

Desde muito cedo, Gautherot demonstrava uma curiosidade peculiar pelo mundo ao seu redor, o que se transformaria em uma característica no seu modo de observar e que guiaria sua vida e boa parte de sua carreira. As limitações financeiras de sua família, por outro lado, não o impediram de explorar seu talento, quase inato, que se manifestava na habilidade de observar e capturar a essência ao entorno (VIEGAS, 2008). A fusão entre suas origens modestas e seu olhar apurado serviu como base para a construção de um acervo visual quase tão monumental quanto a cidade que ele documentou, um conjunto de imagens que hoje é considerado parte de um dos mais ricos registros da arquitetura brasileira (ESPADA, 2011, 2014).

Seus primeiros passos e contato inicial com o mundo da arte, do design e especialmente com o mundo da arquitetura, ainda em Paris, foram marcados por uma busca constante por conhecimento e experimentações que ampliaram sua compreensão sobre as distintas formas de expressão. Foi nessa fase inicial, ainda jovem, que Gautherot começou a traçar o caminho que o tornaria um cronista visual do seu tempo e um intérprete sensível das dinâmicas humanas que presenciou, especialmente no Brasil. Ainda nesse momento marcado pela tenra idade, trabalhou como aprendiz em um estúdio de arquitetura, onde foi apresentado pela primeira vez às sutilezas do design e à robustez concreta e bruta da construção civil, transformando essa fase inicial da sua vida em uma experiência singular que influenciaria transversalmente seu olhar fotográfico e, na qual, Gautherot nutriria uma paixão especial pelas formas e desenhos penetrados no contexto urbano (GAUTHEROT, 2010, p. 186).

Mais adiante, em 1925, com apenas 15 anos, ingressou na prestigiada *École Nationale des Arts Décoratifs*, em Paris, onde foi possível aprofundar seus estudos no campo da arquitetura, que tanto o fascinava, e destacou-se como um futuro expoente do design de interiores (ESPADA, 2014). Nesse mesmo período, Gautherot consolidou uma compreensão aprofundada sobre geometria, formas, enquadramento e composição visual. Ele explorou a interação entre o espaço e os objetos que projetava, ampliando e ressignificando as possibilidades oferecidas pela luz como elemento de criação – uma característica que seria pronunciada em sua prática fotográfica. Além disso, Gautherot notabilizou-se no uso da textura como um recurso estilístico, conferindo significado e camadas de sentido às obras que viria a desenvolver ao longo de sua carreira (VIÉGAS, 2008).

Decidido a embarcar em novas experiências, no ano 1936, Gautherot inaugura outra etapa de sua produção fotográfica ao integrar a equipe de trabalho do Museu do Homem,[110] em Paris, onde suas atividades, antes condensadas nos processos de criação, ultrapassavam os limites que havia experimentado, abrangendo de forma mais profunda a expografia como linguagem e comunicação. Essa bagagem multifacetada e percorrida em diferentes campos do design, foi essencial para consolidar sua visão analítica e seu olhar atento, características que se tornariam marcas registradas de seu trabalho (SALGUEIRO, 2007). Foi a partir dessas novas investigações, que Gautherot se aproximou de Pierre Verger,[111] outro grande fotógrafo que esteve igualmente interessado na documentação cultural das raízes africanas no Brasil, com quem compartilhou discussões filosóficas sobre o papel da fotografia como instrumento de registro e linguagem etnográfica (GAUTHEROT, 2010, p. 11).

Ainda no mesmo ano, uma oportunidade oferecida pelo Museu do Homem francês marcou um ponto de desdobramento em sua trajetória, levando-o, pela primeira vez, ao México. A expedição tinha como objetivo documentar a arte pré-colombiana daquele país e as diferentes formas de expressões culturais nativas, incluindo, nesse conjunto de documentações, a produção de imagens sobre a paisagem e o registro de monumentos históricos. Durante seis meses, Gautherot percorreu regiões afastadas dos grandes centros urbanos, explorando o cotidiano de comunidades locais e realizando reportagens fotográficas sobre a riqueza artística e cultural daquele país. Na esteira dessas experimentações, visitou e fotografou localidades utilizadas pelo cineasta russo Sergei Eisenstein para as filmagens de *Que Viva México*, momento em que também teve contato com a obra de Manuel Álvarez

[110] O *Musée de l'Homme*, situado na Ala Passy do *Palais de Chaillot*, em Paris, é uma das instituições etnográficas mais importantes da França e responsável por resguardar um amplo acervo dedicado à evolução humana e às sociedades que habitaram a terra ao longo do tempo. Sua origem remonta ao Museu Etnográfico do Trocadéro, criado em 1878, mas sua configuração atual foi estabelecida em 1937, por ocasião da Exposição Universal. Vinculado ao *Muséum National d'Histoire Naturelle*, o museu reúne coleções arqueológicas, antropológicas e biológicas que exploram a diversidade humana, desde a pré-história até a contemporaneidade. Fonte: Musèe de L'Homme. Disponível em: https://www.museedelhomme.fr/fr/qu-est-ce-que-le-musee-de-l-homme. Acesso em: 27/02/2025.

[111] Pierre Verger (1902-1996) foi um fotógrafo, etnólogo e antropólogo francês cujo legado se consolidou pela documentação visual e pela pesquisa sobre as culturas afro-brasileiras e africanas. Sua obra, marcada pelo rigor etnográfico e pela proximidade com seus objetos de estudo, destacou-se especialmente no registro das religiões de matriz africana, em particular o candomblé. Após sua chegada a Salvador em 1946, Verger imergiu na cultura local, tornando-se um participante ativo e, mais tarde, sendo iniciado como babalaô e recebendo o nome *Fatumbi*. Seu trabalho acadêmico teve grande impacto, sendo vinculado ao Instituto Francês da África Negra (IFAN), onde conciliou a fotografia com a pesquisa acadêmica, tornando-se referência na área. Fonte: Fundação Pierre Verger. Disponível em: https://pierreverger.org/informacoes-biograficas-introducao/. Acesso em: 28/02/2025.

Bravo,[112] outra figura icônica da fotografia latino-americana e cuja abordagem lírica e humanista influenciaria a linguagem fotográfica e a narrativa de Gautherot (SILVA, 2009).

A imersão nas raízes culturais da América Latina expandiu de maneira significativa o repertório cultural desse fotógrafo, aprofundando seu fascínio pelas festas populares e pelas expressões culturais das Américas, em especial do Brasil. O interesse do seu olhar foi ampliado e intensificado pela leitura da obra *Jubiabá*, do renomado autor baiano Jorge Amado. A obra, com sua narrativa enraizada nas vivências da classe trabalhadora, ressoou profundamente com as memórias da infância do fotógrafo, marcada pelas lutas e aspirações de seus pais, trabalhadores que tiveram uma vida modesta na cidade de Paris (GAUTHEROT, 2010). O regionalismo de Jorge Amado alimentou em sua alma uma visão do Brasil como um território de paisagens exuberantes e manifestações culturais dinâmicas, um rico campo para as explorações artísticas que Gautherot desejava vivenciar e que viriam configurar sua trajetória futura como profissional.

A sua travessia para o Brasil, que ocorreu apenas em 1939, marcou o início de uma jornada que transcenderia a perspectiva e o âmbito pessoal desse personagem e marcaria o universo e a história da fotografia documental nesse país. Munido de uma carta de recomendação do Museu do Homem francês e de recursos parcos e limitados, Gautherot embarcou nessa nova jornada tendo em mente um plano que era ao mesmo tempo, ambicioso e profundamente romântico: desbravar o Nordeste brasileiro e percorrer os majestosos e folclóricos rios da região amazônica, finalizando sua grande jornada no vibrante e auspicioso carnaval carioca.

Ao chegar ao Recife, como num disparo de uma câmera fotográfica, Gautherot foi instantaneamente cativado pela intensidade da luz tropical da cidade, pela riqueza das manifestações culturais que observou e pelas narrativas enraizadas nos gestos e nos rostos das pessoas que encontrava por suas andanças. Em Pernambuco e também no estado do Pará, registrou o vigor das tradições populares e a força dos rios que moldavam a vida das

[112] Manuel Álvarez Bravo (1902-2002) consolidou-se como um dos mais importantes fotógrafos mexicanos do século XX, reconhecido por sua capacidade de traduzir, por meio da imagem, a identidade cultural e social do México. Sua trajetória fotográfica iniciou-se nos anos 1920 com influências do pictorialismo, mas evoluiu para uma abordagem autoral e experimental, fortemente marcada pelo surrealismo e pela fotopoesia. Bravo construiu um repertório visual que reflete tanto a iconografia mexicana tradicional quanto uma crítica social sutil, utilizando simbolismos e narrativas visuais para desconstruir e ressignificar a realidade. Seu legado permanece relevante na história da fotografia mundial, sendo frequentemente revisitado em exposições e publicações que destacam a profundidade e a singularidade de sua obra. Fonte: Revista Espaço Aberto (USP). Disponível em: https://biton.uspnet.usp.br/espaber/?materia=ims-traz-retrospectiva-de-manuel-alvarez-bravo. Acesso em: 28/02/2025.

comunidades ribeirinhas que habitavam o leito desses aquíferos colossais (GAUTHEROT, 2009). Ao alcançar o majestoso Amazonas, Gautherot foi envolvido por um fascínio profundo pela biodiversidade aparentemente infinita da floresta e a complexidade entre o ambiente natural e seus habitantes. Cada clique de sua câmera parecia uma tentativa de traduzir visualmente a cosmologia intrínseca daquele povo e a íntima conexão que nutriam com este vasto território.[113]

No entanto, o mundo estava em ebulição, e sua jornada foi abruptamente interrompida pela eclosão da Segunda Guerra Mundial. Convocado pelo exército francês, foi enviado ao Senegal em 1939, onde enfrentou as durezas e as incertezas do conflito. As batalhas no continente africano o colocaram diante de uma nova realidade que não fazia parte de suas escolhas pessoais (GAUTHEROT, 2010, p. 14). Contudo, essa vivência aprofundou sua compreensão acerca da condição humana, uma característica que influenciaria o seu modo de ver e estaria impressa em seu trabalho fotográfico.

Apesar das interrupções que o destino havia lhe reservado, o chamado do Brasil continuava a ecoar em sua mente e principalmente no seu modo de se relacionar com o mundo. Em 1940, desobrigado de seus deveres militares, Gautherot retornou ao país que o havia encantado no passado, deslocando-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde, finalmente, teve início a construção de um legado documental abrangente nesse território. Assim, a sua relação com o Brasil tornou-se um compromisso e uma atividade de produção constante quase simbiótica, entre a sua vida pessoal e a essência cultural do povo que tanto o encantava.

Procurando atender esse desejo de aprofundar sua conexão com a cultura brasileira, no mesmo ano, Gautherot passou a se dedicar ao registro de parte do patrimônio histórico brasileiro – uma atividade que desenvolveu atuando junto ao recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional[114] (SPHAN). Essa colaboração profissional, permeada a todo momento por um interesse legítimo do fotógrafo, revelou-se uma

[113] Para uma visita ao acervo de Marcel Gautherot no IMS, onde constam algumas das fotografias dele realizadas no Brasil, ver: https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/. Acesso em: 06/05/2025.

[114] O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), precursor do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), foi criado oficialmente em 1937, consolidando a política de proteção ao patrimônio cultural brasileiro. Vinculado ao Ministério da Educação e Saúde (MES), o órgão tinha como objetivo o tombamento, a conservação e o estudo do patrimônio histórico e artístico nacional. Sua criação foi influenciada pelo ideário modernista e contou com a participação de intelectuais como Lúcio Costa, Gilberto Freyre e Oscar Niemeyer, cujas contribuições foram fundamentais para a formação das diretrizes do patrimônio cultural no Brasil. Fonte: Portal IPHAN. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Servi%C3%A7o%20do%20Patrim%C3%B4nio%20Hist%C3%B3rico%20e%20Art%C3%ADstico%20Nacional.pdf. Acesso em: 28/02/2025.

oportunidade de alinhamento de sua visão estética com o objetivo de preservar e celebrar a diversidade popular que tanto lhe encantava e atraía. Suas lentes, impregnadas pelo rigor técnico, por uma sensibilidade poética e uma leitura profunda sobre o que registrava, buscavam desvelar nuances, detalhes e minúcias que alcançassem o íntimo dessas manifestações.

Assim, Gautherot tornou-se uma figura indispensável na missão do SPHAN, dirigida por Rodrigo Mello Franco de Andrade, um intelectual de vanguarda que acreditava no papel da arte como um elemento essencial da identidade nacional. No contexto da centralização política do governo Vargas, o SPHAN atuou como importante instituição para a preservação e restauração de bens culturais, e as imagens de Gautherot tornaram-se parte essencial desse esforço. Seu trabalho documentou as grandiosas igrejas coloniais e a monumentalidade das obras arquitetônicas, além de tecer uma narrativa visual que assegurava tanto a formalidade do patrimônio quanto a vivacidade dos corpos envolvidos nesses feitios (GATHEROT, 2010).

No Rio de Janeiro, cidade que pulsava como centro cultural e artístico do Brasil, Gautherot encontrou o cenário ideal para consolidar sua posição como um dos grandes nomes da fotografia no país, estabelecendo conexões importantes com outros artistas, intelectuais e autoridades culturais. Munido de um olhar que vagava livremente, rompendo as barreiras das encomendas oficiais e explorando ruas, festas populares e as sombras das silhuetas urbanas, esse fotógrafo revelava um Brasil multifacetado, pleno em contrastes e arrebatador em sua vitalidade.

Sua jornada pelo país expõem um viajante cuja lente procurava capturar, de forma visceral e sensível, a alma de uma nação em constante transformação. Este olhar é particularmente perceptível e emergente na maneira como Gautherot documentou a construção de Brasília – uma cidade símbolo de modernidade em meio às contradições de um país marcado por desigualdades abissais. O Brasil que Gautherot encontrou era, ao mesmo tempo, uma promessa de futuro e um retrato das dicotomias históricas. Essa dualidade, tão característica da essência brasileira, emergiria com força nas fotografias que Gautherot realizaria durante a construção da nova capital, onde o cenário modernista instituía novos paradigmas e contradições em um mesmo lugar.

Entre os anos de 1957 e 1960, Marcel Gautherot realizou uma série de viagens ao canteiro de obras da Brasília (ESPADA, 2009, 2010, 2011; NAVARRO, 2017; CAPPELO, 2017; DE SOUZA, 2019). A cidade, ainda em seu estágio inicial de formação, tornava-se aos poucos um símbolo do desenvolvimento que havia sido sonhado para o Brasil, uma fonte

inesgotável de inspiração e temas para serem explorados. Com sua lente aguçada, Gautherot registrou os momentos cruciais desse projeto monumental, eternizando em imagens a transformação do Cerrado em uma capital futurista. O fotógrafo produziu aproximadamente 3.500 negativos durante suas passagens, construindo uma vasta e significativa documentação sobre esse empreendimento gigantesco, um legítimo testemunho visual de um país que estava em busca da sua modernidade (ESPADA, 2010; GAUTHEROT, 2010, 2016).[115]

Nesse contexto de exploração fotográfica, comissionado oficialmente pelo Estado e com uma relação íntima de proximidade com Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, Gautherot dedicou-se com meticulosidade na captura dos principais marcos arquitetônicos e urbanísticos que estavam em gestação. Seus registros incluem desde o aeroporto da cidade, o Palácio da Alvorada, o Brasília Palace Hotel, o Catetinho e uma série de vistas aéreas que desvendam o traçado inicial do Eixo Monumental. Além desses, o fotógrafo também imortalizou, em detalhes meticulosos, a construção de edifícios icônicos como o Congresso Nacional, a Esplanada dos Ministérios, a Catedral Metropolitana Nossa Senhora Aparecida, a Praça dos Três Poderes, o Palácio do Planalto, o Supremo Tribunal Federal, o Teatro Nacional Cláudio Santoro e a Universidade de Brasília. Cada imagem realizada por Gautherot parecia vir carregada de uma estética ímpar, revelando a grandiosidade dessas estruturas arquitetônicas ao mesmo tempo que dava ênfase ao peso que estes monumentos teriam para a memória fotográfica do país (ESPADA, 2010; GAUTHEROT, 2010).

Contudo, a atenção de Marcel Gautherot não se restringiu à monumentalidade da cidade em formação, à grandiosidade de seus edifícios ou exclusivamente ao plano urbanístico singular que se desdobrava sobre a nova capital. Embora suas fotografias da arquitetura de Brasília tenham sido, por muito tempo, aquelas que mais receberam visibilidade e atenção – como observado em publicações como *Brasília* (GAUTHEROT, 2010) – outras dimensões de sua produção, como os registros da vida cotidiana e da presença operária, foram relativamente marginalizadas ou silenciadas pelas edições e pela crítica fotográfica (NAVARRO, 2017).

Seu olhar e sua observação atenta, sensíveis às nuances da condição humana que moldava a vida dos candangos naquele cenário adverso, encontrou nesses personagens um motivo legítimo e urgente para a produção de fotografias que fugiam ao protocolo e

[115] Imagens de Brasília realizadas por M. Gautherot também estão acessíveis no acervo digitalizado do Instituto Moreira Salles, IMS, já mencionado antes. Disponível em: https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/. Acesso em: 07/05/2025.

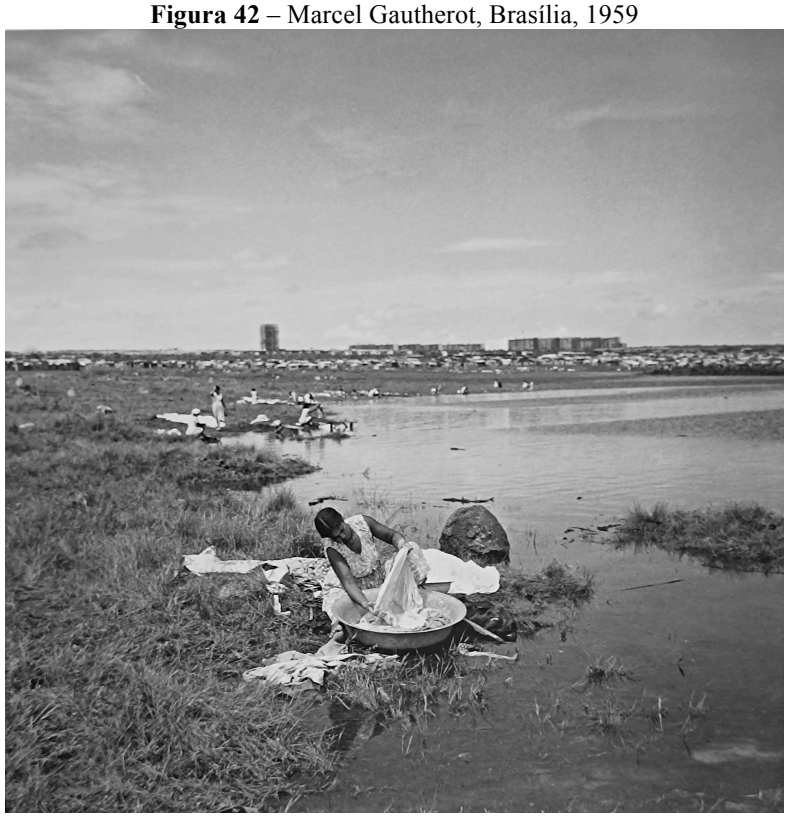
atribuições iniciais do trabalho que havia sido comissionado para documentar na cidade. Suas lentes também capturaram a realidade enfrentada por homens e mulheres que mesclavam seus sonhos aos canteiros de obras. Muitos deles habitavam barracos improvisados, estruturas frágeis e rudimentares erguidas com madeira ou sacos de cimento vazios, localizadas estrategicamente próximas às construções. Moradias precárias que permitiam que os trabalhadores permanecessem mais perto de seus postos de trabalho, minimizando o tempo de deslocamento e maximizando as horas de atividade (RIBEIRO, 2008).

Gautherot, ao deparar-se com essa realidade excludente e diametralmente oposta ao que Brasília significava, transcendeu o papel de documentação da paisagem em edificação, procurando se envolver com as experiências humanas que encontrava pelo caminho. Suas imagens tornaram-se um instrumento de empatia e denúncia, revelando camadas da dura realidade desses trabalhadores em meio às adversidades de um cotidiano exaustivo. Entre as imponentes estruturas de concreto, Gautherot encontrou espaço para destacar esses operários e seus familiares em meio à grandiosidade do projeto que circunscrevia e moldava o espaço.

Nessas fotografias, em particular, percebe-se uma característica singular de sua abordagem: um olhar empático que, assim como ocorreu Brasil afora, conferia protagonismo àqueles que, muitas vezes, permaneciam à margem das narrativas. Seu compromisso em documentar a realidade dos operários que migraram para Brasília é evidente em diversas fotografias, mas encontra-se sintetizado, de forma quase poética, na imagem representada na figura 42. Nessa fotografia, observamos uma mulher lavando roupas às margens do Lago Paranoá.[116] Embora este ato possa parecer uma atividade trivial, Gautherot o transforma em um testemunho visual das condições precárias vividas por essas mulheres que, movidas por sonhos de uma vida melhor, enfrentaram todo tipo de dificuldade enquanto a cidade era erguida.

[116] Ao fundo da imagem, observam-se os barracos que compunham a Vila Amaury, assentamento que seria posteriormente submerso com o enchimento do Lago Paranoá. Esse detalhe nos permite inferir que, no momento da realização da fotografia, o lago ainda não estava completamente preenchido, uma vez que a área onde a vila se localizava permanecia exposta e ocupada. A presença visível dessas moradias revela, portanto, um momento de transição no território, no qual os habitantes da Vila Amaury ainda resistiam no espaço que seria engolido pelas águas, resultado de um processo planejado de alagamento para a formação do lago artificial.

Figura 42 – Marcel Gautherot, Brasília, 1959



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

No primeiro plano da imagem, a mulher, inclinada sobre a bacia, cuida com atenção das roupas que lava, gesto que revela tanto esforço quanto delicadeza. Sua figura se destaca no cenário improvisado, ladeada por pedras e vegetação rasteira, em meio à margem do lago ainda em formação. Ao fundo, outras mulheres repetem o mesmo gesto, espalhadas ao longo da margem, compondo uma cena coletiva que, à primeira vista, poderia parecer um ato rotineiro de higiene doméstica. No entanto, a frequência e a quantidade dessas mulheres, distribuídas por toda a extensão da imagem, suscitam estranhamento e indagações. A cena desvela o cotidiano de trabalhadoras que lavam roupas às margens do lago, e também evidencia uma prática invisibilizada no imaginário da construção da nova capital: o trabalho das lavadeiras.

Em contraste com a modernidade prometida por Brasília, que se projeta ao fundo da imagem com os edifícios do Congresso e do Eixo Monumental em construção, essas mulheres permanecem ancoradas em condições precárias de trabalho, utilizando métodos rudimentares de lavagem às margens da cidade que pretendia ser símbolo do futuro. Para uma leitura mais profunda dessa fotografia, portando, é necessário acionar outras fontes e registros, sobretudo a oralidade. No documentário *Poeira & Batom* (FONTENELE, 2011), assim como na peça *A Capital (*HAVE A DREAMS*,* 2025), emergem detalhes que só se

tornam perceptíveis a partir de uma escuta atenta aos testemunhos e memórias subterrâneas das mulheres que participaram desse processo. Tais obras revelam que o que parece, à primeira vista – mulheres lavando suas roupas pessoais ou de familiares –, na verdade documenta uma atividade profissional essencial: eram lavadeiras que prestavam um serviço indispensável aos milhares de operários alojados em barracos e canteiros, cujas roupas precisavam ser constantemente lavadas diante das condições árduas e insalubres da obra.

Esse trabalho, tão fundamental para a dinâmica social e cotidiana em meio às obras, permaneceu ausente das narrativas oficiais e visíveis da construção da capital. Apenas por meio da memória oral conseguimos resgatar fragmentos desse ofício. Uma das entrevistadas no documentário de Fontenele relembra, com emoção, o episódio trágico do massacre da GEB, contando que, após a violência, muitas das roupas dos operários mortos ou desaparecidos não foram reclamadas, permanecendo com as lavadeiras – vestígios materiais dos corpos não reivindicados, das vidas silenciadas e abafadas pelas instituições de controle.

A escolha do fotógrafo em priorizar a figura da mulher e seu gesto cuidadoso ressalta o paradoxo que Brasília representou naquele período: o futuro utópico e o presente expropriado. Ao se afastar do centro e das decisões que moldavam o canteiro de obras, Gautherot percorreu os espaços marginais, captando histórias que fugiam aos propósitos de sua missão oficial como fotógrafo comissionado. As mulheres ao fundo, imersas em suas próprias lutas, refletem a massificação dessa realidade de escassez, enquanto a mulher em destaque simboliza a soma desses esforços coletivos.

3.6 Plano de voo fotográfico: a produção incessante de Mario Fontenelle

A biografia e a trajetória profissional do fotógrafo Mário Fontenelle (1919-1986) entrelaçam-se de forma intrínseca e quase visceral à epopeia que constituiu a construção de Brasília, inscrevendo-o como um dos mais notáveis cronistas visuais dessa empreitada histórica e responsável pela constituição de um relevante conjunto de imagens que tratam desta cidade (FONTENELLE, 2010; A ORAÇÃO [...], 2012; CAPPELO, BAUER 2017; DE SOUZA, 2019). Munido de um olhar sensível e cheio de curiosidade, mais do que por um rigor técnico, Fontenelle capturou detalhadamente o cotidiano da edificação de Brasília, sem tornar-se alheio às complexidades sociais que moldavam aquele contexto.

Nascido na cidade de Parnaíba, no estado do Piauí, em uma região cujas paisagens e dinâmicas se aproximavam da realidade que mais tarde seriam expressas em suas imagens, Fontenelle encontrou em sua terra natal os alicerces do modo como enxergaria o mundo.

Parnaíba, localizada no litoral do estado e no delta do rio que lhe dá nome – o terceiro maior do mundo –, constitui-se como um cenário geográfico extraordinário e polo de relevância estratégica para o norte do Brasil.[117] Historicamente, a cidade consolidou-se como um importante eixo exportador, articulando intensas trocas comerciais e culturais que transcendiam as fronteiras urbanas.

Tal dinamismo urbano era sustentado pela peculiar vocação fluvial e aérea dessa região, cujas margens movimentadas por embarcações e a constante presença de hidroaviões conferiam à cidade um caráter de efervescência econômica, social e cosmopolita que pouco se via nas regiões ao redor. O ambiente, rico em interações e possibilidades, moldou a geração de Fontenelle, no início do século XX, contribuindo para expandir os horizontes desse fotógrafo, além da sua percepção e entendimento acerca do mundo (A ORAÇÃO [...], 2012). Num cenário multifacetado pelas dinâmicas que o circunscrevia, onde os sons das águas e dos aviões ecoavam em harmonia com as histórias trazidas de terras distantes, que Fontenelle começou a desenvolver o olhar atento e a curiosidade que definiriam posteriormente sua trajetória como fotógrafo.

Crescendo em meio a esse ambiente de efervescência urbana, Fontenelle foi impactado por um universo de possibilidades que transcendia as fronteiras geográficas de sua terra natal. As frequentes trocas proporcionadas pelo comércio internacional e pela presença das mais avançadas tecnologias aeronáuticas da época, inseriram Parnaíba no cenário global, despertando no jovem Fontenelle uma curiosidade insaciável, acompanhada de um desejo de compreensão acerca das mudanças que moldavam seu tempo (FONTENELLE, 2010; A ORAÇÃO [...], 2012). Esse contexto ímpar, onde o local e o global se entrelaçavam de maneira quase orgânica, imprimiu em Fontenelle uma expectativa peculiar pelo novo e desconhecido. As marcas desse ambiente ressoaram ao longo de sua trajetória como fotógrafo, encontrando eco no Planalto Central, onde sua câmera captaria, com sensibilidade, os contornos de uma nação em processo de reinvenção.

[117] No início do século XX, Parnaíba consolidou-se como um importante polo comercial do Norte do Brasil, desempenhando um papel central na economia do Piauí e estabelecendo-se como referência regional no comércio de produtos do extrativismo vegetal e da pecuária. Sua posição estratégica favoreceu o dinamismo econômico, diferenciando-a das demais cidades do estado e fomentando um imaginário coletivo de progresso e modernização. Contudo, apesar de sua relevância comercial, o desenvolvimento pleno da cidade foi obstaculizado pela falta de infraestrutura, como a inexistência de um porto marítimo eficiente, a precariedade das rodovias e a insuficiência de investimentos no setor de serviços. Essa discrepância entre o potencial econômico e as limitações estruturais contribuiu para a construção de uma memória nostálgica, reforçada por abordagens historiográficas que enfatizam a Parnaíba de um passado próspero, contrastando-a com os desafios contemporâneos (ALVARENGA, 2017).

Um novo capítulo na trajetória de Fontenelle desdobrou-se em 1938, imprimindo novas camadas em sua vida e em seus desejos profissionais. Naquele ano, ele ingressou como mecânico na Condor Serviços Aéreos, uma das mais proeminentes companhias de hidroaviões que operavam na região do delta do Parnaíba, desempenhando um papel central na dinâmica das exportações locais (A ORAÇÃO [...], 2012, 2’20”). A inserção nesse universo permitiu que Fontenelle ampliasse o fascínio que cultivava pela aviação, assim como lhe proporcionou a oportunidade de se envolver nas complexidades técnicas das máquinas que tanto admirava.

Como mecânico de aviação, trabalhou no reparo de aeronaves, ao mesmo tempo em que se tornava parte integrante das engrenagens que conectavam suas origens aos destinos distantes que almejava, ampliando seus horizontes de desejos no fluxo constante das máquinas que cortavam o céu. Aquelas máquinas modernas, símbolos de progresso tecnológico e raridade em tantas outras regiões do Brasil, tornaram-se verdadeiros emblemas de conexão, ligando a cidade ao restante do país e, por vezes, ao mundo. Era como se cada aterrissagem movimentasse o comércio local e também reacendesse o desejo do jovem Fontenelle de explorar o que existia além das margens visíveis na geografia daquele lugar (ALVARENGA, 2017).

Com os olhos fixos no céu e o coração alimentado por sonhos audaciosos, Fontenelle repetia, quase como um mantra: "Um dia eu vou voar" (A ORAÇÃO [...], 2012, 0’50”). Uma aspiração carregada de um brilho nos olhos parecia antecipar o olhar atento que mais tarde marcaria suas fotografias. O aprendizado representou a materialização de uma inquietude que o impulsionaria a cruzar fronteiras e registrar, com a sensibilidade de sua câmera e seu olhar, os horizontes do Brasil. A experiência prática que ele teve inicialmente consolidou as bases de uma trajetória profissional que seria marcada pela prontidão, característica que mais tarde surgiria como alicerce fundamental em sua atuação no canteiro de obras de Brasília. Nas imagens que Fontenelle capturou na construção da capital é possível perceber a reverberação dessa formação inicial transposta para a astúcia de suas lentes.

Mais tarde, no ano de 1955, durante uma de suas jornadas como mecânico, Fontenelle teve contato com o então governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek. Esse encontro fortuito, quase um tropeço, deu início a uma relação de proximidade e confiança mútua que mudaria os rumos de sua vida profissional e marcariam a memória visual do maior projeto de vida do futuro presidente. Kubitschek, cativado pelo profissionalismo e pela dedicação de Fontenelle, inicialmente o contratou como seu mecânico particular, reconhecendo nele suas habilidades técnicas, como também um zelo singular no cumprimento de suas funções.

Contudo, a relação entre ambos extrapolou os limites estritamente profissionais no momento em que Juscelino presenteou Fontenelle com sua primeira câmera fotográfica, uma icônica *Leica* M3.[118] Esse gesto evidencia o reconhecimento de Juscelino quanto à lealdade e à versatilidade de Fontenelle, um colaborador de confiança cuja atuação multifacetada o posicionava como uma figura sempre disponível para atender prontamente às demandas oficiais. Inicialmente mecânico, Fontenelle passou a desempenhar também a função de fotógrafo, assumindo um papel estratégico na documentação visual da construção da capital, em um trabalho marcado por sua adesão incondicional às diretrizes institucionais. Aquela câmera se tornou um portal para mais um novo universo de possibilidades, uma guinada em sua atividade profissional (FONTENELLE, 2010; A ORAÇÃO [...], 2012).

Quando Kubitschek ascendeu à Presidência da República e lançou seu audacioso projeto de construção de Brasília, Fontenelle foi convocado a desempenhar um papel que inscreveria seu nome na história da fotografia brasileira. Sob a orientação direta do presidente, foi-lhe confiada a tarefa de documentar cada etapa da edificação de Brasília: os encontros presidenciais nos canteiros de obras, os instantes cotidianos que moldavam a cidade e os detalhes que escapavam ao olhar desatento (A ORAÇÃO, 2012). O empreendimento colossal que se seguiu carregava as marcas do esforço de milhares de trabalhadores, migrantes como o próprio Fontenelle.

A missão monumental que lhe foi conferida, que exigia a documentação do progresso material, assim como a tradução visual do simbolismo que envolvia a construção da cidade, alçou Fontenelle à posição de guardião de um capítulo crucial da história de Brasília e do Brasil. Essa nova incumbência conferiu a ele o papel de registrar a memória do canteiro de obras que viria a materializar o sonho modernista. A confiança depositada pelo presidente, baseada no desempenho impecável de Fontenelle como mecânico particular, agora se

[118] As câmeras *Leica* constituem um marco na história do fotojornalismo, especialmente a partir de 1925, quando seu lançamento inaugura uma nova era com a introdução de um modelo portátil e de pequeno formato que revolucionaria as práticas fotográficas ao longo do século XX. Desenvolvida por Oskar Barnack e produzida pela empresa Leitz, na Alemanha, a Leica permitia o uso de filmes de 35 mm e reunia, em um único equipamento leve e compacto, precisão ótica, rapidez operacional e alta qualidade de imagem. Segundo Gisèle Freund, o lançamento da Leica representou um ponto de inflexão no surgimento do moderno fotojornalismo, ao tornar possível o registro instantâneo da realidade sem a rigidez dos enquadramentos posados exigidos pelas câmeras de grande porte. A câmera tornava-se, assim, uma extensão do olhar do fotógrafo, e seu uso disseminou-se rapidamente entre profissionais como Erich Salomon, considerado o pai do fotojornalismo moderno, e mais tarde Henri Cartier-Bresson, cuja obra elevou o instante decisivo a paradigma estético e narrativo (FREUND, 1980).

desdobrava em um novo campo de atuação, no qual o presidente esperava a mesma diligência.

Suas imagens documentavam a cidade em gestação, com ênfase, sobretudo, nas dimensões concretas e materiais – o que reflete, em parte, os limites de sua atuação, sem, contudo, diminuir o valor documental de seu olhar. É importante lembrar que, antes de tudo, Fontenelle foi um mecânico de aviação que, ao receber uma câmera das mãos do presidente, passou a fotografar a cidade por incumbência oficial, conforme dito acima. Circunstância que, embora o tenha tornado uma importante testemunha visual da construção de Brasília, esse feito não o posicionou como um fotógrafo renomado no circuito da fotografia profissional, tendo permanecido sob as arestas da documentação dessa cidade.

Fontenelle revelou uma notável capacidade de registrar tudo aquilo que se desenrolava diante de seus olhos, cumprindo fielmente o papel que lhe foi atribuído. Suas imagens, contudo, expõem, sob os alicerces, os esforços anônimos, os sacrifícios individuais e as lutas coletivas que marcaram aquele contexto. Dessa forma, Fontenelle tornou-se o mais prolífico cronista visual da construção de Brasília, como uma engrenagem que não podia parar. Desde o marco zero da cidade até a célebre imagem aérea do cruzamento dos Eixos Rodoviário e Monumental[119] – ponto que simboliza a ocupação definitiva do território destinado à nova capital – sua produção visual cumpriu um papel estratégico na construção do imaginário oficial sobre a cidade em construção (CAVALCANTE, 1988; FONTENELLE, 2010;).[120]

A origem nordestina de Fontenelle conferiu-lhe empatia e uma relação de proximidade com os candangos engajados na construção da capital. Assim como a maioria dos trabalhadores que migraram para esta cidade em busca de um futuro promissor, Fontenelle compartilhava com eles a experiência do deslocamento e a resiliência forjada pela realidade do sertão nordestino. Essa identificação não foi apenas simbólica; ela transparecia em suas fotografias, nas quais capturava esses personagens, por vezes, como protagonistas, como iguais, partícipes dessa narrativa que estava em curso. Fontenelle foi um agente

[119] A fotografia aérea de Mário Fontenelle, capturada nos primeiros momentos da construção de Brasília, evidencia o cruzamento dos eixos Rodoviário e Monumental, demarcando a área central que abrigaria a nova capital. Essa imagem tornou-se um dos registros mais emblemáticos da história da fotografia contemporânea brasileira. Segundo o pesquisador Milton Guran, trata-se da "mais extraordinária fotografia do Brasil moderno, um registro seminal que simboliza o momento em que o brasileiro tomou posse efetiva de seu destino" (Olhavê. Disponível em: https://olhave.com.br/2009/12/a-foto-que-eu-queria-ter-feito-milton-guran/ . Acesso em: 07/05/2025).

[120] Para ter acesso a parte das imagens referenciadas, ver: https://livrosdefotografia.org/perfil/@id/699. Acesso em: 07/05/2025).

sensível à humanidade que permeava esses canteiros de obras, não se limitou ao registro do rigor geométrico e da imponência das edificações, apontou suas lentes para as pessoas, destacando sua labuta, esperanças e pequenas alegrias em meio à epopeia coletiva de um Eldorado modernista. São imagens carregadas de compaixão e dignidade, oferecendo um contraponto poético à dureza da cidade em gestação (CAVALCANTE, 1988).

Ele foi, ainda, um fotógrafo que demonstrou especial fascínio pelas imagens aéreas, as quais pareciam rememorar o encanto nutrido desde a infância pela aviação. Tal interesse encontrou terreno fértil em sua atuação junto à Presidência da República, que lhe permitiu acompanhar de perto o presidente Juscelino Kubitschek em suas constantes visitas a Brasília – viagens que, segundo o próprio JK, ocorriam a cada dois dias (KUBITSCHEK, 1975, p. 92). Não é difícil supor que, em razão dessa proximidade, Fontenelle tenha realizado diversos voos ao lado do presidente, oportunidade que lhe possibilitou aliar sua paixão pela aviação à prática fotográfica. Dessa combinação resultaram inúmeros registros aéreos da cidade, incluindo sua célebre fotografia do cruzamento dos Eixos Rodoviário e Monumental.

Ao mesmo tempo, em meio à multiplicidade de cenas registradas, o trabalho de Mario Fontenelle também proporcionou visibilidade aos anônimos que, por meio de seu labor, faziam a cidade ganhar vida. Demonstrando sensibilidade peculiar, o fotógrafo dedicou atenção à chegada dos candangos, captando imagens de suas longas e extenuantes jornadas, frequentemente realizadas em caravanas improvisadas, com malas sobre os ombros e expectativas no olhar. Além disso, registrou aspectos diversos do cotidiano desses sujeitos, como o comércio na Cidade Livre, o transporte nos canteiros de obras, a construção de moradias e retratos que buscavam se aproximar das subjetividades desses indivíduos (CAVALCANTE, 1988).

A amplitude dos registros de Fontenelle foi tão significativa que o próprio Juscelino Kubitschek, reconhecendo o poder narrativo de seu trabalho, fez questão de disseminá-los amplamente em revistas e jornais internacionais que noticiavam a construção de Brasília ou destacavam a grandiosidade do projeto. (DE SOUZA, 2019). Essa ampla divulgação posicionou Fontenelle como um cronista de destaque sobre o tema, mesmo em meio a fotógrafos com formações intelectuais e artísticas mais robustas. Seu legado, composto por mais de 4.000 imagens, encontra-se atualmente sob os cuidados do Arquivo Público do Distrito Federal.

.[121]

Na obra *Minha Mala, Meu Destino* (CAVALCANTE, 1988), temos acesso a uma carta escrita de próprio punho pelo presidente Juscelino Kubitschek, documento que evidencia a proximidade entre o presidente e Fontenelle, bem como o reconhecimento oficial em relação ao trabalho do fotógrafo. Na mensagem, lê-se:

> Caro amigo Fontenelle, você está entre os primeiros pioneiros de Brasília. A sua arte fotográfica gravou os aspectos iniciais da nossa capital, imprimindo-lhes, com seu gênio artístico, uma beleza que a propaga pelos quadrantes do mundo. Deus lhe conserve a saúde, a fim de que possa prosseguir nessa tarefa de levar a imagem do Brasil à contemplação de todos os povos. Abraços afetuosos, Juscelino Kubitschek (CAVALCANTE, 1988, p. 141).

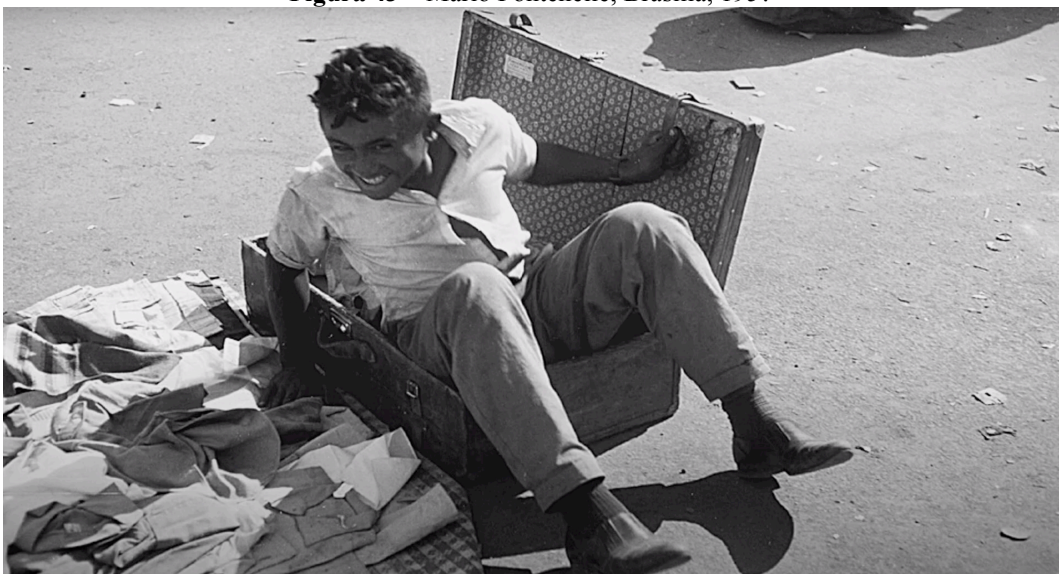
Por uma dolorosa ironia do destino, sua carreira profissional foi curta: aposentou-se como fotógrafo da Novacap ainda em 1969, apenas 12 anos após ter sido promovido oficialmente à função (em 1957). Fontenelle, que ao longo de sua trajetória dedicou-se com afinco a registrar os candangos e a épica construção de Brasília, terminou seus dias em profunda solidão, residindo no Lar dos Velhos – um asilo localizado justamente na capital que ele ajudou a eternizar por meio de suas lentes. Aquele que outrora fora um observador atento das vidas e histórias de tantos personagens, viu-se esquecido, apartado das relações e do reconhecimento que marcara sua vida profissional. Sem visitas ou o contato com o mundo que durante tanto tempo lhe fora acessível, Fontenelle experimentou o isolamento, privado do fascínio que o voo dos aviões e a luminosidade da cidade lhe proporcionaram (A ORAÇÃO [...], 2012). Confinado em um quarto austero, sua vida encerrou-se de forma melancólica, uma contradição à magnitude de sua contribuição para a memória coletiva da cidade que documentou e o acolheu por longas décadas.

No leito de morte, em um gesto que revela o seu apego à própria obra, foram encontrados sob o travesseiro de Fontenelle negativos que ele considerava de suma importância, como se quisesse resguardar sua memória mesmo em seus últimos momentos (A ORAÇÃO [...],, 2012, 18’03”). Entre esses preciosos registros, destacava-se a icônica imagem do cruzamento dos eixos Rodoviário e Monumental, um símbolo eterno da cidade de Brasília. Essa cena final é emblemática de um artista que, mesmo diante do esquecimento, permaneceu fiel àquilo que mais amava: a fotografia como testemunho legítimo da história.

[121] Para ter acesso a essas imagens, ver: https://www.arquivopublico.df.gov.br/revista-brasilia. Acesso em: 07/05/2025.

São muitas as imagens que podem ser analisadas no vasto e significativo acervo produzido por Mário Fontenelle. Contudo, buscando destacar a estreita relação que ele estabeleceu com os candangos e evidenciar sua capacidade de captar, com delicadeza e profundidade, as aspirações e os desafios desses indivíduos, destacamos a imagem da figura 43. Essa fotografia encapsula a essência do olhar de Fontenelle, um olhar que transcendia a técnica para mergulhar na alma dos sujeitos e no espírito de um tempo que se transformava.

Figura 43 – Mario Fontenelle, Brasília, 195?



Fonte: Arquivo Público do DF

A fotografia revela a figura de um jovem candango, possivelmente oriundo do Nordeste brasileiro, que deixou para trás sua terra natal e percorreu milhares de quilômetros na busca por um futuro promissor – carregando consigo uma mala física, mas também uma bagagem simbólica repleta de expectativas. Nesse registro, o jovem não está segurando a mala, mas emergindo dela, em um gesto que supera a literalidade e se adentra no campo simbólico de seus significados.

A mala, que aparenta conter seus parcos pertences materiais, torna-se, sob o olhar sensível de Fontenelle, uma metáfora para o recomeço – o renascimento em um espaço de possibilidades. Este objeto adquire a dimensão de um útero simbólico, do qual o jovem parece surgir renovado, carregando consigo a promessa de um novo "Eu", moldado pelas experiências que o aguardam na construção da nova capital. Fontenelle, ao registrar esse instante, subverte a simplicidade da cena cotidiana e a eleva à condição de uma narrativa poética e emblemática, capturando, por assim dizer, a essência da trajetória e dos sonhos que vieram junto com esses candangos.

Ao lado do jovem, estão dispostas suas roupas simples, revelando, em sua modéstia, a essência de sua trajetória. As peças, meticulosamente organizadas, parecem narrar uma história de alguém que, mesmo diante das adversidades, carrega consigo uma determinação inabalável. No entanto, é o sorriso do jovem – uma mescla de comicidade e ironia – que domina e confere vida à cena. Esse gesto banal transcende o momento capturado, simbolizando a leveza com que ele encara a complexidade de sua jornada, além de uma esperança e uma confiança que desafiam o peso das responsabilidades e das incertezas que o aguardavam. A interação lúdica com o objeto, que se transforma em elemento central da composição, contrasta poeticamente com os desafios que o circundam, sugerindo que, mesmo em meio às adversidades, há espaço para a criação de um novo futuro, mesmo que este ainda se desenhe incerto.

Essa fotografia, portanto, torna-se uma representação emblemática de todos os milhares de trabalhadores que, vindos de diferentes partes do Brasil, convergiram para Brasília movidos por um desejo profundo de reescrever suas histórias. Nesse cenário, a mala transcende e vai além da sua função utilitária, funcionando como um meio de transporte e portadora de aspirações por novas possibilidades. O registro ultrapassa a narrativa individual e assume uma dimensão coletiva, conduzindo em seu interior uma geração que participou ativamente desse capítulo da memória da capital.

3.7 Mil faces de um mesmo lugar: a perspectiva híbrida de Peter Scheier

Nascido na pequena cidade de Glogau, no interior da Alemanha, Peter Scheier (1908-1979), passou a sua primeira infância sob a penumbra das transformações sociopolíticas que ocorreram na Europa e que marcaram o início do século XX, sobretudo em razão da ascensão do antissemitismo e pela forte instabilidade econômica que precedeu a Segunda Guerra Mundial. Scheier era descendente de uma família judaica e por isso conviveu desde muito cedo com os desafios e os riscos que estavam impostos ao seu povo (VALADARES, 2011, p. 98; GOUVEIA, 2008, p. 57). Mesmo sob o espectro do medo, mais tarde, formou-se na escola de comércio de Glogau e assim pode seguir a tradição de sua família e trabalhar no comércio junto ao seu pai em uma loja de departamentos. No ano de 1928, devido à perseguição a seus familiares, a loja que possuíam acabou fechada, o que fez com que Scheier se visse obrigado a repensar a sua trajetória pessoal e as perspectivas que nutria sobre o futuro.

Posteriormente, buscando manter a sua conexão com a tradição familiar voltada ao comércio, entre os anos de 1932 e 1937, Scheier trabalhou como contador em uma fábrica de açúcar que pertencia à sua família materna. Curiosamente, foi nesse mesmo período que ele teve suas primeiras experiências como fotógrafo amador, revelando, um interesse inicial pela produção de imagens que, mais tarde, se transformaria em sua principal atividade e foco do reconhecimento profissional associado ao seu nome (GOUVEIA, 2008, p. 63).

Ainda na década de 1930, enquanto a indústria açucareira vinculava-o a um elo com o passado familiar, os eventos históricos que se desenrolavam aceleradamente na Europa impunham cada vez mais desafios que levaram o futuro fotógrafo a reconfigurar novamente sua trajetória profissional e buscar um destino que se anunciava distante daquele que almejava inicialmente. Com a ascensão do regime nazista na Alemanha e a instauração de um ambiente cada vez mais hostil, Scheier testemunhou a intensificação de um estado antissemita, que atribuía ao seu povo a responsabilidade pelos infortúnios do país, tornando-os alvo de um processo sistemático de intolerância, violência e tirania. Esse contexto de perigo crescente e apreensão levou muitos judeus, incluindo Scheier, entre outros fotógrafos europeus já mencionados aqui, a identificarem os riscos representados pelo regime nazista, muitos buscaram saídas e rotas de fuga para regiões mais seguras, tanto na Europa quanto em outras regiões do mundo – uma tentativa clara de escapar da brutalidade que se anunciava.

Assim, em 1937, aos 29 anos, Peter Scheier desembarcou na cidade do Rio de Janeiro, munido de uma carta-convite que havia sido redigida por seu primo que administrava a fábrica de açúcar de sua família na Alemanha. A rede de contatos familiares desempenhou um papel crucial na sua migração, conectando-o a industriais que residiam em diferentes partes do mundo e que de alguma maneira poderiam auxiliá-lo na busca por trabalho e estabilidade fora da Alemanha (FALBEL, 2007, p. 9). Uma dessas cartas destinava-se a um frigorífico com filial em São Paulo – fator determinante para a sua entrada no Brasil e estratégia prudente para contornar a burocracia brasileira da época (GOUVEIA, 2008, p. 66).

No final da década de 1930, sob o governo de Getúlio Vargas, o Brasil mantinha estreita relações diplomáticas com a Alemanha nazista e não se mostrava receptivo à entrada de refugiados judeus em seu território. Assim, a posse dessa carta-convite mostrou-se fundamental para que Scheier conseguisse estabelecer-se no país. Foi esse o contexto de migração forçada, perseguição e deslocamento continental que marcou sobremaneira a memória e a identidade de Scheier. Essas experiências viriam a moldar sua sensibilidade fotográfica e sua forma de registrar as transformações que observou nesse país que, embora lhe tenha servido de refúgio, também carregava agudas contradições sociais e políticas.

O contato de Peter Scheier com a fotografia, posteriormente, ocorreria de maneira fortuita, um acaso que se revelou determinante para sua trajetória profissional. Em um dos poucos depoimentos que deixou, Scheier menciona ter chegado ao Brasil trazendo consigo algumas câmeras fotográficas, embora, até então, sua prática fosse apenas amadora (INSTITUTO [...], 2020). Após sua experiência trabalhando em um frigorífico, Scheier foi vendedor de cúpulas de abajures pelas ruas da cidade de São Paulo, período em que teve um lampejo comercial que mudaria sua relação com a imagem fotográfica. Em vez de carregar fisicamente os itens para apresentação, optou por fotografá-los, criando um catálogo visual de seus produtos (VALADARES, 2011, p. 105; GOUVEIA, 2008, p. 69).

Esse *insight*, aparentemente banal, além de reduzir o esforço logístico, tornou-se uma ferramenta eficiente de negociação e apresentação de seus produtos. A decisão revelou-se estratégica: a fábrica de produtos elétricos Lorenzetti, ao tomar conhecimento da solução adotada por Scheier, encomendou-lhe a produção de um catálogo fotográfico de seus materiais, marcando sua transição do comércio para a fotografia profissional. Esse episódio de 1939, ainda que não documentado oficialmente, tornou-se parte da narrativa que cerca seu ingresso na fotografia, evidenciando sua capacidade de adaptação e a percepção aguçada para oportunidades em um mercado ainda incipiente no Brasil. Além disso, sua condição de imigrante europeu com alguma formação técnica lhe conferiu vantagens no cenário fotográfico nacional (INSTITUTO [...], 2020).

A ampliação da experiência e a contínua dedicação à fotografia, mais tarde, levaram-no, no final da década de 1930, ao jornal *O Estado de S. Paulo*, onde trabalhou com os processos de impressão, sobretudo com o trabalho junto aos equipamentos de rotogravuras. Com a ampliação do domínio técnico e a crescente demanda por serviços fotográficos, Scheier deu um passo decisivo ao estabelecer seu próprio estúdio, o *Foto Estúdio Peter Scheier*, instalado no centro da cidade de São Paulo. Nesse espaço, passou a se dedicar a uma ampla gama de produções, desde a cobertura de eventos sociais, como casamentos e festas particulares, além de trabalhos institucionais em indústrias da cidade. Sua abordagem multifacetada na fotografia demonstrava uma versatilidade e uma percepção aguçada acerca do potencial expansivo que o mercado fotográfico no Brasil poderia oferecer naquele momento. Assim, ciente do crescimento da demanda por imagens na imprensa e na publicidade, Scheier estruturou seu estúdio para atender às mais variadas encomendas, consolidando-se como um profissional de referência e tornando a fotografia o eixo central de sua trajetória no país (GOUVEIA, 2008, p. 70-73).

Entre os anos de 1945 e 1951, Peter Scheier passou a integrar o grupo *Diários Associados*, consolidando-se como parte da equipe de fotografia da prestigiada revista *O Cruzeiro* (FALBEL, 2007; INSTITUTO [...], 2020). Para os fotógrafos da época, essa publicação representava um dos espaços de maior projeção e visibilidade que um fotojornalista poderia ter no cenário brasileiro do pós-guerra. O veículo, que esteve sob a direção do fotógrafo francês Jean Manzon,[122] tinha acabado de passar por uma significativa reformulação editorial sob seu comando, influenciada pela vasta experiência em que este fotógrafo teve em sua passagem por revistas europeias, especialmente como fotojornalista na França. Sua gestão trouxe um novo dinamismo visual e narrativo à revista, aproximando-a das grandes publicações ilustradas internacionais e Peter Scheier esteve conectado a esse momento histórico da fotografia nacional (GOUVEIA, 2008, p. 126).

No contexto dessa reformulação da revista, Scheier desenvolveu um trabalho essencialmente narrativo, frequentemente alinhado ao tom sensacionalista característico da linha editorial daquela publicação, que buscava atender ao crescente interesse popular por imagens impactantes e histórias envolventes. Embora sua atuação na revista ilustrada *O Cruzeiro* não lhe proporcionasse grande retorno financeiro, tampouco uma estabilidade econômica significativa, ela lhe conferia prestígio e reconhecimento no meio fotográfico, expandindo suas possibilidades profissionais e redefinindo suas perspectivas dentro do cenário nacional (INSTITUTO [...], 2020; COSTA, 2012).

Entre os anos de 1947 e 1954, o fotógrafo atuou no Museu de Arte de São Paulo (MASP), uma experiência que se revelou decisiva para sua atuação no campo da arte e na fotografia de exposições. Durante esse período, o convívio mais aproximado com importantes nomes do meio artístico e intelectual contribuiu significativamente para o seu enriquecimento e formação de um repertório técnico e estético, ampliando suas habilidades e fortalecendo sua formação – um percurso comum na época e que refletia a realidade de muitos fotógrafos no Brasil, sobretudo aqueles que construíam sua trajetória no fazer cotidiano (FALBEL, 2007).

[122] Jean Manzon (1915-1990) foi um dos mais influentes fotógrafos e documentaristas atuantes no Brasil ao longo do século XX. De origem francesa, iniciou sua carreira no país trabalhando para o Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo e, posteriormente, consolidou seu nome na revista *O Cruzeiro*, em parceria com o jornalista David Nasser. Seu olhar documental revelou aspectos inéditos da diversidade brasileira, abrangendo desde populações indígenas até o desenvolvimento urbano e industrial. A partir de 1952, dedicou-se ao cinema, dirigindo e produzindo mais de 900 documentários, sendo reconhecido como um dos pioneiros no registro audiovisual da realidade nacional. Seu vasto acervo iconográfico, composto por milhares de negativos e filmes, foi adquirido e restaurado anos após sua morte, permitindo a preservação de um legado visual fundamental para a memória histórica do Brasil (KOSSOY, 2002a).

No MASP, Scheier foi responsável pela documentação fotográfica de parte do acervo do museu, que ainda não tinha sede própria, registrando os mais diversos cursos promovidos pela instituição – incluindo aulas de balé, desfiles de moda, eventos musicais, palestras e os próprios projetos expositivos. Seu trabalho circulou amplamente, publicado pelo próprio museu, pelos *Diários Associados* e pela revista *Habitat,* um importante periódico de arte e cultura editado pelo MASP entre 1950 e 1952 (INSTITUTO [...], 2020).

Contudo, sua atuação no MASP não ficou restrita ao campo da documentação: Scheier também ministrou cursos de fotografia e cinema, ampliando sua influência tanto no cenário fotográfico brasileiro quanto no âmbito da educação artística. Essa intensa circulação entre os bastidores das artes visuais, da arquitetura e da cultura moderna possibilitou-lhe participar ativamente da disseminação da nova estética que emergia no país, sobretudo através da colaboração com outros arquitetos pioneiros do movimento modernista (GOUVEIA, 2008; COSTA, SCHEIER, 2015).

Não existem informações precisas sobre a sua vinda a Brasília, mas, ao que tudo indica, Scheier teria sido comissionado para fotografar um casamento nessa cidade, no ano de 1958, quando as obras ainda estavam a todo vapor. Durante sua incursão, Scheier produziu um dos mais emblemáticos conjuntos fotográficos de seu acervo pessoal. Consciente da fotografia como um instrumento discursivo, Scheier explorou a nova capital como um espaço simbólico, onde a modernidade se materializava e se ressignificava (FALBEL, 2007). Seu olhar se orientava para a fotografia como meio de diálogo, permitindo que sua produção na cidade adquirisse uma dimensão particular em relação ao trabalho desenvolvido anteriormente para a revista *O Cruzeiro*, cujas imagens, frequentemente, carregavam uma carga retórica intensa e, por vezes, derivavam de reportagens encenadas (ESPADA, 2020).

Nos registros realizados na nova capital, Scheier adotou um modelo de produção mais alinhado ao que atualmente entendemos como fotojornalismo moderno, aproximando suas imagens aos trabalhos de fotógrafos como Henri Cartier-Bresson[123] e sua concepção do *momento decisivo* (CARTIER-BRESSON, 2004). Esse direcionamento fotográfico fica evidenciado na transição em seu modo de olhar e dialogar com aquilo que se encontrava

[123] Henri Cartier-Bresson (1908-2004) foi um dos mais influentes fotógrafos do século XX, pioneiro do fotojornalismo e do conceito de *momento decisivo*. Inicialmente ligado ao Surrealismo, adotou a *Leica* como sua câmera definitiva em 1932, iniciando uma trajetória marcada pela espontaneidade e pela busca da essência do instante. Participou da Resistência Francesa durante a Segunda Guerra Mundial e documentou a Libertação de Paris em 1945. No ano de 1947, fundou a importante agência Magnum Photos, ao lado de Robert Capa e outros fotógrafos renomados da sua época. Fonte: Magnum Photos. Disponível em: https://www.magnumphotos.com/photographer/henri-cartier-bresson/. Acesso em: 01/03/2025.

diante de suas lentes, afastando-se do sensacionalismo e da encenação e aproximando-se de uma abordagem mais espontânea e menos estruturada.

O resultado dessa primeira aproximação com Brasília aponta para um fotógrafo interessado pela arquitetura, mas também pelos demais aspectos da obra, sobretudo os candangos, que surgem como protagonistas em muitas das cenas. Os operários aparecem em pleno envolvimento com a construção, assumindo, por vezes, a centralidade na narrativa visual proposta pelo fotógrafo. Grande parte desses registros concentra-se na Cidade Livre, onde Scheier destaca o cotidiano vivido pelos candangos, distantes do contexto do trabalho, envoltos na vida cotidiana ou no pouco que poderiam experimentar fora das jornadas na construção da cidade (PEREIRA, 1986).

Já na segunda passagem por Brasília, em 1960, durante a inauguração da capital, nota-se uma mudança acerca dos resultados visuais e o que seu olhar procurava a partir daquele novo contexto. Embora essa fase não constitua parte do escopo desta pesquisa, suas imagens desse período refletem uma aproximação mais direta com a arquitetura e o traçado modernista evidente que a nova capital espelharia. Essa mudança, em certa medida, pode ser atribuída à sua experiência anterior na documentação de museus durante a década de 1950, quando Scheier esteve mais envolvido com trabalhos relacionados à arquitetura e com o design de ambientes.

São imagens onde as estruturas urbanísticas e arquitetônicas surgem evidenciadas como protagonistas (ESPADA, 2020). A presença humana, por sua vez, se torna complementar, sutil, pinceladas de aparições em meio às imponentes formas geométricas que a capital expunha paulatinamente. A monumentalidade, nesse momento da sua fotografia, passa a dominar o espaço visual, imprimindo influências sobre a dinâmica cotidiana e sugerindo uma cidade que já não se define mais pelo esforço operário, mas pelo desenho que a contorna e pelo novo paradigma urbano que se impõe aos que nela circulam.[125]

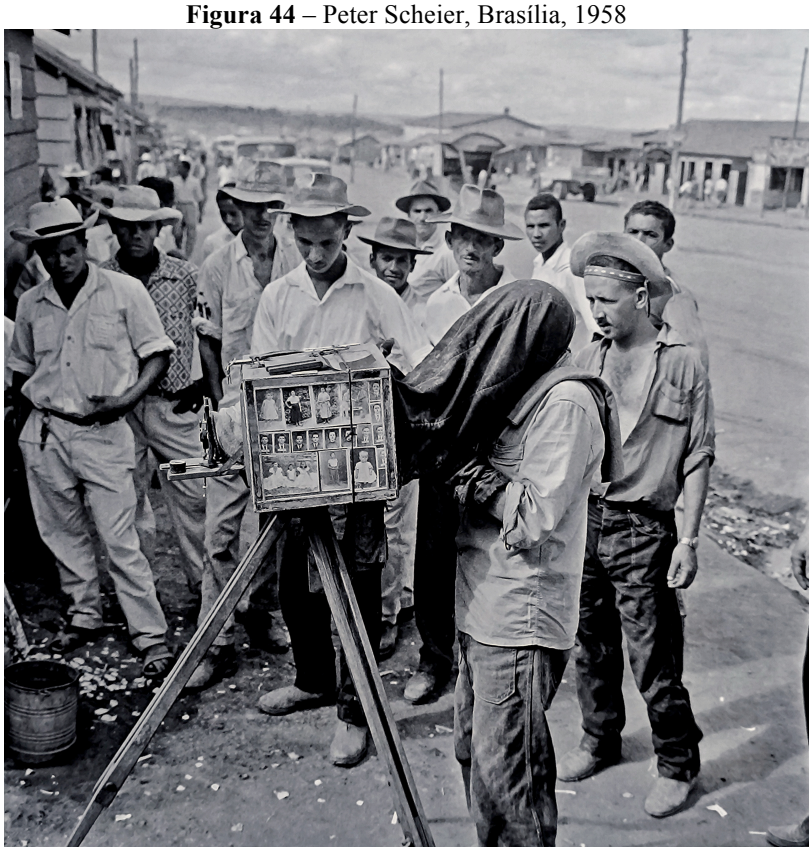
Na imagem da figura 44, observa-se uma cena cotidiana na Cidade Livre, capturada sob uma perspectiva singular. Em primeiro plano, destaca-se um fotógrafo de rua, do tipo *lambe-lambe*,[126] posicionado atrás de sua câmera de madeira, envolto por um pano escuro

[125] Essa ambiguidade visual, entre uma cidade em construção e a plenitude arquitetônica pós inauguração, pode ser observada na obra *Brasília Vive!* (SCHEIER, 1960). Além desses aspectos, curioso notar que nessa obra as imagens são em formato 1:1, o que caracteriza o uso de uma câmera médio formato e não um equipamento 35mm. Para uma seleção das imagens desse livro, ver: https://livrosdefotografia.org/publicacao/455/brasilia-vive. Acesso: 09/05/2025.

[126] O fotógrafo *lambe-lambe* foi um profissional ambulante que, a partir do final do século XIX, popularizou a prática da fotografia ao oferecer retratos acessíveis às camadas sociais que não frequentavam os sofisticados

que encobre sua cabeça e parte do corpo – um recurso técnico indispensável para bloquear a luz ambiente e permitir que o fotógrafo ajustasse com precisão o enquadramento e o foco da imagem. A câmera, fixada sobre o tripé, exibe na parte lateral uma série de fotografias amostrais, dispostas como um portfólio, que provavelmente serviam para atrair clientes interessados em um retrato.

Figura 44 – Peter Scheier, Brasília, 1958



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

A lente da câmera está orientada para a esquerda da cena, mas não é possível visualizar quem está sendo fotografado, o interesse é pelo fotógrafo e pelo público ao redor. Scheier privilegiou o próprio ato fotográfico e não o retratado que se encontra invisível e fora do campo de sua imagem. Ao fundo, um grupo de homens observa atentamente o desenrolar daquele momento. São, em sua maioria, operários, candangos cuja homogeneidade nas vestimentas e nos rostos atentos remete a uma coletividade forjada pela experiência comum

estúdios fotográficos. Munido de uma "máquina-caixote" – um equipamento que integrava câmera e laboratório portátil –, esse fotógrafo realizava e revelava as imagens em espaços públicos, como praças e jardins, utilizando técnicas rápidas de processamento. O termo *lambe-lambe* tem origem atribuída ao gesto dos fotógrafos de molhar os dedos ou, segundo algumas versões, lamber levemente a chapa ou o papel fotográfico para identificar o lado emulsionado, garantindo o correto posicionamento do material sensível. Sua atuação foi fundamental para a democratização da fotografia e para a preservação de memórias individuais e coletivas, construindo um valioso acervo visual das vidas cotidianas de diferentes grupos sociais

da construção da cidade. O cenário revela, novamente, uma estética de precariedade: roupas simples, a presença constante de chapéus – ora de palha, ora de couro, como o que usa o homem de camisa aberta no canto direito da cena, evocando traços nordestinos – e o chão de terra batida salpicado por pequenos pedaços de papel espalhados, sugerindo um ambiente improvisado e em processo de consolidação, assim como os demais cenários que compunha os arredores da capital.

O registro documenta um instante da vida cotidiana, mas também capta uma prática cultural: o desejo de fixar a própria imagem, de deixar um rastro concreto da passagem por aquele território efêmero. Muitos daqueles homens e mulheres, trabalhadores migrantes, provavelmente buscavam no retrato uma forma de comunicação com os familiares distantes, enviando a fotografia como prova de sua presença e testemunho de sua participação na epopeia dessa construção. Diferente de Scheier, que optou por um olhar mais amplo, contemplando os rostos curiosos e o entorno coletivo, o fotógrafo *lambe-lambe* aparece como um agente comercial e também afetivo, oferecendo um serviço direto àquela população trabalhadora, um mediador entre a experiência vivida e a sua representação visual.

Ao fundo da cena, a Cidade Livre se estende até o horizonte, com o comércio alinhado ao longo da rua, compondo um cenário que contrasta com a modernidade que despontava na capital que ajudavam erguer. Nesta cena, Scheier parece reconhecer a fotografia como um instrumento carregado por um caráter multifuncional, permeado por diferentes propósitos. Seu olhar, nesse momento, não recai sobre a grandiosidade arquitetônica que a nova capital representava, mas, sobretudo, sobre os sujeitos que materializariam esse projeto em andamento.

A cena representa um fotógrafo fotografando outro fotógrafo, ambos anônimos na imagem – um encoberto pelo pano e o outro porque permanece atrás da câmera. Essa composição sugere uma reflexão sobre o próprio ato fotográfico e seus protagonistas invisíveis. O anonimato dos autores na cena reforça a ideia de que, enquanto a cidade tomava forma, aqueles que a construíam e a documentavam muitas vezes permaneciam à margem da narrativa oficial. A cena transcende, portanto, seu papel de registro e se torna ainda um testemunho da complexa relação entre progresso e invisibilidade.

Para além desse registro memorável, Peter Scheier construiu um valioso legado fotográfico, cuja memória visual permanece viva. Grande parte de sua produção está atualmente sob os cuidados do Instituto Moreira Salles, que preserva mais de 35 mil negativos, além de outros materiais. Parte de seu acervo permanece sob a guarda da família, do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da

Universidade de São Paulo (FAU-USP), que conserva registros significativos realizados em colaboração com arquitetos de destaque, como Rino Levi – um dos finalistas do concurso que definiu o plano urbanístico adotado para a construção da cidade de Brasília (GOUVEIA, 2008, p. 412).

3.8 Um olhar itinerante: a produção multifacetada de Thomaz Farkas

Assim como outros fotógrafos que apontaram suas lentes para a construção de Brasília no período mais intenso das obras da capital, a trajetória biográfica de Thomaz Farkas (1924-2011) também tem início no fluxo de acontecimentos que marcaram as populações europeias nas primeiras décadas do século XX, impulsionado pelas sombras da guerra e pela instabilidade política que marcou uma era de rupturas sociais naquele continente. Nascido no ano de 1924, na cidade de Budapeste, na Hungria, Farkas chegaria ao Brasil ainda jovem, no ano de 1930, acompanhado de sua família que buscava um recomeço para suas vidas em terra distantes.

Seu pai, Desidério Farkas, um hábil desenhista de origem judia, que construíra sua trajetória profissional em uma fábrica de armamentos, viu sua vida subitamente transformada em virtude dos drásticos desfechos que marcaram o fim da Primeira Guerra Mundial (FARKAS, 2015, p. 8). A derrota do império Austro-Húngaro e as duras imposições do Tratado de Versalhes[128] redesenharam a geopolítica europeia, fragmentando territórios antes contíguos, colapsando economias historicamente estáveis e restringindo horizontes dos cidadãos de muitos países, sobretudo aqueles perseguidos em razão de suas origens (BERTONHA, 2014, p. 121).

Como tantos outros que testemunharam a ruína das nações vencidas, Desidério Farkas encontrou-se diante de um mundo que já não lhe oferecia as mesmas expectativas que seus antepassados tiveram; nem mesmo o futuro que almejava para seus descendentes encontrava-se no horizonte. Mais tarde, o fechamento da fábrica onde trabalhava representou um duro revés econômico para sua família, agravando ainda mais as incertezas de seu cotidiano. Diante desse cenário, sentiu-se impelido, quase desesperadamente, a buscar novos horizontes

[128] O Tratado de Versalhes, assinado em 28 de junho de 1919, foi o principal acordo de paz que formalizou o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), impondo severas sanções à Alemanha, como perda de territórios, restrições militares e pesadas indenizações, fomentando ressentimentos que influenciariam o cenário político europeu nas décadas seguintes (HOBSBAWM, 1995).

além das fronteiras que conhecia na Europa, atravessando o Atlântico em busca de uma nova oportunidade de recomeço (SAMPAIO, 2016, p. 31).

Diante das restrições impostas pelo contexto sociopolítico europeu e da intensificação da violência e perseguições, a América Latina despontou como um horizonte viável para aqueles que buscavam reconstruir seus caminhos. O Brasil, com sua vasta extensão territorial e seu caráter de constante reinvenção, consolidava-se como um dos possíveis destinos promissores para imigrantes que, despojados de suas raízes, almejavam novas possibilidades e a reinserção na economia (SALLES, 2007, p. 188).

No caso da família Farkas, a migração para o Brasil, além de representar uma tentativa de adaptação à nova conjuntura, também significou uma continuidade de sua tradição profissional (FARKAS, 2015, p. 9). Com uma trajetória pregressa ligada ao setor fotográfico na Hungria, Desidério Farkas reassumiu a participação societária em uma das mais antigas e pioneiras lojas de fotografia da cidade de São Paulo, a Fotóptica. Esta, originalmente fundada por ele durante sua primeira passagem pelo Brasil na década de 1920, tornou-se um dos alicerces fundamentais para o desenvolvimento da fotografia naquela cidade, consolidando-se como uma referência de inovação e difusão (SAMPAIO, 2016, p. 37).

Nesse contexto, a entrada de Farkas no universo da fotografia não foi um simples acaso, mas um rito de passagem, um chamado precoce que o levou a enxergar o mundo com a intensidade própria dos que nasceram para capturá-lo em luz e sombra. Aos oito anos de idade, recebeu de seu pai sua primeira câmera fotográfica, um objeto que, em suas mãos, tornou-se um instrumento para além da objetividade óptica – um portal para a descoberta, uma bússola para o seu um olhar. A partir das primeiras experimentações, a câmera logo se tornou uma extensão de seu corpo, um espelho sensível que lhe permitia registrar as circunstâncias ao redor, interpretando e criando novas realidades sob a ótica singular de sua sensibilidade emergente (FARKAS, 2006, p. 11).

Se a fotografia atuou como um despertar artístico, sua formação moldou-lhe o intelecto com igual vigor. Estudou no Colégio Rio Branco, uma das instituições mais prestigiadas de São Paulo, conhecida por abrigar a elite intelectual e econômica da cidade, incluindo a comunidade judaica recém-estabelecida no Brasil. Embora sua família não pertencesse a aristocracia financeira de São Paulo, seus pais compreendiam que a educação era um valioso legado, e foi com esse objetivo que lhe proporcionaram um ensino de excelência, uma base que ampliaria suas referências culturais e, mais tarde, fortaleceria seu olhar estético.

Desde a juventude, Farkas demonstrou um compromisso rigoroso com a fotografia, que, para ele, nunca foi um passatempo fugaz, mas um campo de atuação empírica, uma oficina cotidiana onde a luz e o tempo se dobravam à sua sensibilidade. Seus primeiros ensaios fotográficos coincidiram com eventos marcantes da comunidade em que vivia, como a inauguração do Estádio do Pacaembu, em 1940, episódio que ele registrou com a precisão de quem já intuía que a fotografia era, acima de tudo, um testemunho da história em movimento.[129]

Contudo, seu olhar não se voltava somente para a grandiosidade dos eventos mais célebres, Farkas também reconhecia a beleza que brotava na vida miúda, no cotidiano anônimo e simples. Um exemplo disso é a série de imagens que produziu no final da década de 1930, retratando o dia a dia de um grupo de garotos do qual ele próprio fazia parte, autointitulados *Esquadrilha Invencível.* Juntos, percorriam as ruas do bairro em bicicletas, imersos na infância e em suas narrativas lúdicas (FARKAS, 2006, p. 110). Nessas imagens iniciais, percebe-se o gérmen de seu olhar: a sensibilidade para capturar a espontaneidade, o dinamismo e a poesia contida no ordinário.

Ao dar continuidade aos estudos, ingressou na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP), onde formou-se em Engenharia Mecânica e Elétrica. A escolha pela engenharia parecia seguir a trilha de um destino seguro, pautado pela exatidão dos números e pela lógica dos circuitos. No entanto, sua vocação verdadeira pulsava em outra frequência, afinal, a fotografia rapidamente deixou de ser um ofício lúdico para tornar-se sua linguagem essencial – a forma mais autêntica com que dialogava com o mundo.

Ainda que a engenharia lhe tenha conferido um rigor analítico, uma metodologia estruturada e um senso de precisão que enriqueceria sua abordagem estética, foi na imagem que encontrou seu verdadeiro território de criação. O cálculo cedeu espaço ao instante, a mecânica à composição, e a eletricidade à luz. A fotografia, que desde a infância lhe servira de guia, tornou-se seu meio de expressão, o cerne de sua manifestação artística e profissional. Assim, munido de uma câmera como extensão de seu olhar e impulsionado por um espírito

[129] Cabe lembrar que Thomaz Farkas mudou-se com a família para as proximidades do bairro do Pacaembu no final da década de 1930, onde pôde acompanhar de perto o crescimento da região e, em especial, a construção do estádio. Movido por um espírito inquieto e repleto de curiosidade, Farkas documentou todo o processo construtivo, estabelecendo uma relação íntima com o espaço que, mais tarde, se refletiria tanto nas fotografias da inauguração quanto nas imagens produzidas durante os jogos, sobretudo na década de 1940. Essa aproximação contínua revela o vínculo afetivo e visual que o fotógrafo construiu com o estádio ao longo dos anos (FARKAS, 2008).

inquieto, Thomaz Farkas iniciava uma trajetória que o inscreveria definitivamente na história da imagem no Brasil.

Nos entrelaçados caminhos da fotografia paulistana, ainda entre as décadas de 1930 e 1940, o percurso de Farkas ganha novos contornos sob a luz vibrante do desenvolvimento urbano e moderno que avançava sobre a cidade. Os negócios da família prosperavam, e a Fotóptica, onde o jovem Farkas teve suas primeiras experiências profissionais, tornava-se um dos mais importantes estabelecimentos do setor fotográfico no Brasil. Atrás do balcão, em meio a lentes, câmeras e papéis fotográficos, ele realizava um trabalho burocrático e banal no atendimento aos clientes, mas aproveitava esses momentos para absorver o máximo que podia, quase por osmose, incorporando os segredos e as possibilidades infinitas que a imagem fotográfica poderia lhe oferecer (FARKAS, 2008 e 2015). A fotografia, desse modo, não significava somente um produto comercial, instituía-se na sua vida como um vasto universo em expansão, tal qual um chamado permanente à experimentação e à descoberta.

A Fotóptica, para além de um ponto de venda, tornou-se um espaço que respirava modernidade, impulsionado por uma estratégia comercial visionária – herança de sua família e das memórias que deixaram na Hungria. Enquanto muitas empresas do ramo ainda operavam de maneira convencional, a loja expandia seu alcance com práticas inovadoras de marketing, divulgação e ampliação do portfólio de equipamentos, antecipando tendências e consolidando-se como referência incontornável em São Paulo (SAMPAIO, 2016, p. 39). A ousadia da marca refletia-se na abertura de diversas filiais pela cidade, fortalecendo sua presença no mercado e seu papel na disseminação da cultura fotográfica.

Nesse contexto, o ambiente de convívio diário de Farkas atravessou as barreiras do trabalho formal e constituiu-se como um laboratório vivo, cotidiano. O acesso a equipamentos de última geração e o contato direto com os avanços tecnológicos proporcionaram-lhe um conhecimento incomum. Desse modo, Farkas foi um exímio operador técnico, mas antes de tudo, um artesão da luz, alguém que compreendia muito bem o que estava fazendo e por isso penetrava no universo fotográfico em sua totalidade; desde o clique à revelação, da composição ao impacto visual.

No ano de 1942, aos 18 anos, Farkas ingressou formalmente no *Foto Cine Clube Bandeirante* (FCCB) e com isso abriu-se a possibilidade de se envolver com um novo espaço de aprendizagem, aquele que se tornaria um dos mais férteis contatos de sua vida e onde seu olhar inquieto por novas experimentações poderia enraizar-se e florescer como potência visual. No 22º andar do edifício Martinelli, que mais tarde seria reconhecido como um dos mais célebres pontos de encontro para entusiastas da imagem, o FCCB tornou-se um

território de invenção por excelência, um reduto de mentes visionárias que ousavam reinventar a fotografia, desafiando os limites que ainda estavam impostos e expandindo horizontes sob a influência da linguagem modernista. Apesar da forte influência que o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) exerceu sobre sua formação fotográfica, Farkas referia-se ao grupo com certa reserva – por considerá-lo um ambiente pouco aberto, distante de sua postura espontânea e acolhedora. Em suas palavras:

> Naquela época – entrei de calças curtas – achava que o Fotoclube Bandeirante era um avanço, mas com o tempo tornou-se um grupo muito fechado, com pessoas competindo... Pegavam uma foto, davam nota de um a dez para composição, iluminação, técnica, etc., e depois faziam a média para escolher a imagem ganhadora. A primeira foto que apresentei anonimamente obteve o primeiro lugar, mas quando souberam quem eu era não me deram o prêmio, porque eu era muito moço. Mas a turma era ótima – bons papos com o presidente Eduardo Salvatore, José Yalenti e meu grande amigo, o basco José Vergareche. Como fotógrafos, alguns sobreviveram – por exemplo, German Lorca. Os demais, eu perdi de vista. (FARKAS, 2008, p. 133)

O que havia começado como um ponto de encontro para entusiastas, o FCCB, mais tarde, desempenharia um papel primordial na modernização da fotografia brasileira, inserindo-se em um movimento que estimulava a criação de coletivos fotográficos, promovendo debates técnicos e estéticos, além de exposições e competições entre seus participantes (COSTA; SILVA, 2004). Era um ambiente efervescente, onde a imagem era colocada num lugar de reverberação e não apenas de eco sobre a realidade; naquele espaço a fotografia brasileira ganhou novos gestos de criação, solidificando-se como um legítimo meio de expressão. Ali, uma nova estética rompia com o pictorialismo, libertando a fotografia daquelas amarras estéticas e conferindo-lhe uma identidade própria – mais livre, mais inventiva e muito mais ousada (LENZINI, 2008).

O impacto dos fotoclubes na consolidação da fotografia moderna no Brasil foi incontestável. Sua vanguarda tornou-se um verdadeiro polo irradiador de experimentação, onde se questionavam convenções, exploravam-se novos enquadramentos e se manipulava a luz com audácia, abrindo caminho para uma abordagem autoral. Sob essa atmosfera de ruptura e inovação, reuniam-se alguns dos grandes mestres que marcariam as décadas seguintes como: Eduardo Salvatore (1914-2006), Geraldo de Barros (1923-1998) e German Lorca (1922-2021), personagens que redefiniriam os rumos da fotografia brasileira e ampliariam suas possibilidades narrativas e estéticas (COSTA; SILVA, 2004).

A adesão precoce de Farkas a esse multifacetado universo de vivências não foi um acaso, mas a confirmação de um espírito que estava mobilizado na busca pelo novo – um

corpo inquieto, criativo e impulsionado pela vontade de ir além do visível. Esse pensamento, que Farkas carregava desde a juventude, tornar-se-ia um eixo central em sua trajetória, consolidando-o, ao longo das décadas seguintes, como um cronista das novas realidades que a modernidade trazia, um artista capaz de enxergar poesia no instante banal e no efêmero disperso na cotidianidade.

Até o final da década de 1950, Farkas viu seu nome brilhar entre os grandes nomes da fotografia, sendo agraciado com uma série de premiações que atestavam a sua maestria técnica, bem como a sua capacidade de transitar entre diferentes gêneros com uma fluidez e sofisticação ímpar. Seu olhar astuto, sempre ávido por novas narrativas, conduziu-o a uma vasta gama de registros, que variaram desde a cobertura de eventos nas ruas efervescentes das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, às páginas dos mais importantes veículos de comunicação e revistas ilustradas (FARKAS, 2006, 2008 e 2015). Nada lhe escapava: da intensidade do trabalho jornalístico, passando pelo lirismo dos espetáculos de balé, Farkas fotografou de tudo, inclusive shows dos mestres da música popular brasileira e algumas mobilizações estudantis.

Seu talento, refinado pela prática e pela experimentação incessante, logo ultrapassou fronteiras. Em 1951, foi um dos escolhidos para integrar a exposição *Abstração em fotografia,* realizada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e com curadoria do renomado fotógrafo Edward Steichen (1879-1973). Ao mesmo tempo, consolidava sua presença no Brasil, realizando exposições individuais no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e expandindo sua atuação para além da captura da imagem, adentrando os domínios da pesquisa, do ensino e da institucionalização da fotografia (SAMPAIO, 2016, p. 46).

O conhecimento técnico acumulado em sua vivência na Fotóptica, somado à experiência empírica, fez dele um nome incontornável quando o assunto era a linguagem fotográfica. Foi assim que passou a atuar como professor de fotografia no Museu de Arte de São Paulo (MASP), onde transmitiu seu saber, além de estruturar e dirigir o laboratório fotográfico da mesma instituição, deixando ali sua marca indelével. Esse foi um período de consolidação de sua ascensão como um dos protagonistas da fotografia moderna no Brasil, revelando seu compromisso com a valorização dessa linguagem como arte, como documento e, sobretudo, como testemunho do tempo.[130]

[130] A relevância de Thomaz Farkas para a história da fotografia brasileira tem sido amplamente reconhecida em exposições e iniciativas de preservação de sua obra. Um exemplo recente foi a retrospectiva realizada pelo

Foi nesse contexto de consolidações e reconhecimento que Thomaz Farkas chegou a Brasília, ainda em meio ao fervor de sua construção.[131] Seu olhar sensível não poderia permanecer indiferente à grandiosidade daquele momento – uma cidade nascendo do chão árido, uma utopia sendo esculpida em concreto e poeira. Como tantos outros fotógrafos de sua geração, sentiu-se impelido a registrar a epopeia que se desenrolava no Planalto Central, ciente de que ali, além de prédios e avenidas, se construía uma nova página da história.

No ano de 1957, poucos meses depois da primeira estaca ser fincada para marcar o local onde Brasília emergiria, Farkas desembarcou na região. Sua trajetória, marcada pela experiência da migração e pelo olhar atento às adversidades, permitiu-lhe uma identificação imediata com os operários. Talvez porque ele próprio fosse filho de imigrantes, trazia consigo uma empatia singular por aqueles que construíam, longe de casa, a cidade do amanhã. Um sentimento que transparece em suas fotografias, que capturam com profundidade o ritmo febril das obras, a humanidade vibrante daqueles que erguiam a cidade pedra por pedra, sonho por sonho (FARKAS, 2006, 2015).[132]

Nas imagens de Farkas, há um diálogo silencioso entre a imensidão do projeto urbanístico e a presença marcante dos candangos. Sua lente aproxima-se deles com delicadeza, registrando os gestos precisos, os olhares exaustos, a cumplicidade compartilhada nos intervalos breves entre um turno e outro. Grande parte de seus registros concentra-se na Cidade Livre, onde a vida pulsava com intensidade: comerciantes improvisavam barracas, recém-chegados buscavam um recomeço, e a poeira das ruas se misturava à esperança de quem acreditava estar participando de algo maior.

A preocupação de Farkas em documentar os candangos e sua atenção quanto a esses personagens revelam um interesse genuíno e sensível pela realidade social da construção de

---

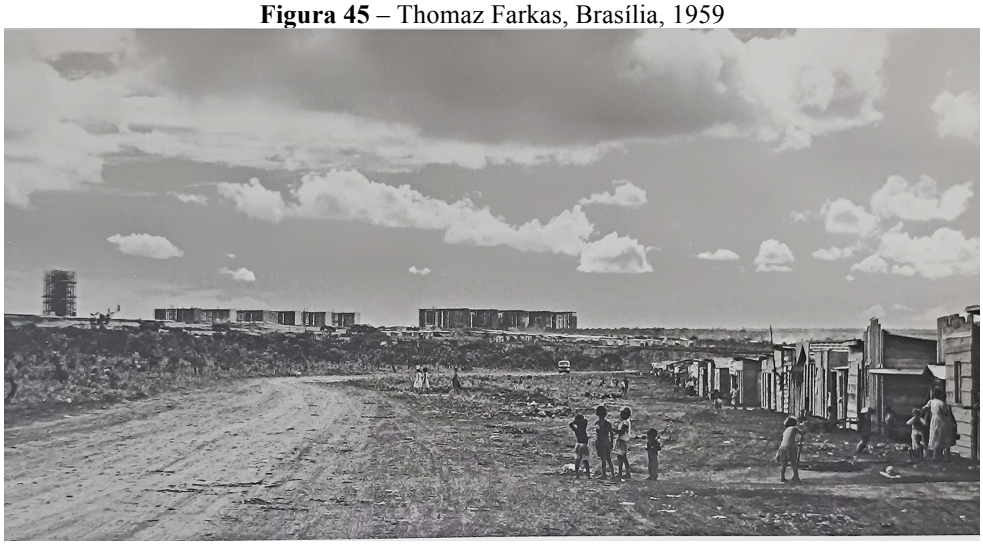
Instituto Moreira Salles (IMS) em São Paulo, intitulada *Thomaz Farkas: todo mundo é mundo*, que apresentou cerca de 500 fotografias, documentos e equipamentos, além de eventos paralelos. A mostra reafirma sua contribuição como fotógrafo atento à realidade brasileira e comprometido com a imagem documental. Disponível em: https://ims.com.br/exposicao/thomaz-farkas-todomundo/. Acesso em: 10/05/2025.

[131] A decisão de Thomaz Farkas de registrar fotograficamente a construção de Brasília teve origem em conversas com o arquiteto Jorge Wilheim e o sociólogo Pedro Paulo Poppovic – ambos amigos do fotógrafo e envolvidos na proposição do concurso que resultou na edificação da nova capital. Mais uma vez, Farkas realizou esse trabalho com recursos próprios, reafirmando seu compromisso pessoal com a documentação visual da realidade brasileira (FARKAS , 2015).

[132] Para uma melhor visualização do trabalho desenvolvido por Thomaz Farkas na construção da cidade de Brasília, além das obras mencionadas nas referências desta pesquisa, o Instituto Moreira Salles (IMS) – responsável pela guarda de seu acervo – disponibiliza uma página com acesso a parte dessas imagens, acessível pelo link: https://ims.com.br/titular-colecao/thomaz-farkas/. Acesso em: 10/05/2025. Outra fonte relevante é a Base de Dados de Livros de Fotografia (BDLF), já mencionada nesta pesquisa, que apresenta parte significativa da produção bibliográfica do fotógrafo, com livros digitalizados e disponíveis no endereço: https://livrosdefotografia.org/perfil/@id/687. Acesso em: 10/05/2025.

Brasília, aspecto que mais tarde também se refletiria em suas produções audiovisuais. Seu olhar atento registrou a resiliência que marca a história de uma nação em busca de um futuro sonhado, como também evidenciou a dureza das condições enfrentadas por esses indivíduos e suas famílias nessa jornada. A imagem da figura 45, que pertence ao acervo do IMS, revela a complexidade das relações estabelecidas nesse contexto de privações, resultando, através de um olhar comprometido, fotografias que assumem um caráter de denúncia.

Figura 45 – Thomaz Farkas, Brasília, 1959



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Nessa imagem, logo no primeiro plano, vê-se um grupo de crianças que não brincam, permanecendo atentas diante do desenrolar dos eventos cotidianos. Possivelmente, não tinham acesso à educação,[133] comprometida pela busca de seus pais por melhores condições de vida no Planalto Central. Privadas tanto do direito à escola quanto de espaços de lazer, essas crianças viviam em uma cidade que ainda se encontrava no plano imaginário, onde o cotidiano era marcado pela precariedade e pela ausência de infraestrutura básica. De costas para a câmera, encaram a Esplanada dos Ministérios que se expande ao fundo, estabelecendo uma relação simbólica com o futuro almejado por todos naquele contexto, um futuro que parecia distante, perdido no horizonte.

[133] Desde o início das obras, a cidade de Brasília contou com uma rede de escolas públicas destinadas a atender as crianças que chegaram acompanhando seus pais, especialmente os filhos dos funcionários da NOVACAP. No entanto, muitas crianças que viviam nos acampamentos improvisados enfrentavam dificuldades de locomoção para acessar essas instituições de ensino. Como resultado, ficaram privadas da educação durante o período em que seus pais estavam empenhados na construção da cidade, uma vez que residiam em áreas distantes das escolas disponíveis. Fonte: Secretaria de Estado e Educação (SEEDF), disponível em: https://www.educacao.df.gov.br/ha-60-anos-brasilia-nao-tinha-nada-mas-ja-tinha-escolas/, acesso em: 05/02/2025.

O enquadramento proposto por Farkas ressalta deliberadamente o contraste entre as moradias improvisadas, erguidas com sobras de materiais de construção, e a imponência do projeto urbano que se erguia ao fundo, distante. Em diversas imagens produzidas durante a construção de Brasília, ele explora visualmente o vazio que cercava a nova capital, seus espaços amplos, desabitado, ainda em formação. A ênfase nesses vazios revela e destaca a escala monumental do projeto, mas ao mesmo tempo expõe o caráter abrupto da urbanização que avançava sobre um território quase inóspito. Junto ao primeiro plano, uma menina – identificável pelo uso da saia – varre a entrada de um dos barracos, um gesto aparentemente trivial, mas carregado de significado: a tentativa simbólica de preservar a dignidade em meio à poeira incessante que dominava o cotidiano dessas pessoas.

Ao fundo, um ônibus se aproxima – ou talvez se afaste –, carregando trabalhadores no vai e vem de mais um dia de jornada. No entanto, é mais evidente a figura de uma mulher, posicionada no centro da imagem, aparentemente equilibrando uma lata d'água sobre a cabeça. Sua presença revela um outro tipo de trabalho: o doméstico, invisibilizado, árduo e repleto de dificuldades, que também sustentava a vida cotidiana naquela cidade em formação. Essa mulher, anônima e acompanhada de outras mulheres na mesma condição, carrega nas costas – e sobre a cabeça – o peso da água e o fardo de uma divisão sexual do trabalho que relegava às mulheres as tarefas mais básicas, essenciais e menos reconhecidas.

O veículo adquire um novo papel na cena, tornando-se um elo entre a dura realidade e a esperança que os impulsionava. A composição da imagem confere-lhe um tom poético e quase idílico, contrastando os prédios ao fundo com a aspereza e os desafios impostos àqueles que se aventuraram na construção de Brasília. Essa cena evidencia, de maneira contundente, a sensibilidade e o compromisso do fotógrafo em registrar aspectos que extrapolam a narrativa oficial da cidade como um símbolo de modernidade e progresso. Em vez de apenas registrar o contexto como uma representação utópica do futuro, seu olhar, nesta imagem, se voltou para as raízes sociais e estruturais que revelavam um país ainda marcado por desigualdades e contradições.

Após sua passagem por Brasília, Farkas seguiu ampliando as fronteiras de sua arte, consolidando-se como um dos grandes nomes da fotografia e, mais tarde, do cinema documental brasileiro. Entre as décadas de 1960 e 1970, sua relação com a imagem expandiu-se para o universo do audiovisual, conduzindo-o por uma jornada que o levaria aos recantos mais remotos do Brasil. Não se tratava apenas de um novo meio de expressão, mas de uma expansão natural de sua linguagem, uma busca por compreender, através do movimento e da narrativa fílmica, as tramas invisíveis que teciam a realidade social do país

que havia escolhido como morada. Sua lente, antes fixa no instante congelado da fotografia, agora deslizava pelo tempo, registrando os gestos, as falas, os silêncios e os ritmos de um Brasil profundo, onde as lutas, os anseios e a cultura popular se tornavam protagonistas de sua obra (LUCAS, 2012).

A transição da fotografia para o cinema não representou uma ruptura com suas inquietações temáticas, mas apenas um desdobramento quase natural de sua sensibilidade documental. Assim como em Brasília seu olhar incidia sobre os candangos que erguiam a capital, no cinema sua narrativa seguiu uma trajetória semelhante, expandindo-se para os deslocamentos humanos, os fluxos migratórios e as contradições entre tradição e modernidade.[134]

O cangaço, a cultura sertaneja, os retirantes que rumavam às grandes metrópoles em busca de um futuro incerto tornaram-se temas centrais em sua obra, refletindo a mesma preocupação que sempre o guiara: dar visibilidade aos que, muitas vezes, permaneciam à margem da história que partilhavam. Essa mudança de escopo geográfico e temático, no entanto, não alterou sua essência estética e política. O compromisso de Farkas com a representação das camadas populares e dos processos de transformação social que atravessavam o país permaneceram intactos.

O impulso para essa nova fase de sua carreira não veio de incentivos estatais nem de patrocínios institucionais. Foi um ato de autonomia e visão, um movimento de entrega e risco, no qual Farkas investiu seus próprios recursos para viabilizar a produção de seus filmes (SAMPAIO, 2016, p. 51). Mais do que um gesto de independência e altruísmo, essa escolha revelou a consolidação de um ethos documental profundamente comprometido com a cultura e o povo brasileiro. Em parceria com outros expoentes do cinema nacional, Farkas tornou-se figura central em um dos mais emblemáticos movimentos do documentário deste país, conhecido posteriormente como "Caravana Farkas".[135]

---

[134] Juntamente com outros diretores, Farkas produziu uma vasta filmografia documental nesse período, abordando diferentes aspectos da cultura e da realidade social brasileira. Entre suas obras, destacam-se os filmes *A Morte do Boi*, *A Vaquejada*, *Frei Damião - Trombeta dos Aflitos e Martelo dos Hereges*, *A Erva Bruxa*, *O Homem de Couro*, *A Mão do Homem*, *Jaramataia*, *A Cantoria*, *Vitalino Lampião*, *O Engenho*, *Padre Cícero*, *Casa de Farinha*, *Os Imaginários*, *Jornal do Sertão*, *Viva Cariri*, *Região Cariri*, *Rastejador*, *Beste* e *Visão de Juazeiro*. Essas produções evidenciam a diversidade temática explorada pelo cineasta, consolidando seu legado na documentação das expressões culturais, das tradições populares e das transformações sociais do Brasil. Algumas dessas obras podem ser vistas no canal Thomaz Farkas (Thomaz Farkas. Disponível em: https://www.thomazfarkas.com/filmes/. Acesso em: 23/05/2025).

[135] O nome teria aparecido pela primeira vez num catálogo feito pelo Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em 1997, no texto escrito por Eduardo Escorel por ocasião de uma retrospectiva da filmografia de Thomaz Farkas (LUCAS, 2012, p.56).

Esse projeto itinerante (1964-1974), que percorreu os interiores do Brasil munido de câmeras e um desejo latente sobre o outro, captou com uma sensibilidade ímpar os rostos, os gestos e os cotidianos que definem a identidade nacional. O que se produziu naquele momento acabou atravessando as arestas do cinema. Farkas conduziu um verdadeiro testemunho visual de um país multifacetado, um marco na história da produção audiovisual. A amplitude da importância desses trabalhos pode ser sintetizada nos apontamentos da pesquisadora Meize Lucas:

> Esses filmes constituem um marco na cinematografia nacional. Em primeiro lugar, pelo objetivo do projeto – o estudo das diferentes realidades do país, a busca em revelar as múltiplas vozes do homem brasileiro e a tentativa de consolidar novos canais de exibição, e assim ampliar as possibilidades de produção. Em segundo, pelo próprio formato e dinâmica no qual foram realizados: produção simultânea de filmes agregando um grupo comum no qual cada diretor podia escolher com total liberdade o tema e a forma de sua abordagem. Em terceiro, pela repercussão no momento em que foram realizados e pela referência que constituíram, e ainda constituem, para o cinema brasileiro (LUCAS, 2012, p. 112).

Mais tarde, Thomaz Farkas retornaria a Brasília em um momento igualmente emblemático da trajetória dessa cidade: a inauguração oficial da capital. O solo vermelho do Planalto Central, antes cenário de suas imagens marcadas pela obra em andamento, pelo vigor dos operários e pela poeira das construções, agora se convertia em palco de celebração.[136] Posteriormente, em 1998 e 2000, já consagrado, Farkas foi convidado a revisitar Brasília, por ocasião das comemorações dos 40 anos da cidade. O convite partiu do jornal *Correio Braziliense*, que produziu um caderno especial com as imagens atuais do fotógrafo, retomando seu olhar histórico sobre a capital em transformação (FARKAS, 2015).

Se na década de 1960, Farkas capturou o nascimento da capital em sua crueza inaugural, agora seu olhar testemunhava os efeitos do tempo, da modernização e das camadas de história que se sobrepunham às linhas rigorosas do urbanismo original. Esse reencontro com Brasília foi um retorno ao espaço físico que um dia documentara; um diálogo entre passado e presente, entre a cidade projetada e a cidade vivida. Sua câmera, mais uma vez, revelou as nuances do concreto e do aço, novos gestos, ritmos diacrônicos e transformações silenciosas que o tempo inscrevera na paisagem e em seus habitantes.

[136] Para ter acesso às demais imagens realizadas por Farkas na inauguração de Brasília, ver: https://ims.com.br/titular-colecao/thomaz-farkas/. Acesso em: 10/05/2025.

O legado deixado por Farkas para a fotografia brasileira tornou-se inestimável. Seu nome transcende a figura do fotógrafo e se inscreve na história como um cronista visual do Brasil, um observador atento que fez da imagem um meio de narrar as múltiplas camadas que atravessam a realidade nacional. Sua obra avançou o campo da estética – configura-se como um mergulho no Brasil profundo que o acolheu – um tributo ao território que lhe proporcionou novas possibilidades de vida e profissão. Com um acervo que reúne dezenas de filmes e mais de 34 mil imagens atualmente sob a guarda do Instituto Moreira Salles, a obra de Thomaz Farkas permanece como um marco essencial da memória fotográfica brasileira. Seu trabalho perpetua como um dos alicerces da fotografia moderna no país, sobretudo a partir de meados do século XX. Suas fotografias e registros documentais seguem reverberando ao longo do tempo, como testemunhos sensíveis e potentes das transformações sociais, culturais e urbanas que moldaram – e continuam a moldar – a nossa história.

4. Leitura Iconográfica e análise iconológica dos candangos nas fotografias da construção de Brasília (1956-1960)

Neste capítulo, propomos um mergulho interpretativo sobre as fotografias da construção de Brasília, realizadas entre os anos de 1956 e 1960, com especial atenção àquelas em que os candangos emergem como personagens inseridos no quadro fotográfico. As interpretações aqui desenvolvidas se estruturam a partir de um percurso interdisciplinar que entrelaça teoria iconográfica, iconológica, literatura, artes visuais e música. As imagens funcionam como ponto de partida e de retorno, articulando-se com contribuições de autores e artistas modernos e contemporâneos que, em suas respectivas linguagens, oferecem intersecções potentes com a experiência vivida pelos candangos na construção da capital federal. A escolha dessas obras não responde a uma lógica cronológica ou formal, mas à sua capacidade de evocação simbólica para iluminar as camadas de sentido contidas nos registros abordados

Partimos do princípio de que essas fotografias vão além do caráter de registro de um passado factual; elas operam como dispositivos de memória, condensando tensões, afetos e narrativas visíveis e invisíveis de uma história marcada por contradições e silenciamentos. Para dar forma a essa análise, organizamos o material em categorias temáticas – a chegada representada pelas malas, a edificação de moradas, o transporte necessário para o deslocamento, o trabalho nos canteiros de obras, o comércio e os candangos – que, embora demarquem certos eixos de leitura, não se encerram em fronteiras estanques. Ao contrário, essas imagens frequentemente atravessam mais de uma categoria, contaminando-se mutuamente e exigindo, assim, uma postura analítica sensível às suas zonas de fricção, ambiguidade e transbordamento.

A estrutura do capítulo não busca esgotar as possibilidades de leitura, mas sim delinear um campo de tensões onde os elementos visuais possam dialogar com repertórios culturais mais amplos. Em vez de tratar a imagem como mero reflexo da realidade, propomos encará-la como campo simbólico, onde o visível e o invisível se entrelaçam. Ao longo da análise, o leitor é convidado a acompanhar o deslocamento de sentidos entre categorias e contextos, em um percurso que, mais do que fixar significados, busca escutá-los em suas ressonâncias mais profundas. Dessa forma, o que se pretende aqui é construir uma leitura crítica da iconografia da construção de Brasília, marcada pela presença dos que, com seus corpos e sua força de trabalho, testemunharam visualmente esse processo e, por isso,

ocuparam o lugar de enunciadores de um projeto de nação, com suas promessas, seus apagamentos e seus fantasmas.

4.1 Iconografia e iconologia: do visível ao simbólico na leitura de imagens

Para nos debruçarmos sobre o interior das fotografias que compõem o corpo desta pesquisa, torna-se indispensável, primeiramente, explicitar os caminhos metodológicos e conceituais que orientarão a nossa análise sobre as imagens selecionadas. As fotografias analisadas serão tratadas como artefatos simbólicos impregnados de historicidade, memória e expressão – envoltos por camadas de significados que extrapolam a materialidade direta e objetiva de seus conteúdos. Entende-se que essas imagens operam como dispositivos discursivos e afetivos que reverberam tanto os processos sociais vinculados à construção de Brasília quanto as dinâmicas históricas de circulação e inscrição dessas fotografias ao longo do tempo.

Para atravessarmos as múltiplas camadas de sentido que estas imagens mobilizam, torna-se necessário adotar uma abordagem metodológica que reconheça sua densidade simbólica, sua inscrição histórica e sua potência de evocação acerca dos conteúdos expressos em seu interior. A leitura proposta busca integrar diferentes níveis de interpretação – do visível ao latente, do formal ao simbólico – por meio de um aparato teórico que compreende a imagem como mais do que um registro visual, mas como vestígio, síntese e manifestação de estruturas profundas do pensamento, da arte e da cultura (AGAMBEN, 2017; DIDI-HUBERMAN, 2009; GOMBRICH, 1986; HOLLY, 1984; MICHAUD, 2019; PANOFSKY, 1991; WARBURG, 2003, 2013). Essa perspectiva se ancora em uma tradição crítica que fornece ferramentas para a decifração dos signos presentes nas imagens e também permite situá-las em constelações históricas e afetivas mais amplas. Ainda que diversos autores ofereçam contribuições relevantes nesse campo, esta análise enfatiza, sobretudo, os aportes conceituais de dois pensadores que se tornaram fundamentais para o entendimento da imagem como fenômeno cultural e simbólico: Aby Warburg e Erwin Panofsky.

A partir do que é proposto por esses dois autores, realizaremos um percurso analítico que se inicia na identificação dos elementos visuais expressos nas fotografias selecionadas,

prosseguindo com a leitura iconográfica de seus conteúdos e, posteriormente, culminando com uma análise iconológica[137] sobre os seus significados.

Importa também destacar que, para esses dois historiadores, a imagem não se configura como um objeto neutro e passivo, mas como um campo de tensões simbólicas entre o visível e o invisível, entre a forma e a ideia, entre o gesto que expressam e a memória que carregam. Como advertido por Warburg, a imagem atua como *engramma* – uma forma expressiva que condensa uma comoção psíquica e a transmite por meio de gestos, posturas e dramatizações visuais (WARBURG, 2013, p. 350). Suas estruturas, nesse sentido, expressam afetos intensos, funcionando como moldes plásticos para a atualização de memórias coletivas em novos contextos culturais e históricos. As imagens são, portanto, índices de uma memória cultural anacrônica, sendo constantemente ressignificadas conforme os interesses e aspectos simbólicos de um determinado tempo.

Na articulação de duas vertentes – a sobrevivência das imagens (Warburg) e a leitura estratificada dos seus conteúdos (Panofsky) – construímos o eixo metodológico central que guiará a análise das pranchas fotográficas ao longo desta investigação. Tais pranchas foram organizadas tematicamente a fim de permitir uma leitura em camadas: ora buscando os elementos visíveis que compõem a cena, ora investigando os repertórios simbólicos que nela se inscrevem, estabelecendo conexões iconológicas com outros saberes e representações da cultura brasileira.

Dessa forma, ao invés de aplicar uma metodologia externa ao objeto, busca-se aqui construir, junto às imagens, um percurso interpretativo que se alimenta de suas próprias visualidades, da tessitura cultural que as envolve e dos referenciais teóricos que permitem alargar sua inteligibilidade. Trata-se, portanto, de uma abordagem que assume a imagem como ponto de partida e como horizonte de retorno, como lugar de encontro entre história, estética e política – um campo onde o visível é constantemente desafiado pelo que resiste em se mostrar, mas insiste em reaparecer.

Como aponta Panofsky, "a iconologia não é apenas uma classificação de tipos e temas, mas uma investigação da estrutura de pensamento que torna tais tipos e temas

[137] Ainda que Aby Warburg e Erwin Panofsky sejam amplamente reconhecidos como precursores nos estudos iconológicos, é importante destacar que reflexões e tentativas de interpretação das imagens já vinham sendo desenvolvidas por outros pensadores anteriores a eles (AGAMBEN, 2017). No entanto, tais iniciativas careciam da sistematização metodológica que Warburg e Panofsky viriam a estabelecer – estrutura essa que se mostrou fundamental para a consolidação da iconologia e da iconografia enquanto métodos científicos de análise no campo da história da arte (GOMBRICH, 2000).

possíveis" (PANOFSKY, 1991, p. 64). Ao lado disso, ao compreendermos com Warburg que "o símbolo é energia condensada que nasce da experiência intensa e permanece latente até ser novamente acionada pela necessidade expressiva" (WARBURG, 2013, p. 290), entendemos que a fotografia pode ser vista como espaço privilegiado de reatualização dessas forças que operam sobre a cultura e manifestam-se como ressurgência simbólica nessas imagens selecionadas.

Em suma, a metodologia aqui proposta conjuga o rigor conceitual da análise iconológica panofskiana com a sensibilidade histórico-cultural da abordagem warburguiana, compreendendo as fotografias como formas de pensamento visual, como documentos simbólicos e como campos de disputa pela memória. Em tal percurso, distinguem-se dois momentos complementares: a iconografia, que se debruça sobre os elementos visuais descritivos e os temas reconhecíveis nas imagens; e a iconologia, que busca interpretar os significados subjacentes e os contextos culturais profundos que os geraram. Ao articular esses dois níveis, constrói-se uma linha interpretativa capaz de extrair das fotografias seu conteúdo aparente e simbólico, buscando nelas os rastros da memória coletiva, os vestígios do gesto e as sobrevivências que nelas se inscrevem. Essa conjugação de perspectivas permitirá construir uma linha interpretativa acerca dos candangos nas imagens da construção de Brasília, escutá-las – como se fossem, nas palavras de Warburg, "fantasmas que ainda têm algo a nos dizer" (WARBURG, 2013, p. 12). A definição mais aprofundada dessas distinções e a aplicação de seus princípios serão desenvolvidas ao longo dos próximos tópicos.

4.1.1 Aby Warburg e a construção de uma iconologia crítica

A história da arte passou por transformações decisivas a partir das primeiras décadas do século XX, impulsionadas por Aby Warburg, historiador da arte e pensador alemão cuja contribuição aos estudos das imagens deixou marcas profundas na iconologia e na análise da cultura visual, especialmente no que se refere à simbologia presente nesses artefatos (GOMBRICH, 1986).

Suas pesquisas consolidaram-se como um marco paradigmático, uma verdadeira inflexão epistemológica no olhar acadêmico sobre a história das formas visuais, sobre a resiliência que os símbolos carregam no interior das representações culturais e as transformações iconográficas que, para ele, atravessavam o tempo. Ao propor uma leitura anacrônica das imagens – rompendo com a rigidez da cronologia histórico-linear e mostrando

como certos motivos reaparecem sob novas roupagens – Warburg inaugurou uma forma singular de pensar acerca da sobrevivência das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Aby Warburg nasceu em 1866, na cidade de Hamburgo, na Alemanha, ao mesmo tempo em que, no Brasil, ganhava força o debate em torno da ideia de transferência da capital federal para o interior do país – discussão que, mais tarde, culminaria, com a incorporação desse projeto na Constituição de 1891.[138] Assim, enquanto Warburg reformulava as bases da história da arte, sobretudo através de seus estudos iconológicos e culturais, o Brasil, paralelamente, lidava com seus próprios dilemas identitários, discutindo a fundação de uma nova capital como símbolo de um projeto nacional modernizador.

Primogênito em uma influente e aristocrática família de banqueiros judeu-alemães, Warburg cresceu cercado pelo alto poder econômico, envolto por prestígios de uma classe social abastada e pelas expectativas de seguir profissionalmente como administrador dos negócios familiares. Seu pai, Moritz Warburg, ao lado de um de seus tios, fundou o banco M.M. Warburg, que se tornou uma das instituições financeiras mais relevantes da Alemanha no final do século XIX (GOMBRICH, 1986). Apesar desse contexto de privilégios e conforto, desde cedo, Warburg demonstrava uma inteligência vívida e uma curiosidade que não o direcionava para os caminhos tradicionais de sua família e da racionalidade financeira que o aguardava enquanto herdeiro. Seu profundo encantamento por diferentes aspectos da arte, pelos sistemas simbólicos que encontrava pelos caminhos de suas leituras, pela mitologia e pela história das civilizações, conduziam-no para uma vida distinta daquela previamente traçada para sua existência.

Enquanto sua família projetava um futuro voltado à gestão dos negócios, Warburg voltava-se à investigação daquilo que ele viria a chamar de "sobrevivência das imagens" (*Nachleben*), interessando-se não apenas por sua estética, mas, sobretudo, pelos mecanismos discursivos que operavam por meio delas em diferentes culturas e épocas (MICHAUD, 2019). Esse gesto inaugural – ao recusar a linearidade do tempo e compreender as imagens como condensações simbólicas de afetos, gestos e memórias arcaicas – abriu caminho para uma transformação profunda na forma como a cultura visual passou a ser pensada, cujos ecos ainda ressoam nos estudos contemporâneos da imagem.

[138] A proposta de mudança da capital brasileira, do Rio de Janeiro para o interior do país, foi discutida em maior profundidade no tópico 2.1 do segundo capítulo desta tese, onde examinamos os fundamentos políticos, territoriais e simbólicos que sustentaram tal iniciativa.

Além da sua acentuada inclinação intelectual, Warburg vivenciou uma infância marcada por uma saúde frágil e debilitada, aspectos que contribuíram de forma decisiva para o seu afastamento do mundo financeiro (GOMBRICH, 1986). O difícil contexto cotidiano de sua infância reforçou sua predisposição para a pesquisa e a erudição, distanciando-o da possibilidade de que um dia assumisse a liderança dos negócios. Se por um lado seu destino parecia traçado dentro do império bancário de sua família, por outro, sua inquietação intelectual o impelia a seguir um caminho oposto, guiado pelo desejo de transitar pelas estruturas visuais e simbólicas que atravessam o campo das imagens.

Assim, a história de sua renúncia ao comando da fortuna familiar tornou-se parte do mito que circunda sua trajetória e um episódio emblemático em sua biografia (GOMBRICH, 1986; WARBURG, 2013). Como primogênito, Warburg teria o direito de assumir os negócios, mas sua vocação distinta conduziu seu destino em outra direção. Ainda jovem, aos 13 anos, tomou uma decisão que marcaria para sempre a sua memória como pensador – um gesto incomum e simbólico.

Em um acordo com seu irmão mais novo, Max Warburg, que demonstrava maior aptidão para os negócios, Aby Warburg transferiu seu direito de herança em troca de um compromisso singular: Max deveria fornecer-lhe tantos livros quanto necessitasse para alimentar sua paixão pela arte e pelo conhecimento (GOMBRICH, 1986, p. 29). Esse pacto, que se tornaria lendário, pavimentou o caminho para a construção de uma das bibliotecas mais emblemáticas da história da arte e do pensamento humanista.[139]

Ao longo dos anos, sua coleção multidisciplinar cresceu de forma extraordinária, consolidando-se, na década de 1920, como um dos mais relevantes centros de pesquisa em história da arte e cultura visual. Inicialmente instalada em sua residência em Hamburgo, sua biblioteca chegou a reunir mais de 70 mil volumes no momento de sua morte, em 1929. Organizada segundo a chamada "lei da boa vizinhança", refletia sua abordagem interdisciplinar, promovendo conexões entre imagens, símbolos e narrativas ao longo da história. Um método de organização bibliográfico fluido, orgânico, que sofria mutações de tempos em tempos, "para que os diálogos continuassem e gerassem novas configurações" (MARCONDES FILHO, 2014, p. 467). No entanto, com a ascensão do regime nazista em

[139] Um dos maiores legados de Aby Warburg é sua biblioteca, composta por mais de 70.000 volumes dedicados às ciências humanas, reunindo um acervo vasto e interdisciplinar voltado à compreensão da civilização ocidental. Iniciada em 1909, essa coleção recebeu o nome de *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg de Ciência da Cultura). Uma das características mais singulares dessa biblioteca reside no fato de que Warburg não adotava um método convencional de organização, optando, em vez disso, por um critério próprio de ordenamento temático (SAMAIN, 2012).

1933, o acervo precisou ser transferido para a Inglaterra, garantindo a sua preservação diante da perseguição antissemita que avançava sobre o continente. Foi somente após a segunda guerra mundial que o acervo foi incorporado definitivamente à Escola de Estudos Avançados da Universidade de Londres, onde permanece até hoje como o renomado Instituto Warburg[140] de história da arte (GOMBRICH, 1986).

A paixão de Warburg pela história da arte e que se transformaria em sua principal marca biográfica, aflorou ainda na juventude e, logo aos 20 anos, Warburg ingressou na Universidade de Bonn, na Alemanha, onde deu inicio aos estudos da história da arte e da mitologia, sobretudo entre os índios Pueblo do Novo México.[141] Essa escolha acadêmica definiu os rumos de sua trajetória intelectual, consolidando desde o início uma diretriz que supunha a imagem como eixo central em suas investigações.[142] Ao longo de sua carreira como pesquisador, produziu inúmeros ensaios nos quais analisava os detalhes das imagens como condutoras de elos entre a Antiguidade pagã e o Renascimento cristão dos séculos XV e XVI. Uma abordagem extremamente inovadora que permitiu-lhe explorar como os signos visuais se transformam e se mantinham contíguos ao longo do tempo e no interior de diferentes culturas (WARBURG, 2013).

Seu especial fascínio pelo Renascimento Italiano, sobretudo pela produção artística que emergiu na cidade de Florença, tornou-se uma marca indelével em seus estudos. Para

[140] O Instituto Warburg, sediado atualmente em Londres e vinculado à Universidade de Londres desde 1944, consolidou-se como um centro internacional de referência nos estudos sobre arte, cultura e história global das imagens. O instituto se caracteriza por uma abordagem transdisciplinar, articulando acervos textuais e visuais a partir de uma lógica associativa que transcende os limites tradicionais do saber acadêmico. Sua trajetória, marcada pelo exílio forçado durante o regime nazista, reflete o compromisso com a circulação livre de ideias, pessoas e objetos, mantendo-se como um espaço fértil de pesquisa, debate e experimentação intelectual ao longo de um século de transformações históricas (The Warburg Institute. Disponível em: https://warburg.sas.ac.uk/about-us. Acesso em: 18/03/2025)

[141] O célebre estudo de Aby Warburg sobre o ritual da serpente dos índios Hopi, realizado em 1895 no sudoeste dos Estados Unidos, representa uma inflexão decisiva em sua compreensão das imagens como dispositivos que condensam gestos primordiais e expressões simbólicas arcaicas em práticas culturais. Warburg observou a cerimônia de dança na comunidade Walpi, na qual os participantes manuseavam cascavéis vivas como mediadoras em rituais da chuva, convertendo-as em agentes de fertilidade e ligação entre os mundos visível e invisível. A serpente, longe de ser sacrificada, era tratada como um neófito nos mistérios, um agente transmissor do conhecimento e, depois, devolvida à natureza como símbolo de renovação. Em suas palavras: “a serpente é coagida a fazer tal mediação” e torna-se “ao mesmo tempo a chuva, a serpente e o santo (primitivo) vivendo em forma de animal” (WARBURG, 2013, p. 217).

[142] A imagem ocupa lugar central no pensamento de Aby Warburg como objeto de contemplação estética, e como manifestação sensível de forças históricas, psicológicas e simbólicas que atravessam o tempo. Warburg entendia a imagem como um dispositivo de memória cultural, condensando tensões entre o arcaico e o contemporâneo, entre impulso e racionalidade, entre vida e morte. Sua busca metodológica era por uma história da arte, dos sintomas e sobrevivências visuais – elementos capazes de expressar os afetos mais profundos de uma civilização. Como ele mesmo afirma: "É no espaço intermediário entre religião e arte, entre simbolismo e função, que a imagem se fixa como um elo entre o homem e seus demônios, entre o tempo e a permanência" (WARBURG, 2013, p. 157).

Warburg, Florença se configurava como um polo atrativo de produção artística e intelectual, e a cidade, para ele, tornara-se uma espécie de pátria afetiva.[143] Nessa primeira fase de sua jornada intelectual, Warburg encontrou uma referência essencial que se tornaria influente em seu pensamento: a obra *Laocoonte*,[144] do filósofo Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

Figura 46 - Agesandro, Atenodoro e Apollodoro de Rodes, Laocoonte e seus filhos, Roma (42-20 a.C.)



Fonte: Ernst H. Gombrich, 2000

[143] A célebre autodefinição de Aby Warburg – "*ebreo di sangue, amburghese di cuore, d'anima fiorentino*" (judeu de sangue, hamburguês de coração, florentino de alma – tradução nossa) – encapsula a complexa tessitura identitária que moldou sua trajetória intelectual. A tríade identitária reflete suas origens étnicas e geográficas, como também a orientação de seu pensamento, que buscava integrar tradições culturais distintas em uma abordagem interdisciplinar e inovadora. (Engramma: la tradizione clássica nella memoria occidentale. Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2662. Acesso em: 21/03/2025).

[144] Na obra *Laocoonte*, ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia (1766), Gotthold Ephraim Lessing propõe uma distinção fundamental entre as artes visuais e a poesia, argumentando que cada uma possui meios expressivos próprios e, portanto, deve ser analisada dentro de seus respectivos domínios. A escultura *Laocoonte* serve como exemplo central em sua análise, ilustrando como a arte visual deve capturar o "momento pregnante" – um instante de máxima expressividade que sugere tanto o que precede quanto o que sucede à cena representada (LESSING, 2011).

O ensaio, que investiga a estética das esculturas helenísticas, representa um primeiro vislumbre das ideias que viriam a se consolidar em sua trajetória intelectual. Para Warburg, a redescoberta da escultura do grupo *Laocoonte,* em 1506, [146] tornou-se um marco da retomada da Antiguidade no Renascimento, influenciando decisivamente a produção artística dos séculos XV e XVI, lançando os primeiros passos para a estruturação de seu principal argumento: as imagens não pertencem exclusivamente ao seu tempo de origem, mas atravessam os séculos, sendo constantemente ressignificadas e moldadas nas novas formas de expressão e culturas.

Foram muitos os pensadores que moldaram o olhar de Warburg ao longo de sua formação intelectual, contudo, poucos foram tão decisivos quanto o antropólogo inglês Edward Tylor (1832-1917). Tylor, um dos percursores do pensamento antropológico, via a cultura como uma linha disforme e com um desenvolvimento heterogêneo e multifacetado; um campo movediço, onde vestígios do passado, aparentemente remotos, persistem no presente, reaparecendo como sintomas históricos. Warburg logo assimilou essa ideia e a transportou para o universo das imagens: para ele, os signos visuais, suas estruturas iconográficas, não desaparecem e se apagam com o tempo, mas ressurgem, transformadas, revestidas por novas configurações simbólicas. Foi a partir desse diálogo com Tylor que Warburg pôde refinar suas ideias e passou, assim, a enxergar a iconografia como um território repleto de camadas temporais, onde o arcaico e o moderno coexistem em uma tensão permanente (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 64-65).

Na mesma linha de influências sobre o pensamento e a formação de Warburg, o historiador Jacob Burckhardt (1818-1897) foi outro importante farol em sua jornada intelectual. Burckhardt foi um dos primeiros a desconstruir a visão idealizada do Renascimento – paradigma estrutural para Warburg – revelando-o como um período contraditório, em que a redescoberta da Antiguidade, ao contrário do pensamento dominante, manifestava-se como descontinuidade, um embate entre razão e superstição, entre progresso e arcaísmo. Warburg levou essa ideia adiante, aprofundando-a, mostrando que a arte

[146] A redescoberta do grupo escultórico de *Laocoonte*, em 1506, nas ruínas da Domus Aurea, em Roma, causou grande impacto entre os artistas e intelectuais renascentistas, sendo imediatamente associada à descrição feita por Plínio, o Velho. A obra, atribuída aos escultores rodianos, Agesandro, Atenodoro e Apollodoro tornou-se um paradigma da arte helenística, sobretudo por sua potência expressiva e complexidade compositiva. Um dos pontos que gerou controvérsia na época foi a posição do braço direito de *Laocoonte*, que estava ausente no momento da descoberta. Enquanto muitos sugeriram uma recomposição em extensão, Michelangelo propôs que o braço deveria estar curvado sobre a cabeça, em tensão – hipótese confirmada somente em 1906, com a descoberta da peça original, revelando a precisão de sua intuição artística e anatômica (GOMBRICH, 2000, p. 111).

renascentista não deveria ser observada como um recomeço puro, mas um campo constituído por disputas entre forças ancestrais e novas racionalidades que emergiram (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 72).

Outro nome fundamental em sua trajetória de leitura sobre o mundo foi o contato com as obras do filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), do qual Warburg absorveu o ímpeto genealógico e, sobretudo, a ideia de *Wiedergeburt* (renascimento) que, mais tarde, Warburg relacionaria à persistência e aderência da essência grega na cultura ocidental. Para ambos, a história constituía um campo marcado por rupturas e retornos, ao contrário de um fluxo ordenado e contínuo, onde o passado jamais se extingue por completo – ele se dobra sobre o presente, recriando-se incessantemente, num movimento cíclico (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 137).

A influência de Charles Darwin (1809-1882), por sua vez, deu a Warburg um modelo para pensar os aspectos da transformação das imagens ao longo do tempo. Mas não era a biologia, em si, que o fascinava quando teve contato com o pensamento de Darwin, e sim a sensibilidade deste autor para captar os movimentos fugazes das expressões humanas, aquelas sutilezas de gestos e olhares que escapam à racionalidade imediata e são filtradas pela emoção e subjetividade. Warburg enxergava algo semelhante na iconografia: organismos permeados, distintos de uma estrutura rígida, passíveis de mutações, adaptações e ressignificações ao longo dos séculos (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 137).

A obra *A expressão das emoções no homem e nos animais*, publicada por Darwin em 1872, antes de seu trabalho seminal *A origem das espécies* (1859), reverberou diretamente nas formulações de Warburg acerca das ideias que circundam o conceito de *Pathosformel*, ou "fórmula de pathos". Esse conceito, que se tornaria um dos pilares da teoria warburguiana, encontra ressonância e influência na proposta darwinista de que os movimentos do corpo voltados à expressão e à comunicação são manifestações observadas no homem e em outras espécies de animais, revelando um fundo comum de expressividade emocional.

Darwin, ao empreender essa investigação, baseou-se em uma ampla gama de observações empíricas. Sua análise robusta incluiu a observação da expressividade em crianças, em adultos com distúrbios mentais e na apresentação de fotografias a indivíduos de diferentes faixas etárias – os quais eram interrogados sobre o que percebiam nas expressões registradas nas imagens. Além disso, o naturalista examinou pinturas, realizou um trabalho de natureza etnográfica com povos nativos e, por fim, conduziu estudos sobre as expressões de emoções em diferentes espécies. Esse conjunto de análises forneceu a base para sustentar a hipótese da universalidade de certas formas de expressão emocional, ideia que Warburg

incorporaria e reelaboraria em sua própria teoria, ao conceber as imagens como registros de gestos arcaicos, sobreviventes em diferentes culturas e temporalidades (SERVA, 2020, p. 32-34).

A psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939) também ressoou profundamente em seu pensamento. Assim como Freud via os sintomas neuróticos como manifestações de traumas reprimidos, Warburg enxergava as imagens como sintomas culturais – rastros visuais de uma memória inconsciente coletiva. Seu *Atlas Mnemosyne*[147] pode ser interpretado, em alguns momentos, como um grande arquivo da psique histórica, um espaço onde as imagens falam por meio de suas repetições, insistências e transformações. Para ele, cada quadro, cada estátua, cada ornamento carrega em si algo do desejo e da angústia de tempos remotos, ecoando como um sonho que se recusa a ser esquecido (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 110-112).

Por fim, a relação entre Warburg e Ernst Cassirer[148] (1874-1945) ilustra um fascinante encontro de perspectivas. Ambos estavam imersos no estudo dos símbolos e das formas culturais, mas seguiam caminhos distintos. Cassirer, alinhado à tradição neokantiana, via os símbolos como estruturas organizadas do pensamento humano, categorias racionais que moldavam nossa percepção do mundo. Warburg, por outro lado, via neles algo instável, pulsante, algo que escapava às classificações rígidas. Onde Cassirer buscava ordem, Warburg via tensão; onde um queria estabelecer um sistema, o outro perseguia o fluxo imprevisível da cultura. Esse contraste reverberaria igualmente na obra de Erwin Panofsky, que, ao herdar a tradição iconológica, tentaria conciliar ambas as visões (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 398-399; 503).

---

[147] O *Atlas Mnemosyne* representa o ápice das investigações de Aby Warburg e, ao mesmo tempo, sua obra mais enigmática. Concebido como uma constelação de imagens dispostas em painéis móveis, o projeto pretendia dar forma visual à sobrevivência (ou *Nachleben*) das expressões da Antiguidade em diferentes tempos e culturas. Ainda que planejado para ser um instrumento dinâmico de leitura e interpretação das imagens culturais, o atlas permaneceu inacabado, interrompido pela morte de Warburg em 1929. Sua importância, contudo, é decisiva para compreender o conjunto de sua obra, pois sintetiza sua busca por uma "ciência da cultura" que articula arte, mito, rito e memória em uma estrutura de pensamento por imagens. Como observa Leopoldo Waizbort, Warburg "pensava com imagens consteladas" e o *Mnemosyne* deveria "demonstrar essa possibilidade" (WARBURG, 2013, p. 57).

[148] Ernst Cassirer (1874–1945) foi um filósofo alemão vinculado à Escola de Marburgo, representante destacado do neokantismo. Desenvolveu uma filosofia centrada nas formas simbólicas da cultura, explorando áreas como linguagem, mito, arte, ciência e história. Atuou como professor em diversas universidades europeias e americanas, tendo sua trajetória marcada pelo exílio em razão do avanço do nazismo. Sua obra propôs uma compreensão do ser humano como animal simbólico, culminando na formulação de uma teoria abrangente da cultura.

Contudo, Warburg não foi um pensador que simplesmente absorvia influências; ele era um recombinador de ideias, um cartógrafo do inconsciente visual da humanidade. Sua grande inovação foi transformar a história da arte em uma investigação viva, uma arqueologia dos impulsos e temores que atravessam os séculos. Para ele, a imagem, longe de configurar-se como um objeto inerte, agia como portadora de vestígios de forças em disputa, um espelho em que cada época revê suas obsessões mais profundas. Seu legado para a história da arte atravessou a sua escrita, adentrando o modo como nos ensinou a olhar para esses artefatos visuais – como testemunhos distantes de um passado que não se encerra, como entidades vibrantes, carregadas de um presente que ainda pulsa em seu interior.

O grande intento de Warburg foi decifrar como o Renascimento resgatou a Antiguidade pagã e a traduziu – uma linguagem constituída de deslocamentos, tensões e sobreposições. Seu olhar buscava entender como os símbolos e as formas do mundo clássico foram retomados, absorvidos, reconfigurados e reanimados na arte renascentista. Não se tratava de uma imitação passiva do passado, mas de uma negociação com ele, uma reinvenção. Foi a partir dessa inquietação que Warburg formulou o conceito de *Nachleben der Antike*, que podemos traduzir como "sobrevivência", "pós-vida" ou, de modo ainda mais sensível, como "ressurgência" das imagens (SAMAIN, 2012, p. 57-59).

Essa ideia, no entanto, não repousa sobre os trilhos previsíveis de uma história linear. Warburg compreendia essas reaparições como lampejos de uma outra temporalidade, própria às imagens – uma temporalidade elástica, tensa, feita de intervalos e retornos e não como uma continuidade histórica. As imagens, para ele, não se submetem à cronologia dos acontecimentos humanos: elas vivem em um tempo outro, em que o passado se dilata e o presente se abre ao que já foi, mas não deixou de ser. Elas não pertencem a um antes ou a um depois, mas a um agora expandido, onde o tempo se dobra e se reinventa (WARBURG, 2013).

Um exemplo emblemático dessa lógica se encontra na recorrência da figura da serpente, tanto nos rituais dos índios Hopi, que Warburg testemunhou no Novo México, quanto na escultura helenística do grupo *Laocoonte,* descoberta no coração de Roma renascentista. Para Warburg, essas manifestações não dialogam por semelhança formal, mas por vibração simbólica: a serpente retorna, não como cópia, mas como sintoma. Sua emergência em contextos distintos revela que a imagem, ao reaparecer, carrega consigo uma memória densa, sedimentada em camadas que resistem ao tempo cronológico. Como afirma Giorgio Agamben (2017), as imagens habitam um tempo sem nome, um tempo que não é da história dos homens, mas um tempo próprio das imagens, feito de suspensões e retomadas, de

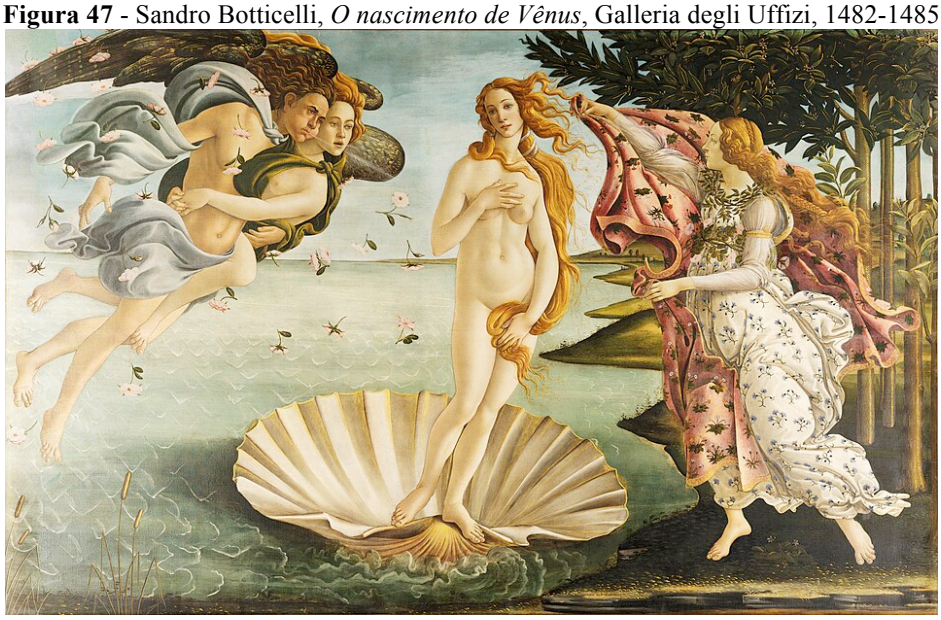
um eterno retorno que as desobriga de ter uma idade. Velhas ou recentes, são atravessadas por uma eternidade simbólica.

A fotografia, nesse horizonte, também pode ser compreendida como um gesto de retorno. Como observa Philippe Dubois (2006), ela congela o instante e, ao mesmo tempo, o projeta simbolicamente para além de si – a imagem como instrumento reativo, que desloca seu conteúdo para além da memória. Para Warburg, essas aparições fotográficas não se limitam a um testemunho do real. Elas operam em uma coreografia anacrônica, onde os tempos se entrelaçam e se desalinham. As imagens, nessa perspectiva, não seguem a ordem linear da história: elas se manifestam em ciclos, em descontinuidades, em desvios silenciosos. Didi-Huberman dá nome a esse fenômeno: tempo anacrônico – um tempo das imagens que escapa à cronologia dos fatos, abrindo brechas onde o passado reverbera no presente (DIDI-HUBERMAN, 2015).

As imagens, assim, atravessam os corpos e os séculos como fósseis sensíveis de memórias que ainda palpitam. Na visão warburguiana, portanto, a imagem é mais do que um testemunho do que foi: ela é um arquivo vivo, sensível, que pulsa com os desejos, os temores e as crenças de diferentes épocas. Ela guarda saberes, mas também convoca novas leituras, oferece novas entradas. E é nesse gesto de reemergência que a imagem nos retira da fragmentação do tempo e nos reconduz a uma memória coletiva em constante reconstrução. A imagem, afinal, não termina no passado que a gerou, ela é sempre um recomeço, uma ponte entre aquilo que fomos e o que ainda podemos ser.

Na última década do século XIX, Warburg encontrou em Florença um cenário ideal para suas pesquisas, um verdadeiro território afetivo e intelectual onde sua sensibilidade pôde florescer. Imerso no coração do Renascimento florentino, mergulhou nos vestígios de uma cultura que, para ele, ainda pulsava nas dobras das imagens. Seu olhar se voltou especialmente às obras de Sandro Botticelli, cujas figuras femininas, envoltas em tecidos que dançavam ao vento, pareciam condensar movimentos antigos, emoções latentes e memórias que insistiam em reaparecer sob novas formas. Desse encontro nasceu sua tese de doutorado, *O Nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli* (1891), uma obra inaugural de sua longa jornada pela iconologia.

Figura 47 - Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus*, Galleria degli Uffizi, 1482-1485



Fonte: Barbara Deimling, 2000

Durante esse período, Warburg aprofundou-se nas imagens e nas disputas de ideias. Confrontou, por exemplo, as concepções do filósofo Gotthold Ephraim Lessing, que havia afirmado que o movimento pertenceria à poesia, não à pintura (WARBURG, 2013, p. 123). Warburg discordava: para ele, as imagens do Renascimento não estavam presas à imobilidade. Ao contrário, vibravam. Carregavam dentro de si o movimento – o movimento das paixões, dos conflitos interiores, das forças invisíveis que atravessam os corpos. Botticelli, em sua visão, não procurava representar o gesto, ele o encarnava, num movimento de absorção de influências do passado. Era como se cada dobra de tecido, cada inclinação do rosto ou torção do corpo fosse uma cápsula de tempo emocional, uma manifestação sensível da alma em luta.

De volta à Alemanha, Warburg redigiu sua tese movido por essa intuição poética e metodológica: o gesto não era mero ornamento ou recurso técnico – era um arquivo. Um "cristal de memória histórica", como mais tarde diria Giorgio Agamben (2017, p. 116), capaz de condensar, numa única forma visual, emoções arcaicas, mitos persistentes e traços sobreviventes de culturas extintas. O gesto, nesse sentido, tornava-se ponte entre tempos, linguagem de uma memória que não se expressa em palavras, mas em formas.

Figura 48 – Sandro Botticelli, A Primavera, Galleria degli Uffizi, 1482



Fonte: Barbara Deimling, 2000

Em sua análise das obras de Botticelli, Warburg mostrou como os mitos da Antiguidade, recuperados por textos clássicos lidos pelos humanistas florentinos, voltavam à cena, como forças ativas. As figuras da mitologia greco-romana se convertiam em veículos de um novo dinamismo na arte, um dinamismo que rompia com a rigidez da tradição medieval e trazia de volta à superfície da imagem os gestos intensos da antiguidade pagã. Para Warburg, essas expressões eram verdadeiras fósseis visuais: formas que, embora arrancadas de seu tempo original, preservavam em si a energia de sua origem.

Foi a partir dessa percepção que este historiador cunhou um de seus conceitos mais potentes, o já mencionado *Pathosformel*, ou "fórmula do pathos", expressão que surgiu pela primeira vez a partir de sua leitura de um desenho de Albrecht Dürer, datado de 1494, representando a morte de Orfeu (figura 49). Warburg identificou ali um gesto que ecoava representações clássicas do mesmo mito, revelando que certos modos de expressar a dor, a violência ou o êxtase não desapareciam com o tempo – reapareciam. E esse reaparecimento não era aleatório: havia uma gramática subterrânea, uma sintaxe emocional que atravessava os séculos, ligando o presente ao passado por meio da imagem (GOMBRICH, 1986; WARBURG, 2013).

Figura 49 - Albrecht Dürer, A morte de Orfeu, Papel e Tinta, Hamburger Kunsthalle, 1494



Fonte: Ernst H. Gombrich, 2000

Assim, o conceito de *Pathosformel* passou a designar essas formas visuais carregadas de intensidade emocional que retornam em momentos históricos diversos, como se resistissem ao esquecimento. São expressões que sobrevivem como memória formal, como energia viva. Elas habitam as imagens como vestígios do indizível, como marcas de um afeto que, mesmo deslocado de seu contexto original, insiste em se fazer presente. Para Warburg, compreender essas formas era reconhecer que a história da arte não se faz apenas de estilos e escolas, mas de sobrevivências, de reaparições e de forças que, embora enterradas no tempo, continuam a agir sobre nós. Assim, suas contribuições à cultura visual foram além do campo teórico, buscando se aprofundar na inconsciência humana.

No final de sua vida, um de seus últimos e mais ambiciosos projetos foi a elaboração de um conjunto de imagens que buscava representar a história da iconografia humana – uma espécie de quebra-cabeça composto por formas, movimentos e gestos expressivos do ser humano ao longo dos séculos. Warburg reuniu imagens tanto arqueológicas quanto contemporâneas, construindo um grande painel de relações visuais e simbólicas (MICHAUD, 2019).

Intitulado *Bilderatlas Mnemosyne*, esse conjunto de imagens constitui uma verdadeira enciclopédia visual de gestos e expressões em constante trânsito no tempo – registros de tensões e afinidades que se inscrevem no inconsciente coletivo da memória humana. Warburg concebe esse projeto como uma tentativa de aprofundar os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel* em um esforço para mapear os modos como as formas visuais da Antiguidade continuam a reverberar no presente. O que foi deixado – 63 painéis que chegaram até nós – contém aproximadamente duas mil ilustrações e quase mil fotografias, nas quais é possível reconhecer temas iconográficos recorrentes e padrões visuais de expressividade (WARBURG, 2013).

Trata-se de um verdadeiro inventário das formas herdadas da Antiguidade, conectadas ao presente por meio de ressonâncias formais e simbólicas. Um movimento vivo e dinâmico, onde a imagem se torna elo entre passado e presente. Essa cartografia visual – uma "disciplina inominada" (AGAMBEN, 2017, p. 111), como Warburg a chamava – propõe um novo estilo iconográfico, uma metodologia que ultrapassa os limites da simples análise formal ou da dicotomia entre forma e conteúdo. Nesse modelo, entrelaçam-se a carga emotiva e a formulação iconográfica, rejeitando uma abordagem simplista baseada na distinção entre estilo e cultura, e propondo, em seu lugar, uma leitura da imagem como estrutura simbólica e histórica (AGAMBEN, 2017, p. 113).

Para Warburg, a iconografia não constituía um fim em si mesma, mas a configuração de um problema que era, ao mesmo tempo, histórico e estético. Como ele próprio definiu, tratava-se de um "diagnóstico do homem ocidental", uma verdadeira busca antropológica por meio da história da arte. Nesse sentido, o símbolo e a imagem assumem uma função semelhante à do *engramma* descrito por Semon[149] no sistema nervoso: uma cristalização de uma carga energética e de uma experiência emotiva que sobrevive como herança da memória social, tornando-se novamente eficaz através do contato com a "vontade seletiva" de uma determinada época. O símbolo, assim, ocupa uma zona intermediária entre a consciência e a reação primitiva, permitindo tanto a regressão quanto o mais alto grau de conhecimento. A

[149] O conceito de *engramma* foi formulado originalmente pelo biólogo Richard Semon no início do século XX, referindo-se a traços de memória deixados por experiências passadas no sistema nervoso dos organismos. Esses vestígios, denominados *engrammas*, poderiam ser reativados posteriormente, influenciando reações e comportamentos. Aby Warburg apropria-se dessa noção no campo das ciências da cultura, transpondo-a para a análise das imagens: os *engrammas* tornam-se, em sua obra, inscrições de experiências emocionais e simbólicas intensas, preservadas nas formas visuais ao longo do tempo (WARBURG, 2013).

essa busca, Warburg deu o nome de "iconologia do intervalo" – a ciência sem nome que o acompanhou ao longo da vida (AGAMBEN, 2017, p. 116).

O *Atlas Mnemosyne*, esse projeto inconcluso, representava para Warburg um movimento em espiral: partia de elementos visuais aparentemente simples e se expandia progressivamente, alargando horizontes rumo a uma ciência voltada para o diagnóstico simbólico do homem ocidental, uma iconologia dos fantasmas que nos perseguem. Posteriormente, foi o historiador da arte Erwin Panofsky quem deu à obra de Warburg uma de suas mais respeitáveis sistematizações e estruturações metodológicas. Panofsky aprofundou os estudos iniciados por Warburg e pavimentou os caminhos que utilizaremos nesta pesquisa como base para a análise das imagens fotográficas da construção de Brasília. Em suas investigações, Panofsky nomeou de "iconologia" – em oposição a "iconografia" – seu método de aprofundamento simbólico e cultural na abordagem pelo interior das imagens.

Embora o termo iconologia já tivesse sido antecipado por Warburg, foi Panofsky quem o sistematizou, tornando seu peso tão relevante que, hoje, a iconologia é associada à sua obra, como também à linha interpretativa inaugurada por Warburg. No entanto, uma análise mais atenta revela que os objetivos atribuídos ao termo por Panofsky distanciam-se daquilo que Warburg vislumbrava para sua "ciência sem nome" (WARBURG, 2013, p. 13). Como desenvolveremos em maior profundidade adiante, Panofsky propõe uma estrutura interpretativa tripartida: um primeiro nível que trata do "assunto primário" de uma imagem, um segundo nível que trata do "assunto secundário" ou convencional, e um terceiro nível, imbricado ao "significado intrínseco" ou "conteúdo simbólico" – considerado o mais profundo, onde se buscam os valores culturais e existenciais que uma obra procura elaborar (AGAMBEN, 2017, p. 126).

É nesse último estrato que Panofsky situa a iconologia, em contraste com a iconografia, que por sua vez se detém aos níveis mais superficiais da leitura da imagem – suas camadas mais diretas e perceptíveis. No entanto, observa-se certa oscilação em sua concepção dos "valores simbólicos": ora os considera como expressões de uma cosmovisão unificada, ora os interpreta como sintomas da personalidade artística individual. Tal postura contrasta com a abordagem de Warburg, que jamais atribuiu o conteúdo mais profundo de uma imagem à subjetividade de um artista. Para Warburg, o sentido de uma imagem emerge das tensões culturais, históricas e simbólicas que ela condensa, funcionando como dispositivo de sobrevivência e reaparecimento de formas ancestrais em contextos novos.

4.1.2 Erwin Panofsky e a estruturação do método iconológico

Erwin Panofsky (1892–1968) foi um daqueles intelectuais cuja inteligência parecia não conhecer repouso. Um pensador que sempre esteve em movimento, motivado por uma curiosidade singular e por um espírito incansável, tornando-se responsável por transformações metodológicas profundas na história da arte. Seu nome se firmou por meio de uma trajetória marcada por uma produção teórica intensa e por obras que se tornaram marcos no campo da historiografia da arte (HECKSCHER, 1969; HOLLY, 1984; LICHTENSTEIN, 2005; PANOFSKY, 1991).

A variedade de leituras e interpretações sobre sua vida e obra não se deve ao acaso. Constitui-se como reflexo direto da densidade e da complexidade de seu pensamento, que atravessa décadas e segue reverberando, especialmente nos estudos iconográficos e iconológicos – áreas nas quais deixou contribuições profundas, consistentes e incontornáveis. Não por acaso, Panofsky é lembrado como uma das figuras centrais na consolidação da história da arte enquanto disciplina acadêmica moderna. Sua formação se enraizou na tradição do humanismo alemão e dialogou de maneira decisiva com os fundamentos epistemológicos do neokantismo (LICHTENSTEIN, 2005).

Nascido na cidade de Hanover, na Alemanha, e no seio de uma família judaica, Panofsky percorreu, ao longo de sua formação acadêmica, diferentes instituições renomadas, como as universidades de Berlim, Munique e Freiburg. Com pouco mais de 20 anos, em 1914, concluiu seu doutorado com uma tese dedicada à teoria da arte de Albrecht Dürer (PANOFSKY, 1972). Trabalho que já antecipava sua afeição pela arte renascentista, revelando, desde muito cedo, uma inclinação metodológica que seria marcada pela interpretação e pelo diálogo iconográfico entre formas visuais, ideias e símbolos. Assim, nesse período, Panofsky traçava os primeiros elos com a obra de Aby Warburg, com quem partilharia, ao longo de toda a vida, afinidades intelectuais decisivas para o seu legado.

Nesse contexto, Panofsky aparece como um pensador que ofereceu à história da arte uma metodologia científica que a elevou ao mesmo nível das ciências humanas clássicas, como a filosofia e a filologia. Com uma trajetória marcada pela interlocução com pensadores centrais do campo da história da arte e da filosofia, como Adolph Goldschmidt, Wilhelm Vöge, e, mais significativamente, Aby Warburg e Ernst Cassirer (HECKSCHER, 1969).

Foi na Universidade de Hamburgo, a partir da década de 1920, que Panofsky encontrou o ambiente mais fértil para o amadurecimento de seu pensamento, integrando-se ao círculo da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, a Biblioteca Warburg, centro

interdisciplinar fundado por Aby Warburg e dedicado ao estudo da cultura visual, no qual Panofsky herdou a concepção da imagem como fenômeno cultural dotado de múltiplas camadas simbólicas e de um potencial de sobrevivência mnemônica – conceito que mais tarde seria racionalizado e organizado em seu célebre modelo de análise tripartite – pré-iconografia, iconografia e iconologia – desenvolvido em *Studies in Iconology* (PANOFSKY, 1972).

Panofsky não concebia a imagem como um simples artefato visual, mas como um "documento vivo", impregnado de significados simbólicos historicamente condensados, cujo acesso exigia uma escuta hermenêutica atenta e sensível. Seu método não se limitava à descrição formal ou à análise técnica, mas avançava, sobretudo, para uma instância interpretativa mais profunda e densa, na qual a leitura da imagem envolvia tanto o rigor erudito quanto a abertura ao seu contexto simbólico e histórico (PANOFSKY, 1991). Assim, mesmo diante de críticas que apontavam certo excesso de sistematização em sua abordagem, Panofsky manteve-se como uma figura incontornável pela capacidade de articular forma e pensamento, superfície visual e densidade cultural, imagem e história, síntese que lhe garantiu um lugar central no campo dos estudos iconológicos (HOLLY, 1985, p. 5).

Outro ponto decisivo em sua formação foi a influência da filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer, com quem compartilhou uma afinidade teórica profunda e que reverberou por toda a sua vida. Cassirer, que também influenciou Warburg conforme já mencionado, forneceu a base epistemológica para que Panofsky pudesse conceber a imagem artística como uma forma de expressão cultural equivalente à linguagem, à religião ou ao mito. Essa influência é particularmente visível em seu ensaio *Die Perspektive als symbolische Form*, em que Panofsky analisa a perspectiva renascentista como uma estrutura simbólica condicionada por uma determinada visão de mundo, antecipando uma abordagem estrutural da imagem (PANOFSKY, 1991).

A iconologia, portanto, não se restringe como um mecanismo de decifração de símbolos visuais, seu atributo, para Panofsky, encontra-se na sua capacidade como método para compreender como as estruturas mentais mais profundas organizam uma época e se condensam em formas visíveis – traduzindo-as. Desse modo, o legado teórico deste pensador, transcende a história da arte *stricto sensu* e projeta-se sobre o campo mais amplo das ciências humanas, dialogando, de modo íntimo, com diferentes áreas do saber, sobretudo nos estudos da cultura visual.

Sua formação, pode ser resumida como o produto de uma tradição intelectual que oscilava entre a metafísica historicista e os modelos positivistas, e cujo ponto de equilíbrio foi

encontrado por Panofsky na interseção entre a hermenêutica filosófica e o rigor empírico da análise iconográfica (HECKSCHER, 1969). Essa base teórica lhe permitiu transformar a história da arte em uma disciplina interpretativa por excelência – uma prática de escuta e leitura das imagens como fragmentos vivos da memória simbólica que condicionam e dão vida a uma cultura.

Ao longo do século XX, seu pensamento emergiu como paradigma central nos estudos na história da arte, essencialmente por sua ousadia em cruzar fronteiras disciplinares, abrindo caminhos onde antes havia limites, cortando novas trincheiras, propondo inovações carregadas por camadas de possibilidades. Foi um pensador de travessias: entre filosofia e estética, entre teologia e literatura, entre ciência e arte, e até mesmo entre as imagens antigas e o cinema moderno.

Sua trajetória intelectual foi guiada, a todo momento, por um desejo ambicioso e profundamente enraizado em uma perspectiva que busca construir uma epistemologia da imagem que fosse capaz de ultrapassar os limites do visível, não para reduzi-lo ao que se pode simplesmente descrever, mas para expandi-lo até os domínios do que se pode pensar e sentir. Em sua abordagem, o visível não se esgota na percepção imediata, pois se entrelaça com dimensões teóricas, históricas e afetivas que demandam interpretação. Essa concepção pode ser observada com clareza no trecho em que Panofsky reflete sobre os limites da percepção e o papel da teoria na observação, afirmando:

> Mas, quer o observador de um fenômeno natural, quer o examinador de um registro não ficam só circunscritos aos limites do alcance de sua visão e ao material disponível; ao dirigir a atenção a certos objetos, obedecem, conscientemente ou não, a um princípio de seleção prévia ditado por uma teoria, no caso do cientista, e por um conceito geral de história, no do humanista. Talvez seja verdade que 'nada está na mente a não ser o que estava nos sentidos'; mas é pelo menos igualmente verdadeiro que muita coisa está nos sentidos sem nunca penetrar na mente (PANOFSKY, 1991, p. 25).

Nesse apontamento, Panofsky deixa evidente que a visão, tanto na ciência quanto nas humanidades, não é neutra nem imediata. A seleção do que se vê é sempre atravessada por esquemas prévios – teóricos, históricos ou conceituais – que moldam e condicionam a experiência visual. Assim, sua proposta epistemológica da imagem consiste em descrever o que está diante dos olhos, bem como interpretar os sistemas de pensamento que organizam o visível, o tornam inteligível e, sobretudo, significativo. Essa abordagem se desdobra em uma prática hermenêutica que ultrapassa a análise formal ou a mera descrição iconográfica,

abrindo espaço para uma leitura profunda das estruturas simbólicas que sustentam o interior das imagens – o que Panofsky entendia por iconologia.

Por essas razões, sua metodologia ocupa um lugar de centralidade. Como enfatiza Michael Ann Holly, sua figura "não é apenas celebrada retrospectivamente como um dos grandes teóricos da imagem, mas é também erigida como arquétipo de um modelo metodológico que conferiu legitimidade epistemológica à iconologia" (HOLLY, 1985, p. 3). Panofsky participou da edificação intelectual da história da arte moderna ao mesmo tempo em que ajudou a fundá-la.

A canonização de seu nome resulta de um gesto de reconhecimento acerca de suas contribuições, fruto de um processo de mediação historiográfica que percorreu a sua trajetória intelectual. Panofsky foi capaz de oferecer à história da arte um "vocabulário científico" – uma linguagem sistemática e metodologicamente ancorada (HECHSHER, 1969, p. 6). Sua obra, cumpriu, assim, uma função normativa: forneceu instrumentos e uma concepção ampla da imagem como linguagem histórica e sobretudo simbólica (PIFANO, 2010).

Seu percurso biográfico é inseparável da consolidação do método por ele proposto (HECHSHER, 1969). Panofsky formulou a iconologia como um sistema aberto, expansivo, como uma prática hermenêutica generosa, uma "escuta" das camadas de sentido que se acumulam nas imagens e as transformam em documentos culturais, vivos, atravessados por camadas anacrônicas. Como ele próprio escreve em um de seus primeiros ensaios, a análise de conteúdo promove uma "compreensão histórica" da obra de arte, assim como "enriquece e clarifica a experiência estética do observador de maneira peculiar" (HOLLY, 1985, p. 26).

O modelo tripartido proposto por Panofsky – descrição formal, análise iconográfica e interpretação iconológica – configura uma inflexão decisiva no campo interdisciplinar que subscreve a história da arte. Uma sistematização que permite articular a aparência da imagem com suas estruturas invisíveis de sentido, com suas raízes mitológicas, suas profundezas filosóficas e os enraizamentos culturais que delas podem ser extraídos: uma metodologia fundacional.

Contudo, a institucionalização de sua metodologia não se deu sem resistências. O modelo de análise das imagens que foi proposto por esse autor passou, com o tempo, a operar como um paradigma tão estruturado que poderia, paradoxalmente, sufocar outras possibilidades interpretativas que, segundo alguns críticos, apresentava amarras que ancoravam suas ideias. Sua inovação e força residem justamente na articulação entre rigor conceitual e amplitude interpretativa: "transformar a imagem em linguagem e o olhar em interpretação histórica" (HOLLY, 1985, p. 5).

Desse modo, quando ampliamos a iconologia a partir das proposições de Panofsky, percebemos que são muitas as pontes de conexão intelectual e afetivas entre este historiador e Aby Warburg, uma relação fulcral para compreender o lugar reservado a Panofsky no âmbito da historiografia da arte. Se Warburg, como observado anteriormente, representa em alguns momentos o "pai espectral" da iconologia, o pensador que inaugurou uma sensibilidade histórica das imagens sem sistematizá-la, foi Panofsky que deu forma a esse modelo; coerência e terminologia ao método (PANOFSKY, 1991). Enquanto Warburg flertava com a sobrevivência do arcaico e do patético, Panofsky sistematizava tais tensões em um discurso filosófico, associando sua iconologia à tradição neokantiana e ao projeto de Ernst Cassirer.[150]

Entre suas principais contribuições podemos apontar os estudos apresentados na obra *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939). Nessa obra, Panofsky estabelece os três níveis analíticos de seu método: a descrição pré-iconográfica (relativa à identificação formal dos elementos visuais), a análise iconográfica (relativa à identificação dos temas e motivos tradicionais), e, finalmente, a interpretação iconológica (voltada à compreensão dos princípios estruturantes e das visões de mundo que organizam a obra). Segundo ele, a iconologia não se limita a identificar o conteúdo temático das imagens, mas busca interpretar o seu sentido mais profundo, revelando as estruturas mentais e culturais que a conduziram e a produziram (PANOFSKY, 1972, p. 14-20).

Sua filiação ao pensamento de Cassirer é evidente nessa formulação. Cassirer havia defendido, em sua *Filosofia das Formas Simbólicas* (1923), que o ser humano não vive num mundo de coisas, mas num universo simbólico. Linguagem, mito, arte e ciência seriam, para ele, formas as quais o espírito humano organiza a sua experiência no mundo, o seu viver. Panofsky apropriou-se dessa concepção para demonstrar que a arte é uma dessas formas, e que a imagem, portanto, deve ser interpretada como expressão simbólica de uma *Weltanschauung,* uma visão de mundo (HOLLY, 1985, p. 114).

Com a ascensão do nazismo na Alemanha, em 1933, Panofsky foi destituído de sua cátedra em Hamburgo – uma consequência direta de sua origem judaica. Posteriormente,

[150] A conexão entre Erwin Panofsky e Ernst Cassirer é decisiva para compreender o substrato teórico da iconologia panofskyana. Enquanto Aby Warburg explorava os impulsos arcaicos e as permanências emocionais nas imagens, Panofsky traduziu tais tensões em um arcabouço conceitual mais estável, ancorado na filosofia neokantiana. A interlocução com Cassirer, especialmente a partir da noção de *formas simbólicas*, permitiu a Panofsky elaborar um método interpretativo voltado à compreensão dos significados culturais profundos inscritos nas obras de arte, conectando imagem, pensamento e estrutura histórica dentro de um horizonte filosófico-humanista. Trata-se, assim, de uma síntese entre a sensibilidade histórica warburguiana e a racionalidade crítica da tradição kantiana (HOLLY, 1984, p. 116)

mudou-se para os Estados Unidos, onde se estabeleceu definitivamente a partir de 1935 como professor no *Institute for Advanced Study* de Princeton. Esse deslocamento salvou, literalmente, sua vida e sua carreira, ampliando de forma expressiva o seu campo de influência sobre os estudos da arte. Nos Estados Unidos, Panofsky se tornou um dos nomes centrais da institucionalização da história da arte como disciplina acadêmica, sendo reconhecido por sua capacidade de comunicação com públicos diversos, sem que para isso fosse obrigado a abrir mão da densidade intelectual que tanto prezava (HECKSCHER, 1969).

Durante sua permanência na universidade de Princeton, Panofsky produziu algumas de suas obras mais relevantes, entre elas *Early Netherlandish Painting* (1953), *Meaning in the Visual Arts* (1955), *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960) e *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (1964). Em todas essas publicações, sua atenção se voltou para a identificação dos temas e símbolos presentes nas obras, sobretudo para a reconstrução das estruturas cognitivas e espirituais das culturas que as produziram (PANOFSKY, 1991).

Embora centrado principalmente no estudo da pintura renascentista e medieval, esse autor não desconsiderou os fenômenos visuais da modernidade. Em seu renomado ensaio *Style and Medium in the Motion Pictures* (1934), demonstrou que o cinema, enquanto forma artística, era digno da mesma atenção que os objetos consagrados da tradição da história da arte. Ao afirmar que o cinema constitui uma arte coletiva e simbólica, organizada sob princípios estruturais comparáveis aos da arquitetura gótica, Panofsky antecipou, de modo original, questões que mais tarde seriam discutidas pela teoria do cinema e pelos estudos culturais (HECKSCHER, 1969, p. 38).

É nesse ponto que se abrem possibilidades de conexão entre sua iconologia e os estudos contemporâneos da fotografia. Embora Panofsky nunca tenha se dedicado diretamente à fotografia como objeto de investigação teórica sistemática, seu método fornece instrumentos analíticos poderosos para abordar este artefato como signo. Como observa Didi-Huberman, a fotografia pode ser lida, à luz da iconologia, como forma de inscrição do tempo e da memória – uma imagem-sintoma que carrega vestígios do visível e do invisível histórico (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 208).

Se, para Warburg, a imagem é um campo de forças psíquicas e anímicas, marcada pela tensão do arcaico no moderno, para Panofsky ela é um documento da mente, uma manifestação estruturada da racionalidade simbólica de uma época. Ambos, porém, partilham uma convicção comum: a de que as imagens não são transparentes nem inocentes, mas portadoras de historicidade, de desejos, de medos e de visões do mundo. Nesse sentido, a

iconologia panofskiana permanece como uma ferramenta potente para a crítica da cultura visual, inclusive no campo fotográfico, cuja gramática simbólica exige hoje, talvez mais do que nunca, um olhar humanista, histórico e sobretudo interpretativo.

Ao longo de sua carreira, este autor recebeu inúmeras distinções acadêmicas, entre elas o *Haskins Medal* da *Mediaeval Academy of America*, sendo membro da *American Academy of Arts and Sciences*, da *British Academy* e de diversas outras instituições de prestígio (HECKSCHER, 1969). Em síntese, Erwin Panofsky forjou uma metodologia que transformou o modo como se interpretam as imagens, encarnando um ideal de intelectual humanista cuja atualidade permanece viva, presente. Sua obra é um testemunho da potência do pensamento rigoroso aliado à sensibilidade crítica, da erudição aliada à generosidade interpretativa, da ciência da arte como leitura do mundo. Em tempos marcados pela avalanche imagética e pelo esvaziamento simbólico das formas visuais, retornar a Panofsky é redescobrir a imagem como lugar de sentido, como enigma histórico, como texto a ser lido.

A iconologia panofskiana constitui, desse modo, um marco no pensamento estético e metodológico da história da arte ao propor um modo de interpretação das imagens que ultrapassa sua mera descrição formal. Em oposição à iconografia tradicional, que se limitava à identificação e classificação dos temas representados nas obras, Erwin Panofsky concebe a iconologia como um exercício interpretativo mais profundo, que visa revelar os valores simbólicos e estruturais que atravessam a cultura e se condensam nas formas visuais. Seu método, como veremos adiante, articula diferentes níveis de leitura, ancorados tanto na experiência empírica quanto na tradição intelectual e nos sistemas de pensamento.

4.1.3 Leitura iconográfica e análise iconológica como metodologia interpretativa nas imagens

Quando Erwin Panofsky refinou seu método de leitura das imagens, construído a partir de diálogos intensos com a tradição da história da arte e das contribuições de pensadores como Aby Warburg, ele propôs a estruturação de um modelo flexível, dinâmico; um gesto interpretativo delicado, minucioso, quase arqueológico, que busca escavar camadas de sentidos depositadas no tecido visual ao longo do tempo; um fazer anacrônico (HOLLY, 1984, p. 162). No coração desse método, uma distinção se revela como chave e ao mesmo tempo caminho de leitura sobre as imagens: a separação, embora não excludente, entre *iconografia* e *iconologia*. Não se trata de opor conceitos estanques, mas de compreender uma transição gradual entre níveis distintos de absorção da imagem, como quem mergulha da

superfície para o fundo de um rio – onde o que antes era apenas reflexo se torna profundidade.

Por iconografia, em sua formulação panofskiana, compreende-se um trajeto inaugural no percurso interpretativo. Trata-se do movimento inicial de identificação daquilo que se apresenta na superfície da imagem: temas, personagens, objetos, gestos, ambientações (PANOFSKY, 1991). É o instante em que o olhar reconhece e nomeia, inscrevendo a imagem em repertórios compartilhados que nos atravessam enquanto sujeitos imersos em um contexto histórico, social e cultural mais amplo. Nesse estágio da análise, o historiador da arte se debruça sobre o visível com a atenção de quem traça os contornos de um território ainda por ser plenamente compreendido, fértil, carregado de possibilidades e de múltiplas camadas de leitura. É um olhar minucioso que, embora confinado ao âmbito do descritível, exige precisão e consciência interpretativa. Aparentemente superficial, esse nível encerra complexidades decisivas para o desdobramento analítico posterior. Como apontado por Panofsky:

> O significado assim percebido é de natureza elementar e facilmente compreensível, e passaremos a chamá-lo de significado factual; é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações e fatos (PANOFSKY, 1991, p. 48).

A iconologia, por outro lado, opera como um segundo gesto, uma nova camada, um mergulho mais profundo no interior da imagem. Um mergulho em apneia: mais denso, mais arriscado e escorregadio, onde o visível se entrelaça com o invisível, e cada forma passa a ressoar com o tempo e com o pensamento de uma cultura. Uma ideia de cultura concebida, conforme assinala Ruth Benedict, como "uma lente através da qual o homem vê o mundo" (BENEDICT, 1972 apud LARAIA, 2004, p. 67).

Assim, nesse momento do percurso interpretativo, a imagem deixa de ser mera representação e se torna pensamento visual, atravessamento da psique, uma travessia transdisciplinar. Panofsky aponta essa exigência como requisito fundamental para uma leitura substancial das imagens: a necessidade de cruzar campos do saber, de articular referências múltiplas e de ultrapassar os limites disciplinares. "É na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras" (PANOFSKY, 1991, p. 63).

A iconologia, portanto, não se satisfaz com a decodificação dos atributos formais ou das narrativas mais evidentes, que afloram sobre a superfície do visível. Ao contrário, ela busca compreender, antes de tudo, por que e como algo foi estruturado para ser visto da

maneira que o absorvemos. É uma leitura atenta, sobretudo aos símbolos, às estruturas mentais que silenciosamente organizam o visível e que estão implícitas na composição de suas estruturais mais profundas. A iconologia interessa-se, nesse momento, pelos regimes de verdade e pelas visões de mundo que atravessam e fundam a imagem – ainda que não se deixem ver de imediato.

No contexto desta pesquisa, a distinção entre iconografia e iconologia adquire pertinência metodológica e uma potência epistêmica renovada. Isso porque, ao se tratar da fotografia enquanto suporte visual e documental, muitas vezes, a imagem acaba sendo tomada como simples reflexo objetivo da realidade, por isso revela-se necessário um deslocamento analítico: compreender a imagem para além de uma perspectiva de espelho passivo, entendê-la como artefato carregado de camadas, códigos culturais e inscrições políticas e subjetivas que escapam à leitura imediata e superficial (DUBOIS, 2006; KOSSOY, 2003, SONTAG, 2004).

Contudo, é importante destacar que as formulações panofskyanas foram pensadas majoritariamente a partir das artes plásticas, cuja materialidade e evolução estilística exigem uma intervenção mais direta da história dos estilos. No campo da fotografia, embora a etapa pré-iconográfica mantenha sua validade como ponto de partida interpretativo, o peso dessa correção estilística pode ser relativizado. Isso porque o registro fotográfico frequentemente carrega uma maior aderência ao real imediato (BARTHES, 1984; DUBOIS, 2006; KOSSOY, 2003), o que não o isenta, porém, de ser atravessado por construções simbólicas e mediações culturais. Como adverte Panofsky, a aparente evidência do visível pode levar a falsas certezas, e até mesmo à ilusão interpretativa. O autor é incisivo ao afirmar que:

> Mas, o fato de apreendermos essas qualidades na fração de um segundo, quase automaticamente, não nos deve levar a crer que jamais nos seja possível dar uma correta descrição pré-iconográfica de uma obra de arte sem adivinharmos, por assim dizer, qual o seu locus histórico (PANOFSKY, 1991, p. 55).

Assim, o que poderia parecer apenas uma figura genérica à mesa se revela, à luz da tradição iconográfica, uma *Última Ceia* (PANOFSKY, 1991, p. 50). Essa passagem metodológica ilustra como a imagem deixa de ser pura forma e passa a ser conteúdo, mediado pela cultura. A análise iconográfica, nesse ponto, desloca-se da empiria sensível para se tornar um exercício erudito, sustentado pelo domínio de tradições simbólicas, textos e repertórios históricos.

É nesse sentido que Panofsky introduz a noção de "história dos tipos", ou seja, o estudo das formas recorrentes com que certos temas foram visualmente elaborados ao longo do tempo, frequentemente em arranjos anacrônicos, no sentido warburguiano (PANOFSKY, 1991, p. 64). Tal conceito se mostra especialmente útil nesta pesquisa, pois nos ajuda a perceber como certas configurações visuais na fotografia da construção de Brasília ativam sentidos históricos que extrapolam o tempo e o espaço do clique fotográfico.

A esse respeito, ao propor sua estrutura em três níveis interpretativos, Panofsky oferece uma base sólida para a leitura aprofundada das imagens; mecanismos para esse mergulho. O primeiro nível, o pré-iconográfico, opera no reconhecimento empírico e formal dos elementos visuais – formas, objetos, gestos, ações – tal como se apresentam no campo do visível. No entanto, como ressalta Panofsky (1991, p. 47), esse reconhecimento deve ser corrigido pela história dos estilos, uma vez que os elementos visuais nunca são neutros, mas sempre moldados por convenções históricas, culturais e perceptivas.

Kossoy, em diálogo implícito com essa estrutura, adverte que a iconografia, no caso específico da fotografia, consiste na "análise do registro visual, a expressão, isto é, o conjunto de informações visuais que compõem o conteúdo do documento" (KOSSOY, 2003, p. 81). Assim como Panofsky, para Kossoy, a iconografia situa-se no nível da descrição, não da interpretação, pois limita-se à identificação literal do conteúdo representado. Entretanto, este autor, amplia o escopo da análise ao compreender a fotografia como "segunda realidade", ou seja, como vestígio que necessita ser relido à luz de sua "primeira realidade": o contexto de produção, de circulação e de recepção da imagem (KOSSOY, 2003, p. 107). A fotografia não é, portanto, uma reprodução direta, mas uma construção visualmente mediada e ideologicamente condicionada pelas subjetividades que a circundam.

No caso da investigação deste trabalho, a iconografia nos permite reconhecer os elementos extraídos desse universo visual que circunda o cotidiano dos candangos no contexto de construção da capital: os objetos pessoais na chegada à cidade, os corpos em esforço nos terrenos de obras, as ferramentas de trabalho, as limitações de equipamentos e vestimentas, a vastidão do cerrado, o transporte precário, a improvisação de suas moradias. Esses dados visuais – imediatamente apreensíveis – constituem o que Panofsky chamaria de "tema primário ou natural", enquanto Kossoy os situaria no plano da descrição factual e documental (PANOFSKY, 1991; KOSSOY, 2003).

Contudo, é na iconologia que o olhar se adensa e ganha profundidade interpretativa. Aqui, ultrapassamos a mera identificação dos elementos formais ou narrativos para acessar os valores simbólicos e os sistemas culturais que atravessam e estruturam a imagem. Panofsky

define a iconologia como uma operação que "advém da síntese mais do que da análise" (PANOFSKY, 1991, p. 61), sendo, portanto, uma leitura que inter-relaciona a forma visual com estruturas mentais e visões de mundo de uma época. Já Kossoy contribui com uma perspectiva distinta, centrada na fotografia como linguagem e documento cultural, sem, contudo, aderir diretamente ao modelo iconológico.

Sua abordagem propõe uma leitura que considera o conteúdo da imagem, o olhar do fotógrafo, o contexto de produção e circulação da fotografia, bem como as condições técnicas e históricas envolvidas em sua realização (KOSSOY, 2003). Ainda que não se trate de uma iconologia nos moldes panofskyanos, tal perspectiva amplia a leitura das imagens ao inscrevê-las em uma rede de intencionalidades e reinterpretações ao longo do tempo. É nesse ponto que sua contribuição se aproxima de outros autores, como Didi-Huberman, ao sugerir que as imagens carregam marcas de diferentes temporalidades e olhares: o do momento de sua produção, o de seu uso histórico e o de sua recepção no presente. Assim, ao considerar também o percurso dos fotógrafos analisados nesta pesquisa e os contextos nos quais suas imagens foram produzidas e posteriormente lidas, este trabalho se vale da contribuição de Kossoy como um alargamento metodológico que não se confunde com a iconologia clássica, mas que a complementa com elementos fundamentais à leitura da fotografia como documento cultural em constante ressignificação.

No caso das imagens que compõem o corpo desta pesquisa, essa dimensão iconológica permite estabelecer conexões entre os diferentes fotógrafos mobilizados na documentação da obra – uma escavação minuciosa que une os arquivos dispersos onde essas fotografias estão preservadas e publicadas. A interpretação de seus conteúdos procura compreender as forças invisíveis que atravessam tais imagens: as sutilezas que escapam ao olhar imediato, reveladas pela leitura coletiva do material. A dureza da existência nesse cenário de esforço e invisibilidade social – marcada por perdas, silenciamentos e sentimentos que apenas quem esteve presente poderia realmente captar – é aquilo que essas fotografias insinuam, mas não conseguem expressar por completo. Trata-se de perceber, como propõe Panofsky, a imagem como sintoma de uma *Weltanschauung* – uma visão de mundo que se materializa em forma e conteúdo, em silêncio e gesto, em presença e ausência (PANOFSKY, 1991, p. 51).

Kossoy complementa esse entendimento ao propor que a imagem fotográfica deve ser lida a partir de uma consciência de seus múltiplos tempos: o tempo da produção (quando a imagem é feita), o tempo do registro (quando o fato ocorre) e o tempo da interpretação (quando a imagem é lida e relida) (KOSSOY, 2007). Esse desdobramento temporal alinha-se

à proposta panofskyana de uma interpretação que não se esgota na aparência da imagem, mas que busca, por meio de uma sensibilidade histórica, captar os sentidos latentes, os sistemas simbólicos operantes e as estruturas ideológicas que sustentam sua existência.

Portanto, a complementaridade metodológica entre Warburg, Panofsky e Kossoy – ainda que partam de tradições distintas e lidem com objetos diferentes (a arte clássica e a fotografia) – permite a formulação de uma abordagem robusta e refinada para a análise de fotografias. Eles compreendem a imagem como uma produção cultural densa, como signo carregado de historicidade e atravessado por múltiplas camadas de significado. A iconografia, para eles, é uma etapa necessária, mas preliminar. A iconologia, por sua vez, é o campo em que a imagem se revela como pensamento visual, como documento simbólico, como forma de consciência histórica.

Desse modo, ao aplicar o método iconológico às fotografias dessa investigação, nos colocamos diante de um desafio hermenêutico que exige mais do que o olhar descritivo: exige escuta, cuidado e reflexão crítica. A imagem, longe de ser um espelho, é um campo de forças. E o método – conforme propõem esses autores – é o que nos permite adentrar esse campo e reconhecer, em cada fotografia, o que ela realmente nos mostra, aquilo que ela diz na sua mais íntima profundidade e, sobretudo, aquilo que ela não pôde dizer, deixando inscrito em silêncio algumas camadas invisíveis de seu conteúdo.

Panofsky sugere que uma imagem não se oferece de imediato; ela convoca, insinua-se, exige um percurso pela sua superfície, marcada por uma temporalidade própria – não linear, mas íntima, latente, quase orgânica. Aproximar-se de uma imagem requer delicadeza: um gesto lento, atento, por vezes errante, que aceite o desvio como método e a desatenção como possibilidade interpretativa. Ver, nesse sentido, não é apenas reconhecer, mas, sobretudo, interpretar, decifrar aquilo que se esconde no excesso ou na lacuna, no que a imagem mostra e no que, silenciosamente, recusa mostrar. A fotografia, como forma de imagem viva, não se limita ao instante de sua produção. Ela reverbera em camadas sucessivas, carregando sentidos que se deslocam e se reconfiguram ao longo do tempo.

É nesse campo de ressonância e deslocamento que a iconologia se inscreve: como escuta sensível das tensões que atravessam o visível. Assim, a distinção entre iconografia e iconologia não se reduz a um exercício técnico, mas implica uma postura interpretativa mais ampla, quase uma ética do olhar. Exige disposição para acolher aquilo que a imagem revela, mas também – e sobretudo – o que ela oculta, insinua ou apenas permite pressentir. Nesse excesso, nessa opacidade que resiste à evidência, habita a potência simbólica mais profunda da imagem.

Panofsky concebe a iconologia como uma verdadeira ciência das humanidades, contraposta à racionalidade própria das ciências naturais. Enquanto estas se orientam pela busca da precisão, da mensuração e do controle técnico, as humanidades, em sua perspectiva, estão voltadas à sabedoria e à interpretação profunda da experiência humana, com suas contradições, opacidades e nuances sutis (HOLLY, 1984).

O método iconológico, dessa forma, não pode ser reduzido a uma técnica de decodificação de signos, tampouco subordinado à iconografia como mero desdobramento ou apêndice interpretativo. Em Panofsky, ele se estrutura como uma epistemologia da imagem, uma forma de conhecer o mundo a partir das suas expressões visuais, de decifrar a cultura por meio de suas formas simbólicas. Trata-se, portanto, de uma via de autoconhecimento coletivo, que o aproxima significativamente da perspectiva warburguiana e de seu *Bilderatlas*, o atlas das imagens em constante metamorfose.

Como o próprio Panofsky assinala: "o que o historiador de arte faz, em oposição ao apreciador de arte 'ingênuo', não é erigir uma superestrutura racional sobre fundamentos irracionais, mas desenvolver suas experiências recreativas, de forma a afeiçoá-las ao resultado de sua pesquisa arqueológica" (PANOFSKY, 1991, p. 37). Essa arqueologia do visível, portanto, não visa domesticar a imagem, mas permitir que ela revele, por meio de seus múltiplos estratos, as formas pelas quais uma cultura pensa, sente e se representa.

Por fim, o método iconológico representa uma das contribuições mais decisivas e duradouras ao campo da história da arte e dos estudos visuais. Ao organizar a interpretação da imagem em seus três níveis progressivos, Panofsky institui uma verdadeira epistemologia sobre aquilo que os olhos buscam. Trata-se de uma abordagem que resiste tanto à rigidez do formalismo quanto às oscilações impressionistas de um subjetivismo não mediado, posicionando-se como um caminho analítico e crítico para pensar a imagem em sua densidade histórica.

Sua obra permanece como referência incontornável para todos aqueles que se dedicam a compreender as imagens como representações e como documentos vivos – expressões condensadas de um tempo, de uma mentalidade, de uma gramática própria. Reconhecer que elas operam como lugares de enunciação do humano em sua historicidade, marcada por tensões, sobrevivências e deslocamentos transversais. Ao nos oferecer instrumentos para acessar essas camadas invisíveis do visível, Panofsky nos lega um método, uma ética interpretativa que reconhece a imagem como território pulsante, onde se inscrevem os gestos mais abissais, anacrônicos e ainda vivos da experiência representada.

4.2 Os candangos nos canteiros de obras de Brasília (1956-1960)

Nesta etapa analítica de avanço sobre as imagens das pranchas desta pesquisa, somos convidados a atravessar o campo das imagens com um olhar mais demorado, mais atento – aquele que não apenas vê, mas lê, interpreta e, sobretudo, escuta. A partir deste ponto, a metodologia delineada nos tópicos anteriores ganha corpo e movimento, sendo aplicada com o propósito de revelar as camadas simbólicas, visuais e culturais que permeiam as representações dos candangos envolvidos na construção de Brasília. O gesto que aqui se desenha consiste na ativação crítica dos referenciais teóricos de Aby Warburg e Erwin Panofsky, cujos métodos – embora distintos em forma – se encontram na tentativa de compreender a imagem como sintoma de uma cultura, condensação de afetos e expressão visível de estruturas mentais, sociais e históricas em que diversas disciplinas humanísticas se encontram.

É justamente nessa convergência que esta análise se ancora. Movida por esse espírito transdisciplinar, ela recorre a uma constelação de saberes que ultrapassa os limites da história da arte, buscando um campo de leitura expandido que articule a fotografia a outras manifestações culturais, como a literatura, a música popular brasileira, as artes visuais e os rituais simbólicos do cotidiano.

A leitura aqui proposta inspira-se na ideia warburguiana de "sobrevivência", expressão que evoca a força atemporal de certas imagens e sua capacidade de romper com a lógica linear da história, ressurgindo como traços anacrônicos de uma memória cultural persistente (DIDI-HUBERMAN, 2009, 2015; WARBURG, 2003, 2013). Mais do que identificar elementos formais ou iconográficos, trata-se de captar o potencial evocativo das fotografias, seu poder de afetar, de narrar o tempo, de resistir ao esquecimento. É nesse terreno que a imagem se transforma em "documento vivo", como propõe Panofsky (HOLLY, 1985, p. 5), atravessado por códigos culturais, ideológicos e afetivos.

O método panofskiano será aqui mobilizado em sua clássica estrutura tripartite – pré-iconografia, iconografia e iconologia – compreendida, contudo, não como um sistema rígido, mas como uma progressão analítica fluida, em que os níveis se entrelaçam e se iluminam mutuamente (PANOFSKY, 1991, p. 53–62). A imagem, assim, é lida através da sua espessura simbólica – uma visão de mundo que atravessa os elementos retratados e o contexto que o envolve (PANOFSKY, 1991, p. 62).

Para ampliar esse escopo interpretativo, será incorporada à análise a voz de autores literários que escrevem a partir das margens – da periferia urbana, do sertão, da experiência

migrante. Trata-se de uma aproximação que não se ancora exclusivamente na coincidência temporal entre o texto e imagem, mas que opera a partir de um tempo anacrônico, onde reverberações simbólicas, afetivas e históricas se sobrepõem e ecoam entre suportes distintos. As imagens aqui analisadas não pertencem apenas ao tempo de sua produção, mas continuam ressoando em outros contextos. Nesse sentido, o gesto interpretativo reconhece na fotografia seu conteúdo imediato, e também os atravessamentos que a situam em um campo mais amplo e ressonante, uma rede de sentidos que ultrapassa o tempo linear e conecta expressões culturais distantes por meio de suas experiências compartilhadas. Vozes que, assim como os candangos, também contam histórias de travessia, deslocamento e resistência. Ao justapor tais trechos literários às fotografias, pretende-se instaurar um diálogo sensível entre texto e imagem, em que narrativa e visualidade se entrecruzam, ativando sentidos que ressoam entre o simbólico e o cotidiano, entre a memória e o gesto.

De forma semelhante, a música popular brasileira, sobretudo aquela que tematiza o trabalho, o Nordeste, o deslocamento e a miséria, será convocada como trilha interpretativa. Canções de Sivuca, Luiz Gonzaga, Zé Ramalho, Chico Buarque, Jackson do Pandeiro e Racionais Mc's, serão incorporadas às pranchas como camadas sonoras que se somam ao discurso visual, reativando o campo sensível da experiência dos candangos por meio da palavra cantada – uma outra forma de contar, de lembrar e de significar.

A esse conjunto de vozes se somam também os traços e as cores das artes visuais brasileiras, representadas aqui por dois artistas cujas obras dialogam com o universo temático da pesquisa: Cândido Portinari[151] e J. Borges.[152] Enquanto o primeiro representa, no contexto

[151] Candido Portinari (1903–1962), nasceu no interior de São Paulo, no seio de uma família de imigrantes italianos, transformou suas origens humildes em potência estética e compromisso social. Ao longo de sua trajetória, fez da arte uma linguagem sensível para retratar o Brasil profundo – aquele dos trabalhadores, retirantes, crianças, lavradores – figuras que ganham voz e dignidade em sua obra. Formado pela Escola Nacional de Belas Artes e influenciado por sua vivência em Paris, Portinari rompeu com o academicismo e construiu uma linguagem plástica própria, enraizada no cotidiano nacional. Mais do que participar do modernismo, ele o viveu como projeto: uniu forma e denúncia, cor e consciência. Suas obras mais emblemáticas – *Café*, *Retirantes*, *Criança Morta* e os painéis *Guerra e Paz*, presentes na sede da ONU – traduzem com força simbólica os dramas sociais do país: a fome, o êxodo, o trabalho explorado, a esperança. Portinari utilizou a escala monumental como afirmação política e pintava para que se visse o povo. Em diálogo com figuras como Oscar Niemeyer, integrou uma geração que redefiniu a cultura brasileira ao pensar a arte como construção coletiva de futuro. Mesmo enfrentando censura e exílio, manteve-se fiel ao seu ideal: fazer da pintura um espelho ético do Brasil. Sua morte precoce, causada por intoxicação com pigmentos, selou a trajetória de um artista que fez do próprio corpo instrumento de criação (Museu Casa de Portinari. Disponível em: https://www.museucasadeportinari.org.br/candido-portinari/vida/. Acesso em: 03/04/2025).

[152] J. Borges (1935 - 2024), nascido em Bezerros, no agreste pernambucano, foi um dos maiores representantes da arte popular brasileira. Poeta de cordel e mestre da xilogravura, sua trajetória é profundamente marcada pela cultura nordestina, pelas tradições orais e pelo cotidiano do povo simples, que ele transforma em arte com rara sensibilidade. Autodidata, começou vendendo folhetos de cordel nas feiras e, mais tarde, passou a ilustrá-los, desenvolvendo um estilo visual próprio, direto e simbólico. Suas matrizes em madeira retratam o imaginário

das vanguardas modernistas, uma arte voltada à dignidade e à presença dos trabalhadores, o segundo traduz em xilogravura a poética popular nordestina, entre oralidade, religiosidade e cotidiano. Ambos, com suas linguagens distintas, oferecem chaves visuais que se entrelaçam às fotografias desta investigação e ampliam sua potência interpretativa.

A literatura, a pintura e a música foram escolhidas como campos complementares por sua potência simbólica e por sua evocação do instante, marcado com a inscrição de afetos e silêncios. Essas expressões artísticas permitem cruzamentos férteis com a fotografia, especialmente quando abordam experiências de marginalidade, deslocamento e resistência. Na pintura, a composição visual de corpos, gestos e espaços mobiliza um repertório imagético que encontra ressonância nas fotografias analisadas; na literatura, o entrelaçamento entre palavra, memória e sensibilidade abre espaço para a escuta do não-dito, do que resiste à evidência; na música, o ritmo, a repetição e a oralidade inscrevem camadas sonoras que ecoam as experiências corporais e sociais evocadas pelas imagens. Assim, mais do que referências ilustrativas, pintura, literatura e música se colocam como forças poéticas e críticas que ampliam o campo de escuta das imagens, contribuindo para uma leitura mais profunda de suas camadas simbólicas.

Ao mesmo tempo, convidamos o leitor a percorrer os tópicos e análises, acompanhado das pranchas de imagens anexadas a esta pesquisa. Tais pranchas foram cuidadosamente organizadas para possibilitar uma leitura que vá além da linearidade do texto, abrindo espaço para uma experiência sensível, próxima à lógica do mosaico visual. A proposta, aqui, é instaurar um campo de observação que combine imagem e pensamento, permitindo que as fotografias dialoguem entre si e com o leitor, num movimento que ecoa a concepção do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg.

Assim como no projeto warburguiano, buscamos reunir uma constelação de imagens que, quando vistas em conjunto, revelam conexões simbólicas, afetivas e históricas que talvez passassem despercebidas em leituras isoladas. Ao serem dispostas lado a lado, essas imagens

---

sertanejo – cangaceiros, vaqueiros, santos, criaturas fantásticas – com a mesma força narrativa dos causos contados no interior. J. Borges nunca se afastou de suas raízes: mantém até hoje seu ateliê em Bezerros, onde segue ativo e acessível, formando novos artistas e preservando a cultura do seu povo. Sua obra, embora enraizada no regional, ganhou reconhecimento internacional, integrando acervos como os do Museu do Louvre e do MoMA, sempre sem perder o vínculo com a terra que o inspira. Foi considerado Patrimônio Vivo de Pernambuco e uma das vozes visuais mais autênticas do Brasil profundo (Artesanato de Pernambuco. Disponível em: https://www.artesanatodepernambuco.pe.gov.br/pt/mestres/j-borges-mestre/mestre. Acesso em: 03/04/2025).

criam fricções, acordes visuais, dissonâncias e ecos, estabelecendo relações que emergem no silêncio entre uma fotografia e outra, onde o sentido não está dado, mas se insinua.

Para Warburg, a imagem revela sua potência, bem como outras camadas de seu conteúdo, quando colocada em contato com outras imagens que compartilham uma tensão interna associativa e aproximada (WARBURG, 2013). É nesse espírito que cada prancha deve ser compreendida: como um conjunto aberto, um campo vibrante, onde as fotografias se interpelam mutuamente, provocando e expandindo significados. Trata-se de uma "simultaneidade de não-simultâneos", uma justaposição que desafia a cronologia linear e convida o olhar a atravessar o tempo de forma anacrônica, permitindo que a história visual se manifeste em camadas e ressonâncias.

Dessa maneira, esta seção sugere uma leitura para além das possibilidades técnicas, puramente descritivas ou vinculadas às subjetividades de seus autores. Ela se propõe como um campo de reverberações, onde diferentes linguagens e registros – fotografia, literatura, música, pintura e xilogravura – se encontram para criar um tecido interpretativo mais amplo, mais denso, mais vivo. Interpretar imagens, aqui, é também tecer relações, cruzar caminhos, abrir sentidos; é construir pontes entre o que se vê e o que se sente, entre a figura e a ideia, entre o instante e a história.

4.2.1 Mala

O planalto é tão lindo
Que a gente tem a impressão
Que tem ali bem pertinho
O céu encosta no chão
Quem tiver de malas prontas
Pode ir que se dá bem
Leve todos os cacarecos
Leve seu xodó também
Vê se você leva aos homens
Porque mulher lá não tem

Rojão de Brasília
Jackson do Pandeiro

Não por acaso damos início à nossa análise sobre as imagens que constituem o corpo desta pesquisa a partir da categoria que intitulamos *Mala*. Esse objeto funciona como signo inaugural da chegada ao canteiro de obras, símbolo do início de uma travessia – ou, mais que isso, da decisão de se deslocar. A mala, nesse conjunto imagético, não é mero acessório: ela marca, sinaliza, afirma a existência de um movimento antes de configurar alguma permanência. Ela é o signo que permite o enraizamento inicial, o vestígio da locomoção que essa obra representou, a primeira inscrição de ocupação sobre o território bruto que viria a se chamar Brasília. É com a mala que tudo começa: ela carrega o passado que se deixa para trás e antecipa o futuro que se busca construir.

Não são muitas as imagens que compõem este conjunto fotográfico, mas sua força simbólica é expressiva. São fotografias realizadas por apenas três dos fotógrafos que compõem esta pesquisa, personagens que chegaram à cidade ainda nos momentos inaugurais da obra: Mário Fontenelle, convocado pelo próprio presidente Juscelino Kubitschek em virtude da proximidade pessoal e da confiança mútua que haviam cultivado (CAPPELO, 2017; DE SOUSA, 2019; FONTENELLE, 2010); Åke Borglund, que veio a Brasília impulsionado por um desejo quase visceral de testemunhar – e registrar – a construção de uma cidade surgindo "do nada", no coração geográfico e simbólico do Brasil (BORGLUND, 2008; URQUIZA, 2018); Marcel Gautherot, igualmente comissionado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, e que esteve em Brasília em diferentes períodos de sua construção (ESPADA, 2011; CAPPELO, 2017; GAUTHEROT, 2010).

Fontenelle e Gautherot encarnam o olhar institucional, vinculado ao projeto oficial; Borglund, por sua vez, juntamente com Gautherot, representa o olhar estrangeiro movido por curiosidade, fascínio e um certo idealismo "capaz de olhar as coisas como se fosse pela primeira vez" (PEIXOTO, 1988, p. 5). Contudo, os olhares dos três fotógrafos parecem

fundir-se em meio à atração por esses retirantes que chegam de todos os cantos, tornando, assim, incontornável a relevância desses personagens.

A presença rarefeita de mulheres nas imagens desta prancha não se resume a um dado numérico ou circunstancial. Trata-se de um traço estrutural da visualidade que se configura no cenário da construção da cidade, sobretudo nos primeiros anos de obras (RIBEIRO, 2008). As fotografias reunidas aqui registram majoritariamente homens – quase todos carregando malas, sacos de pano, caixas improvisadas ou trouxas feitas de lençóis. Apenas duas imagens (figuras 6 e 7) trazem a presença feminina, o que lhes confere uma força simbólica singular. Na figura 6, a mulher aparece acompanhada de três crianças, sentada sobre grandes volumes, em uma provável pausa ao longo da jornada. Carrega, provavelmente, os pertences da família, como também o peso simbólico da responsabilidade pelo grupo – possivelmente seus filhos.

Sua presença contrasta com o movimento dos homens nas demais fotografias – enquanto eles caminham, ela está imóvel, em suspensão, o que intensifica a carga emocional da cena. Já na figura 7, a mulher emerge de dentro de uma mala, em meio a um grupo de homens. A cena carrega um tom de brincadeira, mas também uma ambiguidade simbólica: seu corpo irrompe de forma inusitada no espaço, como se desafiasse, por meio do humor, a lógica de invisibilidade feminina naquele ambiente. Em um cenário marcadamente masculino, sua aparição se configura como uma irrupção súbita – quase teatral – em um contexto onde a ausência das mulheres era regra. Essa ausência não é apenas visual: reflete a estrutura demográfica daquele canteiro de obras, marcado por uma cidade em formação – sem famílias, sem vínculos afetivos consolidados (RIBEIRO, 2008).[153]

Essa ausência também ecoa na canção *Rojão de Brasília*, de Jackson do Pandeiro,[154] que traduz poeticamente a percepção popular sobre esse vazio. Nos versos finais, ele canta:

[153] Como exposto por Gustavo Lins Ribeiro (2008) no livro *O Capital da Esperança* e confirmado por depoimentos disponíveis nos arquivos do Arquivo Público do Distrito Federal (ArPDF), um dos operários entrevistados relata que, no início da construção da cidade, não havia incentivo à presença de mulheres no canteiro de obras, nem mesmo à vinda delas como acompanhantes dos maridos migrantes em busca de trabalho (Arquivo Público do Distrito Federal. Disponível em: https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio. Acesso em: 09/05/2025).

[154] Jackson do Pandeiro (1919–1982), nascido José Gomes Filho, foi um dos grandes nomes da música popular brasileira, marcado pela forte ligação com a cultura nordestina. Natural de Alagoa Grande (PB), cresceu entre tradições populares como o coco e o forró, influenciado pela mãe, Flora Mourão. Ao longo da carreira, mesclou ritmos como baião, rojão, samba e frevo, consolidando um estilo próprio que lhe rendeu o título de "Rei do Ritmo". Sua obra expressa uma brasilidade crítica e popular, profundamente conectada ao cotidiano do povo nordestino. Diante disso, é compreensível que a construção de Brasília, mobilizadora de milhares de nordestinos, tenha sido incorporada a seu repertório como tema de interesse simbólico e social. Disponível em:

“Vê se você leva aos homens / Porque mulher lá não tem”, sintetizando, com leveza e ironia, o mesmo cenário que as fotografias desta prancha silenciosamente denunciam. A música, tal como a imagem, se converte em documento sensível da experiência vivida. Ambas acentuam a solidão masculina, a ruptura com os vínculos de origem, e ao mesmo tempo deixam entrever a espera – ou o desejo – por uma cidade que ainda precisa se tornar lar.

Ainda dentro das dissonâncias e daquilo que escapa à norma visual dominante, a figura 10 revela uma cena marcante: uma criança ou adolescente carrega sozinho uma mala, tendo ao fundo os ônibus que sugerem uma chegada recente. Apesar da pouca idade, o menino sustenta sobre os ombros o que pode ser tanto a bagagem da família quanto os próprios pertences. Veste roupas simples, rasgadas, indício de uma precariedade que o acompanha de longa data. Seu olhar direto à câmera, associado ao gesto firme de carregar a mala com apenas um braço, revela uma segurança precoce, que destoa da sua juventude. Essa imagem evidencia mais do que a presença infantil num espaço de adultos: sugere que Brasília, ainda em formação, não foi pensada para acolher infâncias. O corpo desse menino parece convocado a amadurecer no mesmo ritmo acelerado da obra, como se a sua pequenez tivesse sido atropelada pela urgência de uma cidade em construção.

Nos gestos dos homens, vê-se o esforço físico: carregam os objetos do passado rumo ao futuro. Andam em grandes grupos, alguns com semblantes indiscerníveis, pois a distância do fotógrafo impede a captura das expressões faciais. No entanto, nos raros momentos em que é possível identificar seus rostos, alguns estão sérios (figuras 5, 13, 14, 18, 19, 20) enquanto outros esboçam sorrisos (figuras 3, 16 e 21) – um prazer discreto que se revela mesmo em meio à travessia da jornada. Um sorriso cúmplice com o fotógrafo que contrasta com a rigidez do restante do conjunto, onde os rostos aparecem, muitas vezes, borrados, ocultos ou simplesmente indiferenciados. É como se as malas falassem mais do que suas fisionomias; como se carregassem, em si, a densidade da experiência migrante.

O ônibus aparece em algumas fotografias (figura 10, 12 e 15) como elemento estruturador do deslocamento, seja em segundo plano ou integrado à ação dos sujeitos. Há placas visíveis (figura 3, 10, 12, 13 e 19), sinalizações de uma urbanidade incipiente que contrastam com o chão de terra batida e a ausência de qualquer pavimentação. A estrada, recorrente e sinuosa, atravessa esse conjunto como metáfora visual de uma travessia em

---

https://dicionariompb.com.br/artista/jackson-do-pandeiro/. Acesso em: 06/04/2025. Para ter acesso à música *Rojão de Brasília*, ver: https://www.letras.mus.br/jackson-do-pandeiro/1862487/. Acesso em: 06/04/2025.

aberto. Não se vê de onde ela parte, tampouco para onde vai. É apenas sugerida como fluxo, como linha de fuga. Os sujeitos caminham em meio à poeira, com malas nas mãos, rumo ao que se imagina ser um destino de trabalho, de abrigo, e também de mera esperança.

A mala, nesse contexto imagético, abandona progressivamente sua condição de simples objeto funcional – um volume carregado entre muitos – e converte-se em signo de passagem, em emblema de um deslocamento existencial e histórico. Ela se torna o símbolo da migração interna brasileira, sobretudo dos milhares de nordestinos que compuseram a massa operária mobilizada nessa empreitada. Em seu interior, ela carrega, simultaneamente, o passado que se abandonou e o porvir que se projetava; o peso da perda e a leveza da esperança; o dentro que é íntimo e o fora que é aberto; o inóspito e o incerto.

No contexto da construção da nova capital, a mala adquire, nas fotografias, contornos simbólicos densos. Trata-se de um objeto que participa de uma poética singular: ela é extensão do corpo e expressão da subjetividade do migrante. Esse objeto torna-se quase apêndice daqueles que chegam: aparece junto ao corpo, encostado aos pés, apoiado nos ombros, sobre a cabeça, em gestos que reiteram a materialidade do esforço e a precariedade dessa jornada. A mala não é neutra: ela inscreve visualmente as experiências humanas limítrofes. O deslocamento, a migração, o exílio, a errância. É presença e ausência, recomeço e continuidade, território portátil e metáfora de um país que empurra seus sujeitos para longe do chão de origem.

Como nos propõe Panofsky ao indicar que a imagem exige um atravessamento que convoque saberes extravisuais, como a literatura, a filosofia, a história e as estruturas simbólicas da cultura, torna-se legítimo e necessário recorrer a outros campos para a escavação interpretativa mais densa das camadas simbólicas que podem ser absorvidas no interior dessas fotografias (PANOSFKY, 1991). Assim, a literatura brasileira oferece um repertório particularmente fértil para iluminar a densidade do gesto migratório que atravessa esta categoria de imagens.

A esse respeito, *Morte e Vida Severina*,[155] de João Cabral de Melo Neto,[156] surge como um documento poético que condensa e enuncia com força e precisão os sentidos que

[155] Escrito em 1954, dois anos antes do início da construção de Brasília, *Morte e Vida Severina* é um auto de Natal pernambucano que narra a trajetória de Severino, um retirante pobre que deixa o sertão em busca de sobrevivência no litoral. A obra revela a condição coletiva da população nordestina marcada pela miséria e pela morte precoce. Ao final, o nascimento de uma criança introduz um gesto ambíguo, ao mesmo tempo em que aponta para a continuidade da vida, que não dissipa a precariedade que a sustenta.

essas imagens insinuam. A figura do retirante nordestino é configurada como uma entidade coletiva, síntese da repetição social de um destino marcado sobretudo pela precariedade, pela exclusão e pela migração compulsória, quase cíclica. O personagem Severino não é um sujeito isolado; ele é a multiplicação infinita de si mesmo, um corpo coletivo forjado na escassez, na ausência e na busca persistente por algum fio de esperança. Essa condição coletiva está inscrita já no uso do nome próprio como adjetivo – "vida severina, "morte severina"– deslocando Severino do campo individual para uma condição social compartilhada. Trata-se de um gesto análogo ao que se propõe com esta prancha de fotografias; ao justapor imagens que, isoladamente, poderiam remeter a trajetórias singulares, o conjunto as transforma em enunciação coral, em fluxo coletivo de deslocamentos

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta
(...)
Mas, para que me conheçam
melhor Vossas Senhorias
e melhor possam seguir
a história de minha vida,
passo a ser o Severino
que em vossa presença emigra.

(DE MELO NETO, 2007, p. 74-75)

A travessia, nos dois contextos, pode assumir sentidos distintos, mas conectados por experiências comuns de deslocamento forçado. Se, no poema, a emigração de Severino é uma resposta extrema à ausência de condições mínimas de sobrevivência no sertão – uma fuga provocada pela seca, pela fome e miséria –, a jornada dos candangos também acontece como recusa à miséria, numa busca por trabalho e por possibilidades de reconstrução de suas vidas, a partir de um projeto nacional que prometia modernidade e progresso. Ainda assim, os dois

[156]João Cabral de Melo Neto (1920–1999) foi um dos principais nomes da poesia brasileira do século XX, conhecido pelo rigor formal e pelo diálogo com a cultura popular nordestina. Sua obra reconfigura elementos da oralidade e do teatro popular com apurada precisão estética (Academia Brasileira de Letras. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/joao-cabral-de-melo-neto/biografia. Acesso em: 07/04/2025).

movimentos dialogam com intimidade. Em ambos os casos, a partida não nasce de um desejo autônomo de mobilidade, mas da precariedade estrutural que marca seus territórios de origem.

Se o retirante de João Cabral afirma seguir sem saber o próprio destino: "E chegando, aprendo que, / nessa viagem que eu fazia, / sem saber desde o Sertão, / meu próprio enterro eu seguia" (MELO NETO, 2007, p. 94), os candangos, embora não tragados necessariamente pela mesma fatalidade, tiveram seus destinos atravessados por mortes concretas e frustrações diante do futuro que não se realizou como prometido. Assim, o deslocamento – tanto de Severino quanto o dos candangos – expõe as marcas de um insucesso coletivo: não o fracasso da construção da cidade, mas a manifestação crua de um projeto de nação que se constrói à custa do exílio dos seus próprios sujeitos.

Essa compreensão do percurso como experiência limítrofe e mortal reverbera na pesquisa de Gustavo Lins Ribeiro (2008), sobretudo quando este apresenta as entrevistas com operários que participaram das grandes obras de Brasília, entre elas a construção do anexo do Congresso Nacional, apelidado de "28" (RIBEIRO, 2008, p. 167).[157] Nesses depoimentos, emerge uma dimensão trágica que rompe com qualquer narrativa glorificadora do trabalho: dezenas de trabalhadores foram vitimados, suas vidas ceifadas no anonimato dos canteiros, apagadas pelas estruturas monumentais que ajudaram a erguer. Assim, quando observamos as fotografias desta prancha – corpos em movimento, malas nas mãos, expressões cansadas e rostos ofuscados pela distância – talvez estejamos diante da visualidade última de sujeitos que jamais retornaram. São imagens que carregam também o silêncio de um fim não declarado, um luto não reconhecido, uma despedida sem retorno.

A figura do Severino, de João Cabral, essa imagem coletiva do migrante, dialoga diretamente com esses indivíduos que vieram a Brasília num movimento de fuga da dura realidade climática e social que assolou o Nordeste brasileiro ao final da década de 1950.[158]

[157] Como abordado no tópico 2.3 do segundo capítulo desta pesquisa, "28" foi o apelido atribuído pelos operários ao anexo do Congresso Nacional, prédio que possui 28 andares. A obra, executada em ritmo acelerado, não oferecia as condições mínimas de segurança para os trabalhadores, segundo relatos colhidos. O local ficou marcado por um número significativo de fatalidades, tornando-se símbolo do medo e da vulnerabilidade enfrentada pelos operários. O risco era tamanho que, de acordo com depoimentos, pagava-se até três vezes mais àqueles que aceitavam trabalhar ali. Por essas razões, o edifício acabou se tornando um marco trágico na memória daqueles que participaram de sua construção.

[158] A seca de 1958 foi um dos episódios mais severos do semiárido nordestino, atingindo cerca de 650 mil km² e afetando sete milhões de pessoas. Estados como Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco sofreram impactos desiguais, agravados pela concentração fundiária, baixa produtividade agrícola e ausência de políticas estruturantes. A vulnerabilidade dos pequenos agricultores e trabalhadores sem terra resultou em um intenso movimento migratório forçado, diante das condições de vida insustentáveis (DUARTE, 2002)

A seca daqueles anos agravou ainda mais as condições de vida já precárias e impulsionou fluxos migratórios em massa, nos quais muitos nordestinos depositaram suas últimas esperanças no horizonte simbólico e material que se construía com a edificação da nova capital federal. Brasília, então, passou a figurar como promessa de redenção, como território de possibilidade, como chão onde o sofrimento poderia, talvez, ser convertido em pertencimento e trabalho.

É nesse contexto que a mala adquire novas camadas e densidade ainda maior. A mala torna-se, assim, índice visual e prenúncio; a materialização do limiar entre o abandono e a chegada, a metáfora concreta da travessia forçada, da esperança precária e da dignidade em trânsito.

Não é uma mala de suprimentos fartos – ela transporta silêncios, perdas e memórias. Cada mala presente nesta prancha remete a um microcosmo de histórias não ditas, de violências acumuladas, de gestos, de resistência. Uma mala que leva simultaneamente o vestígio do que se deixou e o emblema do que ainda se deseja alcançar. Ela configura o volume que pesa nos ombros – sobre o imaginário –, que os convoca à construção da modernidade, os submete à invisibilidade em meio à realidade coletiva que os aguarda nos canteiros de obras.

Como orienta Panofsky, a leitura iconográfica não pode se encerrar na identificação do conteúdo visível, ela exige uma travessia hermenêutica que recorra aos sistemas culturais de significado que dão sentido à forma (PANOFSKY, 1991, p. 64). A mala, portanto, enquanto signo imagético, só se revela plenamente quando lida em conjunção com esse repertório simbólico maior, com uma perspectiva mais ampla, que encontra ressonância na literatura como forma privilegiada de expressão. Ao integrar esses campos, ampliamos o horizonte interpretativo de seus conteúdos e ativamos o que Panofsky chamaria de "valores simbólicos" – aquelas estruturas de sentido que estão para além da aparência imediata, inscritas silenciosamente em seu interior.

Nesse cenário, a mala não aparece de forma explícita no poema de João Cabral de Melo Neto, mas insinua-se como uma presença latente, um símbolo silencioso que reverbera a condição do candango em Brasília: aquele que vem com o que tem, com o mínimo, com o suficiente para caber em uma única mala. Ela é a condensação do necessário – o essencial

invisível, que se leva sobre o corpo, no cansaço acumulado, na expectativa insistente e na resiliência cotidiana.

Este objeto é o corpo que carrega outro corpo, que transforma o fardo em destino. A partir dessa chave iconográfica, compreendemos que a mala não se institui como um elemento acessório da imagem: ela é o próprio signo da migração e da esperança compactada. A mala é esse corpo-objeto que carrega a materialidade e a abstração do futuro incerto. E, como Severino, ela também parece repetir: "Nunca esperei muita coisa... / O que apenas busquei / foi defender minha vida / da tal velhice que chega / antes dos trinta de idade" (MELO NETO, 2017, p. 78).

A potência e o atravessamento da mala e do migrante são de tal ordem no imaginário e na cultura brasileira que recorremos a mais uma obra que trata dessa figura: do sonhador que abandona suas raízes em busca de um horizonte mais promissor. O romance *Vidas Secas*,[159] de Graciliano Ramos, encontra esse paralelo ao sugerir com densidade simbólica a figura do candango sob o veio de seus personagens. Nesse livro, o personagem Fabiano, ao lado de sua família, reconstitui o arquétipo do nordestino que está sendo empurrado pela fome, pela seca e pela exclusão, configurando uma existência em suspensão, incerta e errante. Uma travessia marcada por um gesto de exaustão e desabrigo em um cenário de aridez extrema, onde a terra esturricada parece negar qualquer possibilidade de acolhimento. A ausência de bagagem, de pertences – a própria ausência da mala enquanto objeto explícito – manifesta-se na narrativa como vazio, como contêiner do que falta.

Uma mesma materialidade simbólica projeta-se nas imagens desta prancha: figuras que portam, por vezes, trouxas improvisadas, sacolas de pano e caixas rústicas, numa configuração visual que denuncia o limite do que se pode levar quando quase tudo já foi perdido. Graciliano Ramos não narra uma aventura heroica como aquela que esses personagens carregam em seu imaginário e em seus sonhos, mas uma sobrevida mínima. Em sua prosa seca e contida, o migrante é figura sem lugar, uma estrada que se alonga sem destino (RAMOS, 2013).

[159] Publicado em 1938, Vidas Secas é um dos marcos da literatura brasileira do século XX. Com estilo direto e sensibilidade aguçada, Graciliano Ramos retrata a luta de uma família sertaneja – Fabiano, Sinhá Vitória, os filhos e a cadela Baleia – que atravessa a caatinga em busca de sobrevivência, fugindo da seca e da miséria. A narrativa, construída em capítulos independentes, expõe com crueza o ciclo de opressão, esperança e frustração que marca o cotidiano dos retirantes. O autor, natural de Alagoas, soube como poucos traduzir em linguagem literária a dureza da vida no sertão e as contradições sociais do Brasil. Para uma breve contextualização da obra do escritor, ver: https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-ramos-graciliano. Acesso em: 09/04/2025).

A quase total ausência de crianças nessas fotografias, reverbera no abandono dos filhos que esses homens deixaram para trás; a retirada de um peso, de um fardo. Um comportamento que novamente encontra reflexo na obra de Graciliano Ramos.

> Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores (...) Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acocorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como um defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. (RAMOS, 1986, p. 10).

A experiência de suspensão existencial e errância permanente também se manifesta quando Fabiano tenta se comunicar com a cidade. O confronto entre o retirante e o Estado revela a ruptura entre o homem rural e as esferas urbanas do poder. Fabiano, assim como os candangos que aqui vieram, não compreende os códigos da cidade, tampouco é por ela acolhido; não sabem a quem se dirigir, ficam perdidos, e por isso o agrupamento (figuras 2, 4, 5, 8, 9, 12, 13, 14, 18, 19, e 21) torna-se ainda mais necessário e vital para a sobrevivência, que é a única coisa que lhes resta. É um corpo deslocado que, mesmo ao chegar, continua à margem; ao invés de redenção, encontraram o amparo provisório de outros na mesma situação.

Outra obra que dialoga com a análise desse conjunto de fotografias é a icônica pintura *Retirantes* (1944), de Cândido Portinari (figura 1). Esta representação nos oferece uma densidade imagética e simbólica extraordinária para pensar, sobretudo, acerca dos fluxos migratórios internos que ocorreram – e ainda ocorrem – no Brasil. Nela, encontramos uma constelação de corpos que condensam sofrimento, resistência e o deslocamento. O grupo familiar retratado, exaurido e espectral, caminha sob um céu opressivo, portando seus poucos pertences em farrapos e sacos improvisados. A criança nos braços da mãe, que também carrega uma trouxa à cabeça, torna-se um símbolo pungente da travessia penosa, das dificuldades que se somam ao caminho.

A força visual dessa associação ganha espessura sob a luz da teoria warburguiana e o conceito de *Nachleben*; uma "sobrevivência" que ressurge em novos contextos históricos e culturais, carregando consigo uma memória intensiva e metamorfoseada. Como destaca Warburg, trata-se de uma "vida póstuma" da imagem que se desloca entre tempos e suportes, ressurgindo como fantasma cultural que nunca desaparece totalmente, mas se transforma (WARBURG, 2013).

As figuras de Portinari ganham corpo nos candangos reais, anônimos, que chegam à capital, encarnando, como na pintura, a precariedade como destino. Nesse sentido, o que Warburg concebeu como "fórmulas de pathos" (*Pathosformeln*) se atualiza: gestos, expressões corporais e modos de carregar o peso da existência reaparecem como traços engramáticos de uma memória coletiva de exclusão – uma iconografia nacional do nomadismo forçado e da luta. Os personagens de Portinari, configuram-se como paralelo formal e temático para compreendermos a persistência de determinadas formas simbólicas de sofrimento no imaginário visual brasileiro. Não há heroísmo na cena, tampouco redenção. Há resistência, dor e uma dignidade calada que se afirma na continuidade do passo e sob constante pressão do sofrimento. Como sugere Warburg, as imagens não apenas mostram, elas sobrevivem e, nessa sobrevivência, fazem ver o que, historicamente, se insiste esquecer (DIDI-HUBERMAN, 2015).

O que se observa na pintura de Portinari se projeta diretamente sobre as fotografias desta prancha, registrando os primeiros instantes da chegada dos trabalhadores ao canteiro de obras. São imagens que ressurgem como um passado interminável, um *Nachleben* que persiste de forma subterrânea na memória nacional. Ainda que os candangos fotografados não apresentem a mesma esquálida fisicalidade dos personagens representados na pintura e, em alguns casos, demonstrem expressões de otimismo ou até mesmo sorrisos, há naquelas imagens uma inscrição silenciosa do deslocamento, da precariedade e da tensão histórica que marcam o gesto de migrar. A fome, aqui, não se revela em ossos à mostra ou corpos exauridos, mas está sugerida nos rastros do percurso, nos objetos mínimos que carregam consigo, na poeira que emoldura a travessia. A analogia, portanto, não reside na materialidade corporal, mas na gramática do desemparo e na experiência reiterada da partida como estrutura de vida.

A semelhança entre pintura, essas fotografias e a literatura abordada, reside, sobretudo, no conteúdo: há um mesmo corpo coletivo em marcha, um mesmo tom de resistência exausta, uma mesma impossibilidade de retorno. São, também aqui, retirantes. Ainda que agora nomeados como operários, candangos, agentes da construção civil, seguem deslocados, apartados dos centros de poder e de reconhecimento. A infância e a maternidade, por sua vez, quando aparecem, estão igualmente desprovidas de proteção e inscritas no mesmo cotidiano de urgência e desamparo.

Por fim, a análise iconológica desse conjunto nos conduz à compreensão de que a mala, aqui, se configura como símbolo e condensação de um tempo histórico, de uma estrutura social tipificada no contexto brasileiro. Diz mais sobre os sujeitos que a carregam

do que sobre si mesma enquanto objeto. Ela encarna o ethos do candango – essa figura híbrida, simultaneamente agente e vítima do projeto desenvolvimentista – cuja memória, em grande medida, foi apagada das narrativas oficiais (RIBEIRO, 2008; LUIZ, 2010; GUSMÃO, 2019), restando relegada às margens de uma matriz intelectual que silencia os corpos que sustentaram a concretude da cidade.

As fotografias, neste nível de leitura, revelam um embate entre o visível e o invisível, entre o registro documental e o silêncio institucional. A quase ausência de expressões faciais vibrantes, a repetição de corpos anônimos, a recorrência da poeira e da estrada falam de uma modernidade erguida com sacrifício e estruturada pelo suor e a exaustão. A associação entre essas tantas imagens traz uma característica "Severina" aos personagens que carregam seus pertences.

Contudo, compreendemos que essas imagens não se esgotam naquilo que exibem. Elas interpelam. Elas exigem escuta. Convocam o olhar à responsabilidade histórica de decifrar o que foi registrado, mas, sobretudo, o que foi condenado ao esquecimento. Uma articulação entre a utopia de Brasília e os mitos fundadores da modernidade brasileira. Uma alegoria da perda e da promessa. São cápsulas de tempo: atravessadas por regimes de verdade que tanto revelam quanto ocultam. Uma arqueologia do visível (PANOFSKY, 1991) não fixa os sentidos da imagem, mas os permite reverberar, desdobrar-se, permanecer em suspensão. Como ressonância que, mesmo apagadas das narrativas hegemônicas, seguem sussurrando sua verdade às margens da história.

4.2.2 Morada

Equilibrado num barranco, um cômodo mal-acabado e sujo
Porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio
Um cheiro horrível de esgoto no quintal
Por cima ou por baixo, se chover será fatal
Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou
Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas
Logo depois esqueceram, filhos da puta!

Homem na Estrada
Racionais MC's

Os candangos vivenciaram um tempo específico que estruturou a consolidação de suas presenças ao longo da construção de Brasília. Um tempo marcado por etapas sucessivas, iniciado com a chegada deles ao território em transformação. Essa trajetória prosseguiu com a edificação de um lar, o assentamento sobre o solo, a fixação necessária para que pudessem iniciar os trabalhos.[160] Essa primeira habitação, construída de forma autônoma pelos operários ou proporcionada pela Novacap e pelas construtoras, representou sobretudo a edificação de moradias provisórias. Uma forma inaugural de pertencimento e ocupação, que deveria ser desfeita ao final da obra (RIBEIRO, 2008; NAVARRO, 2017). Assim, a partir da observação das imagens que expõem essas casas ou alojamentos, adentramos um novo campo temático das fotografias que compõem esta pesquisa – *Morada*.

O que salta aos olhos inicialmente nesta prancha, é a precariedade e rusticidade dessas habitações que abrigaram os recém-chegados. Ao nível da percepção sensível, somos confrontados com cenas marcadas pela improvisação, pela ausência de infraestrutura básica e pela simplicidade contundente dos materiais que compõem essas edificações contingenciais. São elementos que denotam um cenário forjado sob o signo da urgência e da privação. Uma etapa posterior à chegada e que dá sequência ao tempo da *Mala*. Ainda que esta prancha de fotografias evoque, sobretudo, a morada enquanto abrigo doméstico, não se pode ignorar que ela também insinua a presença da labuta cotidiana, em especial aquela desempenhada pelas

[160] A Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (NOVACAP) foi responsável pela construção dos primeiros alojamentos destinados a abrigar os operários nos momentos iniciais da obra. Além dela, as construtoras também ergueram estruturas semelhantes como parte das etapas preparatórias da construção da cidade. No entanto, muitos candangos acabaram por levantar moradias improvisadas nas proximidades dos canteiros, tanto para acolherem suas famílias quanto para permanecerem mais próximos do trabalho, reduzindo o tempo de deslocamento e permitindo jornadas mais longas. Esse processo resultou, mais tarde, na formação de aglomerados urbanos, como a Villa Amaury e a Vila Planalto (RIBEIRO, 2008; HOLSTON, 2010; LUIZ, 2010; NAVARRO, 2017; GUSMÃO, 2019)

mulheres – em atividades de cuidado e organização do espaço –, sugerindo que, mesmo no lugar da morada, o trabalho permanece latente, especialmente o trabalho feminino invisibilizado.

Na leitura deste conjunto, identificamos que as moradias, em sua maioria, são construções erguidas com materiais descartados pela obra e reutilizados pelos candangos: tábuas rústicas, lonas, panos costurados, chapas metálicas, telhas remendadas e sacos de cimento. Em algumas fotografias, vemos habitações ainda sem a estrutura mínima, sem cobertura ou fechamentos completos, denunciando a instabilidade crônica dessas moradas que abrigaram os primeiros operários e suas famílias (figuras 7 a 10).

Nas figuras 2 a 4 observam-se diferenças marcantes entre as edificações construídas pela Novacap e aquelas erguidas diretamente pelos operários em meio ao Cerrado. As primeiras, ainda que provisórias, apresentam certo grau de padronização e organização espacial, compondo uma ocupação minimamente estruturada para acolher parte da força de trabalho. Essas unidades foram destinadas, majoritariamente, a operários com funções técnicas e cargos de maior responsabilidade, como engenheiros e mestres de obra. Já as moradias mais precárias, construídas com materiais reaproveitados pelos próprios trabalhadores, estiveram ocupadas sobretudo por pedreiros, serventes e migrantes recém-chegados em busca de emprego e sem garantias (RIBEIRO, 2008).

Na figura 6, por sua vez, visualizamos um outro tipo de ocupação provisória, contudo, mais consolidada, correspondente à Cidade Livre. Ali, estabeleceram-se, em sua maioria, comerciantes e prestadores de serviços que atenderam à população flutuante da obra. As construções nesse setor exibem maior diversidade tipológica e um nível superior de acabamento, refletindo a vocação comercial e a relativa autonomia daquela área frente ao controle institucional (SILVA, 2022).

Nas moradias construídas de forma autônoma, sobretudo aquelas edificadas com uso de sacos de cimento, há uma relação direta e intensa entre os corpos e os espaços: são os corpos que delimitam, em muitos momentos, a percepção entre o interior e o exterior, são eles que dão sentido àquilo que ainda não se constituiu plenamente como lar (figuras 13 a 37). A presença de utensílios domésticos espalhados – panelas, mesas e bancos improvisados – sinalizam um ambiente doméstico igualmente precário, marcado por indigência e miséria (figuras 8, 17 a 54). Os telhados, quando não feitos de sacos de cimento (figuras 9, 10, 18, 23, 24, 26, 27, 29 e 30), são compostos por tábuas desalinhadas ou coberturas de zinco amassado, muitas vezes com buracos visíveis. Portas, quando presentes, são simples vedações de madeira ou panos pendurados. O chão é de terra batida, e ao redor das casas tudo parece

constituir uma mesma ambiência de imprevisibilidade: baldes, vasilhames, pedaços de madeira e pequenos cultivos de plantas espalhados ao redor.

As crianças surgem como presenças recorrentes, revelando uma dimensão frequentemente negligenciada pela memória oficial: a da infância em meio à precariedade. Apesar da hostilidade do ambiente e da preferência das construtoras por homens solteiros – considerados mais aptos a jornadas prolongadas e sem vínculos afetivos – muitas famílias migraram juntas, trazendo consigo suas crianças (RIBEIRO, 2008). Essas presenças infantis, longe de serem exceções, revelam camadas de pertencimento e de adaptação à vida ao redor dos canteiros de obras.

As imagens são contundentes. Muitas dessas crianças aparecem nuas ou semicalçadas, brincando com restos de materiais descartados (figuras 40), posando diante da câmera (figuras 11, 30, 34 a 41), ou acompanhando os adultos, principalmente mulheres, em tarefas do cotidiano (figuras 22 a 29, 42, 44, 45, 50 e 58). Trata-se de registros que tensionam a narrativa heroica e masculina sobre os candangos, ao evidenciar que a infância, nesse contexto, também foi moldada pelas adversidades daquele espaço em construção. A dureza dessas fotografias escancara o abismo social enfrentado por essas famílias, que, mesmo em busca de melhores condições de vida, encontraram-se imersas em contextos de vulnerabilidade.

Em várias cenas, as crianças surgem amparadas pelos pais ou principalmente pelas mães, mas também carregadas por outras crianças, sugerindo uma frágil rede de proteção afetiva em meio ao cenário adverso (figuras 23 a 27, 35, 37 e 50). Em outras, aparecem completamente entregues a si mesmas, explorando o ambiente com liberdade ambígua – ora sinal de autonomia, ora de abandono (figuras 11, 12, 34, 39 e 41). Há, contudo, registros particularmente impactantes. Na figura 30, uma mulher posa com dez crianças diante de uma habitação precária; suas vestimentas e a rusticidade da construção ao fundo evidenciam a penúria em que viviam e a permanência – ou até agravamento – das condições que haviam motivado a migração. O olhar baixo da mulher, possivelmente mãe da maioria das crianças, sugere resignação ou cansaço diante da dureza do cotidiano, recusando-se a encarar o fotógrafo como quem não deseja testemunhar sua própria miséria.

Já na figura 38, duas meninas carregam recipientes metálicos sobre a cabeça – uma imagem que explicita a antecipação da vida adulta. Mesmo com pouca idade, muitas dessas crianças foram impelidas ao trabalho, expostas à insalubridade e à responsabilidade precoce, tendo suas infâncias interrompidas pela miséria e pelo projeto de modernidade que as circundavam. Essa fotografia, como outras tantas, desvela uma contradição fundadora de

Brasília: enquanto o discurso oficial celebrava o progresso e a utopia modernista, milhares de vidas, sobretudo infantis, experimentavam a face sombria desse ideal – não o sonho da capital do futuro, mas o pesadelo de uma infância roubada.

As mulheres – em grupo ou sozinhas – aparecem recorrentemente nas fotografias realizando tarefas domésticas, sobretudo lavando roupas (figuras 44 a 48) ou cozinhando (figura 29). Essas cenas evidenciam a centralidade do trabalho de cuidado e de manutenção da vida em meio à precariedade cotidiana. Ainda que relegadas às margens da narrativa oficial do progresso, essas mulheres sustentaram uma dimensão fundamental da experiência migrante: a tentativa de organizar o espaço doméstico em um território ainda em formação.

Em determinadas imagens, como nas figuras 46 e 47, observam-se expressões de leveza e até de riso, como se o gesto de sorrir diante da câmera pudesse suspender, ainda que brevemente, a dureza da realidade ao redor. Nesses registros, nota-se uma espécie de dignidade persistente, uma esperança silenciosa de que aquele momento – embora árduo – fosse apenas um estágio provisório rumo a um futuro desejado. Trata-se de um esforço simbólico para ressignificar o cotidiano adverso, projetando sentido sobre a experiência de habitar um não-lugar.

Entretanto, nem todas as imagens carregam esse traço de leve esperança. Na figura 49, por exemplo, vemos uma senhora idosa transportando lenha sobre a cabeça e nos braços. Seu semblante marcado pelo esforço físico sugere exaustão, e seu olhar – pesado e introspectivo – parece condensar o desalento de quem reconhece que talvez nunca experimente os frutos do sonho prometido. A imagem torna-se um testemunho silencioso da sobreposição entre o esforço do presente e a frustração do projeto de futuro, tensionando a narrativa heroica e desenvolvimentista com a presença concreta da fadiga feminina.

O distanciamento entre o desejo que impulsionou os migrantes rumo à nova capital e a realidade concreta que encontraram no cotidiano se torna ainda mais evidente nas fotografias das figuras 56, 57 e 58. Se, num primeiro momento, os barracos improvisados podiam ser interpretados como ocupações provisórias – sacrifícios compreendidos como etapas necessárias na trilha meritocrática do "sonho de Brasília" –, tais imagens mais tardias revelam a permanência da precariedade e a fratura irreparável entre o projeto modernista e a vida de quem o ergueu. Elas funcionam como um lembrete visual de que a modernidade que se pretendia democrática e universal jamais esteve acessível a todos e, paradoxalmente, excluiu justamente aqueles que a tornaram possível (HOULSTON, 2010).

Nessas imagens, vemos os barracos posicionados nas franjas dos edifícios modernistas, cujas linhas retas, fachadas brancas e proporções monumentais representam a

ordem racional do projeto arquitetônico da cidade. Em confronto direto com essa racionalidade, as habitações precárias permanecem curvadas, improvisadas, feitas de restos, de lonas e madeira, como fragmentos do Cerrado que resistem à geometria da utopia. A proximidade entre esses dois mundos – o da monumentalidade e o da sobrevivência – acentua a violência simbólica da exclusão. A cidade do futuro, erguida sobre promessas de igualdade e progresso, revela, nessas fotografias, a sua face mais dura: uma modernidade edificada sobre os escombros da desigualdade.

Na figura 58, esse contraste atinge sua forma mais sensível. Vemos uma mulher curvada, inclinando-se sobre uma fogueira enquanto duas crianças brincam ao redor, descalças, no chão de terra batida. Em primeiro plano, várias peças de cerâmica repousam ao sol, talvez fruto de seu trabalho, talvez tentativa de renda mínima diante da ausência de acesso ao mercado formal. A imagem é pungente: entre o concreto imaculado dos prédios ao fundo e a aridez do chão sob seus pés, essa mulher se afirma como figura de resistência. Como a árvore torta que lhe faz sombra, ela permanece de pé – mesmo que, a qualquer momento, possa ser arrancada, queimada e esquecida. As crianças, em sua vulnerabilidade, brincam ao lado dela como testemunhas silenciosas dessa luta cotidiana: uma infância vivida nos interstícios do sonho alheio.

Esta prancha reafirma que o protagonismo das mulheres foi decisivo. Mais do que figuras de suporte, elas constituíram os alicerces de uma sociabilidade que se desenhou paralela à construção monumental da capital. Suas ações cotidianas não apenas garantiram a sobrevivência de suas famílias, mas também deram forma a uma memória subterrânea da fundação da cidade – uma memória moldada por mãos que lavaram, cozinharam, carregaram, cuidaram e resistiram, mesmo quando o horizonte do sonho se mostrava cada vez mais distante.

Se, na prancha intitulada *Mala*, a presença masculina predomina as cenas de chegada à cidade, nas imagens aqui analisadas a situação se inverte – e de forma quase gritante. Os homens já não são maioria, e a centralidade das mulheres e das crianças se impõe visualmente. Isso sugere que o tempo da morada era, em grande parte, um tempo feminino, ainda que institucionalmente invisibilizado. Enquanto os operários se encontravam ausentes durante as longas jornadas nas frentes de trabalho, eram elas que ocupavam, sustentavam e organizavam o cotidiano doméstico. A presença dessas figuras compunha silenciosamente a base da vida que se enraizava no território em construção.

Em algumas fotografias, percebe-se a tentativa de construção de divisórias internas nas moradias. Um esforço que proporcionaria um breve lapso de intimidade para essas

famílias, que parecem mais voltadas às ruas do que ao interior de suas casas. Essas pequenas tentativas de personalização do lar também aparecem nas varandas improvisadas, nas portas mal alinhadas, nas janelas sem vidro, gestos mínimos de organização do espaço, ainda que frágeis. Uma materialidade que expõe, de forma veemente, a carência de infraestrutura, mas ressalta, ao mesmo tempo, o esforço de busca por um mínimo de conforto mesmo diante da ausência de garantias.

A vegetação típica do Cerrado, com suas árvores tortas e gramínea rasteira, ainda aparece em parte do cenário, mas desaparece à medida que o adensamento cresce. Quanto maior a ocupação humana, mais a natureza se esvai, substituída por novas improvisações e por traços singulares de uma ocupação forçada. Os espaços ao redor revelam um campo de tensão entre a transitoriedade e o desejo de fixação, entre a despossessão e o esforço de habitar. Cada cena fotografada documenta uma condição de vida e projeta a materialidade da luta por um lugar, mesmo quando esse lugar é instável, inóspito e, muitas vezes, inabitável.

São imagens que nos colocam diante de uma estética da subsistência, em que o abrigo não se realiza como espaço de proteção plena, mas como tentativa inicial diante do total desamparo. Ao mesmo tempo, essa precariedade não anula a potência simbólica do gesto de habitar: mesmo em meio à escassez, essas edificações rudimentares testemunham a insistência em afirmar a vida, em marcar presença nesse capítulo da história, ainda que de maneira efêmera, frágil e desproporcional.

Outro ponto a ser destacado é a disposição dos corpos em relação à morada: a maioria se organiza de maneira frontal ou lateral, mas sempre próximos à habitação, como se ela fosse abrigo físico e centro simbólico de existência. A terra, por sua vez, é invariavelmente seca, quase estéril, marcada por rastros, pelas pegadas dos novos ocupantes. Observa-se, em alguns momentos, que as casas aparecem agrupadas, sugerindo uma forma de organização comunitária, ainda que informal; em outras, surgem isoladas, acentuando a sensação de solidão e vulnerabilidade. O céu, frequentemente aberto, ocupa grande parte do enquadramento superior, criando uma oposição entre o vazio atmosférico e a densidade dramática do chão, dos corpos e seus abrigos.

Por uma ironia – ou talvez pelo espírito de um tempo que atravessava a realidade brasileira –, essas fotografias coincidem cronologicamente com os escritos de Carolina Maria

de Jesus,[161] publicados sob o título *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (2015). Ainda que situados em geografias distintas – os barracos dos candangos no Planalto Central e o barraco de Carolina na favela do Canindé paulistano –, ambos os contextos coexistem no tempo e compartilham uma mesma estrutura de desamparo, marcada por miséria, fome e abandono. Trata-se de uma condição latente que atravessa a geografia do país e que se projeta tanto no emaranhado de palavras da escritora quanto nas imagens produzidas ao longo do processo de construção de Brasília.

As duras palavras de Carolina complementam a realidade igualmente severa dos candangos nos anos da construção de Brasília. Seu texto preenche a dureza que escapa às imagens desta prancha e, inversamente, as imagens dão forma àquilo que as palavras de Carolina de Jesus não conseguem traçar. Todos viviam sob as mesmas condições: casas construídas com restos, sem privacidade, expostas e com telhados instáveis que ameaçavam desabar sobre suas cabeças. Nas palavras da autora: "Deixei o leito às 6 horas. Fiquei nervosa porque não dormi. Passei a noite consertando o telhado por causa das goteiras. Consertava de um lado, pingava de outro" (DE JESUS, 2015, p. 127).

Ao redor dessas moradias, nos dois contextos, há panelas em fogo improvisado, roupas penduradas em varais de barbante, baldes de água empilhados, cães e galinhas circulando, utensílios espalhados sobre o chão de terra. Um cenário onde tudo inscreve, no campo do visível e literário, uma organização do mundo marcada pela penúria. O barraco não é apenas moradia: é metáfora de suas realidades mais profundas, um ponto de inflexão de suas existências.

A precariedade material dos candangos encontra ressonância direta na escrita de Carolina, que registra, com crueza e lirismo, o cotidiano de sua própria morada. Em uma de suas primeiras anotações, escreve: "Estou residindo na favela. Mas se Deus me ajudar hei de mudar daqui. Espero que os políticos estingue as favelas" (DE JESUS, 2015, p. 21). A favela, como a Brasília dos candangos, é o espaço do provisório que se perpetua, se faz permanente, refletindo um Brasil latente, tanto no ambiente físico como simbólico da nação. É o lugar onde se tenta viver apesar da falência estrutural, ainda que provisória, ao qual estão todos

[161] Carolina Maria de Jesus (1914–1977), escritora mineira com baixa escolaridade formal, registrou com lucidez a vida na favela do Canindé, em São Paulo, onde viveu como catadora de papel. Sua obra mais conhecida, *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, reúne anotações feitas entre 1955 e 1960 – período em que Brasília era construída – e contrapõe, com força crítica, o projeto desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek à realidade de exclusão vivida nas periferias urbanas. (Instituto Moreira Salles. Disponível em: https://carolinamariadejesus.ims.com.br/biografia/. Acesso em: 12/04/2025).

submetidos. O desgosto de Carolina de Jesus não se limita à moradia; ele se estende à vida inteira que ecoa dentro daquele espaço: "O desgosto que tenho é residir em favela" (DE JESUS, 2015, p. 23).

Se nas fotografias desta prancha os corpos aparecem esperando, trabalhando e cuidando, na escrita de Carolina eles falam. E falam com força! Sua crítica aos políticos é contundente: "Eu quando estou com fome quero matar o Jânio, quero enforcar o Adhemar e queimar o Juscelino. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos" (DE JESUS, 2015, p. 35). Esse afeto cortado, esse abismo entre a promessa e a realidade, entre o Palácio do Catetinho[162] e o barraco sem luz ou água, é um dos eixos estruturantes dessa leitura iconológica. Juscelino, o presidente do Brasil moderno, da cidade-fetiche, da arquitetura futurista, aparece nos escritos de Carolina como figura ambígua, que encanta pela voz, mas que se distancia na prática: "O que o senhor Juscelino tem de aproveitável é a voz. Parece um sabiá e a sua voz é agradável aos ouvidos. E agora, o sabiá está residindo na gaiola de ouro que é o Catete"[163] (DE JESUS, 2015, p. 37). O palácio, seja o carioca ou o do Cerrado, e o barraco, novamente, se contrapõem como realidades que coabitam o mesmo país e o mesmo tempo.

Nesta prancha, o olhar dos fotógrafos não parece se preocupar com a espetacularização da pobreza, contudo, também não oferece nenhum consolo visual ou omissão diante da tragédia que observam. A estética é dura, explícita e direta. As moradas estão nuas de qualquer romantismo: habitadas por uma dignidade silenciosa, apagada, oprimida, fugaz. As mulheres surgem como figuras que sustentam, através de seus gestos cotidianos, o tecido social daquela comunidade invisível. As crianças ao redor, a roupa lavada, o fogo aceso, são cenas que se repetem e constroem uma iconografia homogênea, de uma partilha que ganha contornos e formas próprias, como se os fotógrafos registrassem as mesmas pessoas.

---

[162] Nos primeiros anos de construção de Brasília, o presidente Juscelino Kubitschek costumava se hospedar no Palácio do Catetinho, sede provisória do governo federal, projetada por Oscar Niemeyer para atender emergencialmente às necessidades administrativas da nova capital. Embora concebido como estrutura temporária, o edifício hoje abriga o Museu Catetinho. Foi ali que o então presidente despachou, assinou documentos e exerceu o poder enquanto acompanhava de perto o andamento das obras. JK fazia questão de estar presente semanalmente em Brasília, aproveitando essas visitas para inspecionar os canteiros de obras e ser fotografado ao lado dos operários, numa clara demonstração de envolvimento simbólico e político com o projeto da nova capital (TAMANINI, 1994).

[163] O Palácio do Catete, localizado no Rio de Janeiro, foi a sede do governo federal e residência oficial dos presidentes do Brasil até a transferência da capital para Brasília, em 1960. O nome "Catetinho" surge, portanto, em alusão ao Palácio do Catete, indicando de forma simbólica a presença presidencial em meio ao canteiro de obras de Brasília.

Tais imagens, colocadas em diálogo com a dureza descrita por Carolina, permitem traçar camadas de sentidos sobre a morada como lugar simbólico. Ambas as fontes – a fotográfica e a literária – revelam na miséria o pensamento que emerge sobretudo das margens. “Eu não gosto do Kubitschek. O homem que tem um nome esquisito que o povo sabe falar mas não sabe escrever” (DE JESUS, 2015, p. 88), diz a autora, ironizando a distância entre a cultura do poder e a cultura popular. A escrita de Carolina, desse modo, é denúncia e afirmação, é registro e resiliência.

Ao mesmo tempo, ao examinarmos essas imagens à luz das propostas de Panofsky (PANOFSKY, 1991), identificamos a persistência de um conjunto de elementos visuais saturados de significados sociais: o barraco precário, a mulher no cotidiano doméstico, a criança maltrapilha, os utensílios improvisados. Esses elementos se repetem quase ciclicamente, construindo um repertório compartilhado sobre uma vida à margem da modernidade que constroem, seja no contexto paulistano da favela do Canindé ou no Cerrado do Planalto Central. Kossoy (2003), ao tratar da iconografia fotográfica, nos lembra que a fotografia é sempre uma segunda camada, um fragmento que precisa ser lido em relação à sua primeira realidade: o contexto de produção, de circulação e de pertencimento. Assim, a morada precária é, ao mesmo tempo, lugar físico e signo social. Ela carrega em sua estrutura o peso da desigualdade brasileira e das exclusões estruturais que atravessam os séculos na história desse país, sobretudo nas regiões e territórios de origem desses indivíduos que preenchem essas imagens.

Nesse sentido, Carolina Maria de Jesus torna-se aqui uma interlocutora fundamental, assertiva e direta. Sua escrita é documento, é testemunho, é denúncia e também estética. Se nas imagens de Brasília a morada precária é capturada pelos fotógrafos, na favela do Canindé ela é narrada pela mulher que a habita. A temporalidade comum dessas duas experiências nos obriga a repensar o Brasil, da década de 1950, não apenas como o período de construção de uma nova capital, mas como mais um capítulo de uma desigualdade que se expandia em nome do progresso.

A fotografia e o diário, assim, se entrelaçam como registros visuais e textuais de um mesmo país partido. E a análise iconográfica dessas moradas – tanto no que se vê quanto no que se lê – revela que o espaço da habitação atravessa seus aspectos arquitetônicos, constituindo uma construção simbólica que ao mesmo tempo proporciona pertencimento e exclusão. Os candangos nas imagens desta prancha e Carolina em seu barraco escrevem, com seus corpos e palavras, uma outra história da modernidade brasileira. Uma história que

insiste, que resiste, e que hoje, pode ser ouvida e olhada com a atenção que não lhes foi dada à época.

No terceiro nível interpretativo proposto por Panofsky – o iconológico – somos chamados a ir além do reconhecimento das formas visíveis ou da nomeação de seus significados convencionais. Entramos, assim, no campo das estruturas mentais, dos símbolos persistentes, das formas visuais arcaicas que, mesmo em tempos modernos, continuam operando como gramáticas de mundo. Neste ponto, aproximamo-nos da tradição warburguiana, que reconhece nas imagens outros elementos simbólicos, para além da sua contemplação e sobrevivências culturais – *Nachleben* – que carregam a memória emocional e histórica de uma cultura. O gesto interpretativo que aqui se exige não é apenas o de ver, mas o de escutar os silêncios que habitam o visível, compreender o que vibra sob a superfície da fotografia.

A pintura "Favela" (figura 1), de Cândido Portinari (1957), se articula como um desses documentos vivos que nos falam de um Brasil profundo, simultaneamente arcaico e moderno, que se expande nos subterrâneos da urbanização. Nesta obra, as formas geométricas que constituem os barracos organizam-se quase como uma partitura visual da precariedade, cujas repetições e variações denotam a miséria concreta, palpável, explícita, do modo como se inscreve no cotidiano nacional. Cada janela escura, cada silhueta reclusa no interior dessas moradas mínimas, que reforçam o anonimato, a indigência, reverbera a condição de um povo submetido a estruturas desiguais, abandonado à margem do projeto desenvolvimentista. Uma convivência brutal entre o sonho moderno e a vida despojada de projeto e de futuro.

É nesse horizonte interpretativo que a pintura de Portinari ressoa com as imagens desta prancha. Tanto a pintura quanto as fotografias expõem os bastidores da construção de Brasília, não aquele consagrado nas revistas ou nos discursos oficiais (MONTEIRO, 2007; CAPPELO, 2017), mas aquele vivido por corpos invisibilizados que resistiam a despeito das muitas forças que os sucumbiam. São elementos que ecoam o que Panofsky denominaria como sintomas culturais de uma visão de mundo: um *ethos* nacional em que o progresso se erige à custa do apagamento (PANOFSKY, 1991, p. 350).

Essa discrepância entre os mundos – o mundo das promessas e o mundo das ausências – também se inscreve na música *Homem na Estrada*, dos Racionais MC's,[164] cujos versos

[164] O grupo de rap Racionais MC's, surgidos na efervescência da década de 1980, na periferia de São Paulo, tornou- se, com o tempo, uma das vozes mais potentes e inapagáveis da cultura hip-hop no Brasil. Formado por

projetam a permanência dessas violências urbanas ao longo do tempo. “Equilibrado num barranco, um cômodo mal-acabado e sujo / Porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio”, canta Mano Brown. Aqui, o barraco é estrutura arquitetônica e fragilidade material que as condições históricas de exclusão submetem essas populações. O músico também evidencia a negligência estrutural a que ainda estão submetidas as populações periféricas, vítimas de um Estado inócuo e ineficaz diante das urgências cotidianas e das necessidades mais elementares.

Essa ausência se materializa na indigência expressa na música e visível nas condições das habitações dos candangos. Sua denúncia ressoa de forma contundente: “Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou / Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou / Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas / Logo depois esqueceram, filhos da puta!”. A fala, carregada de revolta, expressa com nitidez a invisibilização histórica que perpassa essas populações e territórios, ignorados pelas políticas públicas e esquecidos pela memória institucional. Do mesmo modo, essas imagens que descrevem as moradias dos candangos, revelam uma carência latente: elas gritam as consequências trágicas e cotidianas de um projeto nacional que não contempla todos os seus cidadãos.

Ao retomarmos os pressupostos teóricos propostos por Panofsky, especialmente sua compreensão da iconologia como método capaz de interpretar a imagem como expressão de uma visão de mundo – uma *Weltanschauung* –, podemos construir uma leitura paralela entre diferentes formas de representação que convergem em torno de uma mesma gramática simbólica. Assim, ao colocarmos em diálogo a pintura *Favela*, de Portinari, o livro *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, a música *Diário de um detento*, do grupo Racionais Mc’s e as fotografias que compõem esta prancha, identificamos um campo de ressonância visual e textual que expõe, reverbera e resiste em torno das experiências de sofrimento, exclusão e de uma esperança tênue – quase inócua –, mas persistente.

Essas imagens e representações, ainda que advindas de suportes distintos e linguagens diversas, constroem, em conjunto, um repertório que insiste em expor a desigualdade social

---

Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay, o grupo emergiu do coração das quebradas, no exato ponto onde a juventude negra era marginalizada, silenciada, criminalizada. E foi ali que eles ergueram a palavra como trincheira. Suas músicas capturam a espessura da vida cotidiana na periferia – suas dores, seus códigos, suas ausências, suas potências. São relatos que falam de racismo estrutural, da desigualdade urbana, da violência que atravessa corpos e territórios. Lançada em 1993, no álbum *Raio-X do Brasil*, a canção *Um Homem na Estrada* é talvez uma das sínteses mais contundentes dessa proposta estética e política. O protagonista da música é um ex-detento tentando recomeçar. Mas sua tentativa de reconstrução é constantemente atravessada pelo peso da exclusão que o cerca. (Wikifavelas. Disponível em: https://wikifavelas.com.br/index.php/Racionais_MC%27s. Acesso em: 13/04/2025. Para ter acesso à música *Um Homem na estrada*, ver: https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/79451/. Acesso em: 13/04/2025.

que se afasta da perspectiva de acidente histórico, constituindo-a como estrutura fundante, como lógica que se perpetua e se enraíza na memória coletiva do Brasil. A potência desta prancha, portanto, avança para além daquilo que mostra, fixando-se naquilo que conecta, nas camadas de sentido que emergem quando diferentes vozes visuais, musicais e literárias se entrelaçam para narrar uma mesma sobrevivência.

Por fim, as fotografias que constituem a *Morada* expressam potentes registros do passado: elas são advertências. Convocam-nos a rever o modo como narramos a história de Brasília, bem como registramos essa memória para o futuro. São fotografias que nos obrigam a repensar quem teve o direito de figurar nos marcos da modernidade, sobretudo no início da construção da cidade. Apesar da multiplicidade de olhares, elas se conectam a partir de um compromisso de denúncia, de inscrever no visível aquilo que se quis esconder acerca da historiografia e do mito por trás da nova capital. Ao analisá-las à luz da iconologia, compreendemos que este conjunto carrega aquilo que pulsa no seu silêncio. O grito abafado dos que, sem espaço na cidade do futuro, ergueram sua morada no desvio do projeto, à beira do canteiro, entre a poeira e a promessa.

4.2.3 Transporte

Quando eu vim do sertão, seu moço, do meu Bodocó
A malota era um saco e o cadeado era um nó
Só trazia a coragem e a cara viajando num pau de arara
Eu penei, mas aqui cheguei
Eu penei, mas aqui cheguei
Trouxe um triângulo (no matulão)
Trouxe um gonguê (no matulão)
Trouxe um zabumba (dentro do matulão)
Xote, maracatu e baião
Tudo isso eu trouxe no meu matulão

Pau de Arara
Luiz Gonzaga

Olhar para as imagens que compõem esta prancha intitulada *Transporte* é, antes de tudo, lançar um olhar sobre o fluxo, sobre a chegada e o movimento incessante de candangos que cortaram cotidianamente as avenidas de terra dessa empreitada modernista. Se o candango é a figura que encarna a força vital da transformação do canteiro de obras, o transporte se apresenta como o elemento que viabiliza tal mutação, permitindo que ela se realize na escala exigida pelos acontecimentos e no ritmo acelerado que marcou esse projeto (RIBEIRO, 2008; HOULSTON, 2010).[165]

Este conjunto carrega consigo elementos indiciários que reverberam – mais uma vez – os traços estruturais do processo de construção da nova capital: marcado pelo improviso, adaptação forçada, descaso, e, sobretudo, pelo distanciamento entre o sonho que trouxe esses indivíduos para o Planalto Central e a realidade que os aguardava nesse novo contexto de suas vidas.

O que salta aos olhos numa primeira observação desta prancha é a diversidade dos meios de transporte representados, todos, no entanto, atravessados por algum grau de precariedade. Do ônibus com malas empilhadas no teto, ao caminhão superlotado de operários no canteiro de obras (pau-de-arara); da carroça de tração animal à bicicleta que oferece algum nível de autonomia, todos esses registros apontam para soluções contingenciais, muitas vezes arriscadas, adotadas em meio à urgência do contexto que

[165] Embora seja possível argumentar que a prancha *Transporte* devesse anteceder a *Mala* e a *Morada* – já que é ele que possibilita a chegada dos candangos –, a escolha de posicioná-la neste ponto da pesquisa atende a uma lógica mais interpretativa do que cronológica. A ênfase recai aqui sobre o papel do transporte como mecanismo de circulação interna, essencial à dinâmica do canteiro de obras – mais do que como vetor de chegada à cidade. Ainda assim, não se desconsidera a validade interpretativa de sua eventual colocação no início da análise, dado seu papel estruturante na ocupação do território.

envolve as cenas. Mais do que simples meios de locomoção, esses transportes revelam as debilidades materiais enfrentadas por essas pessoas e a ausência de infraestrutura adequada. Denotam a sobreposição entre o moderno e o arcaico, entre o projeto de futuro simbolizado por Brasília e as condições reais e rudimentares da vida cotidiana de seus construtores. Trata-se, portanto, de uma reverberação visual da contradição fundadora da cidade: o sonho desenvolvimentista erguido sobre formas instáveis de existência.

A recorrência de caminhões sobrecarregados de operários é um motivo visual marcante, indicial (figuras 5 a 9). Nessas imagens, vê-se uma massa comprimida de corpos aglomerados – trabalhadores de diferentes idades, vestindo roupas simples, camisas de manga comprida, calças arregaçadas, chapéus desgastados – ocupando a carroceria dos caminhões, em pé ou sentados, justapostos como carga humana em deslocamento. Trata-se de uma coreografia forçada da mobilidade, onde o transporte sobrepõe a sua função como meio e torna-se o próprio retrato da instabilidade do trajeto e da condição desses sujeitos em trânsito.

Apesar da modernidade celebrada no discurso que permeia a memória construída em torno da edificação de Brasília, é evidente, nessas fotografias, que o transporte destinado aos operários revela um improviso alarmante. Trata-se de um deslocamento funcional, objetificado, de caráter puramente pragmático – mas não um pragmatismo voltado ao bem-estar ou à melhoria das condições desses sujeitos – refletindo o oposto dos propósitos urbanísticos que Brasília ofereceria aos seus cidadãos. Pelo contrário, é um pragmatismo que se sustenta na lógica da produtividade: na urgência de que esses corpos rendam, cumpram, entreguem. A travessia entre os alojamentos, igualmente precários, e as frentes de trabalho nos canteiros de obras às quais são submetidos, revela um circuito marcado por negligência estrutural, onde a eficiência do projeto se sobrepõe sistematicamente à dignidade dos que o tornam possível.

Tais veículos, originalmente destinados ao transporte de materiais e mercadorias, foram transformados e adaptados como meios de locomoção diária. Essa configuração reforça a ideia de que, antes de qualquer coisa, o que se via neles era sua capacidade de ofertar força de trabalho, seus corpos convertidos em recurso fundamental para a concretização de um projeto que precisava avançar a qualquer custo (LUIZ, 2010). O que importava era a execução da obra, independentemente das consequências impostas a esses sujeitos, tratados segundo a lógica de um ritmo de produção que ignorava a segurança mínima necessária para lhes assegurar um trabalho digno. Eram, assim, reconhecidos como

mercadorias, produtos, ou melhor, subprodutos de uma realidade que se impunha sobre suas existências. [166]

Em uma dessas imagens (figura 3), observa-se um ônibus com a inscrição Novacap, diante do qual um grupo de homens conversa e aguarda, enquanto outros entram no transporte. A Novacap, era o órgão responsável pela execução das obras, e sua menção no letreiro do veículo aponta para um transporte institucionalizado. Esse dado evidencia que o Estado estava presente, mas de forma seletiva e parcial, revelando uma atuação marcada pela omissão e cumplicidade. Sua presença não garantia cobertura das múltiplas dimensões da realidade vivida pelos candangos. A incerteza coexistia com a institucionalidade: a rua de terra batida, os postes de madeira, as casas provisórias e o traçado irregular do bairro ao fundo revelam um espaço urbano ainda em formação, no qual o transporte coletivo era uma necessidade, ainda que atendida de forma rudimentar, parcial, insuficiente e, por vezes, perigosa.

A presença da carroça de tração animal em algumas dessas cenas (figuras 13 a 16) é outro dado que nos chama a atenção e ganha relevância no contexto deste conjunto visual: um lapso temporal. Esse meio de transporte arcaico é uma fissura na linearidade do progresso. Na figura 14 vemos três homens sobre a carroça – dois à frente e um na parte traseira – transitam por uma via ladeada por habitações simples e igualmente precárias, provavelmente a avenida central da Cidade Livre. A justaposição desse transporte rudimentar com um automóvel moderno que desponta ao fundo, símbolo do projeto urbano que Brasília pretendia consolidar,[167] cria um contraste potente: o Brasil secular e o Brasil moderno

[166] O uso de caminhões do tipo pau-de-arara para transporte de passageiros, embora hoje cause estranhamento pelo grau de exposição e insegurança, foi uma prática comum em diversas regiões do Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Esses veículos, originalmente destinados ao transporte de carga, foram apropriados como alternativa de mobilidade popular diante da ausência de políticas públicas de transporte acessível e seguro. Seu uso não refletia apenas descaso, mas também os limites materiais e simbólicos de uma sociedade estruturada pela desigualdade. Tal prática se manteve presente em muitas localidades rurais até décadas recentes, e ainda hoje pode ser observada em algumas regiões, sobretudo no interior do Nordeste. É importante, portanto, considerar que a adoção do pau-de-arara como solução para o deslocamento de trabalhadores não se deu apenas por negligência estatal, mas também por um costume culturalmente enraizado e pela escassez de alternativas no período – o que, ainda assim, não isenta o projeto de Brasília da crítica pela ausência de ações mais dignas e estruturadas (SANTARÉM, 2024).

[167] Desde sua concepção, Brasília foi planejada sob a lógica de uma cidade moderna e funcional, tendo o automóvel como elemento central da organização urbana. Essa escolha reflete as ideias vigentes no urbanismo moderno do século XX, como também um projeto político mais amplo, articulado ao desenvolvimento da indústria automobilística no Brasil durante o governo de Juscelino Kubitschek. A capital federal consolidou-se como um marco do ideário de modernidade, onde o automóvel era um meio de transporte e ao mesmo tempo símbolo do progresso nacional. A cidade foi desenhada com largas avenidas, setores separados por função e longas distâncias que dificultam a circulação a pé. Assim, o projeto urbano de Brasília e a estruturação do setor automotivo se entrelaçam, constituindo o que o Fernando Luiz Lara (2016) chama de "casamento do século" entre arquitetura moderna e o automóvel. Para Lara, essa relação está presente na malha viária da cidade, e na

compartilhando o mesmo espaço, como disparidades e contradições que não se anulam, apenas coexistem em fricção. Trata-se de um encontro visual entre temporalidades, uma sobreposição simbólica que se materializa nas margens do canteiro, um anacronismo sobressalente. O cavalo e a carroça, ícones de uma economia rural pré-industrial, operavam, naquele momento, dentro do horizonte vanguardista de uma capital projetada para o futuro e para os carros. A cidade moderna nascia, paradoxalmente, sobre os rastros de um passado que insistiu em permanecer, que caminhou ao lado, ou melhor, à frente, do próprio futuro que a cidade anunciava.

Em outra fotografia (figura 2) vemos um ônibus abarrotado de malas sobre o teto, da linha "Expresso Planalto", com o letreiro "Brasília", avançando em meio à poeira da estrada. Esta cena é ainda mais marcante porque atua como prenúncio do futuro almejado. Um futuro que avança em nossa direção, deixando atrás de si a poeira como vestígio do que ficou no passado. Mulheres, uma delas aparentemente grávida, caminham em direção ao espectador, no mesmo fluxo que o transporte parece indicar. Uma mulher segura uma mala, outra parece carregar uma sacola de compras. Estas mulheres, muitas oriundas do Nordeste, de Minas Gerais ou de Goiás, vieram acompanhando maridos ou, em alguns casos, sozinhas, em busca de oportunidades, que em muitos casos existia apenas nos submundos da prostituição (CAPUTO, 2008; FONTENELE, 2013). Contudo, essas personagens surgem como símbolo de uma resistência silenciosa, enfrentando as durezas de um projeto monumental do qual participam, mesmo que apenas como sombras na história oficial.

Nos veículos que conduzem os trabalhadores, sobretudo nos caminhões, observa-se além do excesso de pessoas, a ausência total de segurança, de bancos adequados, de qualquer conforto mínimo que possa remeter a esse futuro que se projeta no cenário em que constroem. Uma observação atenta permite identificar um detalhe simbólico de grande relevância, que lança luz sobre as contradições – e mesmo as ironias trágicas – vividas pelos operários nesse contexto da construção. Na imagem da figura 5, vemos um caminhão avançando pelo canteiro de obras, levantando poeira enquanto transporta dezenas de trabalhadores que se apertam e se seguram como podem nas ripas de madeira. A cena, por si só, já evidencia as condições debilitadas e arriscadas de deslocamento. No entanto, um

lógica espacial dos edifícios, como ocorreu nos projetos anteriores de Oscar Niemeyer para a Pampulha e o Grande Hotel de Ouro Preto, nos quais o carro já era incorporado como protagonista do acesso e da experiência arquitetônica. Brasília, portanto, foi pensada como a cidade do automóvel por excelência. Seus espaços amplos, setorização rígida e escassez de áreas de convivência acessíveis evidenciam uma concepção de mobilidade centrada na máquina e não no corpo humano (LARA, 2016).

detalhe na porta do caminhão intensifica ainda mais o peso simbólico desta fotografia: a inscrição "Elevadores Atlas", nome da empresa então responsável pelos elevadores das obras em andamento.[168] Ao fundo, ergue-se o esqueleto do anexo do Congresso Nacional, conhecido entre os operários como "28",[169] um dos locais mais lembrados por sua carga de sofrimento, considerado por muitos trabalhadores como um verdadeiro pesadelo na construção de Brasília (CONTERRÂNEOS [...], 1991; RIBEIRO, 2008; LUIZ, 2010; FONTENELE, 2011; GUSMÃO, 2019).

Como nos recorda Gustavo Lins Ribeiro, foi justamente nesse edifício que ocorreu uma das maiores tragédias da obra: a queda de um elevador, que vitimou dezenas de operários de uma só vez (RIBEIRO, 2008, p. 167). Sem uma datação precisa da fotografia, resta a inquietante possibilidade de que estejamos diante dos rostos daqueles que, pouco tempo depois, teriam suas vidas interrompidas de forma brutal. O que vemos, portanto, pode ser mais do que uma imagem documental: pode ser o retrato dos que partiram – ainda vivos – transportados, ironicamente, por um caminhão que os carregava como subcarga e pertencia à mesma empresa cujo equipamento falhou mortalmente.

Essa justaposição entre o nome da empresa, os corpos expostos ao risco iminente e o edifício ao fundo – símbolo do poder político que se edificava – compõe uma cena de ironia cruel e silenciosa. A morte, aqui, não aparece de forma explícita, mas ronda cada elemento da imagem. Ela se insinua no pó que sobe, no aperto dos corpos, na ausência de qualquer proteção, na marca institucional gravada na lataria. A fotografia cristaliza um instante de deslocamento e de destino: homens levados ao trabalho que, em alguns casos, poderia ser o último.

Outro transporte que chama atenção neste conjunto de imagens é a bicicleta, representada nas figuras 17 e 18. Em ambas, ela surge como veículo de autonomia e resistência, contrastando com os modos coletivos e sobrecarregados de locomoção analisados anteriormente. Na figura 17, vemos um candango que, montado em sua bicicleta, encara diretamente o fotógrafo com um leve sorriso. Seu chapéu o protege do sol forte – um signo silencioso que parece lhe conferir uma certa dignidade. Um detalhe se destaca: ele carrega

[168] A empresa Atlas – atualmente Atlas Schindler – foi responsável pela instalação de todos os elevadores oficiais durante a construção da cidade de Brasília. (Schindler. Disponível em: https://www.schindler.com.br/pt/sobre-atlas-schindler/nossa-historia.html#c13_accordion-ec1436675c-item-78d8dfdca5. Acesso em: 12/04/2025).

[169] Conforme já discutido anteriormente, o "28" tornou-se símbolo do risco extremo e da precarização das condições laborais, marcado pela ausência de proteção mínima e pela urgência imposta pelo ritmo das obras. A oferta de salários mais altos buscava atrair trabalhadores dispostos a enfrentar os perigos daquela construção, conhecida por seu histórico de quedas e mortes.

suas malas presas à estrutura da bicicleta – objetos que, conforme discutido na primeira prancha desta pesquisa, funcionam como símbolos de deslocamento e chegada no novo território. Já na figura 18, a bicicleta aparece adaptada como meio de transporte compartilhado: um homem pedala enquanto duas mulheres – uma delas com guarda-chuva e as duas carregando crianças de colo – ocupam a estrutura improvisada para passageiros. A cena carrega certa leveza, até mesmo humor, mas também revela a inventividade cotidiana diante de tamanha precariedade. A bicicleta, nesse sentido, expressa mais do que mobilidade: corporifica a engenhosidade popular diante dos limites materiais e aponta para formas alternativas de circulação pelas vias da cidade em construção.

O contraste entre a bicicleta – um meio de transporte individual, silencioso, econômico e anacrônico – e os caminhões coletivos e improvisados que dominam outras imagens desta prancha, revela a complexidade cotidiana enfrentada pelos candangos. A bicicleta simboliza, ao mesmo tempo, a rudimentariedade das condições de mobilidade e a agência individual em meio à escassez: um corpo em movimento entre a dureza do chão vermelho e o horizonte promissor do futuro anunciado.

Na carroça que transporta lenha (figura 13), observa-se um esforço contínuo de manutenção da vida: provavelmente este operário carrega o material necessário à sua própria sobrevivência. Enquanto a obra avança abastecida por máquinas, a realidade desses candangos ainda persiste sob tração animal. Esses veículos, outrora restritos à zona rural, são reaproveitados no espaço urbano em formação, conectados não ao ideal da cidade moderna, mas à dureza concreta da vida operária. O novo, para se realizar, precisou servir-se do velho. Isso reafirma a dimensão ambivalente do progresso em Brasília: ao mesmo tempo em que a cidade prometia um salto civilizacional, perpetuava estruturas arcaicas de trabalho, transporte e contingência.[170]

O transporte aqui é um meio de locomoção e espelho da negligência institucional. Os veículos, os animais, as bicicletas, as malas, as vestimentas, os gestos e as expressões captadas pelos fotógrafos neste conjunto de fotografias constituem um repertório visual de enorme força para se compreender o contexto de obras daquele momento – uma cidade em

[170] Vale destacar que circulação de carroças no Plano Piloto do Distrito Federal foi proibida pela Lei Distrital nº 5.756/2016, regulamentada pelo Decreto nº 40.336/2019, que visa reorganizar a mobilidade urbana. Apesar da legislação, a ausência de fiscalização sistemática mantém a presença eventual desses veículos de tração animal circulando pela cidade, especialmente entre catadores de material reciclável. (Sistema Integrado de Normas Jurídicas do Distrito Federal, SINJ-DF. Disponível em: https://www.sinj.df.gov.br/sinj/norma/7bb693495a894ab0a6186f66247864ab/lei_5756_14_12_2016.html. Acesso em: 05/07/2025.

movimento, literalmente sobre rodas, entre a precariedade e o sonho utópico do modernismo arquitetônico.

Essa configuração remete diretamente ao universo visual e simbólico proposto pelo artista J. Borges em sua xilogravura *Pau de Arara do Nordeste* (s.d.) (figura 1). A imagem, embora colorida e estilizada, conduzida por uma mulher que carrega outras, remete, por contraste, à crueza de um tipo de transporte que se tornou símbolo da migração nordestina rumo aos centros urbanos do Sudeste e, posteriormente, do Centro-Oeste. Ao representar os corpos espremidos no caminhão com carroceria de madeira, J. Borges imprime em sua arte uma memória coletiva de resiliência e esperança, de partida e de desamparo. O "pau de arara" é mais do que um veículo: é um signo cultural de persistência, um artefato histórico da memória nacional que carrega consigo séculos de abandono estatal. Trata-se de um verdadeiro *Pathosformel* warburguiano – uma cristalização, em sua recorrência visual, da experiência cotidiana de comunidades nordestinas. Essa imagem sintetiza a maneira como o transporte de populações desfavorecidas se inscreve na história do Brasil – como necessidade prática e expressão simbólica da uma desigualdade estrutural. Um modelo de transporte vinculado à memória histórica desses personagens. Essa mesma realidade foi também rememorada na encenação do espetáculo C*arrego o que posso, faço quintal onde dá*, da Companhia de Dança Entre Vazios (2025). A fala, dramatizada por uma atriz em cena, relembra os relatos de inúmeras mulheres entrevistadas pelo grupo, entre elas, Dona Ceci, que compartilhou sua experiência com o transporte precário durante a sua jornada à Brasília. Como apontado também por uma das entrevistas do filme *Poeira e Batom*, de Tânia Fontenele (2011):

> Vim de Currais Novos, Rio Grande do Norte. Vim de pau-de-arara. Tinha uma lona que cobria o carro, né. Tinha os bancos assim, enfileirados. E a gente ia sentando assim, juntinho, ia sentando, sentando, até completar aquele caminhão de gente. O joelho encostando nas costas do outro. Os meninos vinham no colo, assim, espremidinho. Eu mesma, vinha grávida, um barrigão que só vendo. Quando chegava num lugar, a gente descia todo mundo, perto do mato, perto de um córrego. Quem trazia comida pronta, dava um jeito de esquentar, e depois subia novamente. Terminamos a viagem em uns dez dias (FONTENELE, 2011, 16'30").

Igualmente, a música *Pau de Arara*, de Luiz Gonzaga, [171] reforça essa leitura acerca da precariedade cotidiana ao conferir voz à experiência subjetiva do migrante, sobretudo nordestino. Nos versos reproduzidos na epígrafe desse capítulo, "Quando eu vim do sertão / Seu moço, do meu Bodocó / A malota era um saco / E o cadeado era um nó", Gonzaga descreve, com lirismo pungente, o grau de pobreza que acompanha esses sujeitos em sua jornada rumo ao Centro-Oeste e Sudeste do país. Trata-se de uma sobrevivência – *Nachleben* – que atravessa diferentes formas de produção e expressão cultural, entrelaçando-se em um discurso coeso no qual as artes convergem ao abordar camadas das identidades desses sujeitos. A "malota" improvisada em saco e o "cadeado" feito de nó são signos inequívocos de uma vida moldada pela persistência e pela criatividade diante da escassez constante. Quando afirma "Eu penei, mas aqui cheguei", o compositor condensa um sentimento ambíguo de conquista, alcançada apenas à custa de sofrimento extremo – o mesmo que se revela nas fotografias desta prancha: homens e mulheres que, mesmo sob condições degradantes, permanecem em movimento, impulsionados por uma fé obstinada no futuro e por uma resiliência naturalizada, quase esperada, como herança de gerações.

O poema abolicionista e secular *O Navio Negreiro*, de Castro Alves (1869),[172] também se revela como uma obra de imenso vigor simbólico e permite estabelecer um elo expressivo com as imagens dos candangos transportados em caminhões durante a construção da capital. Embora os contextos históricos e sociais sejam distintos – com diferenças significativas entre o sistema escravagista do século XIX e o regime de exploração capitalista no qual os candangos estavam inseridos –, é possível identificar, nesse paralelismo, aquilo que Aby Warburg (2013) conceitua como *Nachleben*: uma sobrevivência de formas, afetos e estruturas simbólicas que atravessam o tempo.

---

[171] Luiz Gonzaga do Nascimento (1912–1989), eternizado como o "Rei do Baião", nasceu no município de Exu, no coração do sertão pernambucano. Filho de Januário José dos Santos, mestre da sanfona de oito baixos, e de Ana Batista de Jesus, Gonzaga cresceu cercado pela musicalidade popular das feiras, festas e celebrações do sertão. Ainda na adolescência, após desentendimentos familiares, deixou a casa dos pais e, aos 17 anos, alistou-se no Exército, onde permaneceu por quase dez anos. Após deixar a vida de soldado, em 1939, Gonzaga se instalou no Rio de Janeiro, dando início à trajetória que o consagraria como um dos maiores nomes da música brasileira. Suas composições abordavam temas que falavam da seca, da migração, da saudade e das agruras de um povo marcado pela resistência. (Luiz Gonzaga. Disponível em: https://luizluagonzaga.com.br/biografia/cronologia/. Acesso em: 15/04/2025).

[172] Castro Alves (1847–1871), nascido em Muritiba (BA) e falecido aos 24 anos, destacou-se como uma das vozes mais potentes da poesia social do século XIX. Patrono da cadeira n. 7 da Academia Brasileira de Letras, engajou-se nas causas abolicionista e republicana. Entre seus projetos mais ambiciosos está *Os Escravos*, ciclo poético interrompido por sua morte precoce. Deste conjunto, *O Navio Negreiro* (1868–1869) tornou-se a obra mais emblemática, sintetizando com força lírica e oratória a brutalidade do tráfico atlântico e a condição desumanizada dos africanos escravizados. (Academia Brasileira de Letras. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/castro-alves/biografia. Acesso em: 16/04/2025).

Ainda que algumas fotografias dos operários carregados em caminhões tragam rostos sorridentes, sugerindo momentos de descontração e esperança, o modo como esses corpos são agrupados – empilhados como peças de um mecanismo impessoal – evidencia a lógica de desumanização que atravessava o cotidiano do canteiro de obras. Sem pretender equiparar realidades historicamente distintas, a cena evoca, em proporções e sentidos diferentes, o desconforto que Castro Alves nos convoca a encarar em *O Navio Negreiro*: a dor de ver seres humanos tratados como carga. Aqui, o que ressoa é menos o açoite e mais a permanência de um modelo de exploração que naturaliza o desconforto, o improviso e a invisibilidade de quem constrói o futuro (CASTRO ALVES, 2014).

O que se evidencia, portanto, não é uma equivalência direta entre escravizados e operários, mas a permanência de uma lógica de desumanização que atravessa os séculos, assumindo novas roupagens, porém, preservando a mesma base de exclusão, marginalização e instrumentalização dos sujeitos. A carroceria do caminhão, tal como o porão do navio, torna-se espaço simbólico do confinamento e do silêncio forçado. A fotografia, assim como o poema, convida à reflexão crítica sobre essas continuidades históricas e sobre o modo como a modernização – seja colonial ou republicana – sempre se fez, em larga medida, às custas da dignidade dos que carregam o peso da construção material da nação. Se, no poema, o chicote conduz a dança forçada da multidão faminta, na cena de Brasília, o pó e o pau-de-arara constituem-se como ferramentas elementares para manter um novo ritmo de trabalho – o "ritmo-Brasília" – que impõem sua própria coreografia do sofrimento, mas igualmente brutal.

A perspectiva sobre o papel do transporte nesse contexto é amplamente desenvolvida por Paulo Henrique Santarém (2024). Em sua pesquisa, o autor propõe uma análise da mobilidade contemporânea no Brasil como elemento de uma memória da violência racial e na repetição de padrões de exclusão. O autor sugere que o transporte coletivo improvisado dos trabalhadores, a partir do uso de chassis de caminhões, reproduz práticas de desumanização, remetendo às formas de mobilidade forçada do passado, como o pau-de-arara e até mesmo os porões dos navios negreiros. Para Santarém, o ônibus ou o caminhão que transporta operários não apenas desloca corpos, mas reativa, sob novas formas, gestos históricos de expropriação. A carroceria desses veículos, adaptados de forma precária, é descrita como espaço simbólico de contenção, deslocamento e invisibilização, funcionando como um dispositivo técnico de poder que molda, organiza e disciplina os corpos (SANTARÉM, 2024, p. 194-198).

O “brigue[173] voador” de Castro Alves, que atravessa o mar carregando vidas condenadas, encontra, no caminhão da construção civil, seu equivalente moderno: um veículo que conduz corpos objetificados. O transporte coletivo improvisado dos operários reverbera a mesma lógica colonial de expropriação e descarte, repetindo, sob novas formas, os horrores do passado. Como sugere o poema, “ontem simples, fortes, bravos... hoje míseros escravos, / sem luz, sem ar, sem razão...” (CASTRO ALVES, 2014, p. 8). Hoje, não mais acorrentados, mas ainda presos a estruturas que os colocam à beira do abismo. A iconografia do navio negreiro, assim, sobrevive e se atualiza na carroceria aberta desses caminhões: o corpo coletivo dos trabalhadores segue sendo deslocado, invisibilizado, instrumentalizado e, a fotografia, tal como a poesia, denuncia, resiste e convoca à memória.

Assim, as imagens deste conjunto enquadram-se dentro de um imaginário histórico mais profundo e enraizado naquilo que Panofsky nos ajuda a compreender por meio da análise iconológica (PANOFSKY, 1991). São fotografias que revelam aquilo que sobrevive ao tempo: arquétipos, símbolos, narrativas culturais que, mesmo inseridas em um contexto técnico-moderno, mantêm viva a expressão visual de uma cultura arcaica, de um país profundamente injusto e áspero. A carroça de tração animal, lado a lado com o automóvel moderno, representa visualmente a clivagem estrutural que define a modernização excludente e que atravessa a história deste país. Ao mesmo tempo, a bicicleta do trabalhador e as mulheres carregadas de improviso, são signo de autonomia inconstante, de deslocamento autogerido, de subsistência.

Ao estabelecermos a ponte entre a xilogravura de J. Borges, a música de Luiz Gonzaga e o poema de Castro Alves, é possível perceber como a condição do transporte na construção de Brasília se projeta como um significante central da experiência social de milhões de brasileiros, para além do seu papel de transporte: são expressões distintas de um mesmo destino histórico. Essa análise iconológica, revela um substrato simbólico persistente que organiza a mobilidade social das populações marginalizadas no Brasil. Como apontam os próprios versos de Luiz Gonzaga: “Só trazia a coragem e a cara / Viajando num pau-de-arara”. O transporte, desse modo, torna-se metáfora de um projeto nacional onde a esperança é mais importante que a bagagem, e o destino, é tão árido e violento quanto o caminho.

[173] Segundo o Dicionário Online de Português, “brigue” refere-se a uma embarcação de dois mastros, com velas circulares ou quadrangulares, sendo o maior deles inclinado para a popa (Dicionário Online de Português. Disponível em: https://www.dicio.com.br/brigue/. Acesso em: 17/04/2025).

4.2.4 Construção

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido
Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima
Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Construção
Chico Buarque

A tessitura visual da obra de Brasília se revela com força expressiva e densidade singular nesta prancha de fotografias que intitulamos *Construção*. São imagens que nos oferecem uma perspectiva ímpar e contundente do que significou erguer, "do nada", uma cidade no coração do Planalto Central. Ao capturar instantes que vão desde os primeiros lances de enxada sobre o solo (figuras 2 e 4) até a edificação dos mais emblemáticos monumentos da cidade (figuras 98 a 190), esses registros tornam visíveis tanto a intensidade dos canteiros de obras, como dão forma ao que se convencionou chamar de "ritmo-Brasília" (RIBEIRO, 2008).

Silenciosamente, cada fotografia deste conjunto ressoa como testemunho de uma história coletiva, protagonizada, sobretudo, por candangos, cujos gestos e corpos deram forma à utopia que estava em curso. São imagens que performam a construção; revelam, por meio da composição estética e de seus conteúdos expressos, a face visível dos acontecimentos que ocorreram nesse palco. Aqui, observamos o nascimento de uma cidade e a emergência de um imaginário forjado na repetição exaustiva do labor, no domínio técnico e na sobreposição arquitetônica que aflora sobre a linha infinita do horizonte.

Este conjunto, em particular, configura-se como o núcleo mais extenso entre todas as pranchas de imagens analisadas nesta pesquisa. Nele, encontra-se condensado o que de fato estava em jogo naquele contexto: o trabalho como motor originário, como epicentro de uma engrenagem que deu forma à capital. São fotografias que representam o eixo gravitacional

em torno do qual orbitam todas as demais categorias abordadas nesta investigação. As demais pranchas – *Mala, Morada, Transporte, Comércio* e *Candangos* – são, em última instância, desdobramentos diretos desse ponto de inflexão.

É preciso, portanto, compreender que os trabalhadores, nessas cenas, são mais do que atores na construção; eles personificam a própria construção. Vieram para levantar a cidade, e é exatamente isso que vemos neste conjunto – o momento fundacional de um projeto que só se torna possível pelo esforço físico desses corpos. A construção da cidade, dessa forma, não pode ser vista com igual peso entre as demais pranchas de fotografias, afinal, ela é a espinha dorsal do discurso imagético sobre esse período da memória da cidade. É o ponto de condensação que articula os sentidos de esforço, sacrifício e a esperança que atravessam essa epopeia.

Ao capturar esses sujeitos em ação – dobrados sobre ferramentas, manipulando vergalhões, erguendo estruturas com as próprias mãos –, tais imagens nos conduzem ao cerne de uma construção que é, ao mesmo tempo, arquitetônica, política e sobretudo simbólica. Elas expõem a fundação de Brasília a partir de uma perspectiva não romantizada do progresso, inscrevendo no chão batido, no suor anônimo, a luta cotidiana. É nesse chão que a cidade nasceu. E é por meio das imagens extraídas desse momento que parte da sua memória pode, enfim, ser reinterpretada. Trata-se, portanto, de um acervo visual que nos convoca a pensar o nascimento da capital federal como um feito amplo, uma realização alicerçada na força de trabalho de milhares de candangos, cuja presença, está impressa em cada centímetro de concreto moldado. É no empenho desses personagens que Brasília ganhou forma.

Ao contrário do que se observa em outras pranchas desta investigação – nas quais a presença das mulheres, mesmo silenciada pelos discursos institucionais, se impõe pelas imagens e pelos testemunhos, revelando suas múltiplas funções essenciais ao cotidiano da cidade em construção –, nas imagens que registram a obra em si, essa presença desaparece quase por completo, com exceção das figuras 31 e 33.[174] Trata-se de um apagamento que não é apenas simbólico e institucional, mas também concreto: à época, mulheres e crianças eram formalmente proibidas de frequentar os canteiros de obras. Tal proibição era explicitada inclusive por meio de placas afixadas nos arredores das construções. Uma exclusão

[174] Nas duas únicas fotografias que compõem este conjunto em que se observa a presença de uma mulher, é provável que esta pessoa esteja desempenhando o papel de arquiteta ou engenheira, uma vez que ela transita entre os operários portando, sob os braços, o que parece ser uma prancheta, além de utilizar uma vestimenta distinta daquela usada pelos trabalhadores da obra.

sistemática, reforçada por normas institucionais que impediam a presença de mulheres e crianças nos canteiros.[175]

Assim, ao nos lançarmos sobre este conjunto, o que salta aos olhos, num primeiro momento, é a complexidade visual, a força expressiva e a densidade das cenas: elas dizem muito. Homens de trajes simples, por vezes rasgados, de chapéu de palha, botas gastas ou sandálias rústicas empunham ferramentas variadas – das mais rudimentares às mais complexas – em meio a ferragens expostas, estradas de terra batida e estruturas arquitetônicas em processo de edificação. Como em outros momentos, o chão seco do Cerrado e o céu aberto formam um horizonte quase infinito na maior parte das cenas. Os trabalhadores empurram carrinhos de mão, caminham em fileiras pelos canteiros ou se reúnem em atividades das construções em andamento. Ainda que não haja registros fotográficos noturnos, os depoimentos dos próprios operários indicam que o trabalho não cessava com o pôr do sol – seguia sob a luz artificial das máquinas (RIBEIRO, 2008; FONTENELE, 2011). A sensação de continuidade, de obra incessante, marca a atmosfera dessas imagens.

É nessa ambiência que se revela o protagonismo humano – operário, anônimo, coletivo e diminuído pela escala monumental. O paradoxo é evidente. Enquanto a monumentalidade das formas arquitetônicas avança com imponência sobre o território, os trabalhadores, que são sua base, permanecem reduzidos na escala imagética, engolidos pela grandiosidade daquilo que erguem. Elas revelam uma coreografia de esforço, sacrifício e invisibilidade. O corpo do candango – ao mesmo tempo agente e vítima das consequências desse processo – é a verdadeira medida da cidade que emerge, a sua escala de percepção e reconhecimento. Nesse embate entre a opulência do concreto e a fragilidade da carne, entre o plano monumental e a materialidade precária do corpo operário, inscreve-se uma história que exige ser lida com atenção.

Se nos conjuntos fotográficos anteriores a constância do chapéu de palha e das vestes parcas já se fazia notável, aqui outros elementos ganham ainda mais relevo: a rusticidade dos instrumentos, a ausência quase total de equipamentos de proteção, e a distância abissal entre o trabalho real e o ideal de futuro se faz evidente. São índices de uma labuta árdua, frequentemente insalubre, submetida a jornadas extensas sob o sol implacável (RIBEIRO,

[175] Além de a força de trabalho ser majoritariamente composta por homens, a presença feminina nos canteiros de obra era rara e, quando ocorria, restringia-se a posições como arquitetas, engenheiras, funcionárias administrativas ou figuras encarregadas da fiscalização das obras. Registros das placas com a proibição explícita de acesso ao canteiro de obra por mulheres e crianças para evitar acidentes estão disponíveis na página oficial do Arquivo Público do Distrito Federal. (ArPDF) (Arquivo Público do Distrito Federal. Disponível em: https://www.arquivopublico.df.gov.br/nucleos-de-apoio. Acesso em: 20/04/2025).

2008; LUIZ, 2010; GUSMÃO 2019). As estruturas de madeira improvisadas, os andaimes labirínticos e os espaços ainda em estado bruto, constituem-se como molduras da ação operária na edificação de uma utopia. O corpo do trabalhador torna-se, assim, a verdadeira ferramenta, a argamassa e o substrato sobre os quais a nova capital foi moldada.

A construção em si – monumentos em processo, colunas por erguer, formas curvas ainda em moldes, blocos em formação – revela a dimensão técnica do projeto, uma dicotomia entre a arquitetura que surgiu das pranchetas e a realidade concreta dos que a tornaram possível sob o sol e a poeira. Contudo, algumas imagens oferecem outras camadas invisíveis desse processo. Nas fotografias em que se vê a escultura da cabeça de Juscelino Kubitschek sendo instalada (figura 184 e 185), com operários junto à figura simbólica, nota-se a hierarquia visual: o herói monumentalizado ganha relevo, enquanto o sujeito que a carregou e montou esse artefato é relegado a uma espécie de segundo plano, ao anonimato. Essa disparidade encena, visualmente, a assimetria que estruturou o próprio projeto de Brasília: enquanto a cidade nascia para ser vitrine da modernidade, o operariado era mantido nas sombras, como engrenagem despersonalizada de uma máquina utópica.

O que também emerge neste conjunto releva, no presente, o cotidiano do esforço coletivo empreendido em escala colossal. Homens caminham em todas as direções, movimentam-se como formigas, carregam vergalhões, concreto, abrem trincheiras, edificam fundações, encaixam peça por peça para que esse grande quebra-cabeça ganhe forma, vida, sentido e valor simbólico. O gesto repetitivo que move concreto e aço configura-se como uma espécie de balé, no qual o corpo do trabalhador é disciplinado e moldado pela lógica do progresso.

Contudo, há nas imagens resquícios de subjetividades que não se deixam desaparecer por completo. Olhares lançados à câmera (figuras 3, 6, 29, 53, 56, 120 a 122, 128, 153 e 158), posturas relaxadas (figuras 19 e 29), gestos de pausa (figuras 68, 75, 95 e 123), corpos que repousam à sombra de colunas ainda em construção (figuras 129, 166 e 182), todos esses elementos revelam pequenas frestas de humanidade resistente à homogeneização imposta sobre a massa operária. São respiros simbólicos sutis diante da engrenagem produtiva.

A topografia dos espaços, aparentemente inerte, também é um elemento eloquente, carregado de sentidos sobre a lógica em operação. Observa-se o vazio ao redor das construções. Um espaço ainda desprovido de urbanidade, com a arborização rala, rasteira, que vai sendo, aos poucos, suprimida, sobreposta e reconfigurada. A paisagem de terra batida reforça a percepção de que Brasília, naquele momento, era um projeto em suspensão: apesar

de sua implementação em curso, a cidade repousava no plano das ideias, das pranchetas, das plantas baixas; uma cidade em devir.

A fotografia em que homens limpam a cobertura do complexo do Congresso Nacional (figura 153) – monumento já erguido, quase pronto para o espetáculo do poder – revela uma cena de notável densidade simbólica. Em primeiro plano, há uma caixa de cimento pronta para a aplicação do contrapiso, sugerindo que a limpeza realizada pelos operários é um gesto de asseio e também parte do processo de acabamento da obra. Ainda assim, a presença das vassouras, o gesto repetido de varrer e os rostos parcialmente cobertos de dois dos trabalhadores no centro da imagem podem ser lidos também como sinais de um apagamento silencioso. A imagem tensiona, portanto, duas camadas de sentido: ao mesmo tempo em que documenta uma ação funcional dentro do canteiro, ela evoca, de maneira sutil, a ideia de que esse trabalho é justamente o que prepara o terreno – literalmente e simbolicamente – para a invisibilização posterior desses corpos na narrativa oficial da cidade. A sujeira que se varre pode ser também a memória que se tenda ocultar.

Tais registros documentam, portanto, algo que vai além da construção civil. Eles dialogam com a edificação de um imaginário nacional custeado pela obliteração das contradições que sustentaram a sua narrativa. A presença dos candangos – suas ferramentas, seus gestos, seus corpos – é elemento fundamental na iconografia da modernidade brasileira, ainda que muitas vezes relegado à invisibilidade e a um discurso subalterno. Isso revela que o gesto técnico, o instrumento rústico, o chapéu de palha e o olhar concentrado do trabalhador configuram, para o discurso oficial, meros detalhes formais: são signos de uma cultura formada em um modelo de desenvolvimento sustentado sobre determinados tipos – corpos feitos para trabalhar e não para serem vistos. São fragmentos que evidenciam, de forma contundente, a dissociação entre o discurso subjacente ao projeto e a experiência concreta vivenciada por seus artífices.

Analisando essas imagens a partir das propostas instituídas por Panofsky (1991) e suas relações com a iconologia, compreendemos que essas fotografias se tornam documentos simbólicos potentes – inscrições vivas de uma história forjada através de mitos, nos quais os operários têm sua força de trabalho transmutada em cimento e aço, enquanto seus corpos desaparecem, diluídos na amplitude do que constroem. A máquina do progresso moderno os consome. A cidade nasce como promessa de futuro, e esse nascimento se ancora em gestos arcaicos de sacrifício humano, à semelhança das fundações míticas das cidades da Antiguidade, nas quais era necessário que alguém morresse ou sangrasse para que o espaço se tornasse sagrado.

As enxadas, as pás, os carrinhos de mão, as cordas e as vassouras operam como signos de uma gramática do trabalho físico. Há, ali, uma dramaturgia corporal que repete, dia após dia, os gestos do esforço invisível – a base que sustenta o espetáculo arquitetônico. Tudo se organiza como em um grande teatro da modernidade: a monumentalidade dos pilotis, o traçado preciso das colunas curvadas, a vastidão do horizonte urbano que brota – encenados sobre os ombros de candangos que pouco ou nada usufruirão da cidade pronta (HOULSTON, 2010; RIBEIRO, 2008). São imagens de um esforço coletivo monumental, posteriormente convertido em glória urbanística, mas raramente em reconhecimento social.

A relação entre o corpo do operário e os espaços que ele constrói evoca, warburguianamente, arquétipos visuais de servidão e martírio. Em muitas dessas imagens, a figura do trabalhador se confunde com as próprias estruturas – ele é extensão da engrenagem, do andaime, da trilha de ferro. Há uma fusão imagética e simbólica entre homem e máquina, entre corpo e concreto. Warburg, ao tratar das *Pathosformeln*, via na repetição de certos gestos e posturas uma permanência simbólica que atravessa os tempos (WARBURG, 2013; DIDI-HUBERMAN, 2009). Aqui, o gesto curvado, o peso no ombro, o caminhar solitário na poeira repete esse *pathos* da labuta, da luta pela sobrevivência, da dignidade silenciosa que escapa às palavras, mas se inscreve nas fotografias – a partir do olhar atento desses fotógrafos.

Na figura 167, onde observamos a monumentalidade vazia da Praça dos Três Poderes – erguida ao fundo –, um trabalhador surge isolado, emoldurado pelos andaimes. Há, nessa cena, uma alegoria contundente do Brasil moderno: um país que proclama a modernidade, porém, sustentada sobre estruturas de exploração e anulação de seus agentes. Tal iconologia mostra que o projeto da capital, apesar de seu caráter futurista, carregou, em suas imagens, signos de invisibilização física e simbólica.

O que revemos, nesse caso, é a permanência de uma tradição sustentada no trabalho braçal e que atravessou séculos no Brasil, atualizando-se sob novas formas, mas mantendo intactas as estruturas de subordinação, esforço físico e, sobretudo, anonimato. Nas fotografias dos operários – de costas ou com os rostos ocultos sob a sombra dos chapéus de palha – reconhecemos o mesmo *pathos* presente nas figuras curvadas e silenciosas da pintura *Café* (1935), de Candido Portinari (figura 1). Corpos recurvados sob o peso, pés descalços cravados no solo vermelho e gestos repetidos em cadência, quase mecânica, que compõem uma verdadeira coreografia da exaustão, do trabalho incessante e automatizado. A massa de trabalhadores, nessas imagens, sugere uma experiência coletiva que apaga o indivíduo, reiterando a condição de esquecimento a qual estão condenados.

Para Panofsky, tais imagens não se limitam à identificação temática do trabalhador rural ou operário. Elas nos conduzem a um plano mais profundo, que nos leva à decifração da estrutura mental das épocas que separam essas representações, bem como outros períodos históricos (PANOFSKY, 1991). Tanto a pintura de Portinari, quanto as fotografias desta prancha, compartilham um mesmo imaginário nacional, no qual o progresso erguido sobre a terra – seja pela lavoura do café ou pelo concreto modernista – está fundamentado no sacrifício indigente de um corpo popular. Uma permanência que Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2009) denominou de *Nachleben der Antike*, uma sobrevivência de formas simbólicas do passado em novos contextos culturais, anacrônicos e que reaparecem em diferentes suportes e períodos históricos. São fotografias que rememoram, na condição desses operários, uma atualização moderna da mesma dor enraizada sobre esse solo pintado por Portinari.

Essa percepção também encontra ressonância na literatura social de Jorge Amado, em sua obra *Cacau* (1933),[176] onde o narrador-operário descreve a lavoura como um ambiente de brutalidade e submissão: "Trabalhávamos descalços, no barro, debaixo de um sol quente, carregando sacos pesados nas costas" (AMADO, 2011, p. 27). Essa descrição aproxima-se da estética visual de Portinari e antecipa, de modo anacrônico, os gestos dos candangos que moldaram, sobre os ombros e pelas próprias mãos, o concreto de Brasília.

A literatura de Jorge Amado configura-se, aqui, como uma ponte entre tempos e contextos distintos, revelando a permanência de uma mesma mentalidade voltada à exploração da classe trabalhadora. Ainda que o cenário mude – do café nas telas de Portinari, às lavouras de cacau descritas por Amado, até às fotografias dos candangos no Planalto Central –, o que se repete é a lógica da subjugação. Em outro trecho, o protagonista José Cordeiro, descreve com contundência a brutalidade vivida: "A gente era tratado como bicho. Só servia pra dar no duro e morrer cedo" (AMADO, 2011, p. 89). Um relato literário que evoca a objetificação dos candangos como peças das engrenagens desse imenso canteiro de obras, integrados à arquitetura enquanto ferramentas humanas da máquina modernista.

A cidade que se ergue sobre o Cerrado, cuja magnitude e ambição obscurece a individualidade dos sujeitos em uma lógica paradoxal, também encontra reflexo na canção

[176] A trajetória literária de Jorge Amado (1912–2001) esteve profundamente vinculada ao regionalismo e ao realismo social. Seu segundo romance, *Cacau*, publicado em 1933, inaugura de forma expressiva sua produção voltada para a denúncia das injustiças sociais, apresentando um protagonista-narrador operário que busca trabalho nas plantações de cacau no sul da Bahia. A narrativa é construída sob a ótica que se aproxima, progressivamente, de uma consciência de classe, revelando a exploração, o autoritarismo dos coronéis e as condições precárias de vida enfrentadas pelos lavradores.

Construção, de Chico Buarque (1971).[177] Apesar de ter sido produzida posteriormente à inauguração da nova capital, a composição resgata com precisão simbólica aspectos estruturais que marcaram a vivência dos operários que ali atuaram. A recorrência de temas como o anonimato, o sacrifício e a desumanização do trabalhador estabelece conexões diretas com os elementos visuais presentes nesta prancha.

A narrativa de Chico Buarque inicia com um tom de despedida e afeto, evidenciando uma dimensão humana frequentemente ausente nas representações oficiais do progresso: "Amou daquela vez como se fosse a última / Beijou sua mulher como se fosse a última / E cada filho seu como se fosse o único". Aqui, o trabalhador aparece vinculado a um universo doméstico distanciado, que se afasta paulatinamente, indicando a sua ausência como norma: relações familiares diluídas, marcadas pela urgência do cotidiano, e uma interrupção emocional forçada pela exigência da jornada produtiva.

Na sequência, a canção aborda o início da jornada laboral e insere o operário numa engrenagem que o reduz à função maquínica: "Subiu a construção como se fosse máquina / Ergueu no patamar quatro paredes sólidas / Tijolo por tijolo num desenho lógico / Seus olhos embotados de cimento e lágrima". Esse trecho condensa de forma poética e crítica o movimento repetitivo, automatizado e impessoalizando o trabalho operário – uma relação direta com o visível nessas fotografias: corpos homogeneizados, gestos reiterados, e uma coreografia de esforço contínuo.

O clímax da canção, contudo, revela o aspecto mais trágico dessa condição. O operário, após exercer suas tarefas e tentar, ainda que momentaneamente, uma vivência digna – "Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe" – encontra seu destino no esquecimento e na morte: "E tropeçou no céu como se fosse um pássaro / E se acabou no chão feito pacote flácido / Agonizou no meio do passeio público / Morreu na contramão atrapalhando o tráfego". Aqui, a imagem da queda física do trabalhador ressoa com força os relatos históricos sobre os inúmeros acidentes fatais ocorridos nos canteiros de obras de

[177] Chico Buarque (1944), um dos mais relevantes nomes da cultura brasileira e latino-americana, destaca-se como compositor, letrista, romancista e dramaturgo. Filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda, ele emergiu na cena musical a partir da década de 1960, tornando-se um ícone da chamada música de protesto durante os anos de repressão da ditadura militar (1964–1985). Sua obra se caracteriza por uma notável sofisticação lírica, aliando crítica social, densidade poética e domínio técnico da linguagem musical. Em 1971, lançou a canção *Construção*, que sintetiza, de forma inovadora e pungente, a condição alienada e desumanizada do trabalhador urbano no Brasil moderno. Composta por versos dodecassílabos e finalizações com palavras proparoxítonas, a música constrói, por meio da repetição com variações, um ciclo de opressão que espelha a lógica impessoal do trabalho mecanizado (Portal Contemporâneo da America Latina e Caribe. Disponível em: https://sites.usp.br/portalatinoamericano/espanol-buarque-de-holanda-chico. Acesso em: 15/05/2025).

Brasília, muitos dos quais invisibilizados ou tratados como eventos colaterais inevitáveis (RIBEIRO, 2008, LUIZ, 2010; GUSMÃO, 2019).

A morte do operário na canção não se apresenta como um acontecimento extraordinário, mas como um desfecho esperado – parte de uma engrenagem maior que avança sem pausas. Ao ser reduzido à condição de obstáculo "atrapalhando o tráfego", o corpo do trabalhador é definitivamente desprovido de valor simbólico, social e político. Essa leitura se articula com a perspectiva onde a construção da modernidade brasileira, particularmente em Brasília, se assentou sobre estruturas que exigiram, muitas vezes, o sacrifício e a vida desses indivíduos.

Nesse sentido, a canção de Chico Buarque reforça as interpretações visuais e literárias apresentadas, ampliando essas narrativas, ao oferecer um viés poético que alia denúncia e lirismo. Sua composição, marcada pela repetição e variações sutis, espelha o próprio processo de desumanização progressiva do sujeito trabalhador dessas cenas. Assim, a canção *Construção* se inscreve como mais uma peça que articula o *ethos* operário que permeia a construção da nova capital – não apenas como evento técnico, mas como experiência humana atravessada por tensões sociais profundas.

A morte do trabalhador – simbólica e literal – também está inscrita nesse processo. Ele morre no anonimato, como tantos candangos que pereceram durante a construção da cidade por causas não naturais. A imagem da queda, ressoa nas histórias contadas e que lembram aqueles que tombaram de andaimes e estruturas colossais (RIBEIRO, 2008; HAVE DREAMS, 2025). Na música em questão, esse apagamento se expressa por meio da estética da repetição, onde a substituição progressiva de palavras altera a forma sem modificar o sentido. A cada ciclo, o trabalhador se torna mais objeto e menos sujeito, dissolvendo-se em um ritmo que mimetiza a máquina. A imagem da figura 124, onde vemos um operário sobre a frágil estrutura de madeira, ressoa, de maneira eloquente, o que o lirismo da canção procura representar.

O *pathos* da figura do carregador de café representado por Portinari, o gesto exausto do trabalhador rural descrito nas páginas de *Cacau*, de Jorge Amado, e o conjunto de imagens desta prancha, conjugam, numa gramática anacrônica, gestos e formas, que retornam no conceito de *Nachleben,* proposto por Warburg (WARBURG, 2013; DIDI-HUBERMAN, 2009). O trabalhador moderno – seja o bóia-fria do interior baiano, o candango nos canteiros da nova capital ou o personagem anônimo na canção de Chico Buarque – repete um gesto ancestral: o corpo submetido à força da necessidade e sob o peso da carga física.

Empunhando uma enxada, carregando uma saca de café ou erguendo uma parede de tijolos, esse corpo carrega a cruz simbólica de um destino que esteve inscrito antes mesmo de seu nascimento. Brasília, sob essa perspectiva, não emerge do "nada" – como frequentemente sustenta o discurso oficial –, mas aflora a partir da reatualização de um corpo historicamente exaurido. A cidade modernista, portanto, não representou durante a sua construção uma ruptura em relação ao passado, como institui a sua mitologia, mas condensou continuidades estruturais, sobretudo aquelas que traduzem as imagens que esses contextos anacrônicos geram.

Estabelece-se, assim, uma ponte iconológica entre essas imagens fotográficas, a narrativa literária e a canção – um elo entre o mito do progresso e a persistência da exploração. Trata-se de uma iconologia do labor, na qual a repetição de gestos e posturas, ao longo das décadas e séculos, evidenciam a permanência de estruturas históricas. Nesse contexto, tais fotografias deixam de ser mero registro visual para assumir o estatuto de testemunho, fornecendo uma representação estética do trabalhador nesse fluxo de busca pela modernidade e progresso.

Não por acaso, a imagem da figura 190 encerra esta prancha: ela condensa, de modo eloquente, toda a ambivalência que atravessa as fotografias da construção da nova capital. Dois operários, candangos, erguem – ou talvez desmontam – a estrutura do monumento que os homenageia, cravado no coração do poder, em frente ao Palácio do Planalto.[178] A escultura que pretende eternizar a contribuição deles é, paradoxalmente, sustentada pelos próprios corpos que ela busca exaltar. Não há proteção, não há aparato moderno que os resguarde – apenas os gestos repetidos de risco, os corpos suspensos, vulneráveis, perpetuando a mesma lógica de sacrifício evidenciada nas demais imagens deste conjunto. A figuração da memória, tal como representada nesse monumento, emerge marcada por uma contradição profunda: os candangos que deram forma à utopia modernista foram mantidos à margem dela, mesmo no momento em que seus feitos eram elevados à condição de símbolo.

[178] A escultura *Os Candangos*, criada por Bruno Giorgi, em 1957, e instalada na Praça dos Três Poderes antes da inauguração de Brasília, é uma obra icônica da capital. Originalmente intitulada *Os Guerreiros*, a peça foi rebatizada a partir do uso popular, transformando-se em homenagem aos trabalhadores que participaram da construção da cidade. Composta por duas figuras alongadas e assimétricas, unidas por lanças e apoiadas em uma base estreita, a escultura combina referências clássicas e modernas, representando tanto o equilíbrio ético do gesto escultórico quanto a precariedade corporal dos retirantes nordestinos. A renomeação da obra – de "guerreiros" para "candangos" – resignificou sua leitura e revelou um processo simbólico de incorporação de um novo sujeito à narrativa nacional: o trabalhador anônimo, migrante, pobre e invisibilizado, agora figurado como herói fundacional da modernidade brasileira (VIDESOTT, 2008).

4.2.5 Comércio

Fumo de rolo, arreio de cangaia
E eu tenho pra vender, quem quer comprar?
Bolo de milho, broa e cocada
Eu tenho pra vender, quem quer comprar?
Pé de moleque, alecrim, canela
Moleque, sai daqui! Me deixa trabaiar
E Zé saiu correndo pra feira dos pássaros
E foi pássaro voando pra todo lugar
Tinha uma vendinha no canto da rua
Onde o mangaieiro ia se animar
Tomar uma bicada com lambu assado
E olhar pra Maria do Joá
Tinha uma vendinha no canto da rua
Onde o mangaieiro ia se animar
Tomar uma bicada com lambu assado
E olhar pra Maria do Joá
Cabresto de cavalo e rabichola
Eu tenho pra vender, quem quer comprar?
Farinha, rapadura, e graviola
Eu tenho pra vender, quem quer comprar?
Pavio de candeeiro, panela de barro
Menino, eu vou-me embora, tenho que voltar
Xaxar o meu roçado que nem boi de carro
Alpargata de arrasto não quer me levar

Feira de Mangaio
Sivuca

A constituição de um espaço destinado exclusivamente às trocas comerciais durante a construção de Brasília revelou-se uma ação metódica, essencial para a sustentação e manutenção das demandas básicas e cotidianas da força de trabalho que ali se instalava. A urgência com que esse espaço foi concebido e estruturado reflete-se diretamente nas imagens que compõem esta prancha intitulada *Comércio*. Tais fotografias documentam parte das estruturas e do cotidiano de uma lógica que esteve marcada pelo pragmatismo e voltada para a subsistência daqueles que se aventuraram nessa cidade em construção (SILVA, 1985; TAMANINI, 1994; SOARES; CASTRO, 2000; SILVA, 2022).

A despeito de sua relevância estratégica, o espaço comercial da Cidade Livre, como era conhecida à época, não se distanciava, em termos estéticos e materiais, do restante das infraestruturas que compunham o cenário da construção da nova capital, sobretudo nos primeiros anos da obra. Pelo contrário, integra esse mesmo universo visual perceptível nos alojamentos e nas moradias construídas pelos candangos, marcados pela improvisação: edificações simples, temporárias, que evidenciavam as limitações de um lugar erguido às pressas – soluções arquitetônicas rudimentares e recursos escassos. Não se tratava apenas de

um afastamento geográfico do canteiro de obras da capital, mas, sobretudo, de um distanciamento estético da cidade a qual deveria contribuir. [179]

Assim, a área comercial da Cidade Livre se configurou como uma espacialidade marcada pelos signos da funcionalidade momentânea. Diferentemente do traçado racional e modernista que norteou o projeto urbanístico oficial da capital, esse espaço emergiu como resposta às carências concretas de um numeroso contingente populacional, cuja presença, como vimos em outros momentos, foi imprescindível para a conclusão da cidade. A necessidade de uma área comercial, nesse contexto, significou o abastecimento da população crescente e, refletiu, em seu interior, as complexidades sociais que se formavam às margens da cidade moderna (SOARES; CASTRO, 2000; SILVA, 2020).

As fotografias presentes nesta prancha documentam um sistema comercial que se revelou autônomo, especialmente até a inauguração oficial de Brasília. Um lugar que não foi previamente desenhado nas pranchetas dos arquitetos e em que nem esteve orbitando a vanguarda modernista.[180] O que vemos nessas cenas não se constitui como parte desse sonho que tantos vieram buscar. Um sonho que seria erguido "do nada", mas que carregava o propósito de, um dia, transformar-se em passaporte para o futuro – algo distinto daquilo que a Cidade Livre oferecia. Elas revelam uma espacialidade onde a ocupação estava relacionada diretamente ao ritmo acelerado das obras que aconteciam nas proximidades, expondo um campo de tensões entre o planejamento urbano minucioso e a realidade concreta das demandas contingenciais.

Assim, é possível identificar através dos letreiros e anúncios visíveis a oferta de bens e serviços voltados essencialmente à subsistência e ao atendimento de demandas básicas (figuras 4, 5, 17, 19, 20, 24, 25, 26 a 35): alimentos, vestuário, farmácias, bares, hotéis, produtos de higiene, mecânica, materiais de construção, pequenos utensílios domésticos, além de serviços como corte de cabelo, dentistas, alfaiataria e transporte interestadual – estes constituem indícios da tentativa de manter uma vida minimamente funcional em meio às

[179] Durante a construção de Brasília, a Cidade Livre – atual Núcleo Bandeirante – exerceu um papel estratégico fundamental ao servir como ponto de apoio logístico e comercial à gigantesca operação de edificação da nova capital. Criada pela NOVACAP, nos primeiros meses da obra, ainda em 1956, a partir da concessão de lotes isentos de impostos e sob regime de comodato, a Cidade Livre tornou-se o primeiro núcleo urbano funcional da região. A partir de sua localização privilegiada, no entroncamento de rodovias que ligavam o Planalto Central ao restante do país, a área abrigou comerciantes, operários e técnicos, além de estruturas essenciais como escolas, igrejas, mercado, cinema e zonas de lazer. Seu caráter provisório rapidamente deu lugar a uma dinâmica urbana permanente, marcada por sociabilidades próprias e uma vida cotidiana intensa que contrastava com a rigidez planejada do futuro Plano Piloto (SOARES; CASTRO, 2000).

[180] Sob a coordenação do engenheiro Bernardo Sayão, as equipes de trabalhadores contratados pela NOVACAP traçaram as primeiras vias da Cidade Livre (SILVA, 2022).

dinâmicas da cidade que nascia. As estruturas edificadas para tal finalidade eram, em sua maioria, efêmeras e limitadas. Embora algumas construções revelem indícios de maior investimento – decorrentes da rentabilidade progressiva de certos comércios (figuras 19, 40 a 47).

Contudo, algumas imagens expõem outras facetas daquela realidade. As figuras 40 a 42, por exemplo, revelam aspectos que indicam traços contraditórios de um lugar edificado para ser temporário, apontado para uma possível consolidação – espaços culturais e de lazer como o cinema e o teatro. Nas figuras 40 e 41, vemos homens observando atentamente os cartazes que anunciam a programação cultural do local – um gesto que revela a busca por distração, em meio a uma rotina marcada pelo trabalho. Já na figura 42, a fachada do Teatro Bandeirante – com letreiros visíveis, estrutura em madeira – mostra aspectos que evidenciam, ainda que em um cenário de escassez, a existência de investimentos no entretenimento e na cultura popular.

São espaços, por sua vez, que tiveram uma multifuncionalidade: ora salas de exibição cinematográfica, ora templos religiosos aos domingos – reunindo trabalhadores, funcionários técnicos, engenheiros e arquitetos em torno de uma mesma ambiência comunitária (SILVA, 2022). Essa convivência entre diferentes estratos sociais reforça o entendimento de que, apesar de sua origem utilitária, a Cidade Livre consolidou-se como polo de sociabilidade e pluralidade cultural, abrigando práticas que extrapolavam a lógica da sobrevivência e contribuíam para a construção de uma memória coletiva viva e afetiva.

Muitas das construções dessa área comercial foram erguidas com madeira reaproveitada, com coberturas frágeis e sinalizações feitas à mão – evidências materiais da lógica marcada pela temporalidade subjacente àquele contexto (figuras 4 a 9). O solo de terra batida, por vezes marcado por poças e lama (figura 24), destoava radicalmente da racionalidade e previsibilidade preconizados por Lúcio Costa para o Plano Piloto. Na Cidade Livre, a prática se impunha ao projeto, e a necessidade eclipsava qualquer ideal utópico. Essa ambiência era resultado direto do caráter que marcou esse assentamento, contribuindo para uma atmosfera que se assemelhava a um "faroeste" urbano.

Evidencia-se, assim, uma inversão significativa na lógica que sustentou a capital federal: em vez de os modos de vida serem previamente organizados pela racionalidade, são estes que, a partir de suas urgências e limitações, acabam por configurar uma geografia cotidiana própria e circunstancial. Tais fotografias, constituem representações que reforçam as características que orbitavam as obras da capital; uma espacialidade paralela – espontânea

e ausente da narrativa modernista – uma urbanidade que se formou à margem do projeto monumental (SOARES; CASTRO, 2020).

Essa outra cidade, que crescia junto à Brasília, deveria desaparecer, revelando, assim, uma lógica de apagamento: uma vez cumprida sua função, seria desmobilizada – não por obsolescência funcional, mas por destoar do projeto que norteava o imaginário previsto para a região. No entanto, essa lógica foi tensionada pela resistência de seus habitantes, sobretudo comerciantes. Em resposta às tentativas do governo de desativar o local, surgiu o Movimento de Pró-Fixação do Núcleo Bandeirante, que mobilizou apoio popular e político para reivindicar o reconhecimento da permanência da Cidade Livre, culminando, mais tarde, na aprovação da Lei nº 4.020, de 20 de dezembro de 1961, que oficializou o Núcleo Bandeirante como cidade-satélite do Distrito Federal. A partir daquele momento, o que fora concebido como temporário passou a integrar de forma definitiva o território da capital, consolidando-se como uma unidade administrativa (SILVA, 2020).

A economia informal que sustentou, nos bastidores, o cotidiano de demandas de milhares de trabalhadores, é materialmente visível nas imagens aéreas da Avenida Central (figuras 2, 3 e 47). Nelas, observa-se essa urbanidade funcional, marcada pela justaposição de edificações comerciais, dispostas lado a lado, formando fileiras que acompanham o traçado livre da via principal. A ausência de calçamento e a presença de postes e fiações expostos, assim como a circulação intensa de caminhões, bicicletas, pedestres e vendedores ambulantes, revelam uma paisagem urbana caótica, porém viva – uma organicidade que escapa à rigidez que marcaria a capital. O contraste é contundente: os corpos que constroem a utopia arquitetônica se abastecem e se movem em meio à materialidade prosaica da vida, e é nesse entrelaçamento entre precariedade e vitalidade que se forma o tecido urbano inaugural da região.

Observam-se, por exemplo, registros de estabelecimentos como a “Cantina Nortista”, “Caza Nordestina”, “Casa da Sogra”, “Churrascaria Presidente”, “Penção São José” e “Farmácia São João” (figuras 4, 5, 17, 19, 25 e 28). Comércios locais cujos nomes e fachadas dialogam diretamente com a oralidade e a cultura popular nordestina. As placas que os identificam carregam uma estética vernacular que confere à Cidade Livre uma identidade visual marcada pela memória de um lugar deixado para trás e ressignificado neste novo território. Trata-se de uma visualidade fundada na criatividade, na ironia e na cultura de origem de seus agentes, revelando uma dimensão simbólica identitária e de reinvenção do cotidiano.

Importante lembrar que feiras populares, espalhadas por todo território nacional, sempre assumiram uma centralidade tanto simbólica quanto funcional onde ocorrem, e no contexto da construção de Brasília não foi diferente (MASCARENHAS; DOLZANI, 2008). Apesar do nome *Cidade Livre*, pouco havia de cidade naquele espaço – tratava-se, antes, da projeção de um futuro ainda distante.[181] O reconhecimento de que aquele território se assemelhava mais a uma feira do que a um comércio formalizado, evidencia-se em algumas imagens (figuras, 2 a 4, 6 a 9): barracas cobertas por lonas, produtos empilhados em caixotes rústicos, frutas e galinhas à mostra, tudo disposto em um cenário que lembrava, em muitos aspectos, um cotidiano comercial que remontava ao território de origem de uma parte expressiva dos indivíduos que frequentavam aquelas ruas.

Contudo, a Cidade Livre ultrapassava sua função meramente econômica e se transformava em um espaço comunitário de trocas simbólicas e de respiro diante da dureza do cotidiano laboral. É nesse território que se forjou uma esfera pública alternativa, onde o lazer, os encontros e as narrativas – tanto individuais quanto coletivas – encontravam abrigo, mesmo em meio às limitações materiais. As mulheres, muitas vezes acompanhadas de crianças, ao contrário de sua ausência nos canteiros de obra, aqui surgem como frequentadoras e participantes da rotina comercial (figuras 5, 6, 11, 21, 25, 26, 28 a 33, 35, 37 e 38), e também como protagonistas desse espaço urbano em formação (figuras 6 e 9), inscrevendo seus corpos em uma conjuntura caracterizada pela predominância da presença masculina, sobretudo, no ritmo intenso do trabalho na construção civil que a envolve.

O vestuário dos sujeitos retratados – homens de chapéu de couro ou palha, camisas arregaçadas, calças largas, botinas e mulheres com vestidos e saias longas – também ressoa esse repertório estético nordestino da época, apontando para uma migração cultural que não se dissolveu no projeto da cidade que vieram erguer, moldando a Cidade Livre como um espaço de pertencimento e de memória. O aparecimento de cavalos e burros de carga em algumas das imagens (figuras 15, 17 e 18) reforça ainda mais o anacronismo que caracterizou esse lugar. Um comércio que se realizava em meio a uma paisagem ambígua, onde o arcaico e o moderno se entrelaçavam de maneira produtiva. A presença desses animais na porta de

[181] A designação *Cidade Livre* remonta à política adotada pela NOVACAP, ainda em 1956, de conceder lotes comerciais sob regime de comodato, com isenção de impostos, a fim de estruturar rapidamente um núcleo de abastecimento e serviços para os trabalhadores da construção de Brasília. O nome faz referência à isenção tributária, marcando o caráter provisório e excepcional da ocupação, prevista inicialmente para durar apenas até a inauguração da nova capital (SILVA, 2011)

comércios como a “Casa da Sogra” (figura 17) sugere que a logística de deslocamento ainda se dava de modo pré-industrial.

Por outro lado, alguns registros revelam que as dinâmicas comerciais não permaneceram confinadas à Cidade Livre, mas, à medida que Brasília ganhava forma e identidade, também avançaram para o interior dos espaços desenhados para a capital. As figuras 48 a 53 ilustram esse processo de expansão e transbordamento da feira e dos pequenos comércios em direção ao Plano Piloto. Esses registros indicam uma ocupação ambivalente e transitória, revelando que, mesmo nos espaços monumentais, emergiam práticas de subsistência e comércio popular. A estética da feira – com produtos dispostos no chão, vendedores ambulantes, carrinhos adaptados e pequenos pontos de venda improvisados sob a arquitetura em formação – sobrepõe-se temporariamente à ordem racionalista do urbanismo planejado, evidenciando a coexistência entre projeto e invenção, entre o ideal e a necessidade (figuras 49 a 52). Nesse cenário, a presença do fotógrafo lambe-lambe (figura 53) ganha um significado ampliado: sua atividade itinerante o coloca em contato direto com os candangos que buscavam eternizar sua presença em meio à cidade em transformação. A câmera posicionada diante de uma mulher sentada ao ar livre, em frente à avenida W3 sul, sinaliza a construção simbólica de pertencimento àquele lugar. Trata-se de uma inscrição visual que, ainda que efêmera, colabora para reafirmar a centralidade desses sujeitos na edificação da cidade.

Uma das fotografias do comércio na área central do Plano Piloto se destaca das demais (figura 48). A imagem documenta uma prática comercial fundamental nos canteiros de obras de Brasília, mas historicamente invisibilizada tanto na memória coletiva quanto nos discursos oficiais. Trata-se da presença de mulheres que, mesmo proibidas de circular livremente por determinados espaços de trabalho – como indicam as placas que vetavam a presença feminina e de crianças nos canteiros –, estabeleceram atividades informais de fornecimento de alimentos, especialmente marmitas para os operários.

A imagem revela uma cena complexa: em primeiro plano, observamos uma estrutura precária, provavelmente de madeira e lona, funcionando como cozinha improvisada. Fogões formados por tijolos empilhados, utensílios espalhados no chão, panelas sobre o fogo e caixas de madeira compõem o cenário. Ao centro, uma mulher – a única figura feminina na fotografia – prepara alimentos de pé, enquanto diversos homens, identificáveis como operários pelo vestuário e chapéus, circulam ao redor. Alguns parecem aguardar sua refeição; outros fumam ou observam o entorno, talvez já alimentados. A imagem articula, assim, trabalho, pausa, subsistência e convivência.

Essa atividade feminina, ainda hoje presente nas ruas da cidade de Brasília, revela uma dimensão crucial do cotidiano operário: a necessidade de alimentação acessível e próxima às frentes de trabalho. Muitas mulheres atuaram como cozinheiras nas imediações das obras, vendendo marmitas a operários que, em diversos casos, optavam por adquirir refeições prontas diante da ausência de condições adequadas para preparar seus próprios alimentos. Como aponta Tânia Fontenele (2013), essas mulheres, mesmo sem qualquer vínculo contratual com as empreiteiras, desempenharam um papel fundamental na sustentação da vida próxima às edificações da cidade. Preparando alimentos, essas candangas encontraram formas de inserção e sobrevivência em um ambiente de trabalho que não as acolhia. A venda de marmitas tornou-se uma prática recorrente, sobretudo após a consolidação de algumas edificações centrais, quando o fluxo de trabalhadores passou a se concentrar em zonas específicas.

Ao mesmo tempo, é importante reconhecer que as imagens não representam a totalidade do que se passava. Como nos alerta Kossoy, toda fotografia carrega consigo um olhar e, com ele, uma lógica de seleção que determina o que será documentado e o que permanecerá oculto. As ausências, desse modo, são tão significativas quanto aquilo que as imagens revelam (KOSSOY, 2002). Entre os silêncios mais expressivos, destaca-se a escassez de registros dos espaços dedicados à prostituição – estabelecimentos administrados por mulheres e frequentados por operários, arquitetos, engenheiros e políticos, como a emblemática "Casa das Mercedes" ou "Placa da Mercedes", localizada no final da Avenida Central da Cidade Livre – espaços que constituíam um dos principais destinos de lazer dos trabalhadores após as jornadas extenuantes nos canteiros de obras (A SAGA [...], 2008; ALMINO, 2010; POEIRA [...], 2011; SILVA, 2011). Esses locais ofereciam sexo, companhia, comida, bebida, cuidado e acolhimento. A invisibilização dessas casas revela um apagamento simbólico evidente, atuando como uma higienização do imaginário da capital, excluindo da memória fotográfica aspectos que destoavam da moralidade projetada para a cidade de Brasília.

É nesse ponto que a obra *Cidade Livre*, de João Almino (2010), se constitui como documento literário potente para tensionar as lacunas do registro fotográfico e do discurso oficial. Em sua ficção memorialista, Almino dá corpo à multiplicidade das vivências da Cidade Livre e inclui, sobretudo, personagens como Lucrécia, uma prostituta que se torna central em sua narrativa. A figura de Lucrécia personifica a ambiguidade moral e afetiva do lugar: "a famosa prostituta Lucrécia" (ALMINO, 2010, p. 33), diz o narrador, relembrando outros estabelecimentos reais e emblemáticos da boemia e da sexualidade mercantilizada na

nova capital, como o "Hotel Brasília", o "Paraíso", o "Dom Pedro II", a "Pensão do Português", o "Normandie", o "Buriti", o "Jurema" e o "Santos Dumont" (ALMINO, 2010, p. 33).[182] Essa enumeração não é aleatória, pois inscreve esses espaços no mapa simbólico desse lugar em formação, ao mesmo tempo em que revela as engrenagens subterrâneas que sustentavam o cotidiano dos candangos: desejo, carência, fuga e solidão.

> Na quarta noite, papai, trancado entre quatro paredes sujas, me contou que um dos negócios mais lucrativos da Cidade Livre era o dos bordéis, onde nos fins de semana e nas horas livres os operários gastavam o dinheiro ganho com as excessivas horas de trabalho. Papai se lembrava dos bares, das bebedeiras e da zona boêmia, de jogo e prostituição – a chamada Placa da Mercedes –, responsável por tornar Brasília "uma cidade licenciosa e imoral, como viria a afirmar o jornal *O Globo* em 16 de junho de 1958. As prostitutas estavam em toda parte, às centenas, nas pensões de rapariga, nos bares e cabarés, pois havia um bom mercado: muitos homens tinham vindo para a construção sem trazer suas famílias. As prostitutas eram tantas que papai chegara a sugerir a Valdivino, se ele quisesse ganhar dinheiro, especializar-se no conserto de camas que se quebravam pelo uso intenso nos bordéis, mas Valdivino lhe repetia, não, doutor Moacyr, meu negócio é construir igrejas. As mulheres que não fossem prostitutas eram raras e por isso cobiçadas. A escassez de mulheres em muito contribuía para a sede sexual dos homens, e papai não era uma exceção (ALMINO, 2010, p. 92).

Almino, ao fazer essa inserção ficcional da prostituição, atua como um contra olhar, um gesto que rompe o silêncio de um passado arrancado daquilo que se procura guardar como memória.[183] Tal perspectiva é fortalecida pelos registros documentais dos filmes *Poeira e Batom* (2011), de Tânia Fontenele, e *A saga das candangas invisíveis* (2008), de Denise Caputo. No primeiro, Fontenele resgata através da oralidade a fala de engenheiras e arquitetas[184] que participaram da construção da capital e que também foram relegadas à

[182] Embora *Cidade Livre* (ALMINO, 2010) seja uma obra de ficção, sua narrativa é permeada por memórias e referências reais do cotidiano da antiga Cidade Livre, atual Núcleo Bandeirante. Os estabelecimentos de fato existiram e foram parte significativa da dinâmica urbana e social da época, especialmente no que se refere à vida das mulheres que ali atuavam, muitas delas em atividades ligadas à boemia e à sexualidade mercantilizada.

[183] Em discurso publicado em seu site oficial, João Almino revela aspectos do processo de construção do romance *Cidade Livre*, destacando o papel da literatura como ferramenta de revelação do não dito: "A literatura, a meu ver, deve se libertar da mera descrição jornalística. [...] Ela é às vezes mais eficaz não quando expressa o que foi visto ou dito, mas sim o que está escondido ou foi silenciado; não o que aconteceu, mas o que não pôde acontecer". Ao comentar a reação de leitores que acreditaram reconhecer personagens reais em sua narrativa, o autor menciona que escreveu o livro durante uma estada em Chicago, valendo-se de mapas, relatórios, depoimentos e crônicas para reconstruir o universo retratado. Essas declarações reiteram o compromisso do autor com uma literatura que atua como contra memória, ampliando os sentidos da história oficial. Disponível em: https://joaoalmino.com/cidade-livre-ou-o-inconformismo-da-literatura/. Acesso em: 07/07/2025.

[184] Entre as inúmeras mulheres entrevistadas por Tânia Fontenele em seu documentário, destaca-se a fala contundente de uma das responsáveis pela administração de uma casa de prostituição na Cidade Livre – como já abordado anteriormente. No entanto, é importante ressaltar que a maior parte dos depoimentos presentes no filme provém de mulheres que exerceram papéis de liderança técnica e institucional durante a construção da capital, como engenheiras, arquitetas, médicas e funcionárias públicas. São essas trajetórias que ocupam a centralidade da narrativa documental, revelando um protagonismo feminino múltiplo e complexo.

invisibilidade pelos discursos hegemônicos. Uma de suas entrevistas nos lembra: "As mulheres não apareciam nas fotos, mas estavam lá, trabalhando com os homens, lado a lado" (Poeira [...], 2011, 14'10"). Essa afirmação poderia ser aplicada igualmente às prostitutas da Cidade Livre: elas sempre estiveram lá.[185]

Já no filme de Denise Caputo, a abordagem é direta e necessária. Uma das entrevistadas afirma: "A Cidade Livre era cheia de casas de mulher. E elas ajudavam muito a manter a ordem. Ajudavam até a curar a saudade dos operários" (A SAGA [...], 2008, 10'22"). Em outro momento, uma antiga moradora declara: "A prostituição aqui era como uma instituição. Todo mundo sabia, todo mundo passava por lá. Era o normal" (A SAGA [...], 2008, 17'40"). Esses depoimentos funcionam como importantes arquivos, permitindo reconstituir tanto o espaço físico da Cidade Livre, quanto o espaço simbólico do afeto, da troca, da tensão e da negociação de sentidos entre os gêneros e as classes sociais.

Por trás das fachadas das farmácias e alfaiatarias, dos mercados e pensões, pulsava uma vida social intensa, marcada por fluxos migratórios, por lógicas de sobrevivência e por um erotismo popular que se manteve à margem da documentação oficial. Se as casas de prostituição foram sistematicamente excluídas dos registros visuais – ainda que reconhecidas como espaços centrais de sociabilidade na Cidade Livre –, o enquadramento de uma freira, como vemos na figura 26, explicita o viés moral e seletivo que orientava o gesto fotográfico. A lente que silencia a prostituta e destaca a religiosa revela uma curadoria simbólica que busca legitimar certos valores e apagar outros. Não se trata apenas do que foi fotografado, mas do que foi permitido ser lembrado. É preciso ver nessas fotografias o que escapa das lentes, aquilo que escapa ao foco – as presenças ausentes, os corpos omitidos, os gestos desviados. A Cidade Livre era, como narra João Almino, um espaço marcado por uma ética própria, em que "a memória nada quer dizer, apenas diz em meio ao esquecimento e ao que procura ocultar" (ALMINO, 2010, p. 199).

Contudo, a partir da intersecção dos discursos apresentados nos documentários de Denise Caputo (2008) e Tânia Fontenele (2011), assim como das memórias reconstruídas por João Almino em sua obra literária *Cidade Livre* (2010), torna-se possível acessar aquilo que

[185] Apesar das extensas buscas por registros fotográficos das mulheres que atuaram na prostituição na Cidade Livre, não foram localizadas imagens que as identifiquem de forma explícita. No entanto, alguns poucos registros visuais mostram agrupamentos de mulheres jovens, cuja aparência, modo de vestir e o fato de estarem em grupos – conforme descrito nos depoimentos orais resgatados por Caputo (2008) e Fontenele (2011) – permitem supor que se tratavam de profissionais do sexo, ainda que os registros não tragam essa identificação de forma categórica. Contudo, tais fotografias serão tratadas com mais profundidade na última prancha de imagens, intitulada *Candangos*.

os registros fotográficos frequentemente silenciavam: os corpos que escapam ao enquadramento hegemônico da memória visual. As fotografias das figuras 29 e 30 materializam elementos visuais carregados de significados que não podem ser ignorados. Na obra de João Almino, por exemplo, é recorrente a menção ao "Hotel Brasília", espaço onde seu pai, personagem central da narrativa, buscava a companhia da prostituta Lucrécia – uma figura simbólica da boemia local.

Na figura 29, à frente desse mesmo hotel, duas mulheres se destacam em primeiro plano. Uma delas encara a lente do fotógrafo com firmeza, em um sinal simultaneamente de confronto e autoconsciência. Seu braço erguido, como que tentando impedir o registro, revela um ato crítico e domínio sobre sua própria imagem – e de sua possível instrumentalização. A outra, que a segura suavemente pelos braços enquanto sorri, parece partilhar da mesma apreensão: um sinal ambivalente que pode ser lido como tentativa de amparo ou mesmo de contenção. Enquanto as duas mulheres demonstram cautela diante da câmera, os homens que as rodeiam parecem alheios à presença do fotógrafo, voltando-se a elas com olhares diretos e posturas que sugerem desejo ou interesse, reduzindo o ato fotográfico à banalidade do cotidiano local.

Ao fundo, um grupo de homens se aglomera em fila, evocando diretamente os relatos de uma das entrevistadas no filme *A saga das candangas invisíveis*, de Caputo, ao descrever a cena cotidiana do prostíbulo: "ali o negócio ficava feio, era uma fila, viu. Tinha fedorento a suvaco, federento a suor, tinha de todo jeito. Mas não tinha jeito, não tinha pra onde correr, a gente tava ali pra isso" (*SAGA* [...], 2008, 15'05"). Essa cena encarna visualmente o que a narrativa oral já denunciava: um sistema de exploração e desejo atravessado por precariedade e conivência.

Na figura 30, temos novamente o "Hotel Brasília" em destaque, com a presença de três mulheres posicionadas próximas à porta do estabelecimento.[186] Uma delas está encostada em um carro com a inscrição "TÁXI", outro signo da movimentação e da lógica de circulação do desejo naquele espaço. As roupas dessas mulheres – saias volumosas, ausência

[186] A presença de Juscelino Kubitschek diante do "Hotel Brasília", registrada pelo fotógrafo Jean Manzon, em 1957, ilustra a frequência de figuras públicas e autoridades políticas em estabelecimentos situados na Cidade Livre. A imagem, disponível no acervo digital do MASP, retrata o então presidente da República recostado na varanda do hotel, sugerindo a centralidade simbólica desse espaço e também sua inserção nos circuitos de sociabilidade que atravessavam fronteiras institucionais. Embora não se possa afirmar com precisão os usos privados do local por parte de políticos, relatos orais documentados e a literatura ficcional indicam que tais espaços também se constituíam como zonas ambíguas de encontro entre poder, informalidade e desejo. A fotografia pode ser consultada em: https://masp.org.br/en/collections/works/juscelino-kubitschek-brasilia-1. Acesso em: 07/07/2025.

de acompanhantes masculinos, gestualidade marcada – reforçam a associação com a descrição das profissionais do sexo da Cidade Livre, tal como narrado nos depoimentos colhidos nos documentários de Fontenele (2011) e Caputo (2008). A repetição dos mesmos elementos simbólicos nas duas cenas indica que estamos diante de um arquivo não oficial, mas eloquente, da presença feminina no trabalho sexual e afetivo daquele lugar.

Essas raras imagens expõem uma geografia marcada pela violência simbólica da exclusão, rompendo, ainda que parcialmente, com a invisibilidade institucional imposta a essas mulheres. Seus olhares, trejeitos e posicionamentos corporais desafiam a objetificação e denunciam a tentativa de apagamento histórico. Trata-se, portanto, de reconhecer nessas fotografias uma ética visual insurgente, onde o feminino marginalizado – prostituído e estigmatizado – inscreve-se de forma ativa na iconografia da fundação de Brasília. São cenas que infringem o pacto da invisibilidade: essas mulheres não foram espectadoras da história, mas agentes de um cotidiano marcado por contradições e resistência.

Desse modo, não são poucas as conexões possíveis entre o universo representado nesta prancha e os campos da arte. Ao entrelaçarmos essas imagens com a xilogravura *A feira de Caruaru*, de J. Borges (s.d) (figura 1), com a canção *Feira de Mangaio*, de Sivuca (1978), percebe-se uma complexa rede de correspondências visuais, simbólicas e culturais que pode ser compreendida à luz do conceito de *Pathosformel*, de Aby Warburg (2013), e da iconologia proposta por Erwin Panofsky (1991). A obra de J. Borges oferece mais do que uma representação literal da feira nordestina: constitui um compêndio visual do *ethos* popular, aglutinando práticas sociais, religiosidades, desejos e necessidades materiais. É nesse universo de intensidades que se reconhecem objetos, corporalidades e tensões também presentes nas fotografias aqui analisadas. Tais paralelismos ampliam a leitura iconográfica desta prancha, anunciando a persistência de uma visualidade popular que atravessa diferentes suportes e tempos históricos.

No universo gráfico de J. Borges, homens e mulheres dividem o espaço da feira, vendem frutas, utensílios, roupas, panelas, animais e, convivem – ou poderiam conviver – com músicos, bêbados, religiosos e prostitutas. Essa densidade simbólica e social pode ser lida, à maneira panofskyana, como uma estrutura iconológica que revela o inconsciente social que opera tanto na xilogravura quanto nas fotografias do comércio da Cidade Livre: um inconsciente marcado por precariedade, improviso, mas também por pertencimento, identidade e resiliência. Nas fotografias, o improviso das construções em madeira, das fachadas feitas à mão, dos barracões onde se vendem frutas, remédios, roupas e alimentos remete à mesma lógica da feira nordestina que emerge na xilogravura. Ainda que

formalmente distintas, ambas constituem encenações visuais do espaço popular em sua potência agregadora e de sobrevivência.

Essa dimensão do popular que articula o comércio à cultura aparece também de forma vibrante na música de Sivuca (1978). Na canção, *Feira de Mangaio*, o eu lírico se apresenta como sujeito de múltiplas mercadorias: "Fumo de rolo, arreio de cangalha / Eu tenho pra vender, quem quer comprar? / Bolo de milho, broa e cocada / Eu tenho pra vender, quem quer comprar?" Essa enumeração descritiva de produtos da cultura local, performa a própria fala que pulsa nessas localidades, instaurando uma oralidade mercantil que remete diretamente ao ambiente das feiras como espaços de negociação, de aproximação e de sociabilidade. Aqui, o ponto alto da canção, entretanto, é a referência à "Maria do Joá": "Tomar uma bicada com lambú assado, e olhar pra Maria do Joá". Aqui, a Maria, figura feminina evocada no momento de lazer masculino após o comércio, insinua a presença constante – ainda que marginalizada – das mulheres da Cidade Livre que trabalhavam com seus corpos, oferecendo prazer, companhia e conversa a esses homens migrantes e solitários, como rememora uma das entrevistadas por Caputo (2008): "as prostitutas cuidavam, alimentavam, lavavam roupas e até faziam curativos nos candangos que estavam sozinhos" (A SAGA [...], 2008, 12min32s).

A iconografia da feira, tanto na xilogravura de J. Borges quanto nas fotografias que ambientam este conjunto de imagens, compartilha ainda um *pathos* singular – esse gesto repetido que Warburg identificava como expressão cultural de longa duração e anacrônico. É possível perceber nos corpos destas fotografias – os homens encostados em postes, as mulheres em movimento acompanhadas de crianças ou carregando bolsas e sacolas, a mulher com pouca roupa que também aparece, os olhares atentos de compradores e vendedores – uma mesma disposição corporal ancestral que aparece na xilogravura de J. Borges: a presença orgânica e atuante no espaço público da feira. Como Warburg sugere, esses gestos são como fórmulas, condensações que retornam em novos contextos – aqui, da feira do interior nordestino aos arredores da cidade modernista.

A representação de J. Borges é, assim, um lugar que avança para além da ideia de feira: trata-se de uma totalidade social condensada, onde o comércio não se separa da vida cotidiana – as pessoas compram, dançam, comem, paqueram, rezam, se embriagam e cantam. Essa lógica totalizante aparece igualmente nessas fotografias como um palimpsesto visual, no qual cada fachada, cada barraca, cada homem, mulher e criança contribui para a edificação de um universo simbólico próprio. Não se trata apenas de trocas econômicas, mas de práticas culturais, de modos de estar e de resistir num território em formação.

No entanto, esse viver também esteve atravessado pela repressão. Como discutido no segundo capítulo, ao abordarmos a identidade candanga e a atuação da Guarda Especial de Brasília (GEB), é fundamental destacar que os momentos de lazer desses homens e mulheres eram constantemente marcados por práticas sistemáticas de controle social – muitas vezes violento. Os boletins de ocorrência da época evidenciam prisões arbitrárias por "vadiagem", embriaguez nos alojamentos e "desordem" – ocorrências especialmente frequentes em contextos de festas e outras formas de sociabilidade popular. [187] Essa tensão entre o ideal utópico da capital planejada e a realidade concreta daqueles que a ergueram ressurge com clareza em outra fala de uma das profissionais do sexo entrevistadas por Caputo (2008): "quando chegava no ambiente onde eu queria ficar não podia, porque era 'de menor', tinha que ficar sempre correndo da polícia. Quando a polícia chegava, tinha que esconder, não podia mostrar a cara, eu era muito nova" (*SAGA* [...], 2008, 2'56").

Por fim, a canção de Sivuca (1978), a xilogravura de J. Borges (s.d) e as fotografias que brotam nesta prancha convergem, para uma iconologia do popular brasileiro em seu momento candango: um instante onde o comércio, o corpo, o improviso e a ancestralidade se entrelaçavam. Trata-se de um gesto de memória e leitura crítica, que articula o visível e o invisível, o documento e o indício, o presente e o passado, ativando um pensamento visual encarnado, situado e, sobretudo, sensível.

[187] Para ter acesso a alguns boletins de ocorrência e documentos oficiais pertencentes ao acervo do Arquivo Público do Distrito Federal (ARPDF), que registram o cotidiano dos trabalhadores durante a construção de Brasília – incluindo prisões por embriaguez, repressão policial e acidentes –, ver a matéria realizada por Ramon Lamoso de Gusmão, intitulada *Brasília, 65: por uma história de quem a ergueu*. (Outras Palavras. Disponível em: https://outraspalavras.net/cidadesemtranse/brasilia-65-por-uma-historia-de-quem-a-ergueu/. Acesso em: 17/05/2025).

4.2.6 Candangos

Tá vendo aquele edifício moço
Ajudei a levantar
Foi um tempo de aflição, era quatro condução
Duas pra ir, duas pra voltar
Hoje depois dele pronto
Olho pra cima e fico tonto
Mas me vem um cidadão
E me diz desconfiado
Tu tá aí admirado ou tá querendo roubar?
Meu domingo tá perdido, vou pra casa entristecido
Dá vontade de beber
E pra aumentar o meu tédio
Eu nem posso olhar pro prédio que eu ajudei a fazer
Tá vendo aquele colégio moço?
Eu também trabalhei lá
Lá eu quase me arrebento
Fiz a massa, pus cimento
Ajudei a rebocar
Minha filha inocente vem pra mim toda contente
Pai vou me matricular
Mas me diz um cidadão
Criança de pé no chão aqui não pode estudar
Essa dor doeu mais forte
Por que é que eu deixei o norte
Eu me pus a me dizer
Lá a seca castigava, mas o pouco que eu plantava
Tinha direito a comer

Cidadão
Zé Ramalho

Se Brasília pôde, em algum momento, tornar-se realidade, isso se deve, em grande parte, à força de trabalho dos que estiveram direta e indiretamente envolvidos em sua construção: os candangos. Homens e mulheres que trabalharam nos canteiros de obras e em suas adjacências, envolvidos na materialização do ambicioso projeto da nova capital do Brasil (LARAIA, 1996; RIBEIRO, 2008; A SAGA [...], 2008; HOULSTON, 2010; LUIZ, 2010; FONTENELE, 2013; GUSMÃO, 2019; SILVA, 2022). Por essa razão, a prancha que intitulamos *Candangos*, embora posicionada ao final deste percurso analítico, assume um papel de especial relevância, funcionando como síntese das múltiplas dimensões que atravessam esta pesquisa – sobretudo aquelas inscritas na fisionomia dos sujeitos que, com sua presença, marcaram de forma indelével a memória desta cidade.

As análises desenvolvidas ao longo das pranchas anteriores – a chegada dos candangos com suas malas à cabeça, os modos de vida improvisados em barracos precários e alojamentos provisórios, o transporte rudimentar entre os canteiros e as frentes de trabalho, as longas e inseguras jornadas de serviço, bem como o comércio improvisado, encontram, neste

conjunto, sua expressão mais sintética. Isso porque as imagens aqui reunidas condensam esses aspectos analisados em suas fisionomias e inscritas em seu corpo.

As vestimentas dos candangos, mais uma vez, configuram marcadores das condições adversas que enfrentaram. A homogeneidade visual que presentam não decorre de uma escolha estética, mas de uma condição compartilhada pela contingência. O vestuário torna-se uma extensão daquele corpo que veste e, ao mesmo tempo, uma narrativa silenciosa e poderosa sobre ele: sua resistência e também subalternidade. A opulência simbólica da capital em construção não se traduz nas condições materiais dos sujeitos que a edificaram, e o contraste entre a monumentalidade e a fragilidade de seus corpos, torna-se uma das contradições estruturais que estas imagens nos permitem apreender.

O que vemos nesta prancha é uma corporeidade coletiva, quase homogênea em seus aspectos físicos e dispersa na amplitude da obra. São cenas capturadas em diferentes momentos do cotidiano desses homens e mulheres: no exercício do labor, nos instantes de pausa, durante as refeições, na Cidade Livre ou diante dos barracos improvisados que lhes serviam de moradia. Tais imagens delineiam um corpo social marcado pela diluição das subjetividades, seja pelas funções homogêneas que esses sujeitos exerciam, seja pela estética repetitiva de suas aparências. Os trajes masculinos – camisas de algodão surradas, por vezes rasgadas ou abertas no peito, botinas gastas e chapéus retorcidos ou de palha que ofereciam apenas uma proteção rudimentar contra o sol abrasador – constituem uma indumentária quase arquetípica, reiterada continuamente ao longo das imagens. As mulheres, por sua vez, também compartilham uma visualidade padronizada: surgem invariavelmente trajando saias longas e, não raro, em pequenos agrupamentos, compondo mais ainda uma estética coletiva.

Dentre essas fotografias, observam-se operários sentados diretamente sobre o chão (figuras 31 a 33, 51 a 53), sugerindo breves instantes de pausa em meio à rotina dos canteiros de obras. Em outras cenas (figuras 35 a 43), grupos alinhados em filas – possivelmente aguardando o pagamento de salários ou a distribuição de alimentos – tornam visível o processo de massificação ao qual esses sujeitos estavam submetidos. Trata-se de corpos anônimos, cujas identidades individuais se diluem em um coletivo indistinto, conformado por uma lógica funcional que exige quantidade, e não subjetividade. A construção do espaço moderno parece, aqui, depender de sujeitos que precisam negar suas singulares, contingentes de força laboral, braçal, necessários à execução de um projeto que os ultrapassa em escala e sentido.

Entretanto, percebe-se um movimento sutil de aproximação em determinados registros. A câmera se descola do coletivo e se detém em rostos específicos, em olhares que,

por vezes, enfrentam a lente com intensidade (figuras 3 a 16). São momentos reveladores, em que a individualidade irrompe a lógica do anonimato. Nesses retratos individuais, o candango ganha espessura humana: olhos firmes, feições marcadas, sorrisos contidos, expressões que condensam a complexidade da experiência vivida. O close-up, naquela conjuntura, não se configura como mero recurso técnico – torna-se estratégia de reconhecimento. Cada rosto aproximado da lente aponta para uma reivindicação de quem quer mostrar ou daquele que quer ser visto, como quem escapa da dissolução no amálgama da multidão. Há dignidade nessas trocas de olhares.[188]

A presença dos trabalhadores caminhando nas figuras 46 a 50, revela um percurso cotidiano que se desenhava entre o chão árido e o céu vasto do Planalto Central. Em uma delas, eles caminham em grupos dispersos, atravessando trilhas entre o mato alto (figura 46), onde o cerrado ainda domina a paisagem, e, ao fundo, ergue-se a estrutura monumental do Congresso Nacional – prenúncio do que viria a ser a sede de um poder ainda por se consolidar. Noutra, seguem por caminhos improvisados (figura 47), onde tábuas precárias substituem pontes e as construções crescem no horizonte como promessas concretas de um futuro modernista.

Em meio a esse vaivém, vemos corpos em deslocamento, figuras que cruzam o espaço entre a labuta e o descanso, entre a construção e o abandono momentâneo da obra (figura 48 e 49). São homens marcados por uma repetição cotidiana, pela poeira do caminho, pelo peso simbólico de dar forma à utopia. Em uma das imagens, eles caminham de costas para o fotógrafo (figura 50), rumo ao infinito da estrada, diluindo-se no horizonte, como se levassem consigo o próprio tempo da cidade em gestação.

Tais registros documentam esse movimento e performam significados: os passos ritmados, os chapéus sobre a cabeça e as roupas simples tornam-se signos visíveis da classe trabalhadora que ergueu a capital. Elas capturam o instante em que o corpo, ainda cansado do esforço, se retira da frente de obra, deixando para trás o cenário que continua ali, firme, crescendo, enquanto os operários retornam a seus alojamentos ou moradas improvisadas no interior de Cerrado.

[188] A quase total ausência de retratos aproximados de mulheres, ao menos entre o conjunto iconográfico analisado nesta pesquisa, pode ser atribuída à inexistência ou escassez de fotógrafas atuando no canteiro de obras de Brasília durante o período. A presença de uma mulher por trás das câmeras – com outra sensibilidade, outro repertório e, sobretudo, com outro tipo de acesso – talvez tivesse permitido o registro mais profundo de experiências femininas naquele contexto. A lacuna dessas imagens não é apenas técnica, mas simbólica: revela um limite do olhar documental condicionado pelas estruturas de gênero vigentes naquela conjuntura.

São fotografias que operam como testemunhos silenciosos de uma história em trânsito em cenas onde o tempo da construção não é apenas o da arquitetura, mas também o da vida: da espera, do retorno e da persistência. E é nesse interstício entre o já construído e o ainda por fazer que a imagem se torna política, devolvendo aos trabalhadores o lugar de sujeitos da história, ainda que por um breve instante, antes que o concreto os apague.

Como discutido em outras seções desta pesquisa, a presença feminina nos canteiros de Brasília, embora numericamente inferior, jamais foi ausente (FONTENELE, 2013). Ainda que o protagonismo da construção recaia majoritariamente sobre os homens, é preciso reconhecer que as mulheres desempenharam papéis fundamentais, tanto nas atividades cotidianas de execução da obra, quanto nos serviços de apoio à vida que se instaurava nas margens dos canteiros. A figura 22 reforça de forma eloquente esse aspecto.

Na imagem, vemos uma mulher jovem, trajando um vestido longo, pouco abaixo dos joelhos, com postura confiante e performática. Ela está posicionada diante de uma placa que anuncia a entrada na cidade: "*Brasília: a nova capital do Brasil. Alguns contra, muitos a favor, todos beneficiados!*". A inscrição já carrega um tom de propaganda política, um aviso categórico aos que criticavam o empreendimento. No entanto, é o gesto da mulher que verdadeiramente catalisa a atenção da cena. De maneira espirituosa e provocativa, ela ergue levemente a barra do vestido com uma das mãos e sorri. Esse gesto, longe de ser vulgar, carrega uma carga ambígua de humor e sedução, revelando tanto consciência sobre o próprio corpo quanto sagacidade diante da escassez de mulheres naquele ambiente massivamente masculino.

A cena se conecta diretamente às figuras 23 e 24, nas quais observamos um raro momento de sociabilidade exclusivamente feminina, provavelmente capturado na Cidade Livre – aquele espaço informal e marginal, mas vital, que servia como centro de comércio, serviços e sociabilidade aos trabalhadores (SOARES, 2000; ALMINO, 2011; SILVA, 2022). Nas duas imagens, vemos o mesmo grupo de mulheres, captado por dois enquadramentos distintos: um mais amplo, revelando o entorno urbano popular, composto pelos estabelecimentos comerciais, e outro mais aproximado, sugerindo uma tentativa do fotógrafo de captar a intimidade do momento sem interrompê-lo. As mulheres conversam entre si, com expressões que variam entre atenção, concentração e leve descontração. Algumas têm os braços cruzados, outras apoiam os dedos no rosto ou no queixo, em gesticulações que indicam escuta atenta ou reflexão.

Chama atenção o cuidado com a aparência: saias longas, blusas bem ajustadas, cabelos trançados com esmero, adornados por laços e lenços. Há um evidente zelo com a

apresentação pessoal, o que reforça a hipótese de que poderiam ser trabalhadoras do sexo, como indicam os relatos dos documentários *A saga das candangas invisíveis* (2008), de Denise Caputo*, Poeira e Batom* (2011), de Tânia Fontenele e a obra literária de João Almino (2011). No entanto, afirmar que estavam em um momento de "descanso" cotidiano pode ser desconexo frente àquela realidade. O que se pode afirmar com segurança é que estavam em um momento de pausa, conversando entre si em plena luz do dia, em espaço público, o que por si só já revela muito sobre o cotidiano dessas candangas.[189]

Enquanto a mulher da figura 22 utiliza o humor e a sensualidade para subverter os códigos daquele espaço masculino e demarcar sua presença de forma irônica, as mulheres das figuras 23 e 24 expressam uma dimensão mais introspectiva – não menos potente – da experiência feminina naquele ambiente. Se a primeira brinca com os códigos de desejo e ausência, as outras revelam uma face coletiva, de escuta, de estratégia e de sobrevivência cotidiana. Ambas as cenas, no entanto, confrontam a invisibilidade que historicamente recaiu sobre as mulheres na narrativa da construção da capital (A SAGA [...], 2008; FONTENELE, 2013). Ao invés de coadjuvantes silenciosas, estas imagens as revelam como figuras ativas, conscientes de sua presença, do olhar que as cerca e dos papéis que desempenham nesse território em formação.

Por outro lado, as figuras 20 e 21 nos introduzem a um outro cenário da presença feminina naquela conjuntura.[190] Agora, não mais no campo da insinuação ou da sociabilidade urbana, mas no cerne das atividades cotidianas que sustentavam a vida às margens. Aqui, a presença se afirma com força e centralidade, embora em um contexto distanciado do aparato oficial da obra, mas absolutamente vital para sua manutenção. Em primeiro plano, vemos mulheres exercendo o trabalho de lavadeiras, concentradas em suas tarefas, ajoelhadas à beira do Lago Paranoá ainda em formação, com suas mãos imersas em bacias de alumínio ou

[189] Como ocorre com grande parte das imagens encontradas nos acervos pesquisados, há escassez de informações precisas que permitam contextualizar de modo mais aprofundado os registros. Na maioria dos casos, os arquivos trazem apenas a autoria e, eventualmente, a data e a localização das imagens. Raramente há anotações sobre os sujeitos retratados, a situação do registro ou outros elementos descritivos. Essa ausência de metadados reflete tanto a lógica de produção da época quanto a forma pouco sistematizada com que parte desses acervos foi organizada, resultando em lacunas interpretativas que exigem aproximações mais indiciárias e cuidadosas.

[190] A imagem da figura 21 já foi analisada anteriormente nesta investigação, durante a breve biografia do fotógrafo Marcel Gautherot, no tópico 3.5 do terceiro capítulo. Naquele momento, o foco estava na forma como o fotógrafo se relacionou com a realidade candanga que presenciou durante suas coberturas. No entanto, a relevância das mulheres nas atividades de lavadeira e o peso simbólico dessas cenas para a constituição desta prancha justificam sua retomada agora sob uma nova perspectiva: a da imagem dos candangos como personagens centrais deste conjunto iconográfico.

diretamente nas águas turvas da margem, rodeadas por pilhas de roupas e utensílios rudimentares. Não há sinal de espetáculo nem de pose – apenas gestos precisos e repetitivos que denotam o saber incorporado de quem realiza a mesma função dia após dia (FONTENELE, 2011, 2013; HAVE DREAMS, 2025; ENTRE VAZIOS, 2025).

Ambas as fotografias, possivelmente feitas em sequência, revelam o deslocamento do fotógrafo ao longo da margem do lago. A mudança sutil de perspectiva entre uma imagem e outra permite perceber a extensão da cena: dezenas de outras mulheres, distribuídas ao longo da orla, em diferentes estágios da lavagem, enxágue e torção dos tecidos. A espacialização do trabalho se evidencia – o corpo feminino se torna aqui unidade produtiva que ocupa, organiza e dá sentido a um território liminar entre cidade e natureza, entre o improviso da sobrevivência e a exigência da funcionalidade urbana. As roupas estendidas sobre as pedras, galhos ou diretamente sobre a grama reforçam essa apropriação provisória do espaço.

Ao fundo, a paisagem revela elementos fundamentais para compreendermos o cenário mais amplo da imagem: é possível identificar a silhueta metálica do Congresso Nacional e de parte dos blocos ministeriais em construção, compondo o Eixo Monumental da futura capital. Logo à frente das edificações, veem-se o que parecem ser os aglomerados irregulares da Vila Amaury, um dos núcleos de ocupação espontânea criados por trabalhadores que buscavam viver próximos aos canteiros. Essas invasões, erguidas de maneira precária e orgânica, foram posteriormente removidas ou alagadas pelas águas represadas do Lago Paranoá. Mas, enquanto existiram, foram o território de abrigo e manutenção da vida para muitos candangos (RIBEIRO, 2008; LUIZ, 2010; FONTENELE, 2013; GUSMÃO, 2019; SILVA, 2022).

O protagonismo dessas mulheres se manifesta sobretudo nas atividades que desempenharam. Lavadeiras como as que vemos nessas cenas foram figuras centrais na sustentação da rotina dos operários: cuidavam das roupas sujas de poeira e cimento – vestígios materiais do esforço diário nas frentes de trabalho. Em jornadas exaustivas, os trabalhadores recorriam a elas como forma de manter, minimamente, a higiene e dignidade corporal em meio às condições hostis dos alojamentos coletivos ou de vidas solitárias nos barracos improvisados. Esse trabalho, embora essencial, raramente aparece nos discursos oficiais da epopeia da construção (FONTENELE, 2011, 2013; HAVE DREAMS, 2025; ENTRE VAZIOS, 2025).

Entretanto, aqui, o gesto de lavar se transforma em gesto de resistência, de presença e de pertencimento. A mulher que se volta à câmera, na figura 21, interrompe momentaneamente sua tarefa e encara diretamente o fotógrafo, desafiando o anonimato. Há firmeza em sua postura, um corpo que se sabe observado, mas que não se submete. Sua

expressão transmite mais que cansaço; há ali uma consciência aguda de sua condição e de sua importância. As duas imagens nos convidam, portanto, a deslocar o foco da monumentalidade da cidade para a iconologia do gesto cotidiano. Lavar roupas, não configurava apenas um ato funcional, era um ato simbólico de afirmação e memória. Uma lembrança das mãos que, mesmo ausentes em parte dos livros de história, contribuíram indiretamente para a edificação da cidade.

Por outro lado, outras cenas revelam uma inflexão notável na narrativa visual acerca da presença feminina. Se até aqui a figura da mulher vinha sendo representada majoritariamente em papéis periféricos, como nas atividades domésticas ou nas cenas de sociabilidade à margem da obra, as imagens das figuras 19, 41 a 43, introduzem uma nova camada interpretativa nos limites sobre a presença dessas personagens.

Na figura 19, observamos duas mulheres caminhando lado a lado, em primeiro plano, ocupando o que parece ser a via principal da Cidade Livre. O cenário árido, marcado por ruas largas e o traçado urbano ainda em formação, reforça a ideia de uma ocupação territorial em processo, onde a vegetação vai dando lugar ao projeto urbano. Ao fundo, a repetição mímica desse comportamento – mais duas mulheres caminhando juntas – sugere uma espécie de coreografia do cotidiano, um movimento reiterado que compõe uma imagem de normalidade e rotina. Todas elas compartilham um mesmo padrão de vestimenta: vestidos longos, estampados ou lisos, de modelagem similar, reforçando uma estética da época que se repete em outras imagens desta pesquisa, e que permite a construção de uma visualidade comum. A homogeneidade de figurinos contribui para a sua categorização quase simbólica: são as mulheres do entorno, as moradoras, as figuras que integram a vida ordinária.

Contudo, essa lógica imagética é profundamente desestabilizada nas figuras 41 a 43. Aqui, observamos um aglomerado de operários em momento de refeição – possivelmente um café da manhã, dado o pão distribuído, as canecas metálicas que provavelmente contêm café, e a luz suave que sugere as primeiras horas do dia. Homens vestindo macacões de trabalho, alguns com chapéus, estão aglomerados em torno de grandes panelas de distribuição alimentar. Em meio a eles, de forma discreta, surge a figura de uma mulher. Diferente das demais até então retratadas, sua presença não é marginal. Ela está inserida no centro das fotografias 41 e 43 e, ainda que não seja o foco da imagem, a sua postura, vestimenta e expressão revelam uma posição de autoridade.

Sua roupa formal – composta por um terno estruturado e blusa social – contrasta radicalmente com os trajes das outras mulheres vistas até então. Os elementos adicionais – prancheta ou caderno de anotações, e sua atenção direcionada aos trabalhadores – sugerem

que se trata de uma profissional da obra, possivelmente arquiteta, engenheira ou técnica responsável pelo acompanhamento de alguma etapa do projeto. A naturalidade com que circula entre os operários, sem provocar desvio de olhares ou desconforto, reforça sua inserção naquele espaço como figura respeitada e legitimada. Essa cena é emblemática e disruptiva: rompe com a visualidade dominante da mulher em papéis menos centrais.

A singularidade da cena ressoa a exceção que confirma a regra, mas também a importância de se ampliar o olhar sobre os múltiplos papéis por elas desempenhados. A presença dessa mulher – distinta e atuante – é um lembrete poderoso de que, mesmo em um universo majoritariamente masculino, a cidade também foi erguida por mãos femininas que projetaram, supervisionaram e conduziram esse empreendimento.

Nas fotografias das figuras 25 a 34, 51 a 53 observamos, pela repetição, um dos aspectos menos icônicos e monumentais – e por isso mesmo mais humano. Os momentos de suspensão da produtividade, os interstícios temporais em que os trabalhadores, retirados por breves instantes do ritmo árduo e cadenciado das obras, se aglomeram. Esses agrupamentos são pausas e respiros existenciais, instantes em que os candangos voltam a ser sujeitos antes de voltarem a ser força de trabalho.

A figura 27, contudo, insere, nesse conjunto, um novo elemento que acentua a singularidade do registro: a presença de crianças. Um fato raro nos canteiros de obras e, em muitos casos, proibido por questões de segurança e regulamentação, conforme já visto. Aqui, no entanto, os dois meninos caminham lado a lado com os operários, descalços, com vestimentas similares, como se fossem parte natural do cotidiano que os cerca, tendo ao fundo o Palácio da Alvorada em construção – residência oficial dos futuros presidentes que irão ocupar a cidade. Essas crianças inserem um ar de informalidade e revelam a permeabilidade entre o espaço do trabalho e o da vida familiar. A imagem sugere, com delicadeza, a interseção entre gerações e o modo como o canteiro, mais do que um lugar de produção, também se constituiu como território de convivência e pertencimento, apontando, ainda que brevemente, para sua potência afetiva.

Na totalidade desta prancha, percebe-se uma diversidade de posturas e expressões: há quem esteja sentado, exausto, com o olhar perdido no chão; outros parecem rir, conversar, trocar olhares. Em algumas cenas, vê-se claramente o gesto prosaico – homens fumando, comendo, bebendo ou apenas observando. Os corpos, distendidos, relaxam longe das ferramentas e da poeira dos canteiros. As posições corporais desalinhadas com o ordenamento mecânico do trabalho revelam, justamente, a desorganização produtiva desses momentos, mas também sua riqueza afetiva.

Tal espontaneidade nos leva a compreender esses momentos como instâncias de convivência, de troca de informações, de socialização e até de planejamento coletivo – como se vê, por exemplo, em figuras onde os homens parecem discutir algo com um coordenador ou supervisor (figura 28). Em meio à brutalidade do trabalho braçal e ao isolamento de muitos operários que vieram sozinhos de diversas partes do país, essas pausas permitiam que laços comunitários se formassem, ainda que tênues. As aglomerações, portanto, são testemunhos de uma amplitude cotidiana: nelas, a coletividade se manifesta nas subjetividades, como uma rede de afetos e cumplicidades possíveis. Respiros simbólicos em meio ao concreto.

Nas imagens das figuras 44 e 45 podemos observar como as contradições que marcaram essa construção se manifestavam até mesmo nos momentos mais ordinários da rotina dos trabalhadores. Ambas as fotografias registram situações de refeição coletiva, mas o que à primeira vista poderia sugerir similaridade – o ato de alimentar-se – se revela, na análise mais atenta, como cenas diametralmente opostas, tanto na forma quanto no conteúdo simbólico.

Na figura 45, os operários se encontram em um espaço que parece ser um barracão improvisado, talvez pertencente a alguma construtora. A estrutura, precária e de madeira, remete ao caráter provisório do ambiente – destinado a desaparecer assim que cumprisse sua função. Os corpos dos trabalhadores estão relaxados, concentrados no alimento, alheios à presença do fotógrafo, com exceção de um único indivíduo à direita, que ergue o olhar com estranheza e curiosidade. É como se tentasse decifrar o que havia ali de digno de registro. A informalidade é reforçada por indícios sutis: restos de comida espalhados pela mesa, talheres desorganizados, utensílios jogados de forma displicente. São sinais que indicam um revezamento acelerado de refeições, um fluxo contínuo de corpos que ocupam e desocupam os assentos num curto intervalo de tempo. Ao fundo, uma fila de operários aguarda sua vez, sinalizando que, ali, alimentar-se é apenas uma etapa funcional – uma pausa obrigatória, mas cronometrada, no ciclo incessante da obra. A imagem traduz, portanto, o esvaziamento simbólico da pausa, a redução do ato de comer a uma exigência fisiológica incorporada à lógica produtiva, sem espaço para contemplação.

Em contraposição, a figura 44 inverte completamente essa lógica. Também se trata de uma cena de refeição coletiva, mas há ali um evidente componente performativo. A composição fotográfica é marcada pela ordem: as mesas, dispostas sob uma estrutura de concreto – e, portanto, definitiva – seguem um alinhamento meticuloso, que se estende aos próprios corpos dos operários, posicionados simetricamente. O enquadramento da imagem

valoriza a disposição pensada, ou ao menos organizada em diálogo com as colunas do prédio. Todos os trabalhadores usam macacões padronizados do IAPB (Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários), responsável por parte das edificações residenciais da cidade.[191] A uniformidade das vestimentas, a limpeza das superfícies, a ausência de qualquer vestígio de desordem, e mesmo a presença cuidadosamente distribuída de garrafas sobre a mesa, conferem à cena um caráter cerimonial, quase institucional. Aqui, alimentar-se não se configura como necessidade fisiológica: é um gesto coreografado, que encena a modernidade racional, limpa e organizada que Brasília pretendia representar.

Se a figura 45 traduz a precariedade e a urgência da construção, a figura 44 antecipa o desejo de um novo ordenamento – simbólico e corporal. O ato de comer, nesse caso, transforma-se num ritual de passagem: da informalidade espontânea, marcada por improviso e desordem, para uma racionalidade moldada, onde os corpos são disciplinados, alinhados e enquadrados dentro de uma lógica arquitetônica. O contraste entre as duas imagens revela mais do que duas refeições distintas, expõe a transição de um espaço caótico para um projeto de cidade que desejava se fundar sobre a previsibilidade, o controle e a ordem. É o atravessamento simbólico de uma existência crua e espontânea para a encenação de um corpo urbano civilizado, racionalizado e, sobretudo, representável.

Tal transição e passagem de uma cidade em construção para a materialidade concreta, evidencia-se com força simbólica nas imagens das figuras 54 a 58. Nessas fotografias, percebemos um processo contínuo de diluição dos operários diante da grandiosidade dos empreendimentos que ajudaram a erguer. Eles vão sumindo aos poucos, dissolvendo-se como a poeira que levantavam durante os anos de construção de Brasília. São partículas humanas que se dispersam, sobrepostas pela monumentalidade dos edifícios.

Os prédios residenciais das figuras 52 a 56 ganham protagonismo visual e os trabalhadores tornam-se apenas um referencial de escala, indicando o que surgiria após sua passagem. Aqui, já não ocupam mais o centro da narrativa imagética; são figurantes de uma

[191] Os institutos de pensões desempenharam um papel relevante no financiamento e na viabilização da construção de Brasília, especialmente no que diz respeito à infraestrutura habitacional das superquadras. Durante os anos iniciais da capital, organizações como o Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários (IAPI), o Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciários (IAPC) e o Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Bancários (IAPB) atuaram como agentes promotores e investidores na edificação de conjuntos residenciais voltados a servidores públicos, trabalhadores vinculados aos seus quadros e categorias profissionais específicas. As superquadras 107, 108 e 109 Sul, por exemplo, foram erguidas com recursos do IAPI, que contratou arquitetos notáveis como João Filgueiras Lima (Lelé), Eduardo Negri e Glauco Campelo, fomentando, assim, o experimentalismo arquitetônico que marca as primeiras construções de Brasília. Tal articulação entre planejamento urbano, arquitetura moderna e políticas previdenciárias revela a complexidade institucional por trás da construção da nova capital (FERREIRA; GOROVITZ, 2020).

história que parece prestes a ser encerrada. A centralidade de seus corpos – que antes expressavam a potência física e simbólica da construção – vai sendo esvaziada. Passam a habitar os bastidores, como sombras prestes a se dissipar na memória visual da cidade. É como se o próprio projeto urbano determinasse o seu apagamento, expulsando-os simbolicamente do espaço que ajudaram a forjar.

Essa diluição atinge sua síntese mais poderosa na figura 58, que encerra esta prancha e todo o conjunto de imagens fotográficas desta pesquisa. Pela primeira e única vez, o trabalhador é visto não diretamente pelo fotógrafo, mas mediado pela moldura de uma janela. Ele está do lado de fora, capturado pelo olhar da própria edificação – como se o prédio recém-construído fosse agora quem o observa. O enquadramento interior-exterior transforma o olhar fotográfico em olhar arquitetônico: quem vê agora é a cidade.

A cena carrega um forte teor simbólico. O operário está de costas, caminhando rumo à luz do sol, deixando atrás de si uma sombra nítida projetada sobre o chão. A sombra, mais do que um resíduo da luz, é aqui a última marca de sua presença – uma espécie de vestígio silencioso da força de trabalho que se retira. O gesto de voltar-se para o sol sugere o término de uma jornada e a busca por direção diante da iminência de um novo tempo. Sua função foi cumprida, e agora, resta-lhe encarar novamente as mesmas incertezas que o acompanhavam quando chegou: o futuro desconhecido.

Ao mesmo tempo, essas imagens podem ser revisitadas por meio de outros filtros históricos e, sobretudo, a partir de distintos suportes discursivos. A análise iconológica dessas fotografias, quando articulada à obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (2002), especialmente à seção "O Homem", permite uma interpretação potente da figura do candango como desdobramento contemporâneo do sertanejo. Como já abordado em outros momentos desta investigação, os candangos vieram de diferentes regiões do país, sobretudo do Nordeste, e, naquele lugar, exerciam invariavelmente funções e ocupações que ressoam diretamente com aquelas descritas por Euclides da Cunha. Essa intersecção revela continuidades históricas e socioculturais, produzindo uma reconexão simbólica entre o Brasil profundo e as promessas – ou ilusões – da modernidade urbana representada pela construção da nova capital.

São essas cenas que apontam para manifestações simbólicas impressas em outras instâncias da memória e da história brasileira (PANOFSKY, 1991). Os candangos, sujeitos muitas vezes vistos como periféricos na memória de Brasília, estão no centro de um processo histórico transformador, mas o fazem, sobretudo, à margem do poder e do reconhecimento. Ao recorrermos à descrição de Euclides da Cunha sobre o sertanejo – "antes de tudo, um forte" (CUNHA, 2002, p. 103) –, captamos uma exaltação heroica aparentemente vazia, mas

que exprime a constatação de uma condição existencial adaptada à luta pela sobrevivência em meio à aridez, à escassez e ao abandono estatal. Atributos fundamentais para a construção de uma cidade em tão curto período de tempo. O sertanejo de *Os Sertões* é apresentado como um tipo humano modelado por um meio hostil, pela secura das caatingas, pela falta de acesso à terra e à justiça. De maneira análoga, os candangos, registrados em imagens de pés descalços, corpos magros e roupas gastas, enfrentam outro tipo de adversidade, igualmente intensa – não a seca do sertão, mas a brutalidade do progresso excludente, da urbanização acelerada movida pelo seu esforço e da abdicação de suas subjetividades.

Ao realizarmos essa aproximação entre tempos históricos distintos – do candango e do sertanejo euclidiano – a obra oferece um alicerce interpretativo para compreendermos essas figuras estéticas e históricas. No capítulo *O Sertanejo*, Euclides nos convida a ver além da imagem simplista do habitante do sertão, reconhecendo-o como um tipo social legitimado pela adversidade, cuja existência se ancora em uma relação intensa com o território, a religiosidade e formas autônomas de organização social. O autor frisa: "O andar sem firmeza [...] aparenta a translação de membros desarticulados" (DA CUNHA, 2002, p. 117), expressão que, embora revele uma aparência frágil, antecipa a resistência silenciosa inscrita no corpo desses indivíduos. Essa corporeidade é, de modo pungente, ecoada nas fotografias desta prancha, que revelam sujeitos inscritos na mesma articulação de mobilidade. Contudo, agora em uma circunstância distinta, mas igualmente marcada pelo trabalho árduo, sob o mesmo sol intenso e a aridez que remete diretamente ao território de origem desses corpos.

Expandir a noção de “homem”, nesse contexto, exige ir além do sujeito masculino. A leitura contemporânea de Euclides permite abarcar também as mulheres do sertão, personagens fundamentais para a tessitura social do cotidiano sertanejo, mas igualmente descritas, na obra e no olhar institucional da construção de Brasília, sob uma perspectiva coadjuvante. Assim, o “homem” euclidiano se converte, aqui, nos candangos das imagens, um conjunto heterogêneo formado por migrantes, todos atravessados pela dureza do Brasil profundo. O candango, como o sertanejo, não se resume a agente da produção: ele é símbolo de uma experiência complexa e constituída por múltiplas camadas. Sua iconografia, desse modo, opera como espelho e denúncia da permanência de um Brasil que insiste em sobreviver.

Contudo, é justamente a partir de sua debilidade que emerge uma potência inesperada. Como ressalta Euclides da Cunha, o sertanejo, ainda que marcado por uma fisionomia abatida, revela-se portador de uma força latente: “Entretanto, toda esta aparência de cansaço ilude. Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas.

Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se" (CUNHA, 2002, p. 118). A transfiguração súbita – essa passagem da inércia à ação, da exaustão à potência – encontra reflexo direto na experiência vivida na construção dessa cidade. Não são poucos os recursos visuais e documentais que mostram sujeitos aparentemente alquebrados pelo cansaço retomando suas funções com vigor inesperado, em nome de um projeto que, embora distante de suas realidades imediatas, mobilizava ideários de progresso e superação (RIBEIRO, 2008; LUIZ, 2010; FONTENELE, 2013; GUSMÃO, 2019). Nesse sentido, os candangos não são personagens passivos da história: são artífices da transformação territorial, social e simbólica que ergueu a capital do país a partir do chão áspero do Cerrado.

O que se vê nas imagens dos trabalhadores e trabalhadoras, portanto, não é uma ruptura com o sertão, mas sim uma continuidade dinâmica, um *Nachleben*, no sentido warburguiano, em que formas culturais e existenciais reaparecem sob novas condições históricas (DIDI-HUBERMAN, 2009; WARBURG, 2013). A migração que levou esses sujeitos aos canteiros de obras do Distrito Federal não significou a negação de seus modos de ser: ela territorializou e tornou visível a persistência de uma estética e de uma ética forjadas no sertão, agora incorporadas ao projeto modernizador da nova capital. O trabalhador candango encarna a figura de um "batalhador perenemente combalido e exausto" (CUNHA, 2002, p. 108), como o sertanejo descrito por Euclides, mas que permanece resiliente diante da precariedade, oscilando entre o desgaste e impulso vital.

Ao mesmo tempo, a crítica contemporânea, aliada à leitura ampliada de *Os Sertões*, permite igualmente o reconhecimento feminino nesse processo: mulher sertaneja. Aquela que, embora silenciada das grandes batalhas em *Os Sertões* e nos relatos épicos de Brasília, sustenta o cotidiano com trabalho, cuidado e presença ativa.[192] Como observa-se nesta prancha, elas aparecem em atividades laborais, em aglomerações e em seus modos próprios de resistência, o que revela a profunda inserção do feminino nas tramas da vida sertaneja reatualizada no espaço urbano. Candangas que ressoam um *Pathosformel* warburguiano: seu

[192] Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha dedica apenas breves e secundárias menções à figura da mulher sertaneja, geralmente caracterizada de maneira marginal em relação ao protagonismo masculino. Ainda assim, essas aparições delineiam uma presença marcada pela resistência, pela dor silenciosa e pelo papel fundamental no cotidiano brutal das regiões áridas do sertão. A mulher aparece como aquela que compartilha o mesmo espaço de miséria e seca, mas atuando nos bastidores da sobrevivência, na lida doméstica, no cuidado com os filhos e na manutenção da família mesmo diante da guerra e da seca. No Planalto Central, as candangas materializam, portanto, a continuidade histórica de uma corporeidade resistente, que carrega marcas de um Brasil profundo, do sertão ao Cerrado, unidas por um mesmo fio de invisibilidade e luta. Ambas são figuras fundamentais para se compreender as dinâmicas de exclusão e resistência inscritas nos grandes projetos nacionais, sejam eles as campanhas militares de Canudos ou a edificação utópica da capital modernista.

corpo curvado sobre a água, o gesto repetido, o olhar direto. Tudo isso revela que a experiência do sertão não é exclusivamente masculina, mas vivida em coletividade por todos os candangos.

Essa fórmula expressiva atravessa o tempo, ressurge nas figuras fotografadas e configura o arquétipo do sertanejo no corpo dos candangos, como um sujeito coletivo, migrante e nordestino. São sujeitos históricos transpostos ao cenário da construção, carregando consigo o peso do trabalho e os gestos herdados. Como sugere Euclides da Cunha, mesmo quando deslocado geograficamente, o homem, aqui também entendido em sentido amplo, continua enraizado nas mesmas estruturas simbólicas e materiais de sua origem (CUNHA, 2002). A presença feminina, portanto, não é exceção: é parte constituinte dessa narrativa que se desdobra entre o sertão e a cidade, entre a memória e a modernidade.

A "raça forte" descrita por Euclides, que "não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral", mas sim uma constituição resistente, forjada na adversidade do ambiente físico e histórico, não desaparece com o tempo. Ela ressurge, se transforma e reaparece na construção da cidade. Ao contrário de uma ruptura, vemos continuidade: os candangos são herdeiros diretos do sertanejo, figuras moldadas pela escassez, pelo clima árido e pela lida incessante, que mantêm o corpo em estado de tensão vigilante, como os vaqueiros descritos por Euclides, "envoltos numa armadura de couro curtido", verdadeiros "campeadores medievais desgarrados em nosso tempo" (CUNHA, 2002, p. 107).

Assim, o candango nestas fotografias ressurge como forma visual sobrevivente que carrega, através da gestualidade, dos trajes, da postura corporal e do olhar, os rastros históricos de uma existência marcada por lutas contínuas. O chapéu de aba larga e os pés firmes no chão de poeira e os olhos semicerrados sob o sol, tudo isso se inscreve em um repertório iconográfico que remonta ao sertão nordestino, às mesmas paisagens ásperas descritas por Euclides. E é nesse sentido que os candangos, transcendem a condição de força de trabalho anônima e emergem como figuras emblemáticas da permanência tanto da condição quanto da cultura de sua origem em um novo horizonte histórico.

Novas camadas também afloram ao colocarmos essas imagens em diálogo com outros suportes visuais que, embora anacrônicos, compartilham um núcleo simbólico semelhante. A xilogravura *Como vivem as sertanejas*, de J. Borges (s.d.), a pintura *Mestiço* (1934), de Cândido Portinari, e a canção *Cidadão* (1979), de Zé Ramalho, carregam em si uma reatualização arquetípica da vida sertaneja e camadas anacrônicas, entranhadas nas origens

desses sujeitos e na iconologia de suas memórias (DIDI-HUBERMAN, 2009; WARBURG, 2013).

Na canção, o personagem central narra sua experiência de exclusão após ter contribuído diretamente para a construção de uma cidade que não o reconhece: "Tá vendo aquele colégio, moço? / Eu também trabalhei lá / Lá eu quase me arrebento / Fiz a massa, pus cimento / Ajudei a rebocar." A imagem do trabalhador, que mesmo sendo pilar da edificação, é rejeitado pela estrutura que ajudou a erguer, revela uma ruptura violenta entre produção e pertencimento. A cidade modernista, supostamente democrática e racional, mostrou-se incapaz de incluir aquele que é, paradoxalmente, sua base mais concreta. Como evidenciam as pesquisas que tratam dos candangos e operários da construção de Brasília, a cidade, ao final, os expulsa das áreas que haviam ajudado a erguer, uma exclusão presente nos versos da música: "Minha filha inocente / Vem pra mim toda contente / 'Pai, vou me matricular' / Mas me diz um cidadão: / 'Criança de pé no chão aqui não pode estudar " (RIBEIRO, 2008; HOLSTON, 2010; FONTENELE, 2013).

A canção culmina num questionamento que se torna quase uma pergunta existencial sobre o sentido da própria trajetória desses personagens. Zé Ramalho canta: "Essa dor doeu mais forte / Por que é que eu deixei o Norte? / Eu me pus a me dizer / Lá a seca castigava / Mas o pouco que eu plantava / Tinha direito a comer." O lamento condensa o sentimento de quem, mesmo tendo deixado o sertão e suas agruras, ainda lá era reconhecido como sujeito de direito, com vínculos territoriais, diferentemente do que experimentou ao final de sua passagem pela nova capital (HOLSTON, 2010; SILVA, 2022).

Esse mesmo sentimento é visível e compartilhado na xilogravura de J. Borges, intitulada *Como vivem as sertanejas* (s.d.) – figura 2. A obra traz em primeiro plano uma multiplicidade de figuras femininas, cada uma exercendo papéis distintos, rememorando a complexidade e um *ethos* das mulheres inseridas nos contextos de trabalho e deslocamento para a capital. A imagem reverbera de modo potente um *Nachleben* feminino que esteve nesses canteiros de obra – mulheres atuantes (WARBURG, 2013).

Na xilogravura, vê-se a mulher que caminha com filhos, que carrega trouxas sobre a cabeça, que se encontra grávida, todas representadas em diferentes tarefas do cotidiano migrante. Ao mesmo tempo, são mulheres que avançam com passos firmes, rumo a uma direção comum. Esse retrato polifônico da mulher sertaneja ecoa a condição multifacetada das candangas na construção da capital. Apesar de muitas dessas mulheres não serem originárias exclusivamente do sertão nordestino, suas trajetórias cruzam-se nas mesmas marcas do deslocamento e do trabalho. A obra de J. Borges não retrata um tipo único de

mulher, mas uma pluralidade simbólica que se expressa tanto na corporalidade quanto nas ações. As linhas firmes, a repetição de gestos e a justaposição de corpos femininos em diferentes atividades evidenciam a presença ativa dessas personagens na vida social. Essa imagem nos permite, assim, lançar um olhar sensível e ampliado à presença das candangas nos bastidores desse capítulo da modernidade brasileira.

Por sua vez, *Mestiço* (1934), de Portinari (figura 1), adiciona uma camada visual que aproxima o olhar do observador à complexidade étnica que compõe a figura do candango. O homem representado por Portinari possui traços mestiços, corpo ereto e olhar direto, firme, atravessando a moldura da obra com dignidade altiva. Contudo, ainda que o personagem de Portinari esteja inserido no contexto das plantações de café no Sudeste, ele remonta, igualmente, ao sertanejo euclidiano. Sua postura é simultaneamente defensiva e orgulhosa. Seu olhar é espelho do olhar do operário nas fotografias desta prancha, um olhar que, embora marcado pela dureza, recusa a subalternização que recai sobre seu corpo.

Tais leituras fazem novamente ressurgir o engrama – como formulado por Warburg (2013) – de um atravessamento histórico ressignificado em forma de resistência, encarnando o gesto ancestral da luta cotidiana por meio do trabalho, da força física e da operação dos corpos como ferramentas indispensáveis ao progresso. Ao mesmo tempo, ao atravessarmos essas obras com o olhar iconológico panofskiano (PANOFSKY, 1991), percebemos que tais representações, seja na fotografia, na xilogravura, na pintura ou na canção, extrapolam o registro da conjuntura histórica de seus conteúdos, transmitindo-se como símbolos culturais duradouros, impregnados na memória social e histórica dos trabalhadores.

Os candangos desta pesquisa são figuras fundacionais de um Brasil moderno, sujeitos que vivenciaram experiências profundas em sua participação na construção da capital do país, mas que, muitas vezes, não obtiveram o reconhecimento proporcional ao peso simbólico que carregam. Essa lacuna, esse lapso histórico que atravessa suas memórias e reverbera por gerações, se materializa na imagem fotográfica que ilustra a contracapa do caderno de pranchas de imagens desta pesquisa: uma fotografia realizada por Joaquim Paiva, em 1970, no Núcleo Bandeirante, antiga Cidade Livre. Embora não pertença ao período estrito de análise desta investigação, a imagem ressoa anacronicamente as marcas deixadas pelo cotidiano dos candangos.

Na imagem, vemos a imponência frontal de um caminhão Chevrolet, veículo semelhante àqueles que transportaram materiais de construção e operários nos canteiros de obras. A placa revela a inscrição "DF – Brasília", reconhecendo o território onde essas experiências se desenrolaram. Mas é no para-choque que se inscreve o ponto mais eloquente

dessa fotografia: a frase “O teu orgulho a terra come” surge como uma síntese brutal da condição vivida por aqueles que participaram desse empreendimento. A sentença, inscrita de forma quase poética no corpo da máquina, carrega um tom de denúncia e resignação, como se expressasse o destino de milhares que vieram em busca de um sonho modernizador e encontraram, em vez disso, a repetição das precariedades dos territórios de onde partiram. Trata-se de uma inscrição visual que concentra, em uma única fotografia, a dimensão da epopeia candanga, o orgulho de ter erguido a capital e, ao mesmo tempo, a consciência de que a história pouco os acolheu no interior dessa narrativa.

A poeira vermelha que um dia cobriu seus passos, agora transformada na densidade da terra que tudo consome, parece ter ganhado espessura suficiente para soterrar suas memórias, apagando lentamente os rastros de sua presença na fundação da capital. Não fosse pelo testemunho deixado por um acervo disperso e numeroso de fotografias, bem como por outras produções incontornáveis, esse apagamento talvez fosse total. Essas imagens contribuem para impedir o completo silêncio, elas sustentam os vestígios e tornam possível, mesmo que tardiamente, dessoterrar suas memórias.

Considerações finais

As fotografias que documentam o período de construção da cidade de Brasília até a sua inauguração, em 1960, circulam de forma dispersa e são frequentemente utilizadas e acessadas com múltiplos propósitos e por diferentes formas de apropriação. Elas integram discursos institucionais, publicações comemorativas e narrativas visuais que contribuem para a consolidação de determinadas memórias sobre a cidade. Não são poucos os discursos que recorrem a essas imagens em reportagens sobre o período, em rememorações, em celebrações cívicas e em reiteradas narrativas míticas sobre a fundação da capital federal.

Em diferentes contextos, o uso recorrente das imagens dos candangos que participaram da edificação desta cidade é em geral utilitarista, e raramente ultrapassa a superficialidade do registro visual. O que se sabe sobre as experiências concretas desses sujeitos históricos, sobre o que viveram, sentiram e enfrentaram ao longo do processo construtivo, não possui o mesmo peso nem ocupa o mesmo espaço na produção acadêmica e institucional quando comparado ao vasto acervo de estudos voltados à monumentalidade da cidade. Existem inúmeros trabalhos dedicados à epopeia modernista de Brasília; mais escassas são as investigações que se debruçam sobre as experiências dos candangos que, com seus corpos e sua força de trabalho, materializaram esse projeto. Tampouco se pode falar de pesquisas sistemáticas sobre as imagens que os retrataram, sobre a constituição e o sentido de um olhar fotográfico voltado para esse tema – imerso em um determinado contexto histórico. As pesquisas sobre a fotografia desse período voltam-se, sobretudo, para a construção de uma imagem da cidade enquanto monumento modernista.

Ainda que essas imagens revelem, em sua materialidade, que os candangos também foram alvos do olhar fotográfico, a centralidade de suas experiências parece ter encontrado ressonância no cinema, onde foi possível, em alguns casos, tensionar com mais veemência os aspectos simbólicos e políticos dessa presença. É no cinema que se consolidam algumas das narrativas mais agudas sobre esses sujeitos históricos, como demonstram os documentários discutidos ao longo desta pesquisa, que evocam de forma crítica as contradições vividas por aqueles que deram seu corpo ao mito da capital modernista.

Há, portanto, um evidente desequilíbrio na produção e na circulação das memórias sobre a cidade, sobretudo no período que antecede a sua inauguração. Se, por um lado, a história de Brasília desperta amplo interesse acadêmico, político e cultural, por outro, os aspectos que dizem respeito às condições reais dos candangos durante o período de edificação de Brasília permanecem à margem. Em consequência, as fotografias que os

registram, embora numerosas e significativas, também foram relegadas a um lugar periférico nas investigações científicas, não raro tratadas como documentos acessórios, e não como fontes centrais de reflexão crítica.

É precisamente em torno dessa lacuna que esta pesquisa se inscreveu e procurou avançar. Esse é o lugar de onde partimos e ao qual nos dirigimos ao longo desta investigação, não para negar as narrativas consagradas, mas para tensioná-las a partir daquilo que silenciam ou apagam sobre a memória desses sujeitos e o protagonismo de seus corpos como artífices dessa epopeia.

Para isso, desenvolveu-se uma pesquisa centrada na análise de imagens produzidas por oito fotógrafos que estiveram no canteiro de obras da capital, documentando de forma ampla e consistente o período de construção da cidade (1956-1960). A investigação concentrou-se especialmente nas fotografias em que os candangos – homens, mulheres e crianças – figuram como protagonistas ou integram de maneira significativa a cena. O foco recaiu sobre esses sujeitos em detrimento das imagens consagradas que exaltam a monumentalidade e a arquitetura modernista, elementos frequentemente associados à identidade simbólica desse lugar.

O argumento central aqui residiu na hipótese de que essas imagens, ao contrário de simples registros ilustrativos, são capazes de veicular outras narrativas sobre essa memória. Nelas, é possível reconhecer vestígios documentais e camadas simbólicas que configuram uma memória própria – uma memória-imagem – na qual a fotografia opera como agente ativo, carregado por reminiscências e recordações. Nesse sentido, reconhecemos que as fotografias dos candangos testemunham um processo histórico e, por isso, emergem como portadoras de um discurso visual capaz de oferecer suportes narrativos e simbólicos que desafiam o silenciamento a que esses sujeitos foram submetidos, mesmo que, conforme visto, elas não estejam isentas também de omissões estratégicas quanto a fatos que envolvem a vida dos operários na construção de Brasília. Ainda assim, ao ativar essas imagens como dispositivos de memória, torna-se possível reinscrever os candangos na tessitura memorial da capital, resgatando suas presenças e experiências vivenciadas.

Nesse percurso de aproximação e aprofundamento dos elementos contidos nessas fotografias selecionadas, tornou-se inevitável recorrer aos estudos desenvolvidos por Aby Warburg, dada sua centralidade no campo da iconologia e na formulação de uma história da arte orientada pelas imagens. Conceitos como *Nachleben* (sobrevivência) e *Pathosformel* (fórmulas de pathos), elaborados por Warburg, foram fundamentais para reconhecer nessas representações – além da sua dimensão formal –, a persistência de gestos, afetos e sentidos

que atravessam o tempo e se reatualizam em novos contextos históricos. Essas formulações ofereceram suporte teórico decisivo para compreender tais fotografias como portadoras de camadas simbólicas que excedem o visível imediato e se articulam como expressões intensas de uma memória ainda viva. A contribuição desse autor foi essencial para o reconhecimento das imagens como artefatos que condensam camadas de sentido e possibilitam o acesso a uma totalidade simbólica e histórica que elas carregam. As imagens, assim, foram tratadas como agentes epistêmicos, capazes de produzir conhecimento e de atuar como fontes catalisadoras na elaboração de uma memória visual da construção da capital federal.

De forma complementar, ampliamos nosso método de análise com base nas proposições da metodologia iconográfica desenvolvida por Erwin Panofsky, formuladas a partir dos fundamentos iconológicos elaborados por Aby Warburg. Panofsky propõe que, embora uma imagem contenha em si os elementos necessários para sua leitura, essa leitura pode ser enriquecida por meio da articulação com outros suportes, objetos e artefatos culturais que dialoguem com o seu conteúdo. Trata-se de uma compreensão que não se encerra na imagem, mas que busca, por meio da interseção com outros campos, extrair sentidos mais profundos, muitas vezes latentes ou deslocados. Essa perspectiva nos pareceu especialmente fértil em se tratando de fotografia – comumente reduzida à condição de simples registro do que se apresenta diante do visor da câmera.

Tal perspectiva, portanto, nos permitiu realizar um cruzamento analítico entre as fotografias estudadas e outras formas de expressão, como pinturas, textos literários e composições musicais, reconhecendo nessas interlocuções tanto as sobrevivências que Warburg identificava nas imagens quanto o papel da fotografia em um contexto cultural mais vasto. Ao promover essas conexões, buscamos evidenciar as permanências simbólicas e os ecos sensíveis que atravessam a memória dos candangos nos registros visuais da construção da capital e que carregam traços em outras expressões da cultura brasileira. Essas ressonâncias mobilizam memórias que não se restringem ao tempo e espaço desse corpus, mas que podem ser identificadas em outros momentos da história do país, como formas de atualização e reaparecimento de experiências históricas. Trata-se de um gesto que reconhece o caráter anacrônico dessas manifestações, em que fragmentos do passado reaparecem no presente como pulsões simbólicas, carregadas de sentido histórico e emocional.

Sendo assim, à medida que esta investigação se aproximava de sua conclusão, dois acontecimentos artísticos – uma performance musical[193] e uma peça teatral em formato de monólogo[194] – reacenderam muitas das questões desenvolvidas ao longo destes anos de pesquisa. Ambas as apresentações intensificaram a percepção de que a memória dos candangos, sobretudo aquela que os vincula diretamente à construção da capital federal, exige ser revisitada por meio de abordagens plurais e formatos diversos, capazes de tensionar as formas consagradas de rememoração e, através dos ecos do passado, explorar aquilo que muitas vezes as palavras, ou mesmo a pesquisa acadêmica, não conseguem exprimir.

Revisitar essa memória, entretanto, não implica apenas evocar um passado circunscrito àquele momento histórico. Ao contrário, trata-se de confrontar seus fantasmas por meio de novas formas de escuta e representação. Caminhos estéticos, narrativos e sensoriais que, como nos propõe Aby Warburg, sejam capazes de ressoar, mesmo que de modo fragmentário, aspectos desse passado aprisionado. No interior dessas memórias coletivas, formadas pela experiência dos homens e mulheres que vieram a Brasília, pulsa com intensidade uma dimensão sensível da história da cidade, silenciada pelas narrativas oficiais e soterrada sob os monumentos do poder.

É uma memória que resiste ao apagamento, que permanece latente, subterrânea, mas que pode ser convocada por outras linguagens e saberes para emergir e ser elaborada. Esses acontecimentos vivenciados nos últimos momentos da pesquisa mostraram que o passado,

[193] O espetáculo *A Capital: Vivências Candangas*, encenado pela Companhia de Dança Have Dreams em maio de 2025, apresentou uma dramaturgia dançada que traduziu, por meio do corpo, a trajetória dos trabalhadores migrantes que participaram da construção de Brasília. Coreografado com linguagem do *street dance*, o espetáculo tematizou a travessia em pau-de-arara, a precariedade dos alojamentos, a invisibilidade das mulheres candangas e a remoção forçada da Vila Amaury, evocando as camadas de apagamento e resistência discutidas nesta pesquisa. A música *Construção*, de Chico Buarque, foi utilizada no clímax da apresentação como espelho sonoro do cotidiano operário. Ao final, a encenação revelou um personagem que representava Juscelino Kubitschek acenando ao público, enquanto os corpos dos trabalhadores permaneciam caídos a seus pés, compondo uma imagem crítica da monumentalização do poder e do esquecimento daqueles que ergueram a capital. (HAVE DREAMS, 2025).

[194] O espetáculo *Carrego o que posso, faço quintal onde dá*, apresentado pela Companhia de Dança Entre Vazios, propôs uma abordagem poética e memorialista da presença feminina nos bastidores da construção de Brasília. Encenação de monólogo realizada no espaço simbólico do Museu Vivo da Memória Candanga, a peça se apoiava em relatos reais de mulheres que vivenciaram o cotidiano do projeto modernizador da capital – esposas de operários, lavadeiras, cozinheiras e trabalhadoras anônimas. Com poucos recursos cênicos mas de forte apelo simbólico, a atriz alternava falas, cantos e manipulação de objetos cotidianos como lençóis, bacias e fotografias. A dramaturgia se estruturava numa prática da escuta e da lembrança, atravessada por pausas, silêncios e pequenos gestos que tensionavam o apagamento dessas personagens da história oficial. A experiência amplificava a força de uma memória que insiste em se transmitir mesmo em voz baixa, evocando afetos, ausências e resistências de mulheres cuja participação na fundação da cidade permanece silenciada. (ENTRE VAZIOS, 2005).

longe de uma presença encerrada ou estática, opera como uma ebulição simbólica que atravessa o presente e clama por escuta, visibilidade e reconhecimento.

As duas apresentações, distintas na forma e no alcance, contribuíram para reforçar a hipótese central desta investigação: a memória dos candangos, essa mesma que se encontra aprisionada nos arquivos fotográficos, resiste à clausura documental e exige ser atualizada por meio de linguagens que articulem o corpo, a imagem, a voz e a experiência. Tais linguagens operam como ferramentas de rememoração, e como dispositivos críticos de reinvenção do passado. Um passado que insiste em nos interpelar e que, ao fazê-lo, torna-se elemento vivo da luta por reconhecimento e justiça histórica.

Foi nesse contato com essas diferentes linguagens que compreendemos, com ainda mais clareza, que esta pesquisa não está isolada. Ela compõe uma tessitura ampla, tecida por múltiplas vozes que também se voltam a essa memória aqui investigada. Vozes que dançam, que performam, que narram, que choram e que gritam silenciosamente contra o esquecimento. Perceber essa conexão nos fez entender que este trabalho se articula com um espectro amplo, uma constelação de gestos memoriais que, cada um à sua maneira, resgatam a experiência daqueles que ergueram a capital do país.

Ao reinscrever tais fotografias no debate contemporâneo, esta investigação também buscou situá-las dentro de um horizonte marcado por limites históricos. Mesmo diante de uma atmosfera de forte ufanismo que dominava a representação do trabalho no Brasil das décadas de 1950 e 60 e que se refletia na produção fotográfica da época,[195] os fotógrafos que estiveram em Brasília revelaram, dentro de suas possibilidades, um olhar atento ao cotidiano, à precariedade e à presença dos trabalhadores nos interstícios do canteiro. É verdade que suas imagens não operam uma denúncia explícita, mas não deixam de registrar a rusticidade das moradas, o do trabalho braçal, o fluxo de transporte improvisado, os corpos em movimento. Mesmo sob um regime de visibilidade ainda guiado pelo otimismo desenvolvimentista, há

[195] As fotografias analisadas nesta pesquisa, ainda que por vezes contenham elementos de denúncia ou de crítica velada, devem ser compreendidas dentro dos limites expressivos e simbólicos do seu tempo. Como aponta Helouise Costa (1998), o tom ufanista predominava na representação do trabalho nas décadas de 1940 e 1950, sendo este um traço recorrente nas imagens produzidas por Jean Manzon e também em diversos registros fotográficos que buscavam figurar o Brasil em uma chave progressista. No caso das imagens sobre a construção de Brasília, é possível identificar um certo realismo – ao registrar a migração quase forçada, as moradias precárias, o transporte inseguro, o trabalho pesado e as lavadeiras – que, apesar de pacificado e conciliador, já marca uma diferença em relação às composições mais idealizadas e celebratórias. A denúncia explícita das condições de trabalho, como abordagem fotográfica, só se consolidaria em décadas posteriores, principalmente a partir dos anos 1960, com a transição de uma fotografia humanista para uma fotografia humanitária e crítica, conforme apontado por André Rouillé (2009). Nesse sentido, as imagens aqui reunidas não devem ser avaliadas segundo parâmetros posteriores, mas sim compreendidas como expressão do imaginário modernista ainda vigente à época.

nelas uma sensibilidade que se mostra dissonante da lógica celebratória. Esse é um dado que precisa ser reconhecido: eram as imagens possíveis naquele momento da história da fotografia.

Contudo, ao serem revisitadas hoje, sob outro horizonte histórico e epistemológico, essas imagens se abrem a novas leituras e possibilidades críticas. Nosso intuito foi, justamente, reinscrevê-las nesse campo de interpretação ampliado, ativando seus silêncios como sintomas e suas ausências como dados históricos a serem também escavados. No interior dessas fotografias, as memórias revisitadas e as performances testemunhadas compõem uma espécie de arquivo expandido, um palimpsesto visual e sensível sobre a fundação da capital. Essa constelação de enunciações revela que, mais do que passado, a memória dos candangos é presença pulsante, mesmo que por vezes esteja relegada às margens. Como vestígios de um tempo ainda não completamente assimilado, reverberando no presente, elas buscam fissuras por onde possam emergir e, enfim, serem reconhecidas.

Nas pranchas fotográficas aqui organizadas, não buscamos tratá-las como registros documentais, mas, sobretudo, como artefatos atravessados por múltiplas camadas de sentido. São imagens que resistem ao tempo e reverberam como formas sobreviventes da história, narrando-a por meio dos vestígios que carregam. A partir delas, propusemos uma arqueologia da memória candanga que nos permitisse revisitar a fundação de Brasília sob uma perspectiva capaz de deslocar o olhar da monumentalidade arquitetônica para os sujeitos historicamente silenciados, aqueles que deram forma à cidade, mas raramente foram reconhecidos por ela.

Essa escolha metodológica não foi apenas uma diretriz interpretativa, mas constituiu o alicerce crítico de todo o percurso desta investigação. Agora, ao se consolidar neste momento conclusivo, ela se apresenta como ponto de inflexão para pensar o projeto modernizador brasileiro para além de sua superfície narrativa e institucional. Reconhecer nos trabalhadores migrantes – homens e mulheres – parte fundamental do protagonismo na construção da capital é, ao mesmo tempo, um ato de justiça histórica e um exercício de escuta crítica das imagens, dos arquivos e das memórias que insistem em sobreviver.

O esforço investigativo aqui empreendido operou, justamente, como escuta, permitindo que as fotografias falassem para além daquilo que seu uso habitual costuma permitir. Imersos em um repertório visual marcado pela repetição e pelo uso ilustrativo em publicações comemorativas ou institucionais, os registros fotográficos da construção da capital foram abordados, aqui, sob a escolha de grupos de imagens, como dispositivos simbólicos, estruturados tanto por reincidências no olhar dos fotógrafos que fortaleceram o testemunho que as imagens oferecem, como por silêncios e contradições que as colocam em

questão. Ao assumir tal postura, buscamos desestabilizar o lugar-comum das imagens desse período, escavando, em suas entrelinhas, os vestígios de uma história ocultada, aquela que, por sua complexidade, tensão social e peso político, merece ser revisitada.

Nesse processo interpretativo, foi, portanto, fundamental estabelecer diálogos com artistas e pensadores cuja obra contribui de forma direta para a ampliação dos sentidos iconológicos das imagens analisadas. Nomes como Candido Portinari, J. Borges, Jackson do Pandeiro, Racionais Mc's, Luiz Gonzaga, Chico Buarque, Sivuca, Zé Ramalho, João Cabral de Melo Neto, Graciliano Ramos, Carolina Maria de Jesus, Castro Alves, Jorge Amado, João Almino e Euclides da Cunha compõem o tecido simbólico, cultural e político que nos orientou. Suas produções foram mobilizadas ao longo das pranchas, seja como referências visuais, sonoras ou literárias, seja como força discursiva que impulsiona a ação crítica de reinscrição da memória. Ao abordar o contraste entre opulência e precariedade, o anonimato e o reconhecimento, a coletividade e a individualidade, essas diferentes obras ajudaram a expandir a leitura das imagens para além do visível, inserindo-as em uma tradição estética e narrativa de resistência.

Ao mesmo tempo, é possível reconhecer ainda ressonâncias que extrapolam o corpus explicitamente acionado. Os ecos simbólicos presentes nas fotografias analisadas dialogam com um conjunto mais amplo de produções artísticas e intelectuais que, ainda que não incorporadas diretamente às pranchas, contribuíram de maneira decisiva para a construção de um imaginário crítico sobre o Brasil moderno. Artistas e pensadores como Tarsila do Amaral, Hélio Oiticica, Abelardo da Hora, Danúbio Gonçalves, Wellington Virgolino, Lula Cardoso Ayres, Ildefonso Albano, Solano Trindade, Raquel de Queiroz, Dyonélio Machado e Josué de Castro, cada qual a seu modo, tematizaram as contradições do país, a desigualdade social, a luta por dignidade, a invisibilidade dos corpos subalternizados, a tensão entre progresso e exclusão. Suas obras, mesmo quando não citadas diretamente, permeiam o espírito desta investigação como camadas latentes que tensionam e enriquecem a compreensão crítica da imagem.

Essas diferentes vozes – explícitas ou subterrâneas – reforçam a necessidade de uma postura ativa por parte do pesquisador: dessoterrar memórias, dar visibilidade aos rastros dispersos, reinscrever no presente os vestígios de um tempo social silenciado. Em sua aparente banalidade, as fotografias aqui analisadas testemunham essas disputas por memória, reconhecimento e presença. E é na justaposição dessas referências que se delineia uma leitura iconológica comprometida com a densidade simbólica e histórica desse conjunto de fotografias.

Ao reconhecer esse papel nessas imagens, foi possível também situá-las dentro do contexto histórico e estético que as produziu. São cenas realizadas em um momento marcado por um otimismo modernizador, no qual a representação do trabalho ainda era atravessada por um tom triunfante. Mesmo quando captavam cenas de precariedade ou de improviso, elas não assumiam, em geral, uma postura de denúncia explícita, mas compunham uma narrativa visual voltada à celebração do progresso. Seus conteúdos, por mais duros que possam parecer, não rompem com esse horizonte simbólico; ao contrário, participam de uma forma de pacificação visual dos sujeitos retratados, oferecendo uma imagem domesticada das contradições do país.

Levar em conta esse regime de visibilidade não enfraquece os argumentos aqui desenvolvidos, pelo contrário, amplia a compreensão crítica do material analisado. Ao invés de exigir dessas imagens um gesto de resistência que elas não estavam historicamente habilitadas a oferecer, esta pesquisa propôs reinscrevê-las em um novo campo de leitura, no qual seus silêncios, ambivalências e apagamentos possam ser escutados como sintomas de uma história mais profunda e sobrevivente. O gesto crítico consistiu, justamente, em deslocá-las de seu uso habitual para ativá-las como vestígios de uma memória que ainda pulsa.

É nesse ponto que a pesquisa atinge sua inflexão fundamental: as imagens tornam-se, elas mesmas, produtoras de conhecimento histórico, social e estético. Ao reinscrevê-las no debate contemporâneo, esta investigação propôs uma virada no modo como olhamos para as fotografias dos candangos na fundação de Brasília. Não somente como um feito arquitetônico ou um marco do desenvolvimento, mas como um projeto calcado no deslocamento de corpos, na precarização do trabalho e na ocultação de sujeitos históricos. Olhar para Brasília através das fotografias dos candangos é, portanto, olhar para a história do país a partir das suas bordas, dos seus subterrâneos, daquilo que foi empurrado para fora da moldura.

Se nesta pesquisa as fotografias resistem ao apagamento é porque são elas que impedem que a poeira cubra por completo as marcas desses personagens, são elas que permitem, hoje, ressignificar suas memórias. Se a cidade monumentalizou seus fundadores e esqueceu seus operários, estas fotografias – dispersas, silenciosas, ambíguas – clamam por leitura, por escuta e por justiça. Esta pesquisa, enfim, não é apenas um exercício acadêmico de análise visual. É também um ato de compromisso com uma memória que insiste em sobreviver contra todas as camadas que o esquecimento deposita sobre elas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Revista Outra Travessia**, Santa Catarina, n. 5, p. 9–16, jan. 2005.

_____. **A potência do pensamento:** ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ALMINO, João. **Cidade Livre**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ALVARENGA, Antonia Valéria Melo. Parnaíba historiografada: da cidade projetada à cidade habitada. **Vozes, Pretérito & Devir: Revista de História da UESPI**, v. 7, n. 1, p. 194–208, 2017.

ALVIM, Clara de Andrade (coord.); BUENO, Vera Americano; GUIMARÃES, Marco Antonio. **Os cinejornais sobre o período da construção de Brasília**. Brasília: MEC; SEC; SPHAN/Pró-Memória, [1983?].

AMADO, Jorge. **Cacau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARAGO, Dominique François. Report. In: TRECHTENBERG, Alan (org.). **Classic Essays on Photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 15–25.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade**.** Trad. Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1994.

ATHAYDE, Danielle; OUTEIRO, Robson Bento (orgs.). **Brasília: 55 anos – da utopia à capital**. Brasília: Artetude Cultural, 2015. 287 p. il.

BARBOSA, Gino Caldatto; MEDEIROS, Marjorie C. F. de. **São Paulo Railway**. São Paulo: Magma, 2010.

BATCHEN, Geoffrey. **Arder en deseos:** la concepción de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

BARTHES, Roland. Éléments de sémiologie. **Communications**, n. 4. Paris: Seuil, 1964.

_____. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **The painter of modern life**. London: Penguin Books, 2010.

BAUER, Martin. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2011.

BEGLEY, Adam. **The great Nadar:** the man behind the camera. New York: Tim Duggan Books, 2017.

BENEVOLO, Leonardo. ***História da cidade*.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERTONHA, João Fábio. O império austro-húngaro: o ator desconhecido da Primeira Guerra Mundial. **Esboços: histórias em contextos globais**, v. 21, n. 32, p. 115–137, 2014.

BICALHO, Nair Heloisa. **Construtores de Brasília: estudo de operários e sua participação política**. São Paulo: Vozes, 1983.

BORGES, J. **Catálogo J. Borges: 80 anos**. São Paulo: Cactus, 2017.

BORGLUND, Åke. **A epopeia de Brasília: 1957/2007**. Catálogo de exposição. Brasília, 2008.

_____. **Brasília 1957: uma saga do século XX**. Catálogo de exposição. Câmara dos Deputados, Brasília, 2010.

BORSAGLI, Alessandro; BORSAGLI, Fernanda G. L. M. Apontamentos para uma história econômica da cidade de Diamantina. **Revista de Economia Política e História Econômica**, v. 31, p. 89–116, 2014.

BRAGA, Milton. **O concurso de Brasília:** sete projetos para uma capital. Cosac Naify, 2010.

BRIOSCHI, Lucia R. **Entrantes no sertão do Rio Pardo:** o povoamento da freguesia de Batatais nos séculos XVIII e XIX. São Paulo: CERU, 1991.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANNABRAVA, Iatã (org.). **Foto Cine Clube Bandeirante: itinerários globais, estéticas em transformação**. São Paulo: Almeida e Dale, 2022.

CAPPELO, Maria Beatriz C.; BAUER, Susanne. A imagem como produtora e produto da arquitetura moderna no Brasil: as fotografias de Mario Fontenelle e Marcel Gautherot nas revistas brasília e Módulo. **Revista Docomomo Brasil**, v. 1, n. 1, out. 2017, p. 39–48. Disponível em: https://publicacoes.docomomobrasil.com/revista/issue/view/1. Acesso em: 22/02/2025.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Espanha: Gustavo Gili, 2004.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas:** a linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CASTRO ALVES. **O navio negreiro**. São Paulo: Relíquia Digital, 2014.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVALCANTE, Raquel. **Minha mala, meu destino**. Brasília: Alhambra, 1988.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1990.

CIAVATTA, Maria. **O mundo do trabalho em imagens:** a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900–1930). Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

COMPANHIA URBANIZADORA DA NOVA CAPITAL DO BRASIL (NOVACAP). **Brasília**. Ano I, n. 7, jul. 1957. Rio de Janeiro: NOVACAP, 1957.

COSTA, Helouise. Palco de uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 27, p. 138–159, 1998.

_____. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre o Cruzeiro 1940–1960**. São Paulo: s.n., 2012.

_____; SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____; SCHEIER, Peter. **Espaços da arte: fotografia e representação em Peter Scheier**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea – MAC, Universidade de São Paulo, 2015.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: campanha de Canudos**. São Paulo: Cultrix, 2002.

DAN. **Vale o que está escrito**. São Paulo: DBA Editora, 2023.

DA SILVA, Ana Rosa Cloclet. Criar a Nação por herdar o império: tradição e modernidade no projeto de José Bonifácio. **Esboços: história em contextos globais**, v. 19, n. 28, p. 236–253, 2012.

DEIMLING, Barbara. **Botticelli**. Köln: Taschen, 2000.

DE JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ática, 2015.

DE MELO NETO, João Cabral. **Morte e vida severina**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

DE MENEZES BASTOS, Rafael José. Exegeses Yawalapití e Kamayurá da criação do parque indígena do Xingu e a invenção da saga dos irmãos Villas Boas. **Revista de Antropologia**, p. 391–426, 1987.

DE SOUZA, Alexandre Pinto et al. As fotografias de brasília na construção de Brasília: como as imagens de Gautherot e Fontenelle foram representadas no periódico do governo. **Encontro de História da Arte**, p. 1114–1121, 2019. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3441. Acesso em: 21/02/2025.

DERENTHAL, Ludger; TITAN JR., Samuel (orgs.). **Modernidades fotográficas: 1940–1964**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. 173 p. il.

DIANA, Rose. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

_____. **La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Madri: Abada Editores, 2009.

DOLHNIKOFF, Miriam. **Construindo o Brasil: unidade nacional e pacto federativo nos projetos das elites (1820–1842)**. 2000. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

DORNBUSCH, Claudia. O olhar estrangeiro. **Pandaemonium Germanicum**, v. 2, p. 13–21, 1998.

DUARTE, Renato (org.). Os relatórios do Etene sobre a seca de 1958. In: DUARTE, Renato (org.). **Estudos sobre as secas do Nordeste**. Fortaleza: Banco do Nordeste; Fundação Joaquim Nabuco, 2002. p. 7–16.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus, 2006.

ESPADA, Heloisa. Fotografias de Marcel Gautherot sobre a construção de Brasília na revista Módulo. **Encontro de História da Arte**, n. 5, p. 184–188, 2009.

_____. **Monumentalidade e sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot**. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Visuais, Universidade de São Paulo, 2011.

_____ (org.). **As construções de Brasília**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

_____. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. **Anais do Museu Paulista**, v. 22, n. 1, p. 81–105, 2014.

_____(org.). **Arquivo Peter Scheier: 1920-1978**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2020.

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

FALBEL, Anat. Peter Scheier: visões urbanas de um fotógrafo moderno na América. **Anais do 7º Seminário Docomomo**, Porto Alegre, out. 2007.

FARKAS, Thomaz. **Thomaz Farkas, fotógrafo**. Apresentação de João Farkas. São Paulo: DBA Artes Gráficas Melhoramentos, 1997.

_____. **Notas de viagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Thomaz Farkas**. São Paulo: Editora IPSIS, 2015.

_____. **Thomaz Farkas, Pacaembu**. Introdução: Juca Kfouri; depoimento: Thomaz Farkas; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2008.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FEIJÓ, Marcelo. **Fotografia, memória e imaginário das cidades: São Paulo, Lisboa e Londres no diálogo das imagens (segunda metade do século XIX - primórdios do século XX)**. Tese (Doutorado) – Departamento de história, Universidade de Brasília, 2004.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Postais do Brazil**. São Paulo: Metalivros, 2002.

_____. **Colecionador de olhares desaparecidos [parte 1]**. **Revista Icônica**, 05 abr. 2011. Disponível em: https://www.iconica.com.br/site/colecionador-de-olhares-desaparecidos/. Acesso em: 07 set. 2022.

_____; BARBUY, Heloisa; FREHSE, Fraya. **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FERRÉZ. **Capão pecado**. São Paulo: Editora Planeta, 2013.

FERREZ, Marc. **O Brasil de Marc Ferrez**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2005.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOLLIS, Fransérgio. **Modernização urbana na Belle Époque paulista**. São Paulo: UNESP, 2003.

FONTENELLE, Mario. **O passageiro da esperança:** retratos do seu tempo. Brasília: Charbel, 2010.

_____. **Memórias femininas da construção de Brasília**. Brasília: Athalaia, 2013.

FOTO POSTAL COLOMBO. **Brasília**. [S.l.]: Foto Postal Colombo, [196–?]. 10 p. il.

FREUND, Gisèle. **Photography and society**. Trad. David R. Godine. Boston: Publisher, 1980.

FRIZOT, Michel. **A new history of photography**. Köln: Könemann, 2000.

GAENSLY, Guilherme. **Guilherme Gaensly [1843–1928]**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GALVÃO, Maria Eduarda Capanema Guerra. A Marcha para o Oeste na experiência da expedição Roncador-Xingu. **Simpósio Nacional de História da ANPUH**, v. 26, 2011.

GAUTHEROT, Marcel. **Norte**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

_____. **Brasília**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

_____. **Marcel Gautherot:** fotografias. Organização de Samuel Titan Jr.; Sergio Burgi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016.

GERODETTI, José Emílio; CORNEJO, Carlos. **Lembranças do Brasil:** as capitais brasileiras nos cartões postais e álbuns de lembranças. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2004.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance Art:** from futurism to the present. Lisboa, 2007.

GOMBRICH, Ernst H. **Aby Warburg:** an intellectual biography. Londres: Oxford, 1986.

_____. **História da arte**. São Paulo: LTC, 2000.

GONCZAROWSKA, Jankiel. **Brasília**. Brasília: Governo do Distrito Federal. 110 p. il. (Coleção: Século 20), 1974

GONÇALVES DA SILVA, Adriano; MARTINS DE SOUSA, Rita de Cássia. Modernização do Planalto Central do Brasil: mineração e logística do roteiro da Missão Cruls. **Revista Ateliê Geográfico**, v. 14, n. 3, p. 156 -174, dez. 2020.

GOUVEIA, Sonia Maria Milani. **O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12032010-144511/. Acesso em: 15/06 2025.

GUSMÃO, Ramon Lamoso. História do cotidiano de Brasília: "experiência e resistência dos candangos na construção da nova capital (1959–1961)". **Mosaico**, v. 10, n. 16, p. 31–49, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HECKSCHER, William S. Erwin Panofsky: a curriculum vitae. **Princeton University**, v. XXVIII, n. 1, 1969.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **A era das revoluções: 1789–1848**. Trad. Maria Tereza Teixeira. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HOLSTON, James. **A cidade moderna: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOLLY, Michael Ann. **Panofsky and the foundations of art history**. New York: Cornell University Press, 1984.

INSTITUTO GOIANO DE PRÉ-HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA – IGPA da PUC Goiás. **Acervo fotográfico de Jesco Von Puttkamer**.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Curso "Fotógrafos imigrantes no acervo do IMS" | Peter Scheier, com Heloisa Espada**. YouTube, 29 jun. 2020. Duração: 39'44". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=umI1k3LuksA. Acesso em: 25/02/2025.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Arquivo Peter Scheier | visita guiada no IMS Paulista com a curadora da exposição**. YouTube, 17 fev. 2020. Duração: 27'07". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g7DftuHJ91g. Acesso em: 25/02/2025.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 2012.

JUNIOR, Pinheiro. **A Última Hora:** como ele era. Rio de Janeiro: Mauad, 2011.

KOSSOY, Boris; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Um olhar sobre o Brasil:** a fotografia na construção da imagem da nação 1833–2003. Madri; Rio de Janeiro: Fundación Mapfre; Objetiva, 2012.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro:** fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833–1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002a.

———————. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002b.

———————. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

———————. **Hercule Florence:** a descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

———————. **Os tempos da fotografia:** o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

———————. O mistério dos daguerreótipos do Largo do Paço. **Revista da USP**, n. 120, jan.–mar. p. 127–152, 2019.

KOUTSOUKOS, Sandra S. M. **Negros no estúdio do fotógrafo:** Brasil, segunda metade do século XIX. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

KRAUSS, Vivian Wolf. **Laboratório, estúdio, ateliê:** fotógrafos e ofício fotográfico em São Paulo (1939–1970). 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2013.

KUBITSCHEK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Rio de Janeiro: Bloch, 1975.

LAGO, Bia Corrêa do. **Os fotógrafos do Império:** a fotografia brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: Capivara, 2005.

LARA, Fernando Luiz. A arquitetura moderna brasileira e o automóvel: o casamento do século. In: ARANTES, Otília Beatriz Fiori; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia (orgs.). **Cidade e movimento: mobilidades e interações no desenvolvimento urbano**. São Paulo: FAPESP; Letra Capital, p. 131–141, 2016.

LARAIA, Roque de Barros. **Candangos e pioneiros**. Brasília: Departamento de Antropologia (DAN), Universidade de Brasília, 1996.

_____. **Cultura:** um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

LESSER, Jeffrey. **O Brasil e a questão judaica**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. **Rio de Janeiro de Juan Gutierrez**. Brasiliana Fotográfica, 2019. Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14095. Acesso em: 06/07/2022.

LENZINI, Vanessa Sobrino. **Noções de moderno no Foto-Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948–1951)**. 2008. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte: ensaio sobre os limites da pintura e da poesia**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LEUZINGER, Georges. **Cadernos de fotografia brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 3, 2006.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **Pintura — Vol. 8: descrição e interpretação**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

LIMA, Luiz Costa. **Dom João VI no Brasil**. Portuguese Literary and Cultural Studies, p. 325–333, 2000.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. **Antologia do Correio Braziliense**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1977.

LISSOVSKY, Maurício. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

_____. **Pausas do destino: teoria e história da fotografia**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LUCAS, Meize R. de L. **Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro**. 2012. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

LUIZ, Edson Beu. Os filhos dos candangos: exclusão e identidades. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

_____. Candangos: uma história de trabalho e exclusão. **Tempos Históricos**, v. 14, n. 1, p. 257–279, 2010.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonsêca. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. ***Dicionário da comunicação***. São Paulo: Paulus, 2014.

MARIEN, Mary Warner. **Photography: a cultural history**. Londres: Pearson, 2010.

MASCARENHAS, Gilmar; DOLZANI, Miriam C. S. **Feira livre:** territorialidade popular e cultura na metrópole contemporânea. Ateliê Geográfico, v. 2, n. 2, p. 72–87, 2008.

MATTOS, Izabel Missagia de; SILVA, Rosângela Barbosa. **Xingu sob o olhar de Jesco Von Puttkamer**. ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História, Londrina, 2005.

MAUAD, Ana Maria. **A inscrição na cidade:** fotografia de autor, Marc Ferrez e Augusto Malta. In: Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar. I Colóquio Internacional do CBHA – CIHA. São Paulo, p. 5-10, set. 1999. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/. Acesso em: 23/10/ 2024.

_____. **Na mira do olhar:** um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. Anais do Museu Paulista, v. 13, n. 1, p. 133–174, jan.–jun. 2005. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5417/6947. Acesso em: 05/09/ 2022.

_____. Genevieve Naylor, fotógrafa: impressões de viagem (Brasil, 1941–1942). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 25, n. 49, p. 113–140, jan./jun. 2005. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0102-01882005000100004. Acesso em: 04/05/2025.

_____. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografia**. Rio de Janeiro: Eduff, 2008.

MEAD, Margaret; BATESON, Gregory. **Balinese character: a photographic analysis**. New York Academy of Sciences, v. 2, 1962.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte**. São Paulo: N–1 edições, 2008.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MENDES, Ricardo. **Antologia Brasil, 1830–1930: pensamento crítico em fotografia**. São Paulo: Funarte, 2013.

MENDONÇA, João Martinho de. Margaret Mead, Bali e o atlas do comportamento infantil: apontamentos sobre um estudo fotográfico. **Horizontes Antropológicos**, n. 34, p. 315–348, 2010.

MICHAUD, Phillippe-Alain. **Aby Warburg and the image in motion**. New Jersey: Princeton University Press, 2019.

MONTEIRO, Charles. Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visualidade urbana nas revistas ilustradas na década de 1950. **Revista Brasileira de História**, v. 27, p. 159–176, 2007.

MORAES, Rafael Castanheira Prudente. **Rupturas na fotografia brasileira: a poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto**. 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

MUMFORD, Lewis. ***The Culture of Cities***. New York: Open Road Media, 2016.

MUSSI, Sandra Gonczarowska. **Brasil: duas décadas, duas capitais**. Santos: Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2021.

NADAR, Felix. **When I was a photographer**. Trad. Eduardo Cadava et al. Londres: The MIT Press, 2015.

NAVARRO, Luciana Jobim. **Brasílias impublicáveis de Marcel Gautherot: o olhar do fotógrafo e o imaginário da cidade**. 2017. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Universidade de Brasília, 2017.

NEWHALL, Beaumont. **The history of photography**. New York: Museum of Modern Art, 1949.

NOVACAP – Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil. **Revista Brasília** [n. 1]. Rio de Janeiro: Novacap, 1957. 16 p.

OLIVEIRA, Ângela Pereira da Silva. **Os sertões de Euclides da Cunha: uma (re)leitura estético-política da Guerra de Canudos**. 2017. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

PAIVA, Joaquim. **Brasília de 0 a 40 anos: Cidade Livre**. Brasília: Arte 21, 2000.

PANOFSKY, Erwin. **Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance**. New York: Harper & Row, 1972.

———————. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARENTE, André; PARENTE, Lucas. **Passagens entre fotografia e cinema na arte brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. +2, 2015.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 361–365, 1988.

_____. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2003.

PENNA, José Osvaldo de Meira. **Quando mudam as capitais**. Brasília: Senado Federal, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 53, 2007.

PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem**. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PEREIRA, Otávio de Britto. **Candango.** Série Patrimônio Cultural, v. 1. Fotografias de David Drew Zingg, Mario Fontenelle e Peter Scheier. Brasília: Coordenadoria do Programa do Patrimônio Cultural, Secretaria da Cultura do Distrito Federal, 1986.

PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. *Fênix* – **Revista de História e Estudos Culturais**, v. 7, n. 3, p. 1–21, 2010.

PORTINARI, Cândido. **Candido Portinari: Projeto Cultural Artistas do Mercosul**. São Paulo: Finambrás, 1997.

PRADO JR., Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PUTTKAMER, Jesco Von. **Brasília sob olhar de Jesco**. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 2000.

_____. **Os últimos dias do Éden: as imagens de Jesco von Puttkamer**. São Paulo: Terra Virgem, 2005.

_____. **Cunhatãs e curumins: a criança indígena brasileira**. Goiânia: UCG, 1986. 103 p. il.

_____. Brazil projects her Cinta Largas. **National Geographic Magazine**, Washington: s.ed., v. 140, n. 3, p. 420–440, 1971.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. O que "medium" pode querer dizer: o exemplo da fotografia. Trad. Pedro Lapa. **Revista Appareil**, n. 1, França, 2008.

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

RIBEIRO JUNIOR, João. **O que é positivismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

REES, Laurence. **The Holocaust: a new history**. New York: Perseus Books, 2017.

RÉMY MALYSSE, Stéphane. **Um olho na mão:** imagens e representações de Salvador nas fotografias de Pierre Verger. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 24, p. 325–366, 2000. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77002410. Acesso em: 4/05/2025.

ROGER, Alain. **Breve tratado da paisagem**. Trad. Maria Lúcia Alvim. In: X Colóquio Internacional da CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte, 1999. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg33_alain_roger_low.pdf. Acesso em: 27/04/2025.

ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. New York: Abbeville Press, 1997.

ROSSETTI, Eduardo. **Arquiteturas de Brasília**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Revisando Haussmann. **Revista da USP**, São Paulo, 1995.

_____. **Marcel Gautherot e seu tempo: o olho fotográfico**. São Paulo: FAAP, 2007.

SALLES, Maria do Rosário Rolfsen. A política migratória brasileira no pós-Segunda Guerra Mundial e os refugiados: uma leitura da Revista de Imigração e Colonização. ***Cena Internacional***, v. 9, n. 2, p. 184–201, 2007.

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

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

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. Brasília: Brasiliense, 2003.

SANTARÉM, Paulo Henrique da Silva. Mobilidade racista, antirracista e negra – transportes e relações raciais no Brasil. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2024.

SCHEIER, Peter. **Brasília vive!** Org: Peter Scheier e Stefan Geyerhahn. São Paulo: Livraria Kosmos, 1960.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. **Sociologia & Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 391–431, 2014.

_____. STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEGALA, Lygia. **Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco**. 1998. Tese (Doutorado) – Departamento de Antropologia, Museu Nacional, PPGAS, UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. A natureza virgem e a paisagem humana no projeto fotográfico de Victor Frond (1857–1861). In: *Paisagem e Arte*. Volume e data se for periódico. Se Colóquio ou algo assim, mencionar o evento (anais do evento ...) e data. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg129_lygia_segala.pdf. Acesso em: 05 set. 2022.

SERVA, Leão. **A fórmula da emoção na fotografia de guerra**. São Paulo: Editora SESC São Paulo, 2020.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem**. Trad. Artur Morão. Covilhã: LusoSofia, 2009.

SILVA, Andréa Cristina. **A memória da construção e a construção de memórias: Brasília sob o olhar de Marcel Gautherot**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Ernesto. **História de Brasília:** um sonho, uma esperança, uma realidade. Brasília: Senado Federal, 1985.

SILVA, Hélio Mendes da. **Paisagem cotidiana, práticas e representações do Núcleo Bandeirante/Cidade Livre (anos 50 do séc. XX – tempo presente):** de "espaço provisório" a um lugar de experiência identitária. Dissertação (Mestrado) – Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

SILVESTRE, Gisllayne Roque. Introdução aos aspectos geológicos do planeta Marte: implicações para a possibilidade de colonização humana. **Cadernos de Astronomia**, v. 4, n. 1. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, Natal, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufes.br/astronomia/article/view/38690/26739. Acesso em: 29/07/2024.

SOARES, Deuzíria de Carvalho; CASTRO, Silva Regina Viola de. **Núcleo Bandeirante:** a cidade que nasceu livre. Brasília: ARPDF (Cadernos de Pesquisa, v. 9), 2000.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo:** uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia de imprensa. São Paulo: Letras Contemporâneas, 2004.

SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN NO DISTRITO FEDERAL. **Vale do Amanhecer:** inventário nacional de referências culturais. Deis Siqueira, Marcelo Reis, Jairo Zelaya Leite, Rodrigo M. Ramassote. Brasília: IPHAN-DF, 2010.

SOUVENIR DE BRASÍLIA. **Souvenir de Brasília** [n. 2]. Souvenir Publicidade. Belo Horizonte: Gráficos Bloch, 1958.

TACCA, Fernando de. **Colecionadores privados de fotografia no Brasil**. São Paulo: Intermeios, 2012. Disponível em: https://www.studium.iar.unicamp.br/37/cpfb-Fernando_de_Tacca.pdf. Acesso em: 06/07/2022.

TAMANINI, Fernando L. **Brasília:** memória da construção. Brasília: Royal Court, 1994.

TRIGO, Thales. **Equipamento fotográfico**. São Paulo: Senac, 1998.

TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

_____. A vontade panorâmica. In: **O Brasil de Marc Ferrez**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2005.

_____. A viagem do Oriental-Hydrographe (1839–1840) e a introdução da daguerreotipia no Brasil. **Acervo**, v. 23, n. 1, p. 45–62, 2011. Disponível em: https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/40. Acesso em: 23/10/ 2024.

_____. Paisagem construída: fotografia e memória dos "melhoramentos urbanos na cidade do Rio de Janeiro". **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 13, jun. 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/j/vh/a/T8gztSys6Zdy6YvPS77MhNr/?lang=pt&format=html. Acesso em: 06/07/2022.

URQUIZA, Mercedes. **A trilha do Jaguar**. Brasília: Senac, 2018.

VALADARES, Paulo. Peter Scheier (1908–1979): um fotógrafo alemão no Brasil. **Revista da ASBRAP**, v. 17, p. 97, 2011.

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila. **Oitocentos: arte brasileira do império à república – Tomo 2**. Rio de Janeiro: UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a31.pdf. Acesso em: 07/07/2022.

VARGAS, Getúlio. **A nova política do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

VASQUEZ, Pedro. **Dom Pedro II e a fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia Internacional de Seguros e Fundação Roberto Marinho, 1986.

_____. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VERGER, Pierre. **O mensageiro: fotografias 1932–1962**. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

VIDAL, Laurent. **De Lisboa a Brasília**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

VIDESOTT, Luisa. Os candangos. **Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** *(Online)*, n. 7, p. 21–38, 2008.

VIÉGAS, Roberta Felippe. **Marcel Gautherot e a construção de Brasília: iconografia comentada**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

VON HARTENTHAL, Mariana W. **Peter Scheier and Marcel Gautherot**: Brasília lyric and epic. *Sophia Journal*, v. 4, n. 1, p. 119–133, 2019.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências**. Org. Leopoldo Waizbort; trad. Lenin Bicudo e Bárbara Waizbort. São Paulo: Editora 34, 2013.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

WESLEY, Michael; KIM, Lina. **Arquivo Brasília**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WESTIN, Ricardo. **Brasília:** a capital que precisou de 150 anos para sair do papel. *Arquivo S.*, Brasília, 21/04/ 2020. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/brasilia-a-capital-que-precisou-de-150-anos-para-sair-do-papel. Acesso em: 16/07/2022.

WINTER, Antonio F. B. **A conquista do espaço: do Sputnik à Missão Centenário**. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2007.

Filmografia

A SAGA DAS CANDANGAS INVISÍVEIS. Direção: Denise Caputo. Brasília, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DTy3t69E3Pg. Acesso em: 12/02/ 2025.

BRASÍLIA, CAPITAL DO SÉCULO. Direção: Gerson Tavares. Brasil, 1960. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y0MaMv1DohY&t=308s. Acesso em: 17/09/2024.

BRASÍLIA, CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Narração: Ferreira Gullar. Brasil, 1967. Disponível em: https://youtube.com/watch?v=3Ony7axA-CE. Acesso em: 11/09/2024.

BRASÍLIA SEGUNDO FELDMAN. Direção: Wladimir Carvalho. Produção: CNRC. Brasil, 1979. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q0ut6D2oRz4&t=104s. Acesso em: 19/10/1980.

BUBULA, O CARA VERMELHA. Direção: Luiz Eduardo Jorge. Goiânia, 1999. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FvC-FYyjvx8. Acesso em: 05/12/2024.

CONTERRÂNEOS VELHOS DE GUERRA. Direção: Vladimir Carvalho. Brasília, 1991. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YC8-TK0XZYQ&t=12s. Acesso em: 28/11/2024.

MARIO FONTENELLE, A ORAÇÃO SILENCIOSA. Direção: Pedro Jorge Castro. Brasília, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=urg3VCnS6Qw&t=1097s. Acesso em: 18/11/2024.

MIL DIAS, A SAGA DA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA. Direção: Cine Group. Brasília, 2018. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt12068270/. Acesso em: 06/07/ 2024.

POEIRA E BATOM NO PLANALTO CENTRAL: 50 MULHERES NA CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA. Direção: Tânia Fontenele. Brasília, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9rxJUc8kbSk&t=291s. Acesso em: 06/10/2024.

Musicografia

BARBOSA, Lúcio. **Cidadão**. Intérprete: Zé Ramalho. In: ____. *Frevoador* [CD]. São Paulo: Sony Music, Faixa 5, 1992.

BUARQUE, Chico. **Construção**. In: *Construção*. Intérprete: Chico Buarque. Produção de Roberto Menescal. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971.

GONZAGA, Luiz; MORAES, Guio de. **Pau de arara**. Intérprete: Luiz Gonzaga e Conjunto. [S.l.]: RCA Victor, 1952.

JACKSON DO PANDEIRO. **Rojão de Brasília**. In: _____. *Ritmo, melodia e a personalidade de Jackson do Pandeiro* [suporte de som]. Rio de Janeiro: Columbia. 1 disco sonoro (LP, 33 1/3 rpm), 1961.

RACIONAIS MC'S. **Homem na estrada**. Composição: Mano Brown, Edi Rock. Intérprete: Racionais MC's. In: RACIONAIS MC'S. *Raio X do Brasil* [CD]. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 1993.

SIVUCA. **Feira de mangaio**. Paraíba, 1978.

Peças de Teatro

ENTRE VAZIOS (Companhia de Dança). **Carrego o que posso, faço quintal onde dá**. Direção: Maysa Carvalho. Brasília: Companhia de Dança Entre Vazios, 2025. Espetáculo de dança. Apresentado no Museu Vivo da Memória Candanga, 31/05/2025.

HAVE DREAMS (Companhia de Dança). **A Capital:** Vivências Candangas. Direção: Luísa Carvalho. Brasília: Companhia de Dança Have Dreams. Espetáculo de dança. Apresentado no auditório da ADUnB, Universidade de Brasília, 03/05/2025.

pranchas de imagens

sumário

1. mala **05**

2. morada **25**

3. transporte **55**

4. construção **71**

5. comércio **115**

6. candangos **131**

1. mala

1



O planalto é tão lindo
Que a gente tem a impressão
Que tem ali bem pertinho
O céu encosta no chão
Quem tiver de malas prontas
Pode ir que se dá bem
Leve todos os cacarecos
Leve seu xodó também
Vê se você leva aos homens
Porque mulher lá não tem

Rojão de Brasília
Jackson do Pandeiro




A NOVA CAPITAL DO BRASIL
BRASÍLIA: ALGUNS CONTRA MUITOS A FAVOR
TODOS BENEFICIADOS!
FUNDAÇÃO DA CASA POPULAR
PROGRAMA HABITACIONAL
JUSCELINO KUBITSCHECK

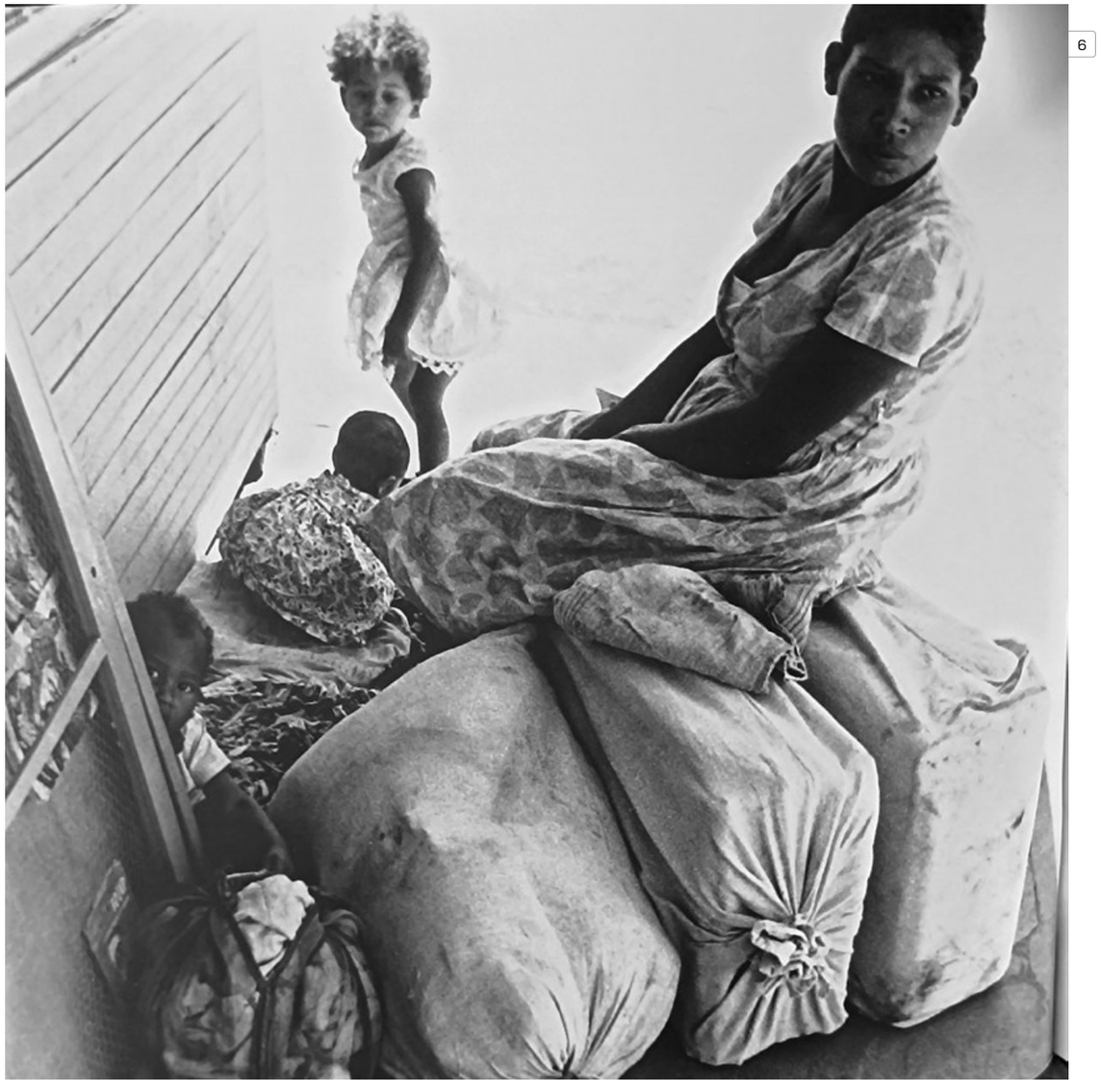
4



5



6



7



8



9



10


P
VIAÇÃO ARAGUARINA

11



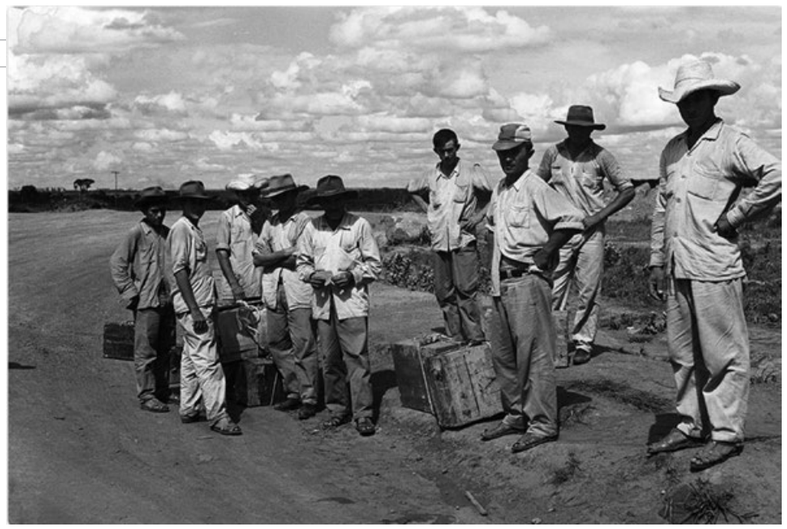
12


ORADO
A PRIMEIRA INSTALADA EM BRASÍLIA AGRADECE

13


ONIBUS
FERRARIA
Portugueza
Executa qualquer
serviço de ramo
Agora na
2ª Av. 1735
ESTACIONAMENTO
PROIBIDO

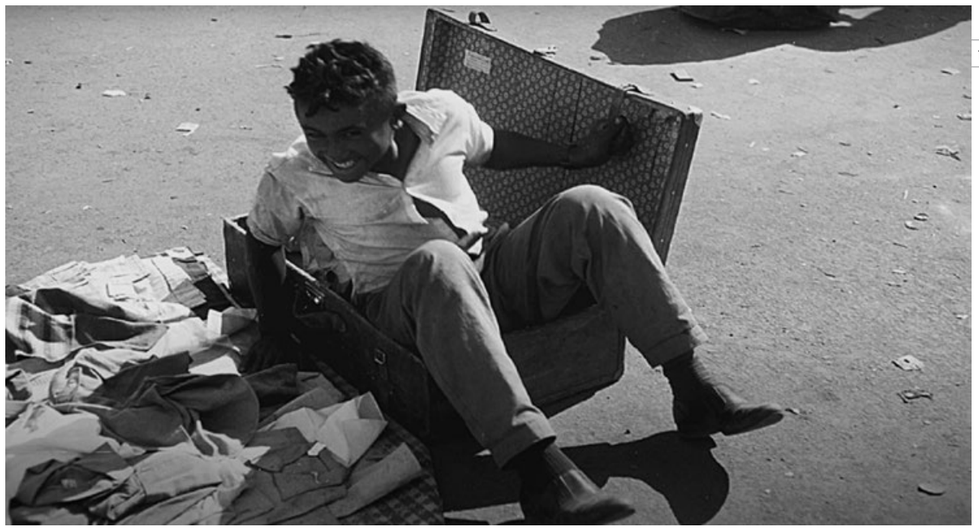
14



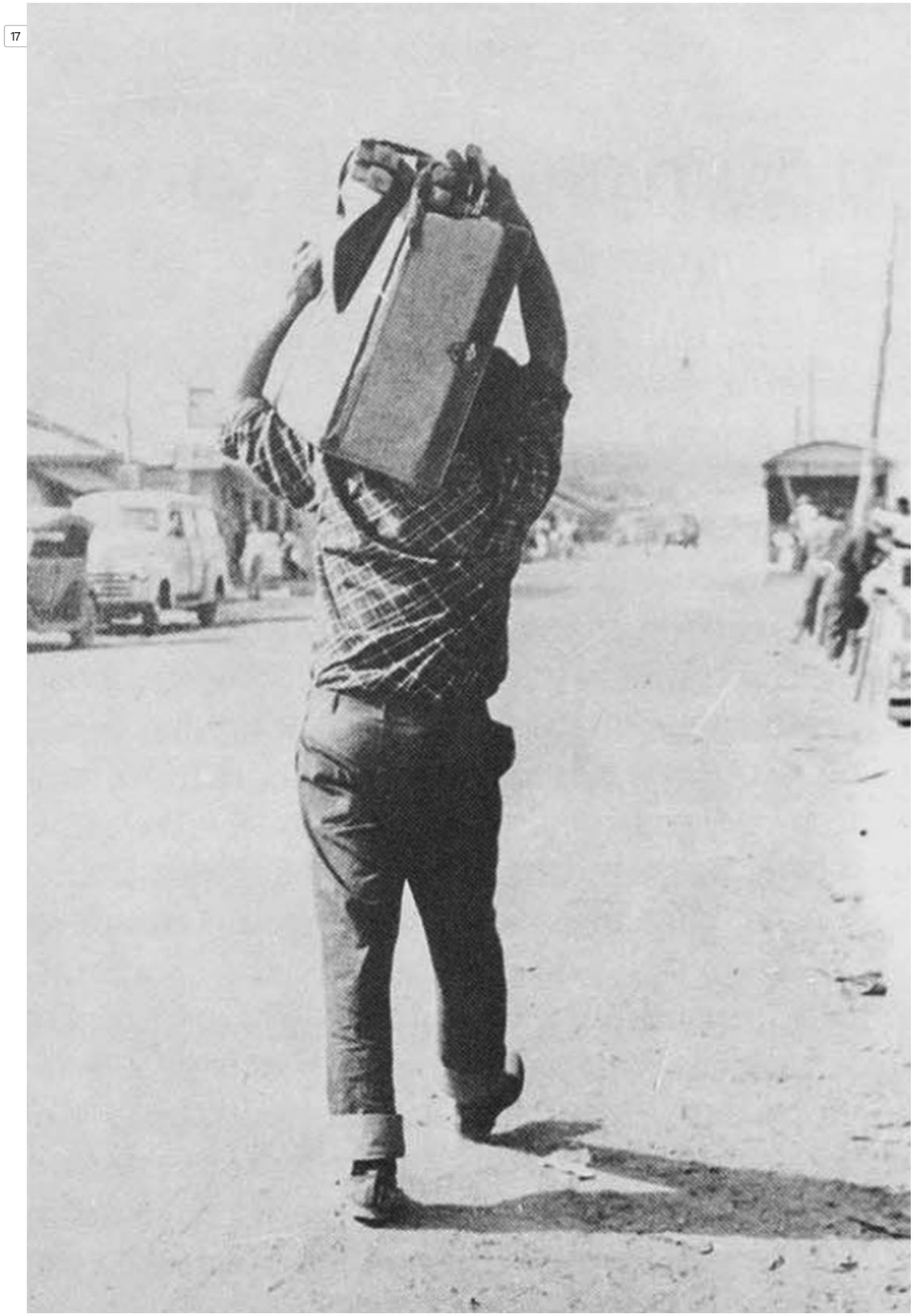
15



16



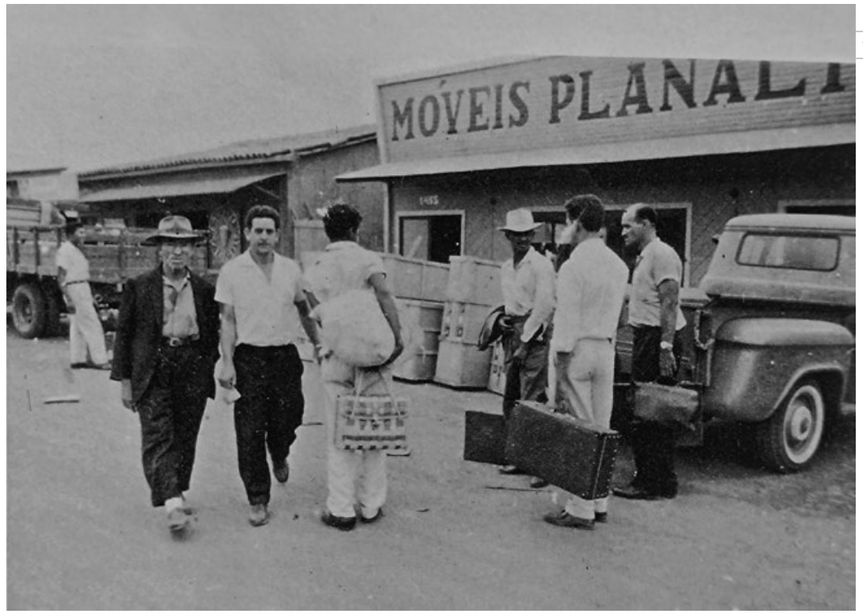
17



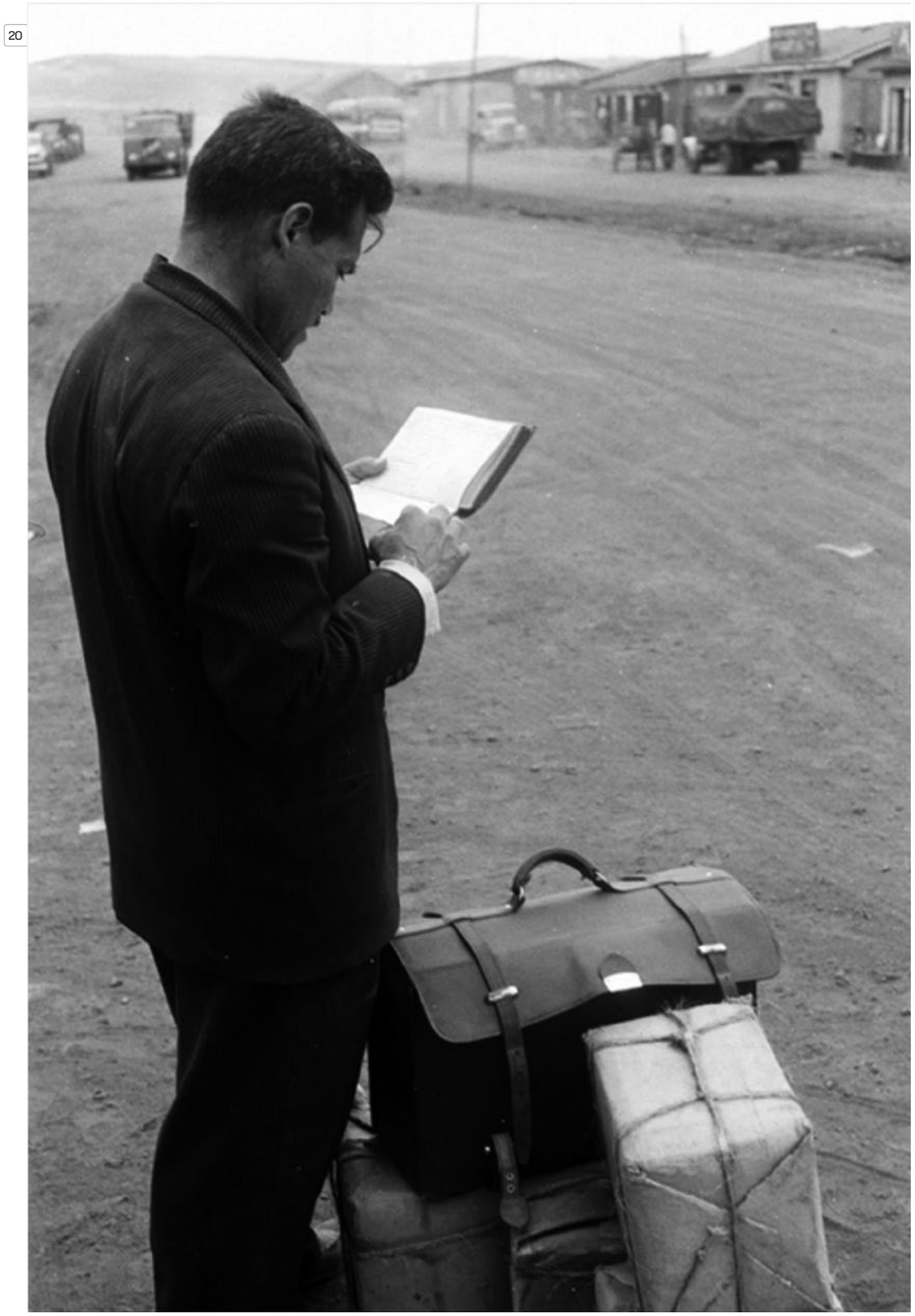
18



19



20



21



1. mala

Índice

1 *Retirantes*, 1944, Candido Portinari, óleo sobre tela, 190cm x 180cm

2 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

3 Ake Borglund, Brasília, 1957

4 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

5 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

6 Ake Borglund, Brasília, 1957

7 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

8 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

9 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

10 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

11 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

12 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

13 Marcel Gautherot, Brasília, 1958

14 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

15 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

16 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

17 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

18 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

19 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

20 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

21 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

2. morada

1



Equilibrado num barranco,
Um cômodo mal acabado e sujo
Porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio
Um cheiro horrível de esgoto no quintal
Por cima ou por baixo, se chover será fatal
Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou
Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas
Logo depois esqueceram, filhos da puta!

Homem na Estrada
Racionais MC's

2



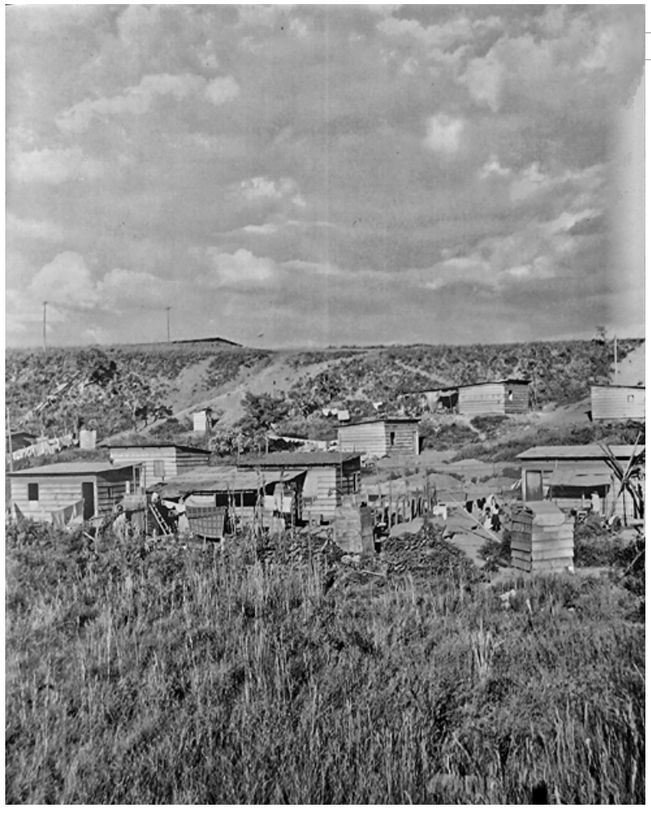
3



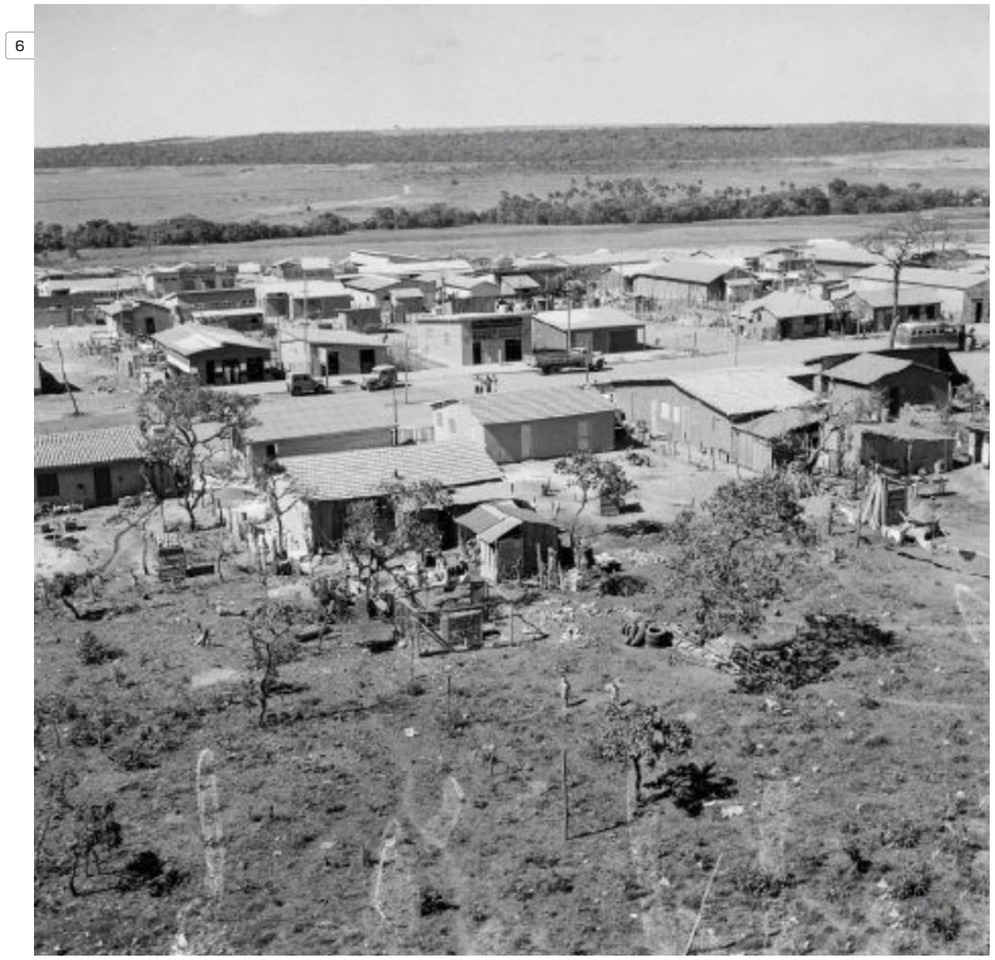
4



5



6



7



8

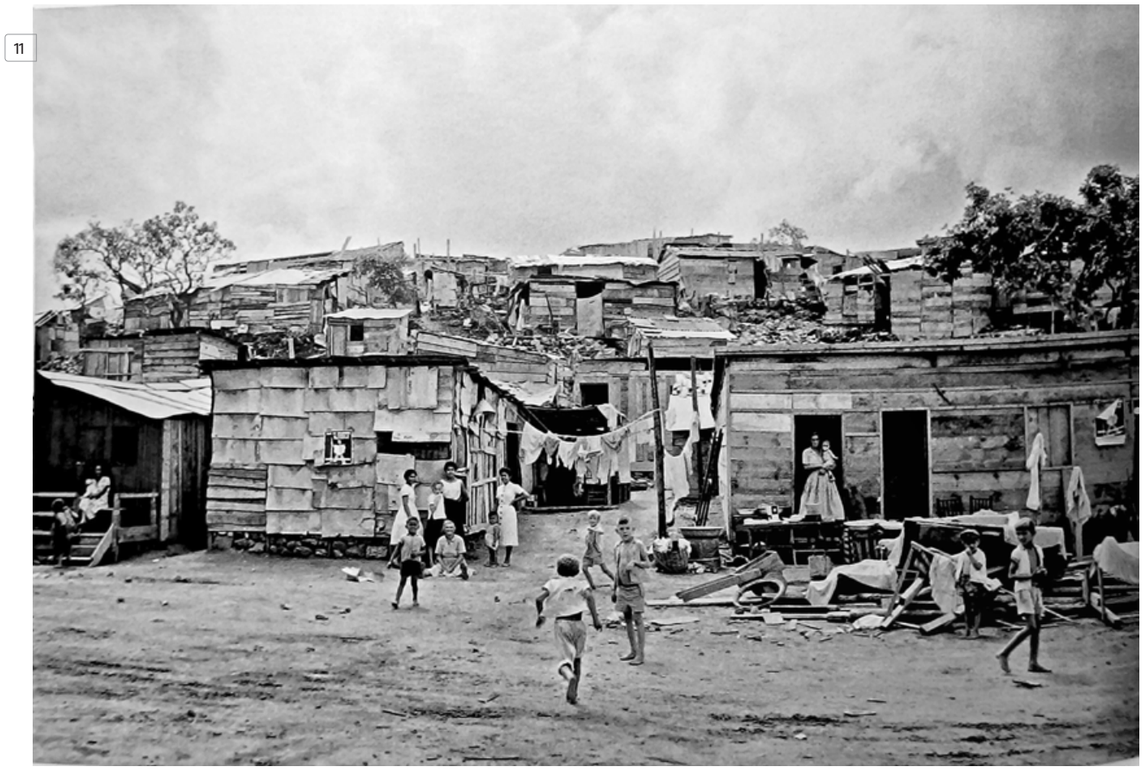


9





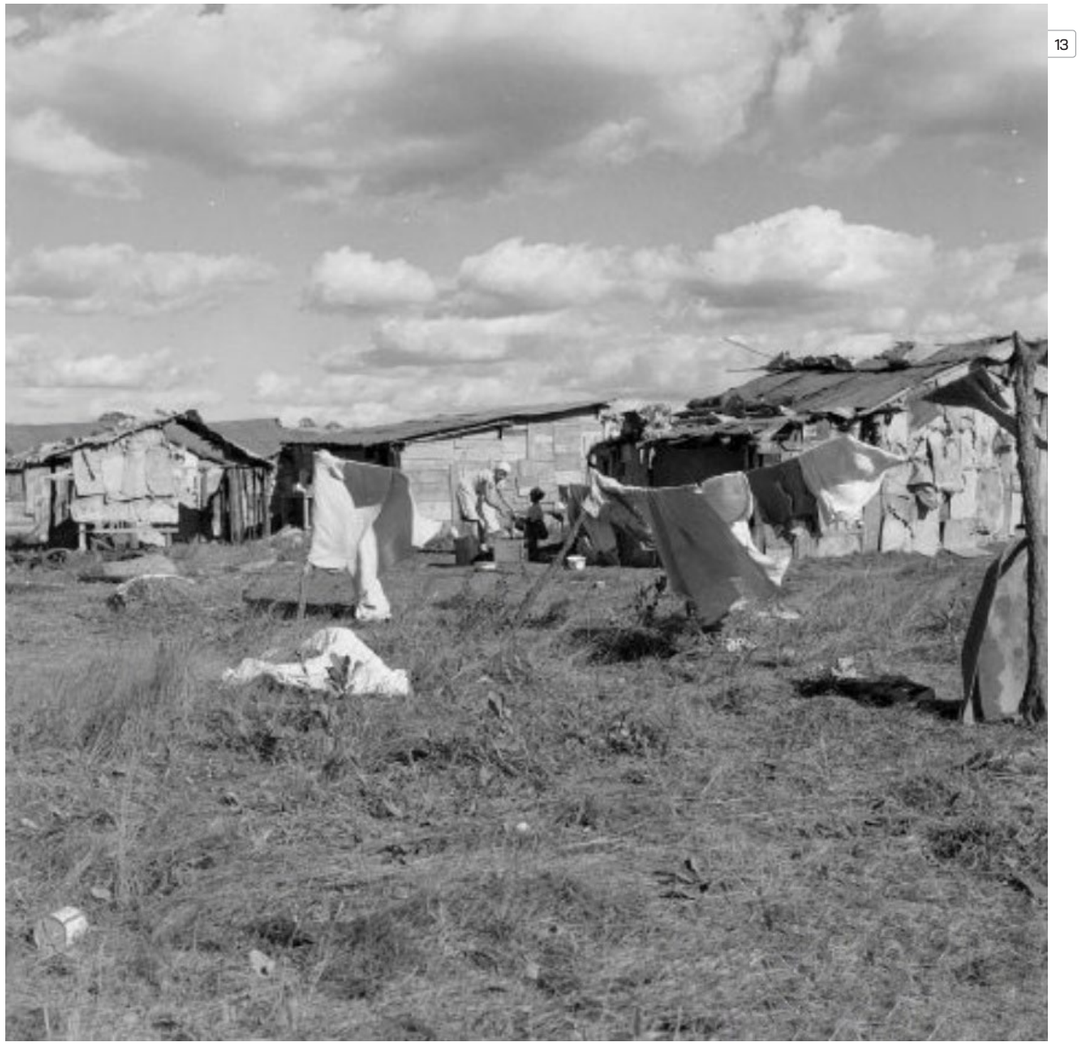
11



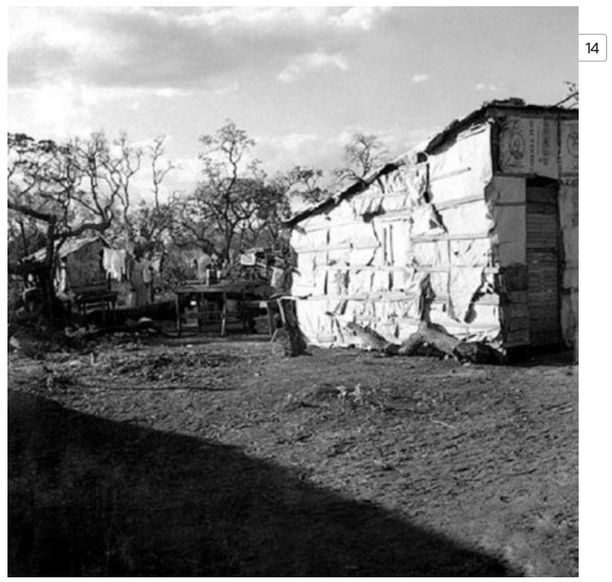
12



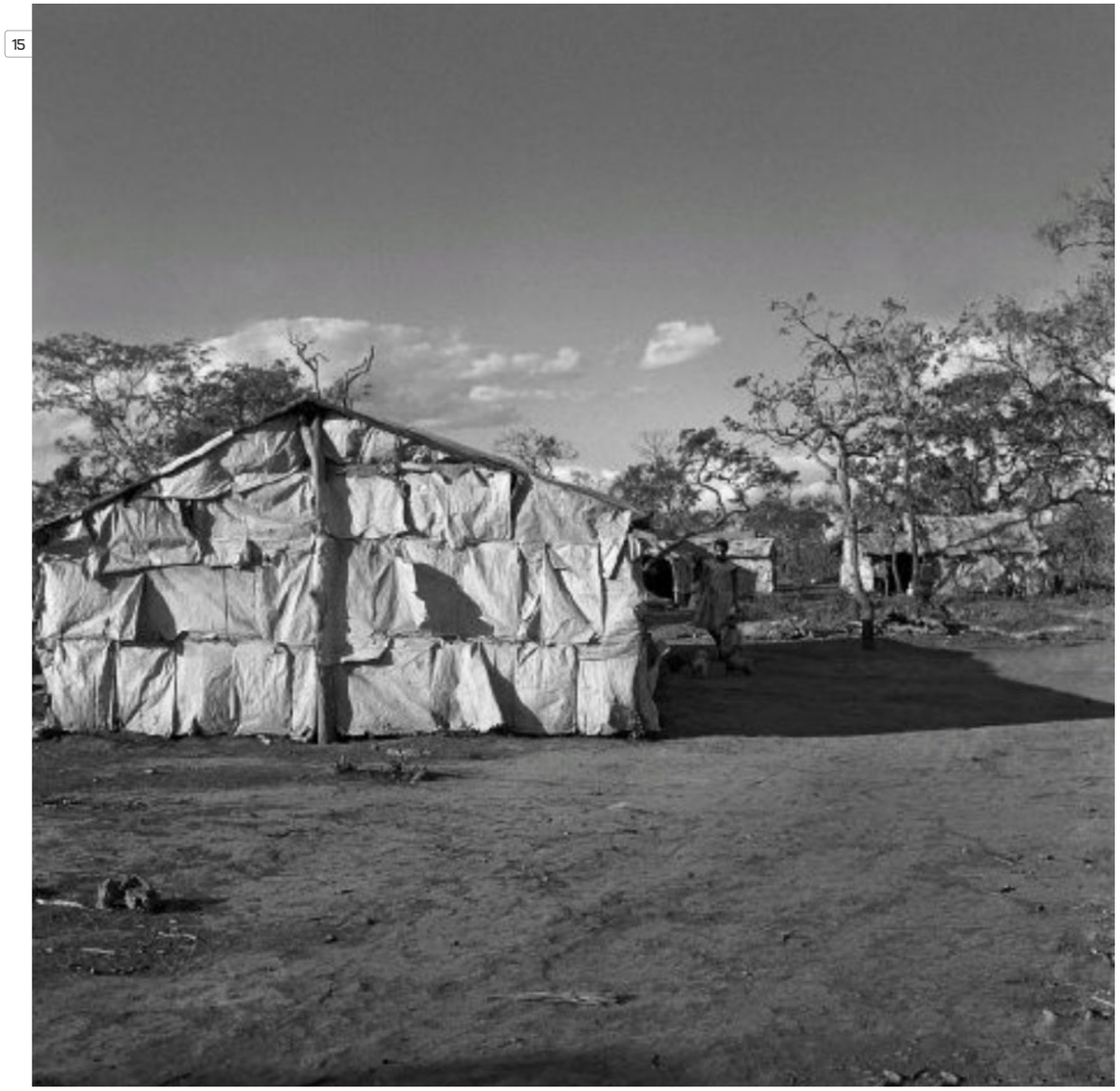
13



14



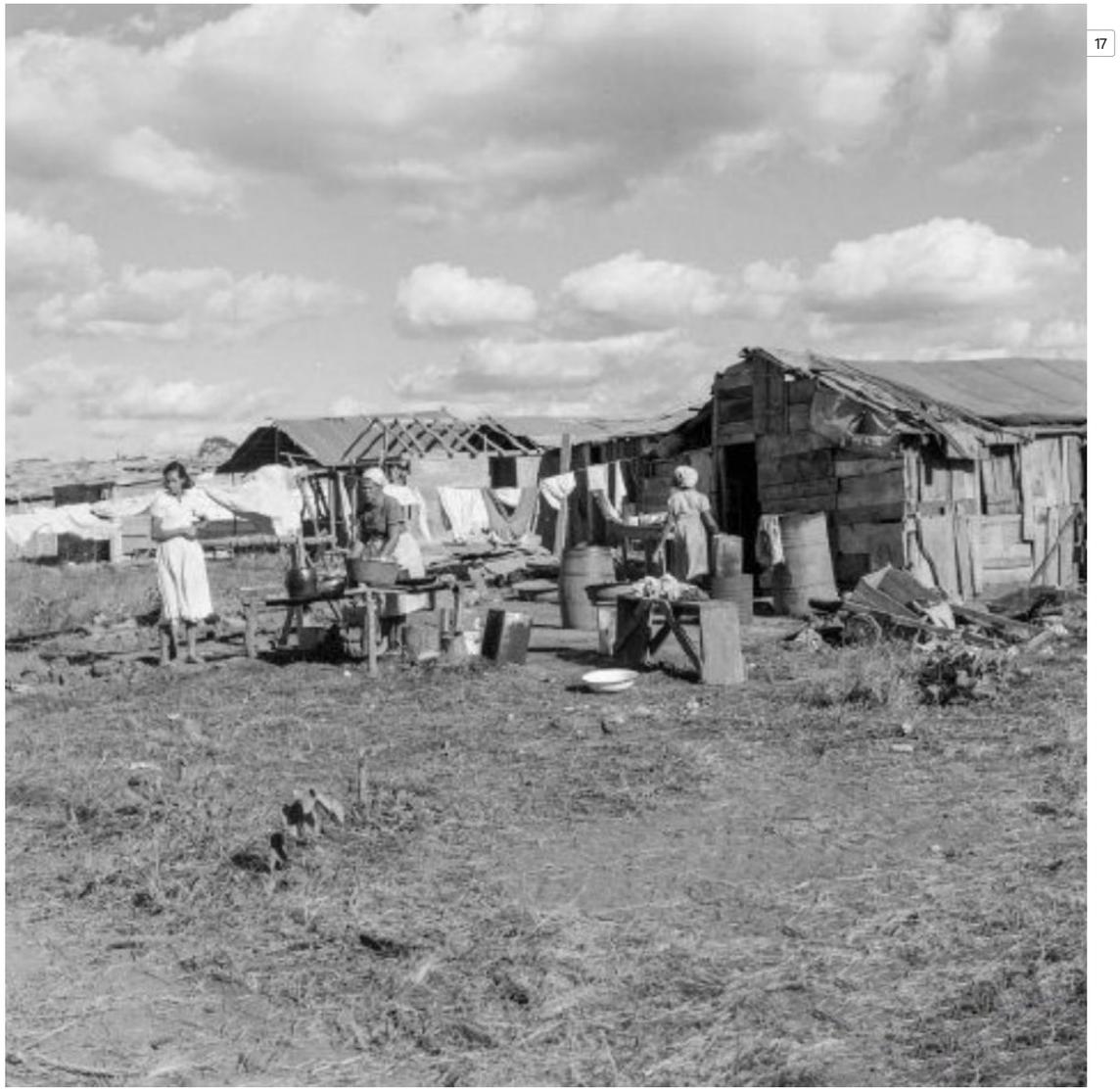
15



16



17



18



19



20



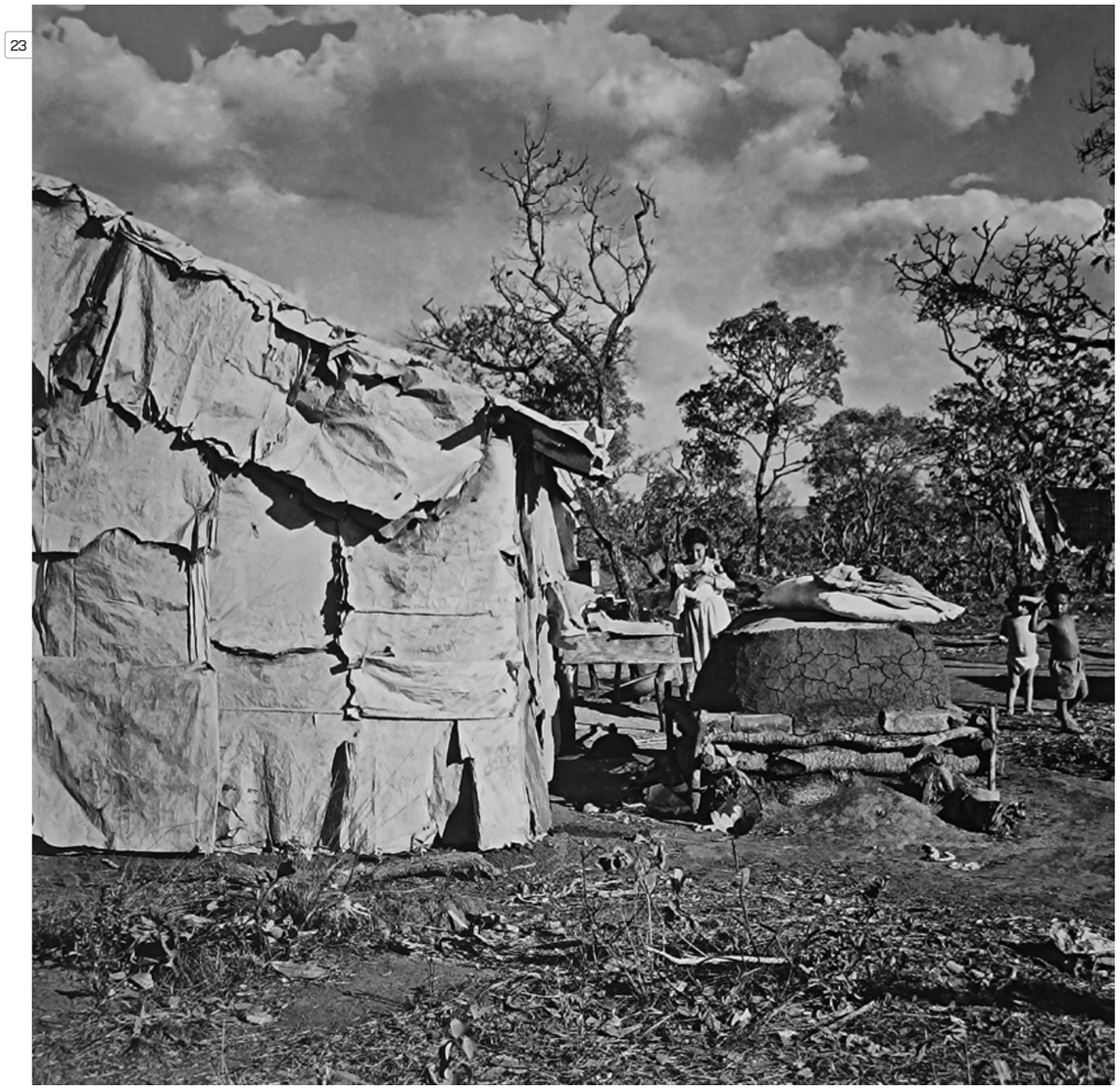
21



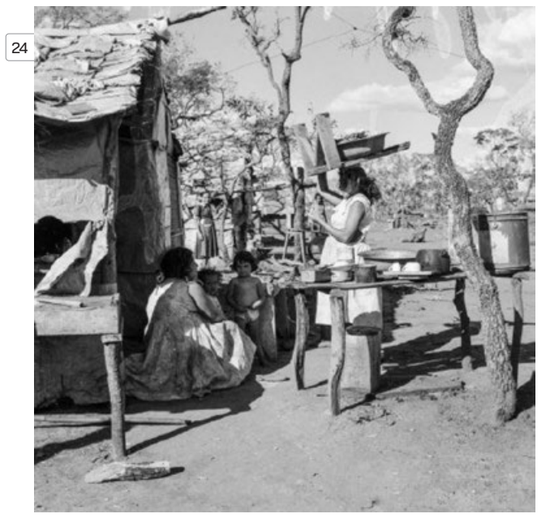
22



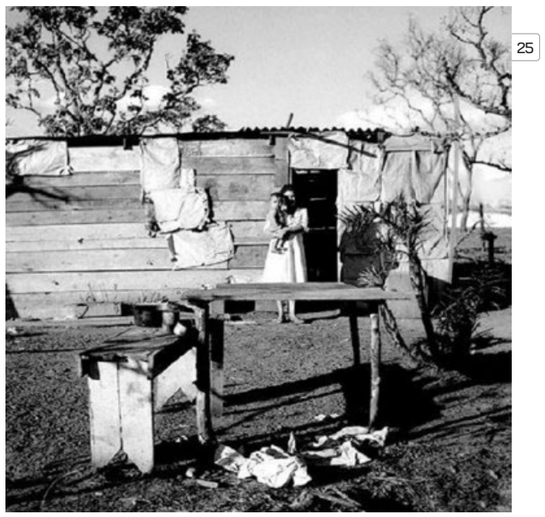
23



24



25



26



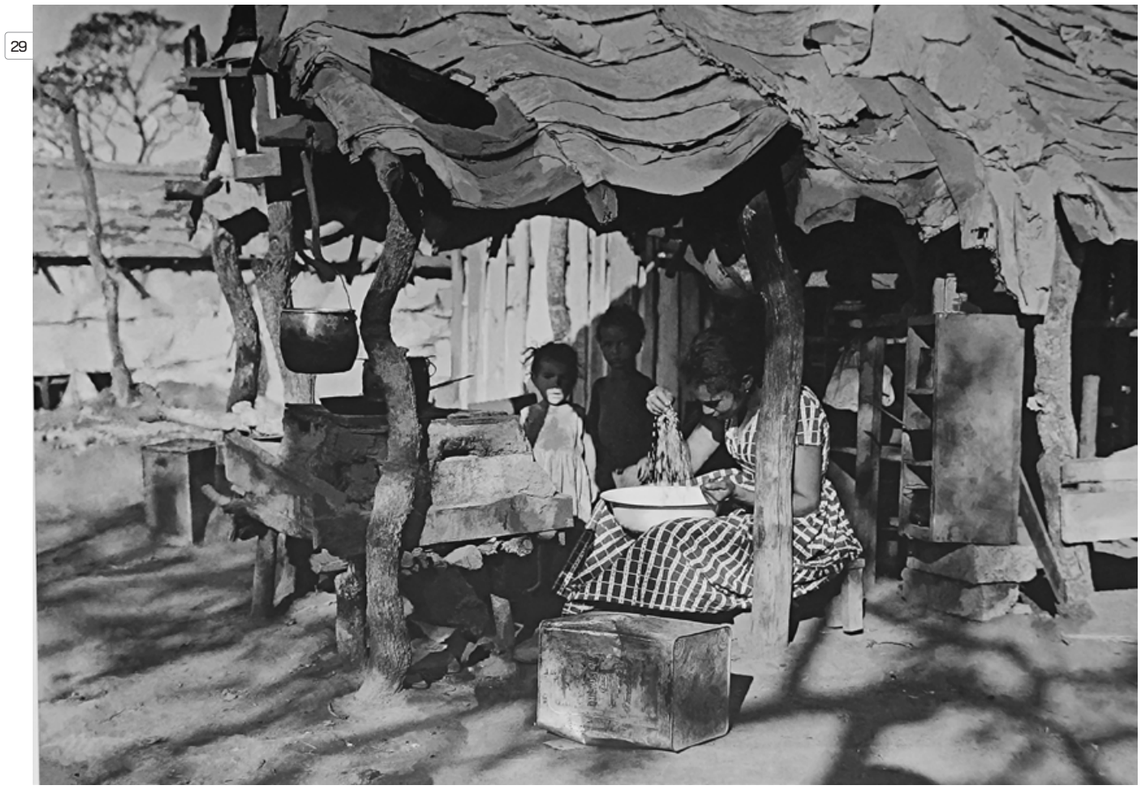
27



28



29



30



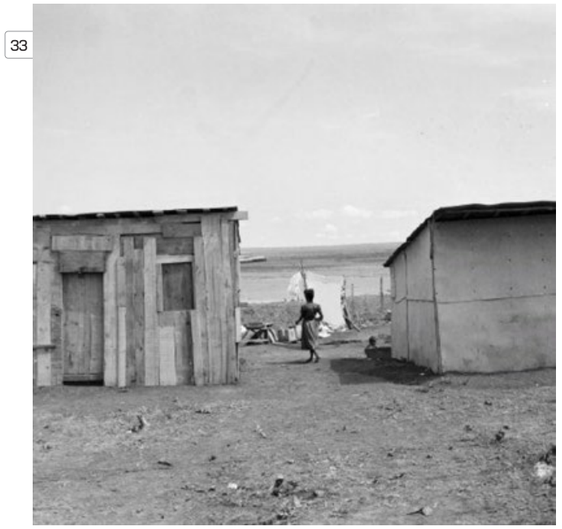
31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



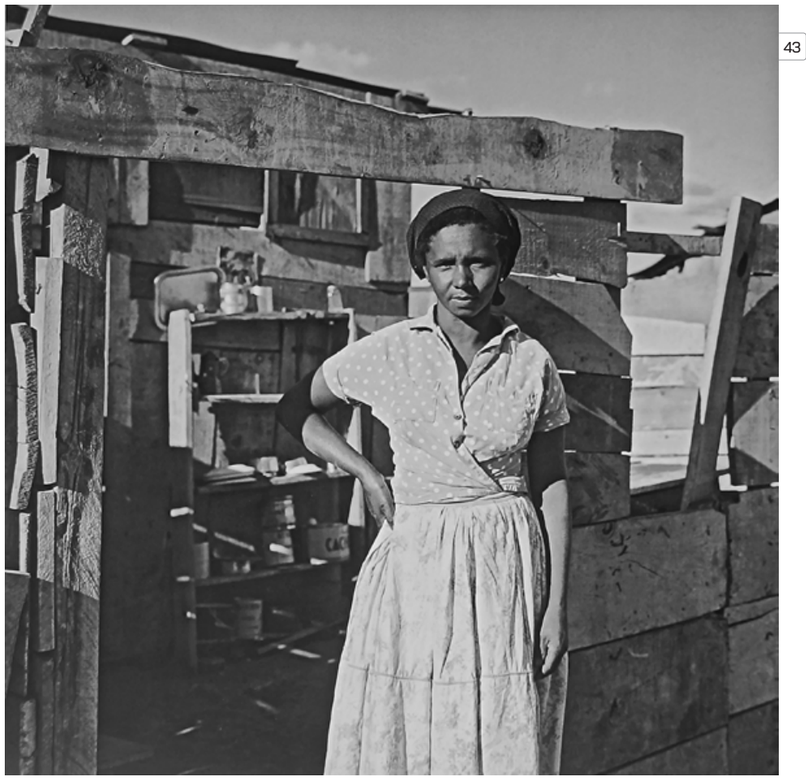
41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



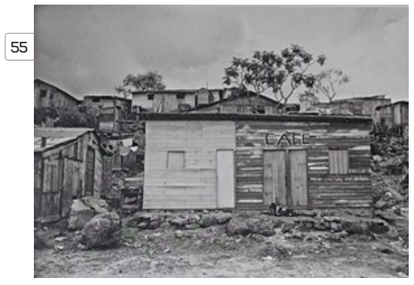
53



54



55



56



57



58



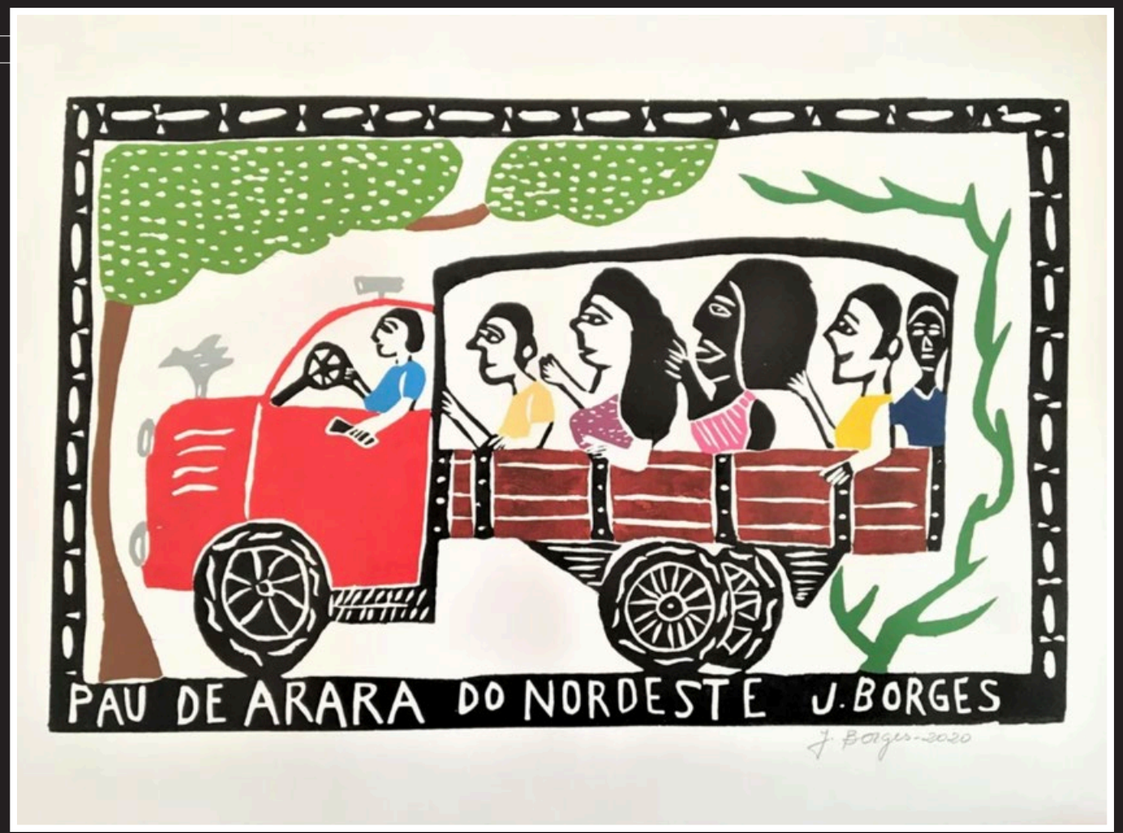
2. morada

Índice

1 *Favela*, 1957, Candido Portinari, óleo sobre tela, 55cm x 46cm
2 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
3 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
4 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
5 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
6 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
7 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
8 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
9 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
10 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
11 Thomaz Farkas, Brasília, 1959
13 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
14 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
15 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
16 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
17 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
18 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
19 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
20 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
21 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
22 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
23 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
24 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
25 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
26 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
27 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
28 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
30 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
31 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
32 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
33 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
34 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
35 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
36 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
37 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
38 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
39 Ake Borglund, Brasília, 1957
40 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
41 Ake Borglund, Brasília, 1957
42 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
43 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
44 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
45 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
46 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
47 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
48 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
49 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
50 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
51 Peter Scheier, Brasília, 1958
52 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
53 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
54 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
55 Thomas Farkas, Brasília, 1959
56 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
57 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
58 Marcel Gautherot, Brasília, 1958

3. transporte

1



Quando eu vim do sertão
Seu môço, do meu Bodocó
A malota era um saco
E o cadeado era um nó
Só trazia a coragem e a cara
Viajando num pau-de-arara
Eu penei, mas aqui cheguei
Eu penei, mas aqui cheguei

Pau de Arara
Luiz Gonzaga


BRASILIA
EXPRESSO PLANALTO
85-11

3



4



6



5



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



3. transporte

Índice

1 *Pau de Arara*, J. Borges, s.d.
2 Jankiel Gonczarowska, Brasília, 1957
3 Ake Borglund, Brasília, 1957
4 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
5 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
6 Ake Borglund, Brasília, 1957
7 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
8 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
9 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
10 Ake Borglund, Brasília, 1957
11 Peter Scheier, Brasília, 1958
12 Ake Borglund, Brasília, 1957
13 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
14 Ake Borglund, Brasília, 1957
15 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
16 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
17 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
18 Mario Fontenelle, Brasília, 195?

4. construção

1



Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido
Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrimas
Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse pássaro
E se acabou no chão feito pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Construção
Chico Buarque

2



3



4



5



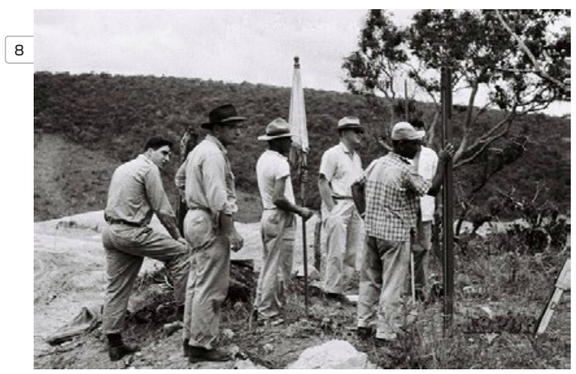
6



7



8



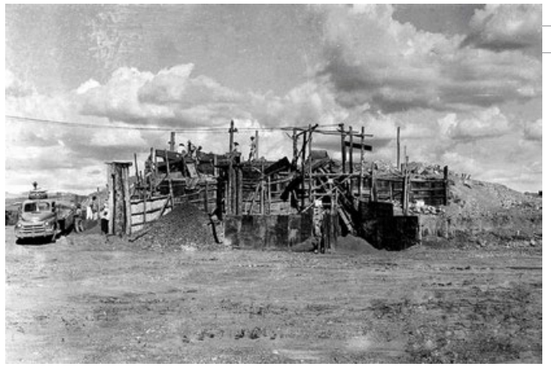
9



10



11



12



13



14



16



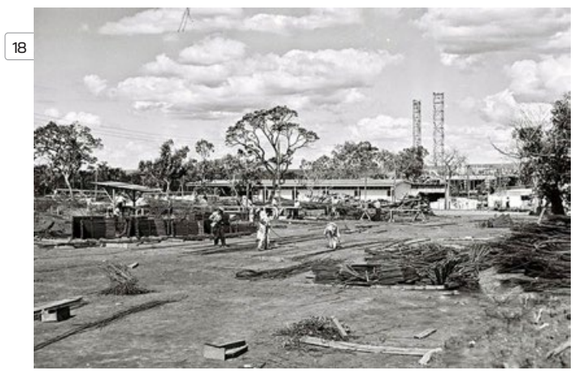
15



17



18



19



20



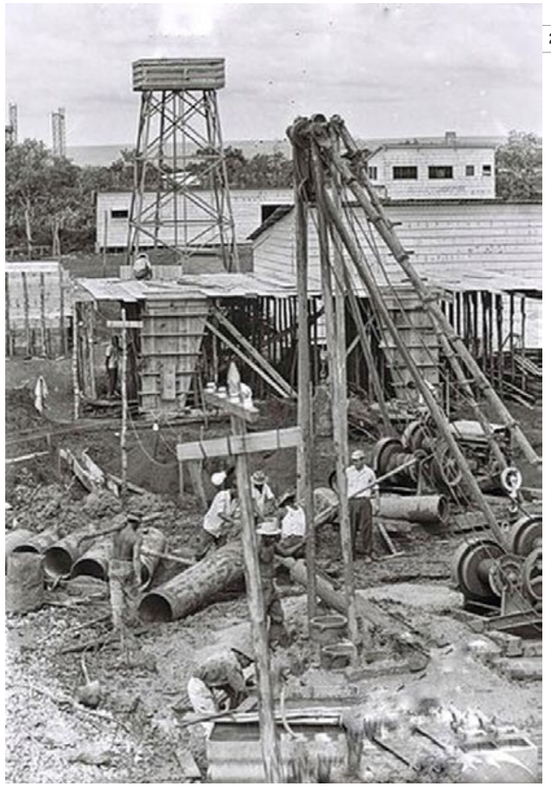
21



22



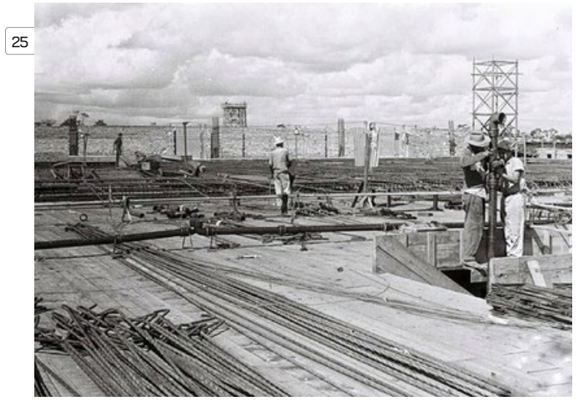
23



24



25



26



26



27



28



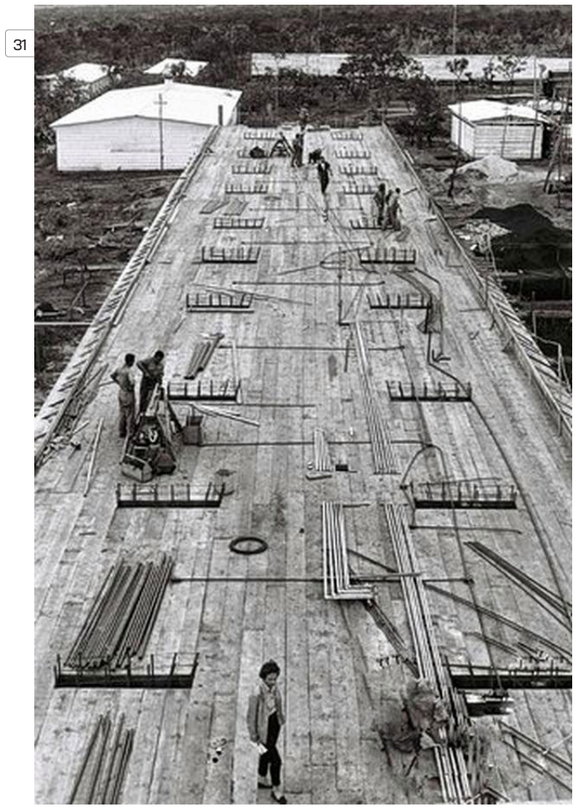
29



30



31



32



34



33



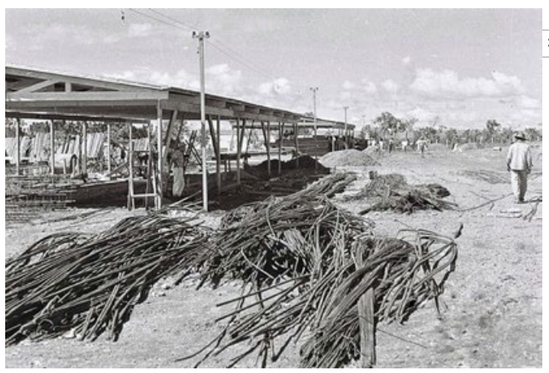
35



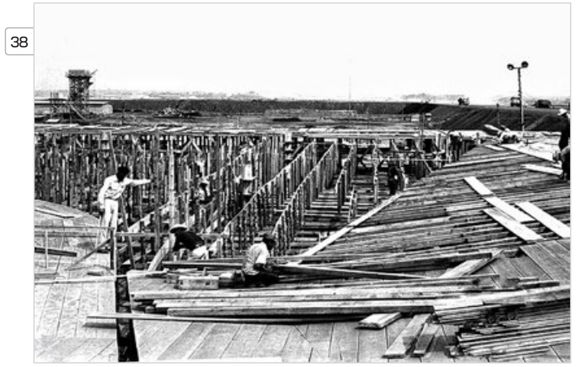
36



37



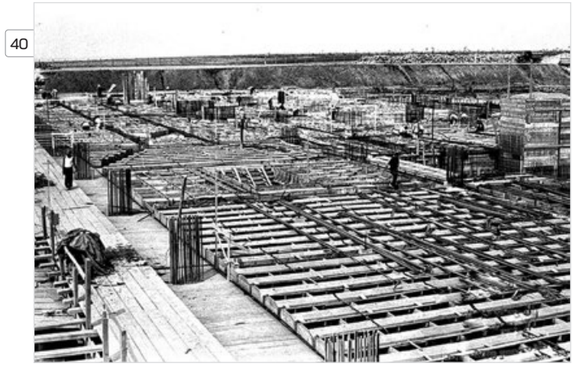
38



39



40



41



42



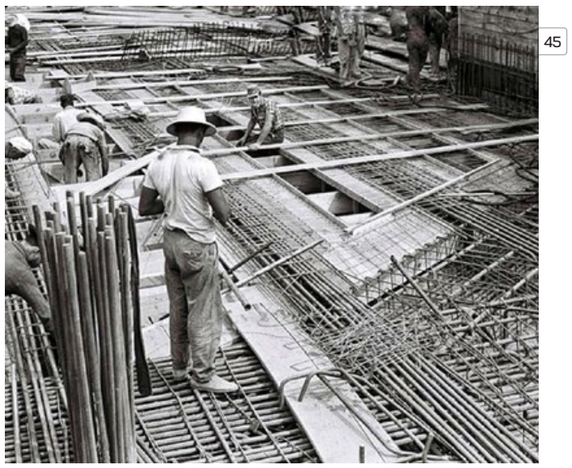
43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



54



55



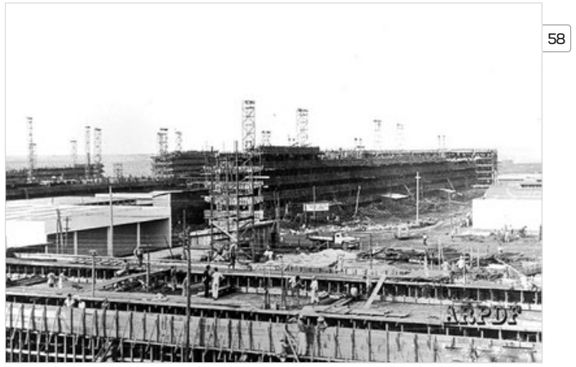
56



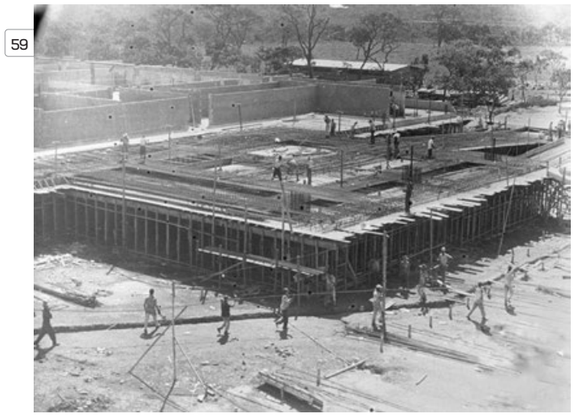
57



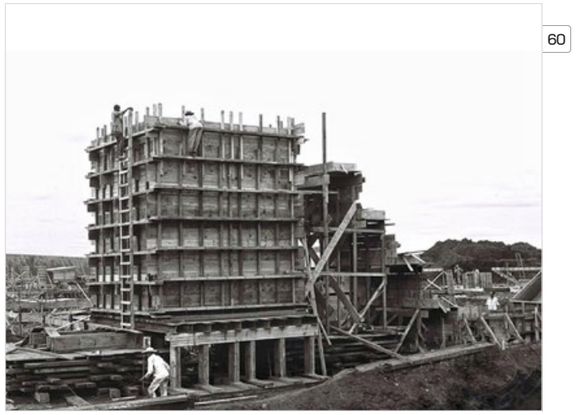
58



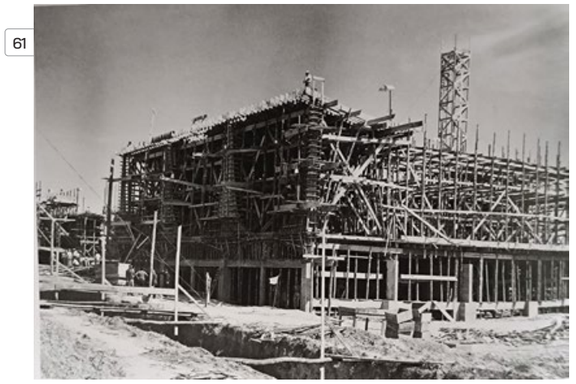
59



60



61



62



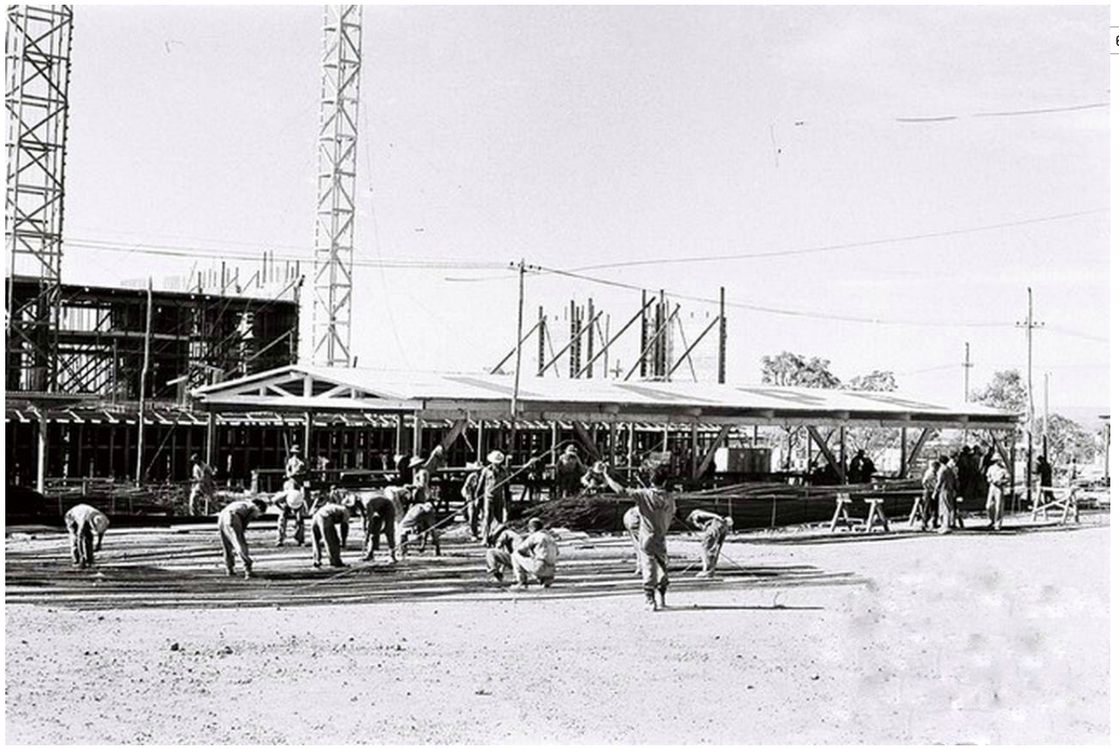
63



64



65



66



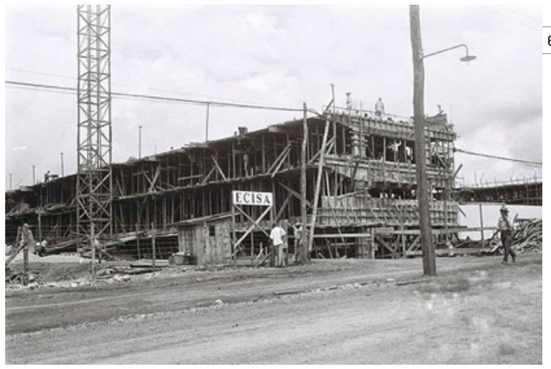
67



68



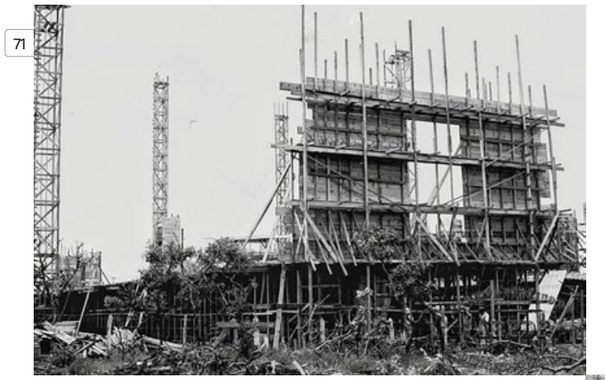
69



70



71



72



73



74



75



76



77



78



79



81



80



82



83



84



85



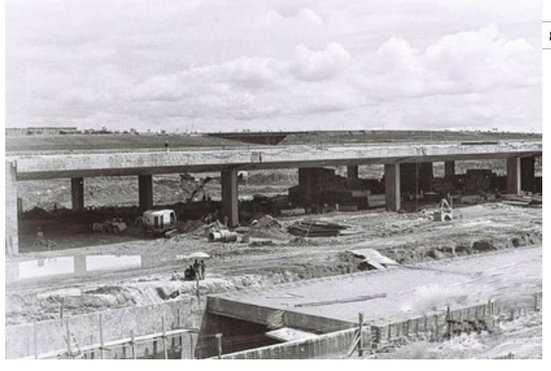
86



87



88



89



90



91



92



93



94



95



96



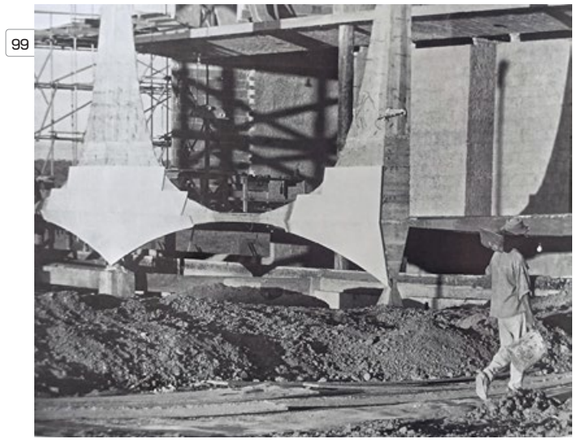
97



98



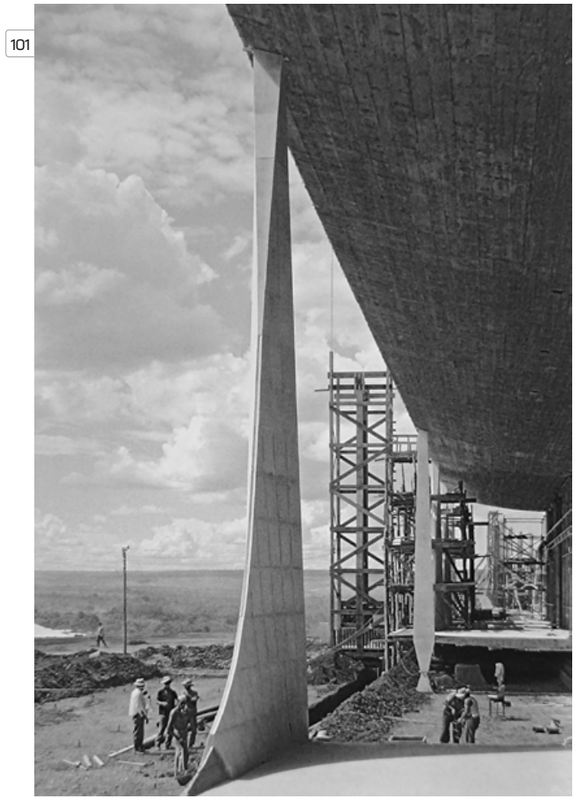
99



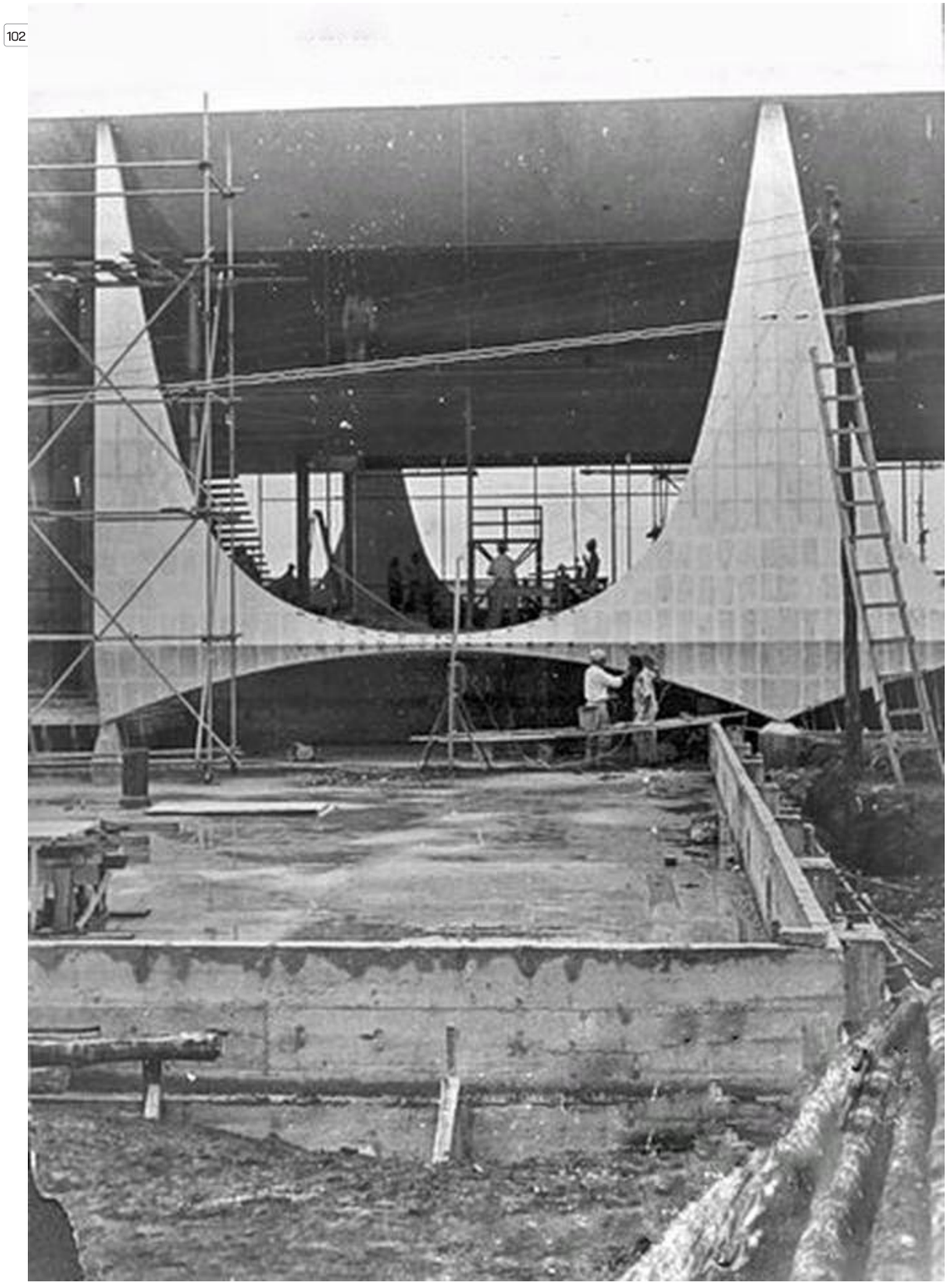
100



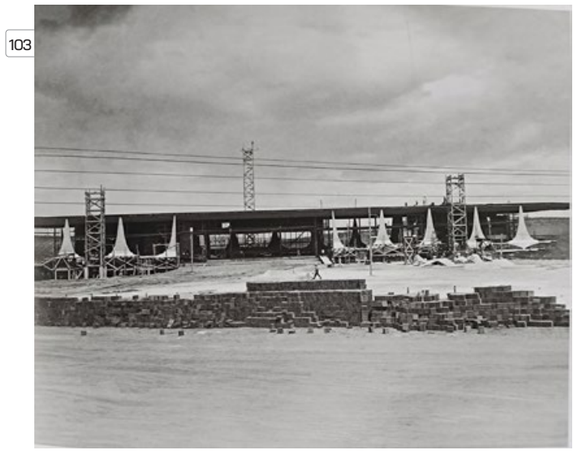
101



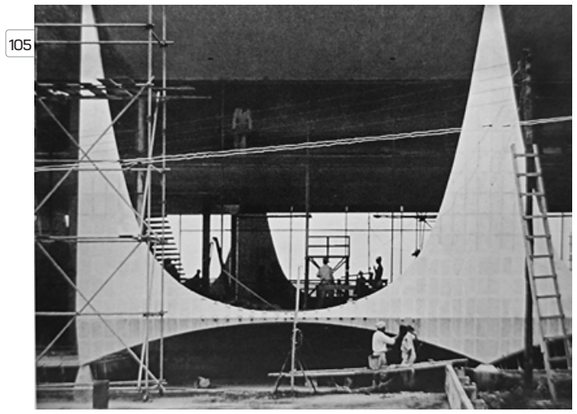
102



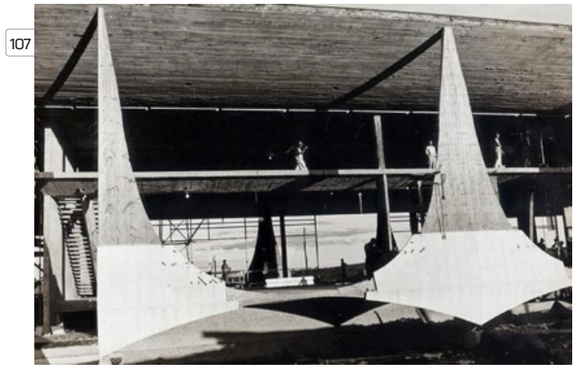
103



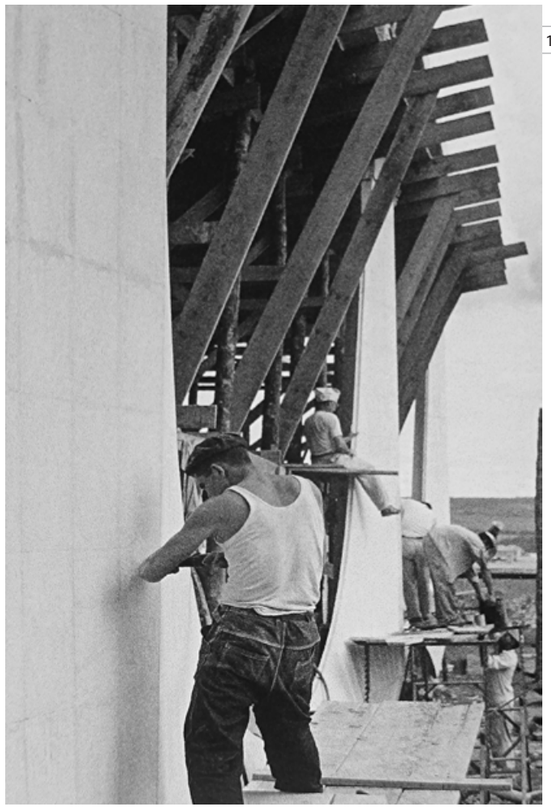
105



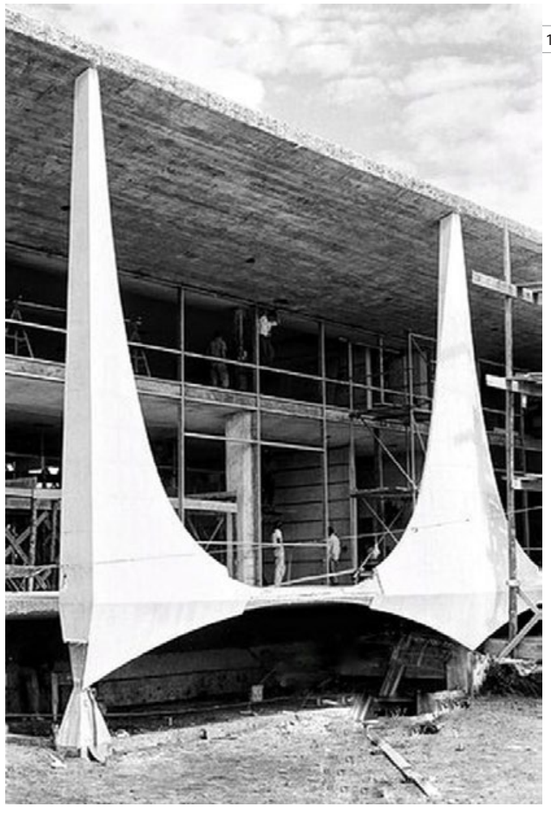
107



104



106



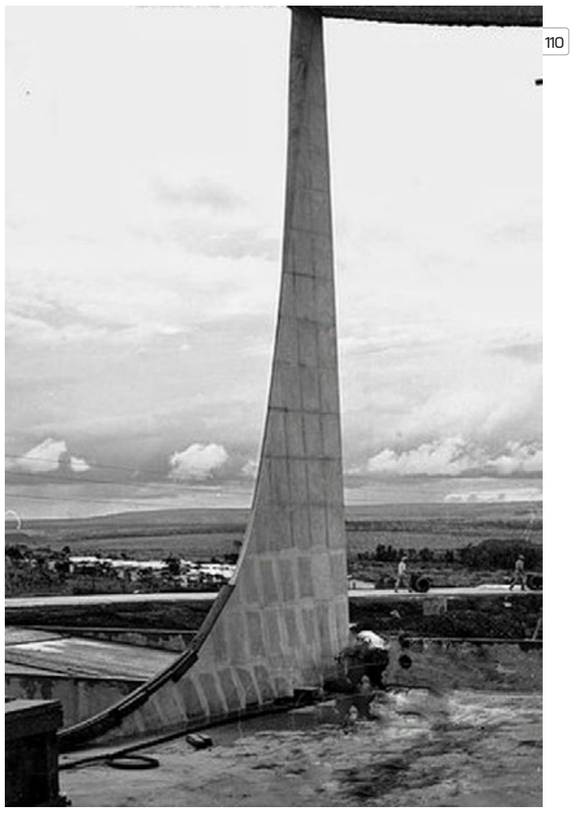
108



109



110



111



113



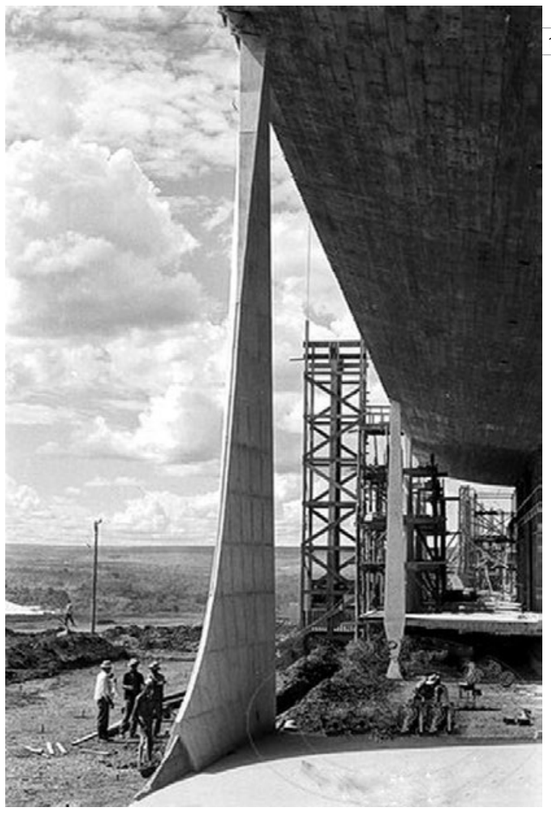
112



115



114



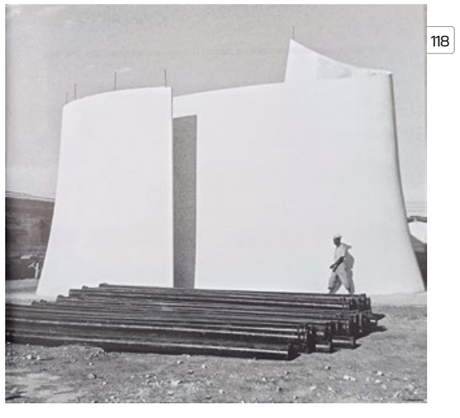
116



117



118



119



120



121



122



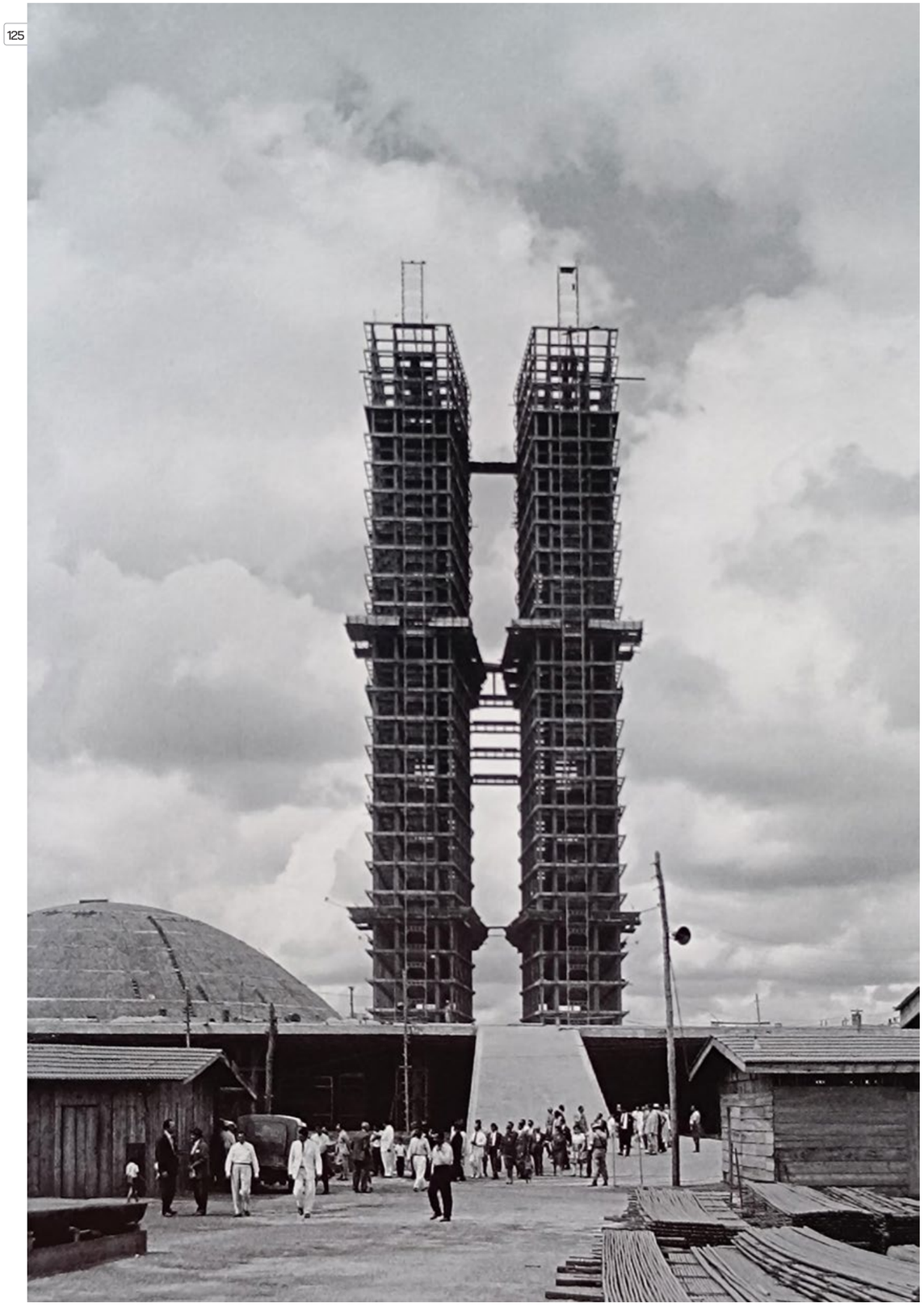
123



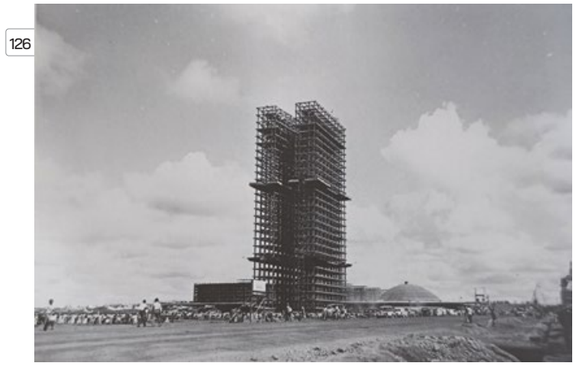
124



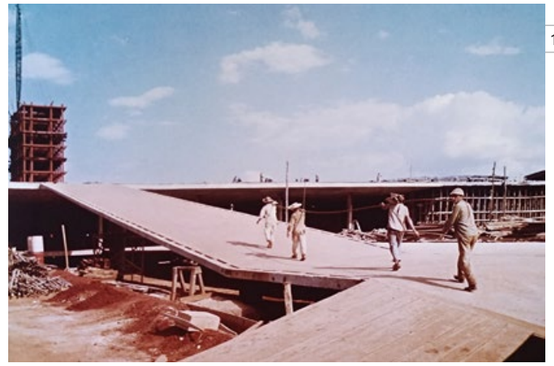
125



126



127



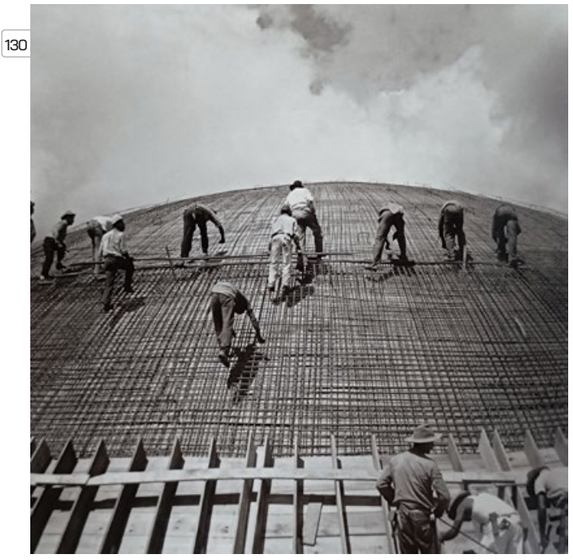
128



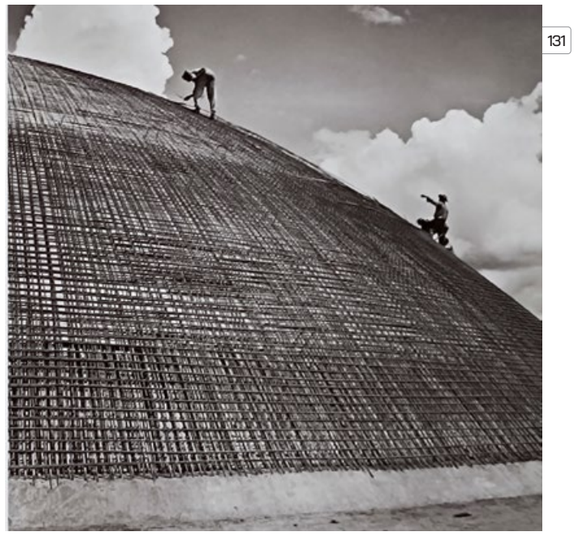
129



130



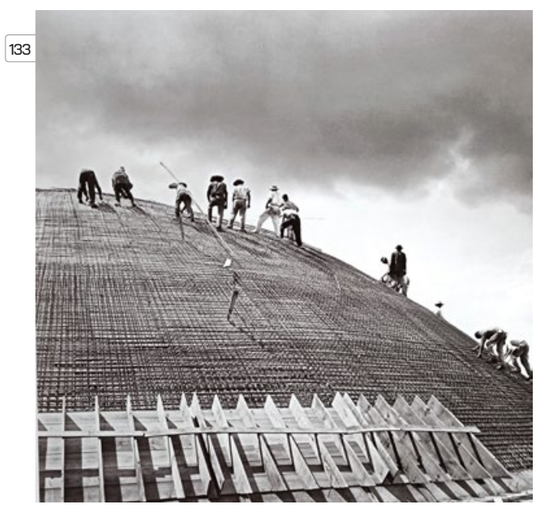
131



132



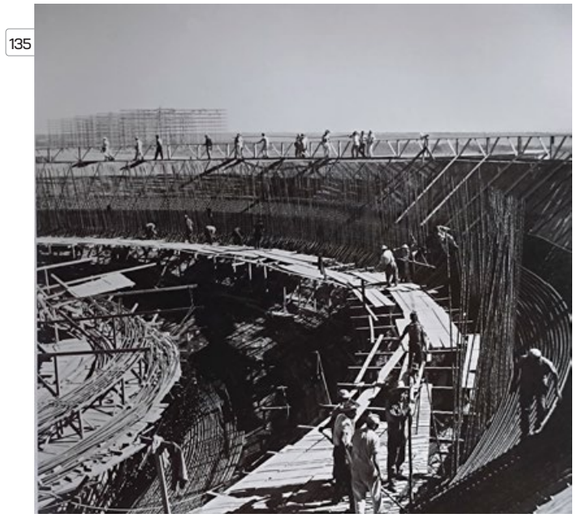
133



134



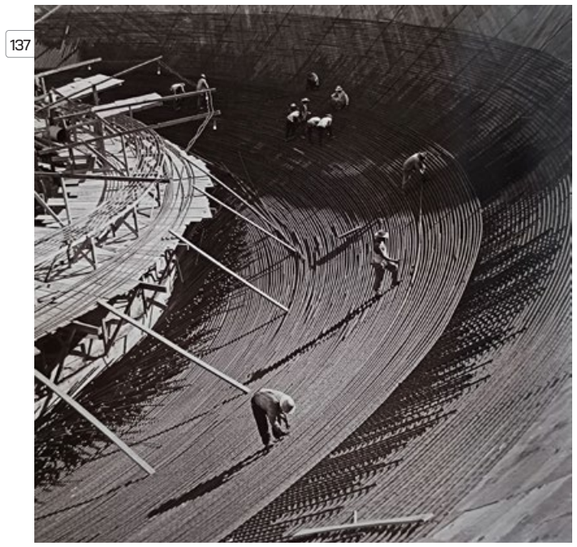
135



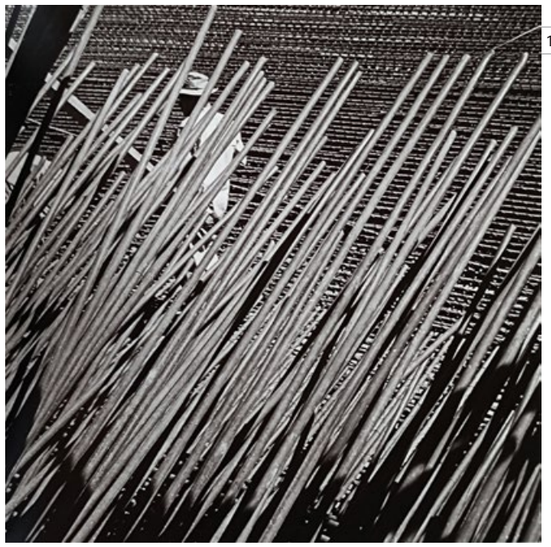
136



137



138



139



140



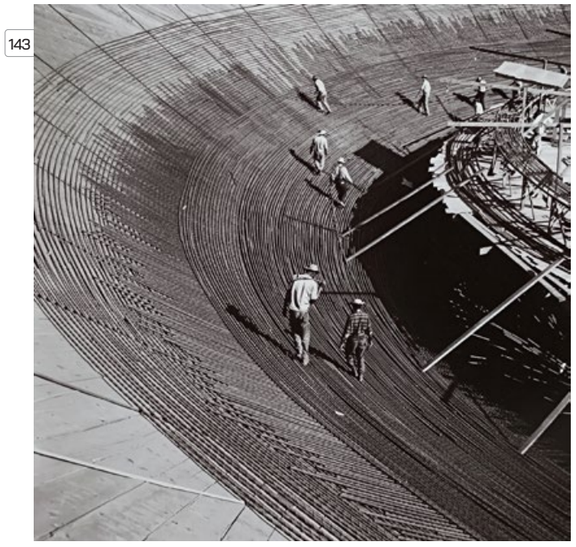
141



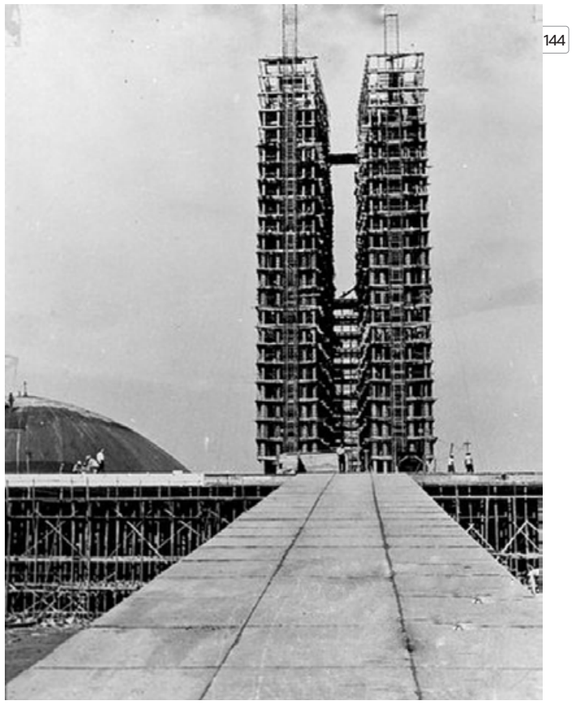
142



143



144



145



146



147



148



149



150



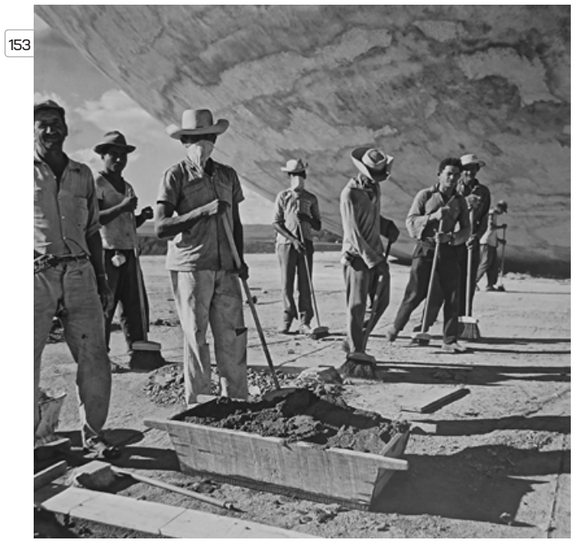
151



152



153



154



155



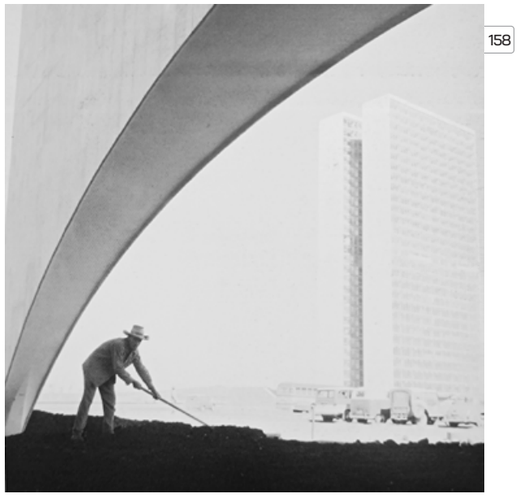
156



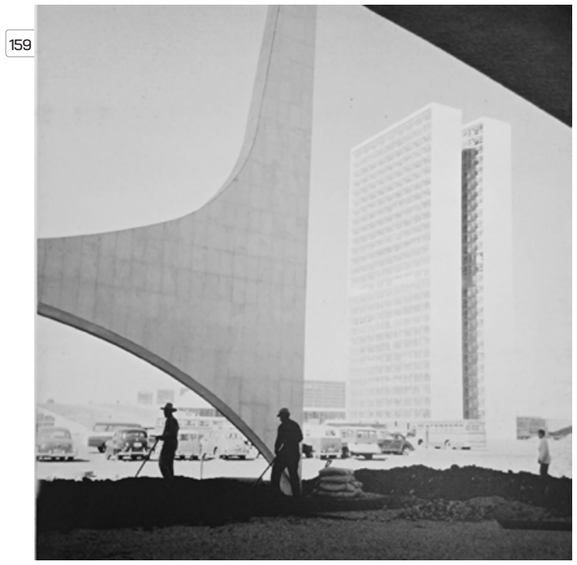
157



158



159



160



161



162



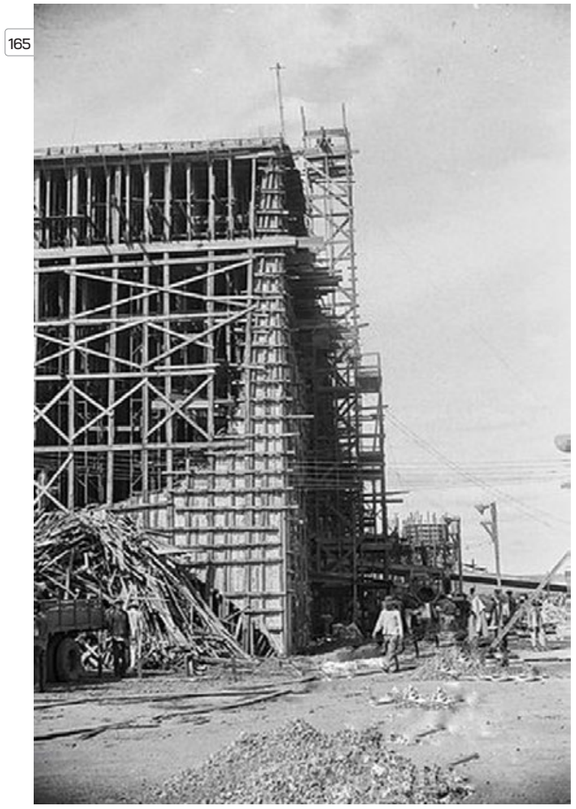
163



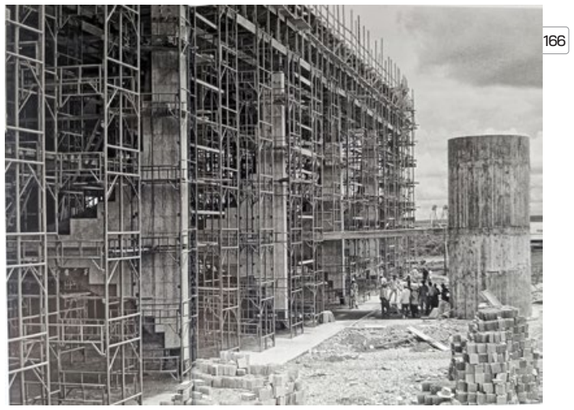
164



165



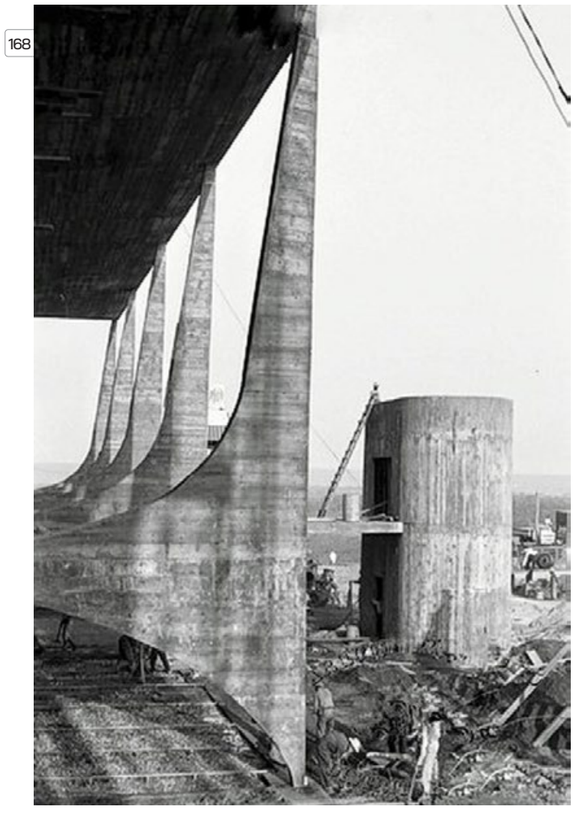
166



167



168



169



170



171



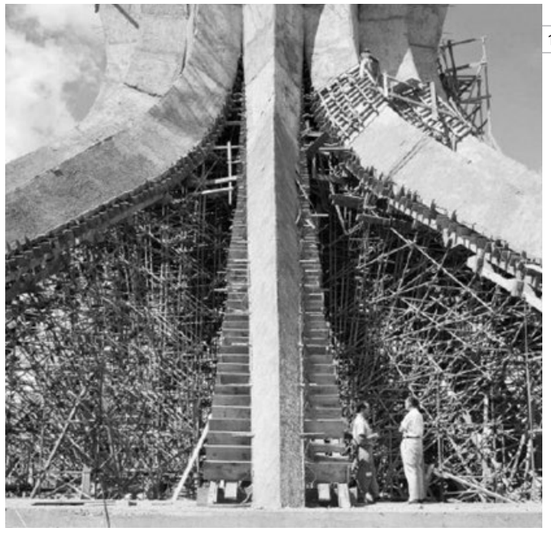
172



173



174



175



176



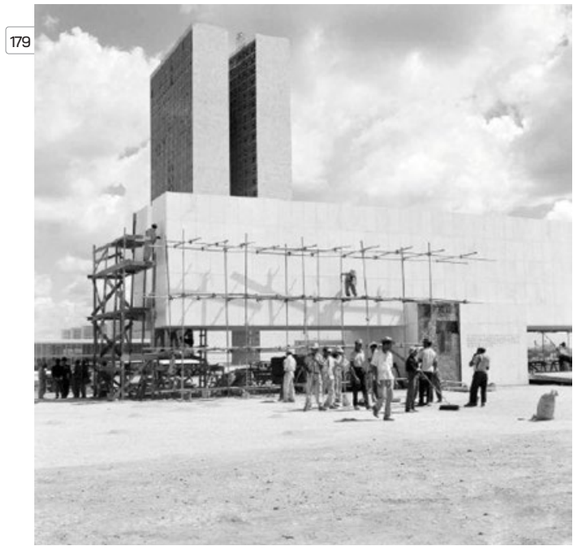
177



178



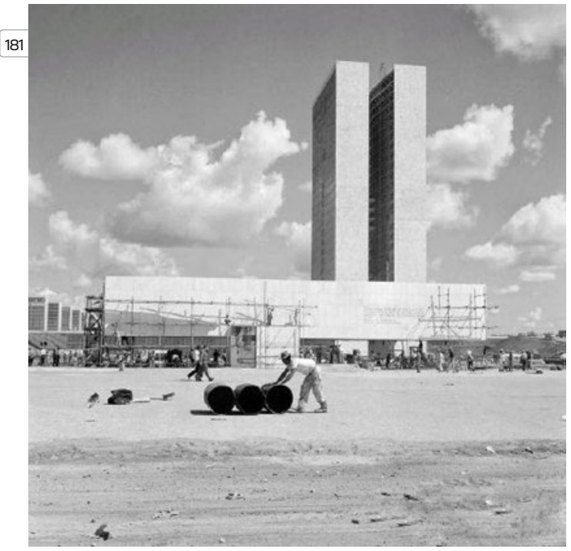
179



180



181



182



183



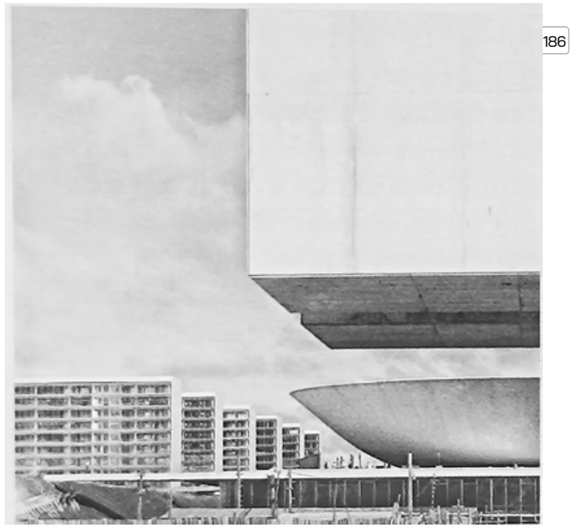
184



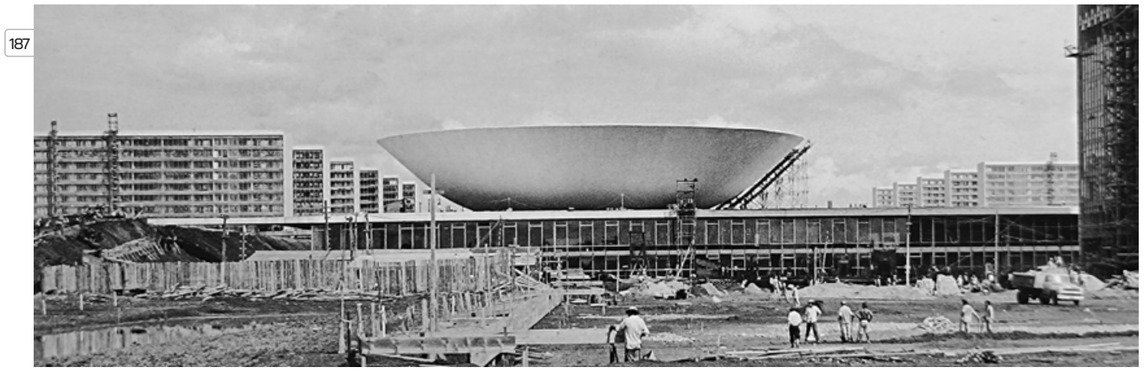
185



186



187



188



189



190



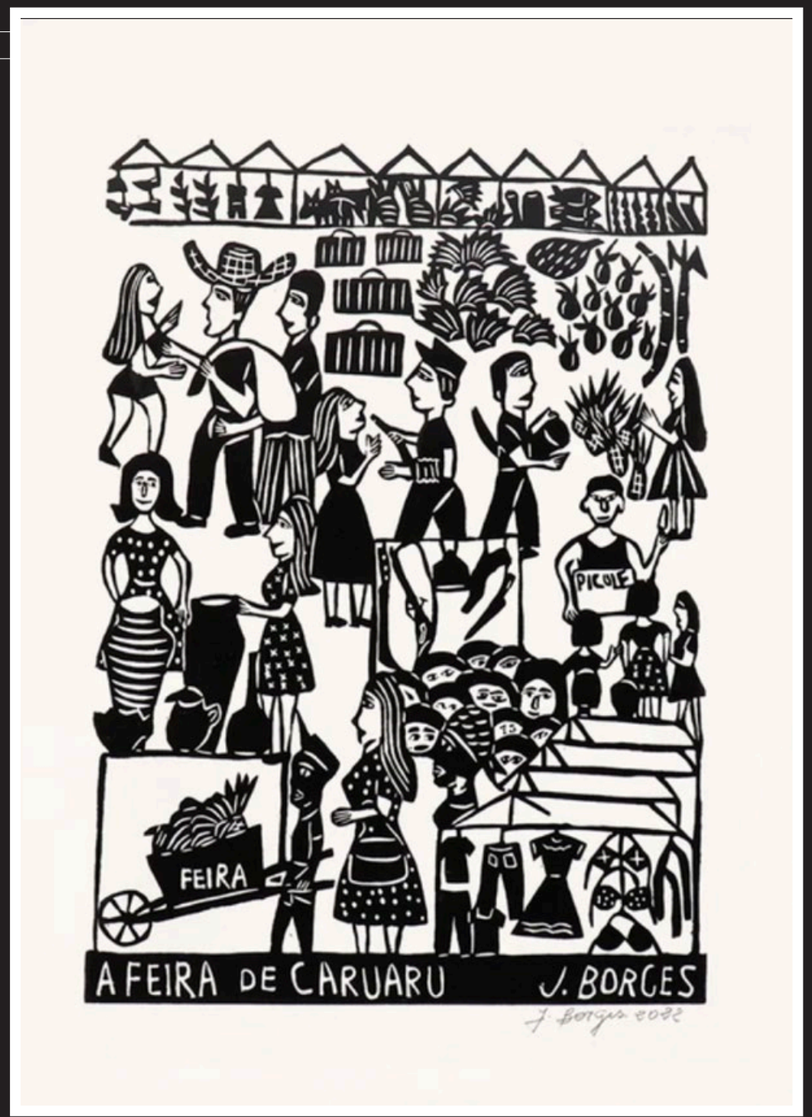
4. construção

Índice

1 *Café*, 1935, Candido Portinari, óleo sobre tela, 130cm x 195cm
2 Ake Borglund, Brasília, 1957
3 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
4 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
5 Jankiel Gonczarowska, Brasília, 1957
6 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
7 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
8 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
9 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
10 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
11 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
12 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
13 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
14 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
15 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
16 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
17 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
18 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
19 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
20 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
21 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
22 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
23 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
24 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
25 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
26 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
27 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
28 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
29 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
30 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
31 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
32 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
33 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
34 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
35 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
36 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
37 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
38 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
39 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
40 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
41 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
42 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
43 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
44 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
45 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
46 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
47 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
48 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
49 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
50 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
51 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
52 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
53 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
54 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
55 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
56 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
57 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
58 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
59 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
60 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
61 Jankiel Gonczarowska, Brasília, 1957
62 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
63 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
64 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
65 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
66 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
67 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
68 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
69 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
70 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
71 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
72 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
73 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
74 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
75 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
76 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
77 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
78 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
79 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
80 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
81 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
82 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
83 Jesco Puttkamer, Brasília, 1959
84 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
85 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
86 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
87 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
88 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
89 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
90 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
91 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
92 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
93 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
94 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
95 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
96 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
97 Thomaz Farkas, Brasília, 1959
98 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
99 Ake Borglund, Brasília, 1957
100 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
101 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
102 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
103 Jankiel Gonczarowska, Brasília, 1957
104 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
105 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
106 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
107 Ake Borglund, Brasília, 1957
108 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
109 Ake Borglund, Brasília, 1957
110 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
111 Ake Borglund, Brasília, 1957
112 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
113 Ake Borglund, Brasília, 1957
114 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
115 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
116 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
117 Peter Scheier, Brasília, 1960
118 Ake Borglund, Brasília, 1957
119 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
120 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
121 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
122 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
123 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
124 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
125 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
126 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
127 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
128 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
129 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
130 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
131 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
132 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
133 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
134 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
135 Jankiel Gonczarowska, Brasília, 1959
136 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
137 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
138 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
139 Jankiel Gonczarowska, Brasília, 1959
140 Jankiel Gonczarowska, Brasília, 1959
141 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
142 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
143 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
144 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
145 Thomaz Farkas, Brasília, 1959
146 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
147 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
148 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
149 Thomaz Farkas, Brasília, 1959
150 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
151 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
152 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
153 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
154 Jesco Puttkamer, Brasília, 1959
155 Jesco Puttkamer, Brasília, 1959
156 Jesco Puttkamer, Brasília, 1959
157 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
158 Jesco Puttkamer, Brasília, 1959
159 Jesco Puttkamer, Brasília, 1959
160 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
161 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
162 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
163 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
164 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
165 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
166 Thomaz Farkas, Brasília, 1959
167 Thomaz Farkas, Brasília, 1959
168 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
169 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
170 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
171 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
172 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
173 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
174 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
175 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
176 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
177 Thomaz Farkas, Brasília, 1959
178 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
179 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
180 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
181 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
182 Peter Scheier, Brasília, 1960
183 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
184 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
185 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
186 Peter Scheier, Brasília, 1960
187 Marcel Gautherot, Brasília, 1960
188 Peter Scheier, Brasília, 1960
189 Peter Scheier, Brasília, 1960
190 Marcel Gautherot, Brasília, 1960

5. comércio

1



Fumo de rolo, arreio de cangalha
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Bolo de milho, broa e cocada
Eu tenho pra vender, quem quer comprar
Pé de moleque, alecrim, canela
Moleque sai daqui me deixa trabalhar
E zé saiu correndo pra feira dos pássaros
E foi pássaro voando pra todo lugar
Tinha uma vendinha no canto da rua, onde o mangaieiro ia se animar
Tomar uma bicada com lambú assado, e olhar pra Maria do Joá

Feira de Mangaio
Sivuca

2


2 - BRASILIA - AVENIDA CENTRAL - NUCLEO BANDEIRANTES -
FOTO POSTAL COLOMBO

3


RELOJOARIA
Riachuelo

5


CAZA
NORDESTINA

6


4G

4


NORTISTA

7



8



9



10



11



12



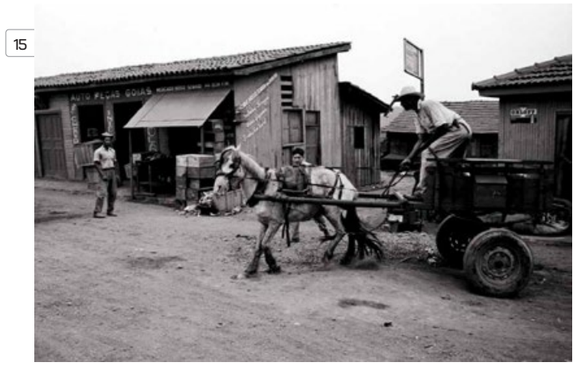
13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



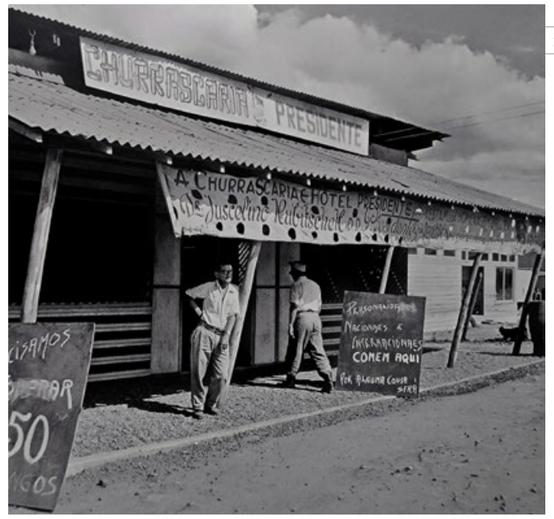
25



26



27



28



29



30



31



32



33



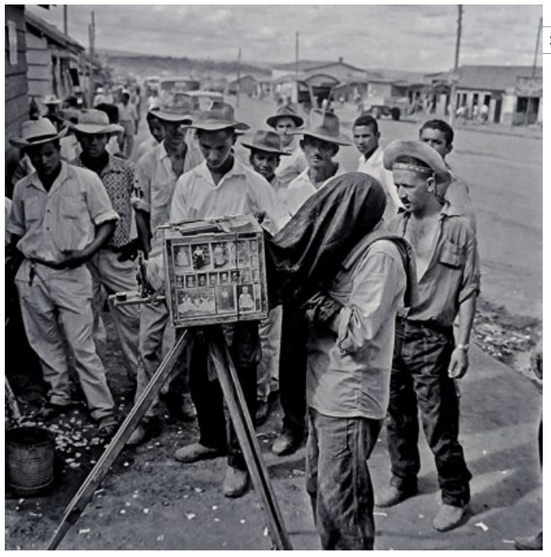
34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



52



51



53



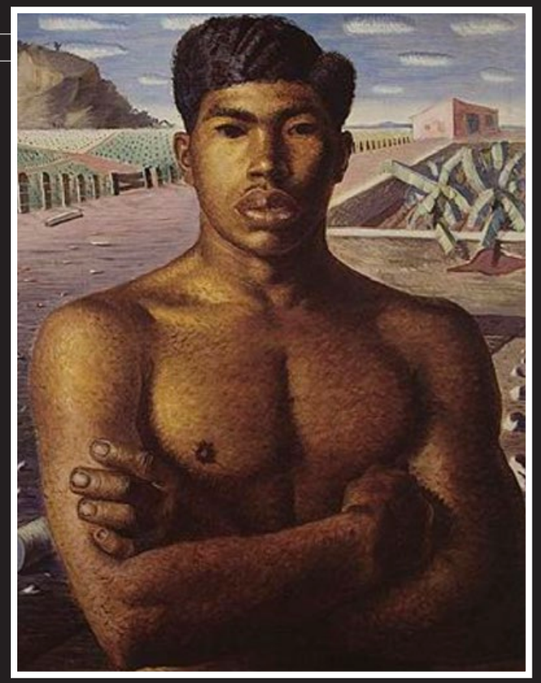
5. comércio

Índice

1 *A Feira de Caruaru*, J. Borges, s.d
2 Alfredo Colombo, Brasília, 1958
3 Alfredo Colombo, Brasília, 1958
4 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
5 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
6 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
7 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
8 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
9 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
10 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
11 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
12 Mario Fontenele, Brasília, 195?
13 Mario Fontenele, Brasília, 195?
14 Mario Fontenele, Brasília, 195?
15 Mario Fontenele, Brasília, 195?
16 Mario Fontenele, Brasília, 195?
17 Ake Borglund, Brasília, 1957
18 Ake Borglund, Brasília, 1957
19 Ake Borglund, Brasília, 1957
20 Mario Fontenele, Brasília, 195?
21 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
22 Mario Fontenele, Brasília, 195?
23 Mario Fontenele, Brasília, 195?
24 Thomaz Farkas, Brasília, 1959
25 Thomaz Farkas, Brasília, 1959
26 Peter Scheier, Brasília, 1958
27 Peter Scheier, Brasília, 1958
28 Peter Scheier, Brasília, 1958
29 Mario Fontenele, Brasília, 195?
30 Mario Fontenele, Brasília, 195?
31 Ake Borglund, Brasília, 1957
32 Ake Borglund, Brasília, 1957
33 Ake Borglund, Brasília, 1957
34 Mario Fontenele, Brasília, 195?
35 Thomaz Farkas, Brasília, 1959
36 Peter Scheier, Brasília, 1958
37 Mario Fontenele, Brasília, 195?
38 Thomaz Farkas, Brasília, 1959
39 Mario Fontenele, Brasília, 195?
40 Mario Fontenele, Brasília, 195?
41 Mario Fontenele, Brasília, 195?
42 Mario Fontenele, Brasília, 195?
43 Mario Fontenele, Brasília, 195?
45 Mario Fontenele, Brasília, 195?
47 Mario Fontenele, Brasília, 195?
48 Mario Fontenele, Brasília, 195?
49 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
50 Peter Scheier, Brasília, 1958
51 Mario Fontenele, Brasília, 195?
52 Mario Fontenele, Brasília, 195?
53 Peter Scheier, Brasília, 1958

6. candangos

1



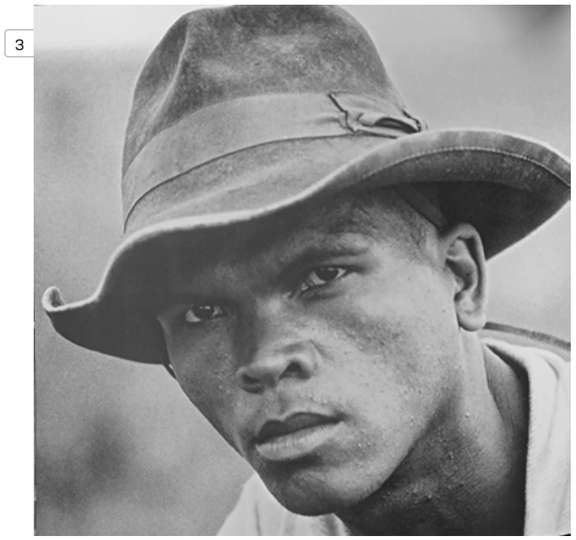
2



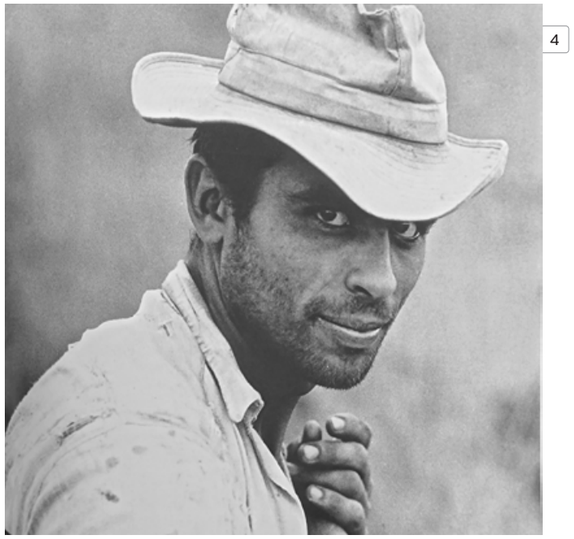
Tá vendo aquele edifício moço
Ajudei a levantar
Foi um tempo de aflição, era quatro condução
Duas pra ir, duas pra voltar
Hoje depois dele pronto
Olho pra cima e fico tonto
Mas me vem um cidadão
E me diz desconfiado
Tu tá aí admirado ou tá querendo roubar?
Meu domingo tá perdido, vou pra casa entristecido
Dá vontade de beber
E pra aumentar o meu tédio
Eu nem posso olhar pro prédio que eu ajudei a fazer
Tá vendo aquele colégio moço?
Eu também trabalhei lá
Lá eu quase me arrebento
Fiz a massa, pus cimento
Ajudei a rebocar
Minha filha inocente vem pra mim toda contente
Pai vou me matricular
Mas me diz um cidadão
Criança de pé no chão aqui não pode estudar
Essa dor doeu mais forte
Por que é que eu deixei o norte
Eu me pus a me dizer
Lá a seca castigava, mas o pouco que eu plantava
Tinha direito a comer

Cidadão
Zé Ramalho

3



4



5



6



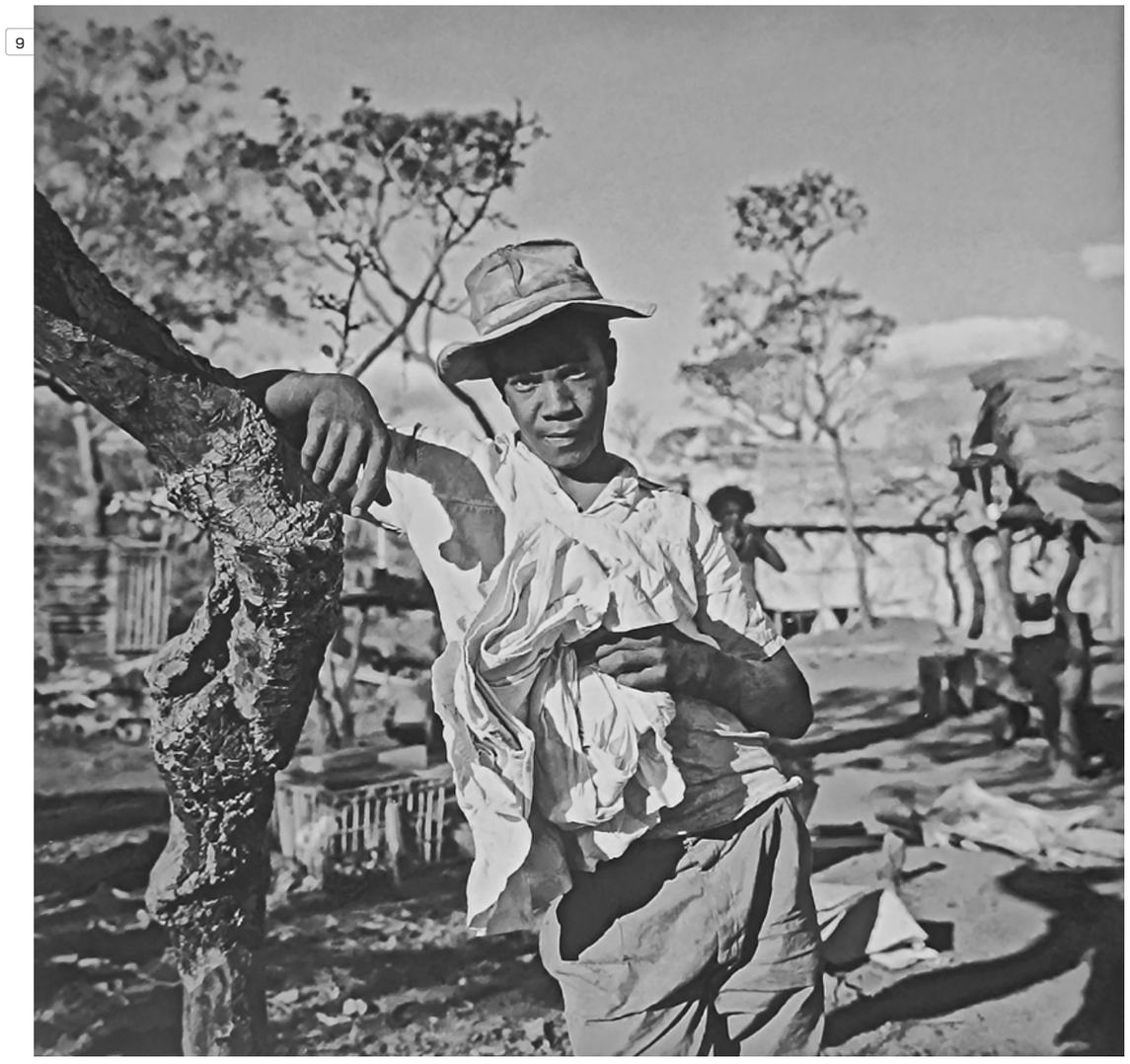
7



8



9



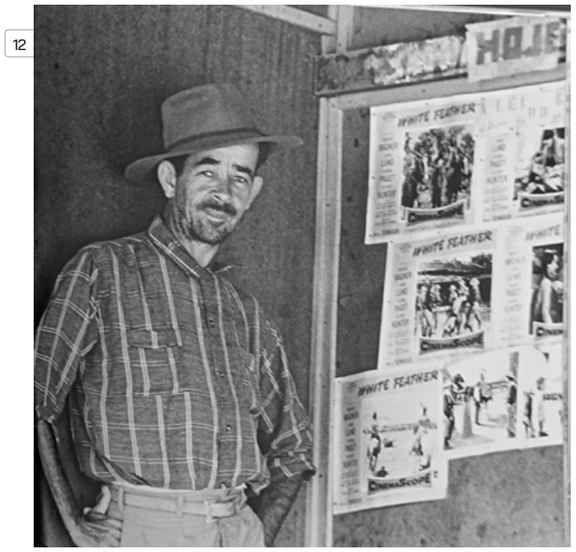
10



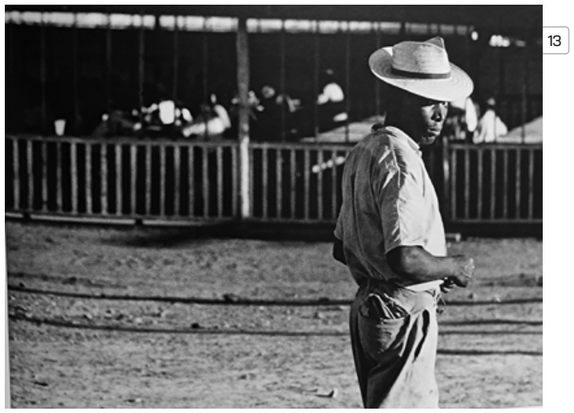
11



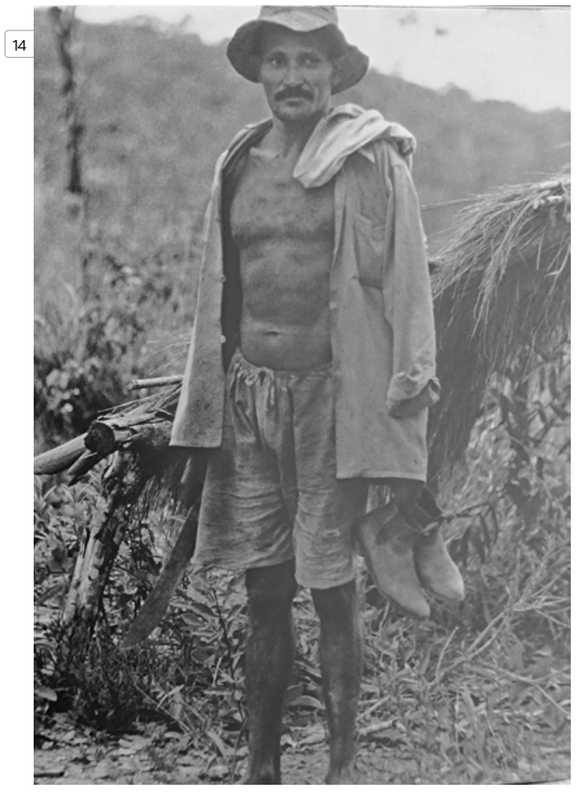
12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



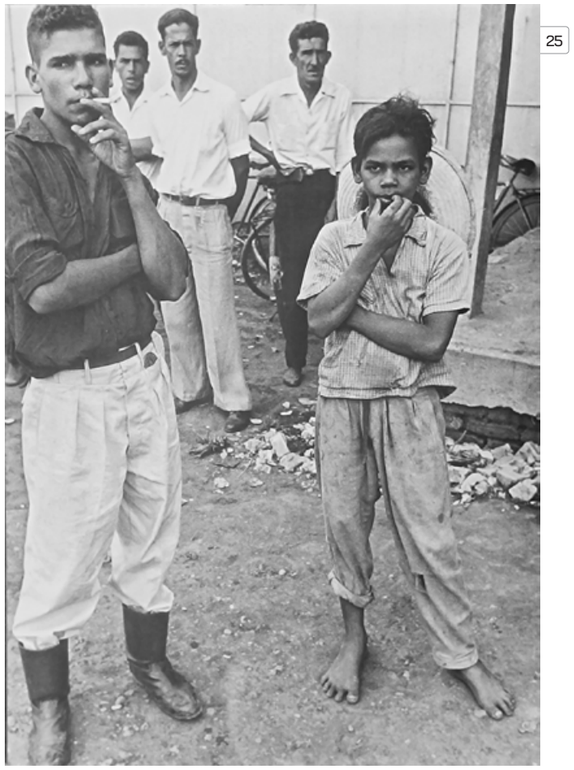
24



23



25



26



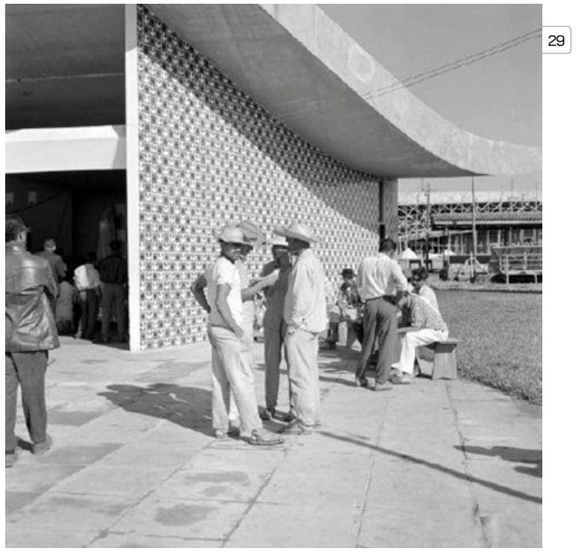
27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



53



55



52



54



56



57



58



6. candangos

Índice

1 *Mestiço*, 1934, Candido Portinari, óleo sobre tela, 81cm x 65cm
2 Como vive as sertanejas, J. Borges, s.d.
3 Ake Borglund, Brasília, 1957
4 Ake Borglund, Brasília, 1957
5 Ake Borglund, Brasília, 1957
6 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
7 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
8 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
9 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
10 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
11 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
12 Ake Borglund, Brasília, 1957
13 Ake Borglund, Brasília, 1957
14 Ake Borglund, Brasília, 1957
15 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
16 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
17 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
18 Ake Borglund, Brasília, 1957
19 Ake Borglund, Brasília, 1957
20 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
21 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
22 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
23 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
24 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
25 Ake Borglund, Brasília, 1957
26 Ake Borglund, Brasília, 1957
27 Ake Borglund, Brasília, 1957
28 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
29 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
30 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
31 Ake Borglund, Brasília, 1957
32 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
33 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
34 Jesco Puttkamer, Brasília, 1958
35 Ake Borglund, Brasília, 1957
36 Peter Scheier, Brasília, 1958
37 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
38 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
39 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
40 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
41 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
42 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
43 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
44 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
45 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
46 Marcel Gautherot, Brasília, 1958
47 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
48 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
49 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
50 Marcel Gautherot, Brasília, 1959
51 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
52 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
53 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
54 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
55 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
56 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
57 Mario Fontenelle, Brasília, 195?
58 Peter Scheier, Brasília, 1958

Imagem da contracapa:

Joaquim Paiva, Brasília, 1970


O TEU ORGULHO
DF-BRASÍLIA
CM-0445
A TERRA COME