



**ENTRE O CONCRETO E A
CARNE: OS SONHOS DA CIDADE
DO FUTURO NAS FOTOGRAFIAS
DE MARCEL GAUTHEROT**

ADRIANO LEITE



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

ADRIANO VINÍCIUS LEITE FERNANDES

**ENTRE O CONCRETO E A CARNE: OS SONHOS DA CIDADE DO FUTURO NAS
FOTOGRAFIAS DE MARCEL GAUTHEROT**

Brasília

2023

ADRIANO VINÍCIUS LEITE FERNANDES

**ENTRE O CONCRETO E A CARNE: OS SONHOS DA CIDADE DO FUTURO NAS
FOTOGRAFIAS DE MARCEL GAUTHEROT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação de Comunicação, da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre.

Linha de pesquisa: Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Guilmar Linhares Sanz.

Grupo de Pesquisa: GRITS – Grupo de Pesquisa Imagem, Tecnologia e Subjetividade (CNPq).

Brasília
2023

Banca Examinadora

Profa. Dra. Claudia Guilmar Linhares Sanz
(Orientadora – PPGCOM/FAC/UNB)

Profa. Dr. Karina Gomes Barbosa
(Membra externa – PPGCOM/UFOP)

Profa. Dra. Maria Fernanda Derntl
(Membra - PPGFAU/FAU/UNB)

Prof. Dr. Tiago Quiroga Fausto Neto
(Suplente - PPGCOM/FAC/UNB)

Data de defesa: ___/___/___

À memória de todos os operários e moradores dos arredores da construção de Brasília. Àqueles que moldaram o concreto da cidade do futuro e fizeram emergir da terra vermelha do cerrado os monumentos de poder da nova era do Brasil.

Agradecimentos

À Larissa Costa, por todo o apoio e compreensão, por todos os conselhos e o esforço de mostrar o lado melhor das coisas durante todos esses anos. À minha orientadora Claudia Sanz, pelo conhecimento adquirido e pela colaboração de tentar sempre indicar como realizar a pesquisa. Aos professores da FAC e FAU da UnB, Tiago, Fabíola, Lyla, Gustavo, Sivaldo, Maria Fernanda, Ricardo Trevisan e Paulo Tavares. Aos meus colegas de curso, que sempre foram pacientes e atenciosos comigo, Mirella e Fabiane, que me ajudaram na construção da pesquisa, Ingridde, Luanda, Tatiana, Vanessa, Romão, Arno, Elias, Lucas, Yanic e Arthur. À secretaria da Faculdade de Comunicação, Regina e Carol. Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação. À Universidade de Brasília. À minha mãe Nirvane e meu irmão Arthur, que estiveram comigo também durante esses anos.

*– Mas quem é esse que te segue do outro lado?
Que som é esse que alto pulsa no espaço
Sussurro de lamentação materna
Que empuçadas hordas são essas que enxameiam
Sobre planícies sem fim, tropeçando nas gretas da terra
Restrita apenas a um raso horizonte arrasado
Que cidade se levanta acima das montanhas
Fendas e emendas e estalos no ar violáceo
Torres cadentes
Jerusalém Atenas Alexandria
Viena Londres
Irreais*

Trecho do poema A Terra Desolada¹

T.S. Eliot (2015)

¹ Tradução de Ivan Junqueira.

Resumo

O trabalho a seguir parte do pressuposto de que as fotografias são emaranhados de tempos – neles está contida uma espécie de inclinação para o futuro, presença das expectativas do passado, como pensaram Benjamin (1987), Cadava (1997) e Lissovsky (2014). Esta premissa possibilita que vejamos o trabalho fotográfico de Marcel Gautherot acerca da construção de Brasília como um arquivo de sonhos entrecruzados – de seus sonhos, dos sonhos do poder e dos sonhos da classe trabalhadora. Hoje, essas imagens cristalizadas pelo olhar do fotógrafo francês reverberam não apenas o que aconteceu na época em que a cidade se erguia, mas também as múltiplas expectativas que habitavam sua construção. O objetivo deste trabalho ensaístico é, desse modo, fazer ver nessas fotos a complexidade da relação entre fotografia e futuro. Tratou-se de entrelaçar a leitura das imagens com sua história, com a história do fotógrafo, com a da construção da capital e a de quem a construiu. Neste sentido, o presente trabalho se desenvolveu a partir de três séries fotográficas que constituem constelações imagéticas que desdobram problemas conceituais e históricos nos três capítulos da dissertação. Em um primeiro momento, analisamos os sonhos do progresso. No segundo, a imaginação modernista das vanguardas arquitetônicas e fotográficas. E, por último, os sonhos dos trabalhadores, aqueles que aparecem nos vãos da utopia brasiliense.

Palavras-chave: Gautherot; Modernismo; Fotografia; Brasília; Futuro; Sonho.

Abstract

The following work is based on the assumption that photographs are tangled up in times – they contain a kind of inclination towards the future, presence of expectations from the past (Benjamin, Cadava and Lissovsky). This premise allows us to see Marcel Gautherot's photographic work on the construction of Brasilia as an archive of dreams – of his dreams, the dreams of power and the dreams of the working class. The city of the future is then crystallized through the eyes of the French, echoing today not only what happened at the time when the city was built, but also much of what could have been. The objective of this essay is, in this way, to show in these photos the complexity of the relationship between photography and the future. It was a matter of intertwining the reading of the images with their history, with the history of the photographer, with that of the construction of the capital and that of those who built it. In this sense, our work was developed from three photographic series that constitute imagery constellations that unfold conceptual and historical problems. First, we analyze the dreams of progress. In the second, the modernist imagination of the architectural and photographic avant-gardes. Finally, the dreams of workers, those that appear in the gaps of Brasilia's utopia.

Keywords: Gautherot; Modernism; Photography; Brasilia; Future; Dream.

Lista de fotografias²

Capa da dissertação: Gautherot, Marcel. Esplanada dos Ministérios em construção. Esplanada dos Ministérios. Brasília. Distrito Federal. 1959.

Introdução

Capa: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional em construção. Praça dos Três Poderes. Brasília. 1959.

Fotografia 0.1: Gautherot, Marcel. Esplanada dos Ministérios em construção. Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959.

Fotografia 0.2: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional em construção. Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959.

Fotografia 0.3: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional em construção. Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959.

Fotografia 0.4: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional. Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960.

Capítulo 1

Capa: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional. Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960 circa.

Fotografia 1.1: Gautherot, Marcel. Museu Histórico de Brasília. Ao fundo, o Supremo Tribunal Federal. Eixo Monumental Leste. Brasília. 1961 circa.

Fotografia 1.2: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional. Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960 circa.

Fotografia 1.3: Gautherot, Marcel. Vista do Congresso Nacional e do Museu Histórico de Brasília, a partir do Supremo Tribunal Federal. Praça dos Três Poderes. Brasília. 1961 circa.

Fotografia 1.4: Gautherot, Marcel. Capela Nossa Senhora da Conceição. Palácio da Alvorada; Setor de Hotéis e Turismo Norte. Brasília. 1959 circa.

Fotografia 1.5: Gautherot, Marcel. Palácio da Alvorada - Interior. Setor de Hotéis e Turismo Norte. Brasília. 1960 circa.

Fotografia 1.6: Gautherot, Marcel. Palácio da Alvorada - Interior. Setor de Hotéis e Turismo Norte. Brasília. 1960 circa.

Fotografia 1.7: Gautherot, Marcel. Hotel de Turismo - Brasília Palace Hotel. Próximo ao Palácio da Alvorada, às margens do Lago Paranoá. Brasília. 1958 circa.

Fotografia 1.8: Gautherot, Marcel. Palácio da Alvorada - Interior. Setor de Hotéis e Turismo Norte. Brasília. 1960 circa.

Capítulo 2

Capa: Gautherot, Marcel. Palácio da Alvorada. Setor de Hotéis e Turismo Norte. Brasília. 1959 circa.

² Todas as imagens utilizadas neste trabalho se encontram disponíveis no Acervo IMS. <<https://acervos.ims.com.br/>>.

Fotografia 2.1: Gautherot, Marcel. Gautherot, Marcel. Teatro Nacional Cláudio Santoro. Setor Cultural Norte Via N 2 - em frente ao Conjunto Nacional de Brasília. Brasília. 1960 circa.

Fotografia 2.2: Gautherot, Marcel. Gautherot, Marcel. Congresso Nacional. Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960 circa

Fotografia 2.3: Gautherot, Marcel. Catedral Metropolitana Nossa Senroa Aparecida. Início da Esplanada dos Ministérios s/ nº - Asa Sul. Brasília. 1959 circa

Fotografia 2.4: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional. Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960 circa.

Fotografia 2.5: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional em construção. Brasília. 1958.

Fotografia 2.6: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional. Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960 circa.

Fotografia 2.7: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional. Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1960 circa.

Fotografia 2.8: Gautherot, Marcel. Construção de Brasília. Brasília. 1959.

Capítulo 3

Capa: Gautherot, Marcel. Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília. Vila Amauri, ou Vila Bananal. Brasília. 1958.

Fotografia 3.1: Gautherot, Marcel. Trabalhadores na construção de Brasília. Praça dos Três Poderes. Brasília. 1960.

Fotografia 3.2: Gautherot, Marcel. Trabalhadores na construção de Brasília. Praça dos Três Poderes. Brasília. 1960.

Fotografia 3.3: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional em construção. Praça dos Três Poderes. Brasília. 1960.

Fotografia 3.4: Gautherot, Marcel. Congresso Nacional. Esplanada dos Ministérios. Brasília. 1959 circa.

Fotografia 3.5: Gautherot, Marcel. Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília. Vila Amauri, ou Vila Bananal. Brasília. 1959.

Fotografia 3.6: Gautherot, Marcel. Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília. Vila Amauri, ou Vila Bananal. Brasília. 1959.

Fotografia 3.7: Gautherot, Marcel. Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília. Vila Amauri, ou Vila Bananal. Brasília. 1958.

Fotografia 3.8: Gautherot, Marcel. Moradia na Sacolândia, arredores de Brasília. Vila Amauri, ou Vila Bananal. Brasília. 1958.

Conclusão

Gautherot, Marcel. Ministérios, vendo-se a sombra do fotógrafo Marcel Gautherot. Esplanada dos Ministérios. Distrito Federal. 1959.

Sumário

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Onde moram os sonhos nas imagens? | 13 |
| 0.1 A construção e Brasília, cruzamentos de imagens do futuro | 15 |
| 0.2 Gautherot e o projeto Brasil | 18 |
| 0.3 A fotografia, arquivos de sonhos | 20 |
| 0.4 Gestos metodológicos: tecendo constelações entre fotografias, textos e pensamentos | 26 |
| 1. Brasília, cidade do futuro | 30 |
| 1.1 Sonhos de uma cidade prateada | 33 |
| 1.2. A fotografia de Gautherot: pranchas-contato de uma quimera tornando-se urbe | 37 |
| 1.3 O monumental mito do progresso de uma utopia brasileira | 43 |
| 2. Horizontes futuristas da estética moderna | 49 |
| 2.1 O castelo moderno no céu do cerrado | 52 |
| 2.2 Ecos da vanguarda arquitetônica | 54 |
| 2.3 O modernismo arquitetônico como estética | 60 |
| 3. Sonhos nos vãos da utopia | 71 |
| 3.1 O operariado brasileiro envolto nos sonhos da construção | 74 |
| 3.2 Nos canteiros da obra, o sentido etnográfico da obra de Gautherot | 78 |
| 3.3 Horizontes de esperança, onde se enxerga telhados de sacos | 82 |
| 4. Entre o concreto e a carne | 92 |
| Referências | 100 |
| Anexo 1 - Exposição Entre o concreto e a carne | 109 |
| Anexo 2 - Fotografias de outros autores | 134 |



1. Onde moram os sonhos nas imagens?



1.1 A CONSTRUÇÃO E BRASÍLIA, CRUZAMENTOS DE IMAGENS DO FUTURO

Só temos uma esperança nos brasileiros de amanhã.
Anônimo, 22/4/59 (CÂMARA, 2017)

*Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham
compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra.*
Anônimo, 22/4/59 (CÂMARA, 2017)³

Em 2011, durante uma inspeção no subsolo da Câmara dos Deputados em Brasília, foram encontradas inscrições feitas a lápis pelos operários da construção da capital federal. As frases, gravadas há mais de 5 décadas em um vão do teto de concreto do Salão Verde da Câmara, são fragmentos vindos de um futuro passado: aparecem hoje como uma espécie de reclame dos sonhos, imagens de sacrifícios e contradições que levantaram a capital modernista do Brasil. Uma das epígrafes, assinada pelo operário José Silva Guerra, pedia por seus filhos: “*que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão dos nossos filhos*”. Em outra, era amor a palavra escolhida para ficar tatuada sob a parede: “*Amor, palavra sublime que domina qualquer ser humano*”. Outra, ainda, marcava a saudade daqueles que, em sua grande maioria migrantes do Nordeste, buscavam nas terras do Cerrado a fuga de uma realidade marcada pela miséria, para, longe de suas famílias, construir a cidade emblema do progresso brasileiro: “*Saudade: palavra que nunca morre, quando morre, fica arquivada no coração*”.

Curiosamente, é a vulnerabilidade da impressão do grafite que atribui à sobrevivência dessas citações uma força monumental – enterradas durante décadas no coração do poder, materializam as complexidades que estiveram vivas nos projetos que sustentam e legitimam a construção da capital. Como um arquivo reaberto de fotografias, elas não são apenas a marca da ausência desses homens. São entrecruzamentos de tempos e de expectativas que sublinham o instante de entrega desses operários ao interromper o trabalho (quem sabe, uma pausa) para crivar o momento em que estavam; marcar no tempo sua existência, testemunhar a própria atualidade, muitas vezes, invisíveis na história. Na caligrafia, a força inicial que também nas fotografias produziu um tipo próprio de alucinação, ao fundir passado e verdade, para lembrar Barthes (2018). Assim, assinalam no tempo a presença de uma aspiração subterrânea, uma ambição paralela ao sonho do poder, mas por ele permeado; o anseio da igualdade no Brasil; os sonhos do progresso dos governantes; as utopias dos trabalhadores; o anseio por um país

³ Escrituras nas paredes do interior do teto do saguão verde da Câmara dos Deputados, provavelmente por operários que construíram Brasília.

mais justo.

A história da construção de Brasília é uma história repleta de imagens do futuro: imagens que se cruzam e se atravessam, que concorrem e disputam, imagens que se mesclam, sobrevivem e, simultaneamente, têm seus sentidos transformados. Imagens dos projetos de progresso e das utopias fracassadas. Imagens do ideal de poder e das suas dissidências, como as frases deixadas pelos operários. As imagens da construção de Brasília constituem um grande arquivo ainda a se investigar. Arquivo que – como pensou Benjamin (1987a) – não testemunha apenas o pretérito: já que nos faz sentir o sopro dos sonhos dos que já se foram, é a imaginação do porvir do passado, sobretudo daqueles que não contaram a história, como os operários de Brasília. Arquivo composto por um conjunto de garrafas lançadas ao tempo, vagando para serem encontradas.

A foto que está na capa desta dissertação é uma dessas garrafas: figura das expectativas de futuro, amalgamadas com a construção da capital. Como as frases deixadas pelos operários, a cidade, vide *A esplanada dos Ministérios em Construção* de Marcel Gautherot, aparece como uma promessa, algo ainda por vir – misto de construção e ruína; obra de desejo e esquecimento, composto pela ausência dos Ministérios e o que essa arquitetura prospectava como futuro. Mais do que uma testemunha ou representação da história de Brasília, mais do que mera ilustração das obras ou propaganda do governo federal da época; mais do que marketing de avanço da cidade no cerrado, esta fotografia de Gautherot também pode ser pensada como uma projeção imagética das expectativas do amanhã que banhavam o presente. Nela, há a cidade mítica do poder que se alimenta de sonhos múltiplos para ser construída, mas parece haver também a bruma dos devaneios e anseios desviantes, dos sonhos daquele que a fotografou, ainda na sua aurora, quem sabe contaminado também pelos desejos e angústias dos que a construíram. Em meio à névoa, um monumento de estruturas ainda frágeis, mas imponentes, surge como uma espécie de presságio de um tempo por vir, tempo em que a esperança daqueles que se empenharam em sua construção sobrevive como ruína.

Juntas, a fotografia da capa e as epígrafes desta introdução ganham uma referencialidade mútua. Não apenas porque foram feitas (inscríticas no real) em um período relativamente próximo, mas também porque, colocadas lado a lado, formam uma espécie de tautologia do sonho presente quando a cidade ainda estava a se levantar. Gautherot parece ter

materializado naquela fotografia a complexidade dos sonhos que produziram e foram produzidos por essa construção. Vistas agora, as inscrições subterrâneas feitas a lápis pelos trabalhadores que a construíram parecem ter encarnado com uma força singular escombros desse sonho e os vestígios de esperança que ainda resistiam. São ruínas de sonhos em imagens sobreviventes. Assim, centra-se no tema desta dissertação: as complexas relações entre as fotografias de Gautherot com os sonhos e, de uma maneira mais ampla, com as expectativas de futuro que habitaram a construção da capital. Neste ponto, o objetivo é mergulhar nas tramas dos sonhos que, vindo dos tempos em que a cidade se erguia, podem emergir a partir das fotografias do fotógrafo francês, sobretudo daquelas realizadas entre 1956 e 1960. Trata-se, então, de destrinchar as pulsões e expectativas que, não apenas criaram as condições de possibilidade para que cada uma dessas fotos tenha sido feita, mas também aquilo que se infiltrou na imagem e hoje aparece como legível. Quais quimeras se infiltraram nos enquadramentos, nos cortes temporais e espaciais, realizados por Gautherot?

Koselleck (2006) foi um dos historiadores que compreendeu como os sonhos de uma época histórica podem ser matéria da história tanto quanto os acontecimentos ocorridos. Foi Walter Benjamin (1987), entretanto, que vinculou essas quimeras às imagens, entendendo as fotografias como repositórios de sonhos. Diferentemente de outros pensadores, que analisaram a imagem fotográfica como testemunha privilegiada do que foi, o filósofo alemão viu, no instante fotográfico, um arquivo de tempos, entre eles, os futuros passados. Algo que a fotografia trazia de “estranho e de novo”, aquilo que não podia ser silenciado, que reclamava com insistência o nome dos que viveram outrora (BENJAMIN, 1987b: 93).

Neste sentido, o objetivo geral deste trabalho – perceber as teias de expectativas que podem emergir hoje a partir das tramas fotográficas de Gautherot – desdobra-se em três objetivos específicos. O primeiro como perceber nas fotografias os ecos do projeto desenvolvimentista que orientava a sua documentação, bem como a própria construção de uma cidade épica no meio do cerrado brasileiro. Atentamos-nos por mergulhar nas imagens, nos depoimentos, nas reportagens de época, documentos que tratam das origens da ideia de como e onde poderia ser feita a transposição da capital. Mais do que isso, buscamos pelos princípios que JK acreditava em como a construção deveria ser realizada e como isso se desenvolveu na época, além de como Gautherot foi convocado para ser um dos principais fotógrafos para registrar a capital e seus métodos de fotografar, o que nos possibilitam ver a dimensão monumental do projeto de interiorização do país. Assim, ingressamos em, nosso

segundo objetivo específico: investigar como os sonhos estéticos da época também podem ser pensados a partir de imagens selecionadas do fotógrafo francês. Por último, temos como discussão a tentativa de compreender como as relações entre utopias e distopias aparecem no trabalho do autor.

Que imagens de futuro são legíveis hoje nas fotografias de Marcel Gautherot? Teriam os projetos do amanhã marcados seus enquadramentos? À espera do quê ele estava diante da construção da capital do país? Quais as reservas de futuro foram guardadas em suas imagens? Como suas fotografias reverberam os projetos de progresso que sustentaram a construção da capital? Como essas fotografias participam da produção de imaginário do mito “Brasil, o país do futuro”? Suas imagens deixam reverberar os sonhos dos operários? Em que medida escapavam das expectativas do poder os sonhos do próprio fotógrafo?

1.2. GAUTHEROT E O PROJETO BRASIL

Antes de mais nada, cabe aqui nesta introdução, apresentar Marcel Gautherot, o fotógrafo francês que, entre vários outros, fotografou de maneira intensa o feito da construção da capital. Hoje, um dos, se não o principal personagem do *hall* de fotógrafos que moldaram o modernismo fotográfico brasileiro e fotógrafo da construção de Brasília. Seu alinhamento com outros personagens importantes das artes e do patrimônio brasileiro fez com que se tornasse representante de tantos outros emissários da imagem que se propuseram a vir até Brasília para registrar esse evento histórico do país. Marcel Gautherot iniciou sua carreira estudando na Escola Nacional de Artes Decorativas em Paris (École Nationale Supérieure Des Arts Décoratif), em que ingressou com 15 anos e se formou enquanto era auxiliar de arquiteto. Nesse meio tempo, participou de um concurso de *design* de móveis da empresa austríaca Thonet-Mundus, quando ele e os outros participantes foram avaliados por Mies Van der Rohe e Walter Gropius, mestres da escola de *design* Bauhaus. Anos depois, o modernismo da arquitetura e do design alemão se tornou uma grande influência nas obras de Gautherot, principalmente pela sua admiração por Le Corbusier, assim como por seu futuro parceiro de trabalho, Oscar Niemeyer (IMS, 2017a).

Seu primeiro contato com a fotografia, a partir do que viria a ser atrelado a uma estética antropológica, foi em 1936, quando prestou serviços para o Museu de Etnografia de Trocadero (MET), no México. Em seguida, também trabalhou para o Museu do Homem, no

processo de construção e instalação do ambiente no Palais Chaillot. Neste ponto, podemos estabelecer a seguinte questão: Gautherot se sustentou em três pilares principais que moldam a estética e o conteúdo de suas fotografias, sendo eles a Museologia, a Antropologia e a Arquitetura. O primeiro pode ser explorado a partir dos trabalhos em que ele registra obras de arte da antiguidade e suas fotografias podem ser usadas como objeto de estudo, catálogo e análise.

No segundo pilar, estão seus trabalhos pós-Brasília, em que foi guiado pelo país para registrar as pessoas e os movimentos folclóricos, quando prestou serviço para o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, hoje IPHAN) com Edison Carneiro, que era na época um militante do movimento folclorista. Isso foi um marco para o registro desses eventos, fazendo com que, pela primeira vez, a partir do ponto de vista do Governo Federal, essas pessoas fossem movidas da posição de invisibilidade e reconhecidas, em um gesto de recorte etnográfico que marcou suas obras. O terceiro e último pilar diz respeito às suas origens e às relações profissionais, a partir da arquitetura e de seus estudos, sendo um presente fotógrafo com a alcunha do modernismo brasileiro.

Seu primeiro contato direto com o país foi em 1939, porém, afetado diretamente com o avanço da Segunda Guerra Mundial, foi convocado para servir em Dakar, no Senegal, logo em seguida, no ano de 1940. Mas, no final do mesmo ano, foi dispensado e retornou ao Brasil, onde ficou até o fim de seus dias. Gautherot passou por vários estados do Brasil registrando a realidade sob suas lentes, junto com Pierre Verger, desde Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia até Pernambuco e alguns outros. Trabalhou também para a revista *Cruzeiro*, junto com o SPHAN, para registrar as obras de Aleijadinho, fotografou a obra do conjunto arquitetônico da Pampulha em Belo Horizonte, cravando neste momento sua relação profissional com Oscar Niemeyer (IMS, 2017a). Após isso, Gautherot foi convidado por Niemeyer para registrar a capital, marcando seu trabalho mais maduro até então, no qual, esteticamente, conseguiu equilibrar e justificar os seus três pilares em um conjunto inteiro de obras.

Há muitos outros trabalhos que também focam em outras nuances no vasto trabalho de Gautherot, entretanto, nesta dissertação iremos focar apenas no seu processo de registros da construção de Brasília, em que os capítulos serão separados em três etapas: No primeiro capítulo, serão estudadas as documentações oficiais, meios de comunicação e a relação de

Gautherot com as falas e ações de JK. No segundo, será estudada a forma mais artística de sua obra, a partir das estéticas e vanguardas modernistas que podem ser analisadas em sua obra. No terceiro e último, exploraremos a sua versão etnográfica e sua relação com as pessoas em suas fotografias.

1.3. A FOTOGRAFIA, ARQUIVOS DE SONHOS

Para realizar tais análises, partimos de uma ideia benjaminiana. Segundo este autor, diante de uma fotografia, o espectador sentia a necessidade irresistível de nela “procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (BENJAMIN, 1987b: 94). Nessa mensagem enigmática de Benjamin, a fotografia é uma técnica que, quanto mais exata, mais ganha capacidade de reverberar seu valor mágico. Isto é, a fotografia captura, no aqui e no agora, uma centelha do acaso que chamusca a imagem com as brisas do futuro, com os sonhos do porvir. Impressões em que ficariam marcados (com eloquência, segundo suas palavras) os sonhos diurnos de uma época.

A partir desta ideia benjaminiana, Mauricio Lissovsky (2011; 2014) aprofunda a análise da fotografia como arquivo de sonhos. Para ele, foi a conquista do instante – como horizonte de corte – que transformou o fotografar em expectativa, em experiência de um tempo denso, preche de imaginações acerca do porvir. Depois do *click*, restariam então os traços da imaginação, da expectativa – aspectos do futuro passado:

Isso que ela nos apresenta, então, não é apenas mais um ponto de vista, simples apreensão simultânea de uma porção do espaço, mas a dimensão pontual do tempo transformada em imagem, à qual, de modo mais preciso, poderíamos chamar de aspecto. O ponto de vista é para o espaço o que o aspecto é para o tempo (LISSOVSKY, 2014: 51-52).

Segundo ele, da mesma maneira que fotógrafo quando enquadra encontra um determinado ponto de vista, aquele que espera (ou expecta) também se posiciona no tempo, crivando o corte num instante em detrimento de outro. Nesse movimento que vai da expectativa ao corte (ou ao aspecto), a fotografia se inclina para o futuro (LISSOVSKY, 2014).

Como afirma Lissovsky, o apogeu da fotografia coincidiu com a brutal aceleração temporal que marcou a era moderna, momento em que tudo transitou a se resolver num piscar de olhos e tecnologias instantâneas passaram a sustentar uma complexa rede de simultaneidades globais. Mas, foi quando a existência se tornou absolutamente acelerada, que a fotografia pareceu ter encontrado o seu papel na história: “preservar a possibilidade do futuro como diferença pela qual vale à pena esperar” (LISSOVSKY, 2011: 15). A espera do fotógrafo constitui-se, assim, como uma ética criada no bojo da vida instantânea, um esforço para reabrir no seio do agora suas múltiplas possibilidades de sentido, suas virtualidades adormecidas. Neste intervalo, analisa o autor adensado pela expectativa, por mais breve que seja, resguardar-se-ia o que ele chama de “imunidade do futuro” (LISSOVSKY, 2011). Um futuro reservado, uma reserva de sonho. Por isso, na perspectiva benjaminiana de Lissovsky, uma história que se ocupa das imagens é sobretudo uma história do futuro, história que encontra nos vestígios do passado um olhar correspondido, o “reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem perceber” (LISSOVSKY, 2011: 11).

No texto *10 proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro* (2010), Lissovsky apresenta como um passo-a-passo do porvir das imagens, descreve quem e como seriam aqueles que podem definir a ideia do futuro do fotográfico, encarando pela expectativa o desdobramento das ações daqueles que moldaram a ideia de uma fotografia que aspirava aos novos tempos. Citando Benjamin e Moholy-Nagy – para o primeiro, o analfabeto do futuro não é o que não sabe ler e sim o que não sabe fotografar; para o segundo, o pior analfabeto é aquele que não sabe ler as próprias imagens –, Lissovsky se apropria dos dois argumentos para afirmar que, no meio dessas duas proposições, está uma ideia de futuro da qual só poderíamos compreender sua magnitude quando do futuro olhássemos para trás (LISSOVSKY, 2010: 6).

Tal gesto de passado-futuro pode ser observado nas fotografias de Gautherot, principalmente, na imagem que abre esta dissertação e na primeira imagem que introduz este capítulo. As construções (ou ruínas) que estruturam a edificação de Brasília surgem no meio deste véu que encobre a terra, indícios da aspiração de uma miragem. É como se para Gautherot, o futuro se infiltrasse em suas imagens, escapando de suas previsões por vislumbrar a força que suas imagens poderiam ter um dia no futuro. Abrindo sua visão para que aquela projeção se tornasse numa impressão virtual dos futuros passados presentes na

poeira do cerrado. Lissovsky define isso como um tempo premonitório e como algo contemporâneo, algo que nos faria ser tomados pela experiência do tempo do instantâneo (LISSOVSKY, 2010: 7). Segundo Lissovsky (2003), a partir de Marx, a ideia de progresso viria dessa inclinação do presente para o futuro, uma consequência da aceleração temporal. Por meio da pós-modernidade, é possível identificar uma falta de futuro no contemporâneo, já que culturalmente falando, devido aos avanços tecnológicos instantâneos, o presente e o futuro convergem juntos (LISSOVSKY, 2003). Logo, este processo de aceleração sendo associado à uma perspectiva desenvolvimentista da cidade ou até mesmo da fotografia naquele momento mostra como as fotografias aqui estudadas podem estar direcionadas ao futuro. Assim, tais imagens estariam, em seus elementos individuais, caracterizando uma imaginação para o futuro da capital.

Lissovsky, a partir da ideia benjaminiana, desenvolve sua própria percepção do que seria o futuro infiltrado na fotografia: por meio do exercício de pensarmos em, por exemplo, um chaveiro deixado num certo local e que não está mais ali onde se deixou, sua imagem viria “com a convicção de que, na última vez que o notamos, tivemos a certeza de que ia perder-se”. Tal imagem, como uma memória daquele objeto, seria uma fotografia, uma volta a um futuro com o qual tivemos contato: é o que Benjamin chama de “pausas do destino”, interrupções silenciosas que só são percebidas depois, destinos contidos nas entrelinhas do tempo (LISSOVSKY, 2010: 7). Nesta dissertação, uma proposta de leitura das entrelinhas do tempo se constitui como uma forma de análise, feita com as fotografias de Gautherot que abrem cada capítulo.

Gautherot, ao fotografar os canteiros de obra, depreende, como Lissovsky afirma, a ideia da fotografia como uma “máquina de esperar”. Não se trata de tirar a foto mais rapidamente, mas de *como* o tempo dura no processo do fotógrafo para cristalizar aquele momento que é um emaranhado de tempos. Traçado desse tipo de ideia nas fotografias analisadas neste presente estudo, podemos entender, como na fotografia de capa desta dissertação, que no momento em que Gautherot registrou a Esplanada dos Ministérios com o Congresso Nacional ao fundo, ele poderia não ter a intenção de traçar uma perspectiva utópica deste símbolo de poder, surgido no horizonte, mas que essa fotografia ficou “maturando” esta ideia onde é possível se observar esta noção quando analisada agora.

Máquinas fotográficas são como aspiradores de movimentos, sugadores de tempo. A duração dos fotógrafos suga tempo e movimento do mundo, e essa duração, como diz Bergson, deixa nas coisas as marcas de seus dentes, os indícios de sua expectativa. Por que os fotógrafos esperam, as fotografias são orientadas para o futuro (LISSOVSKY, 2010: 7).

Na perspectiva de Lissovsky, a câmera de Gautherot parece não só funcionar como uma máquina que suga o tempo, mas também teria função de armazená-lo. Esse tempo, ou entrecruzamento de tempos, recolhido e fixado na celuloide de seu filme é uma prova do porvir. O tempo presente do fotógrafo esteve permeado por seus próprios anseios, pelos sonhos daqueles que aspiravam ao poder, pela expectativa daqueles que esperavam por compaixão. Na espera do fotógrafo, agente observacional do tempo e que atua diante dele, o futuro poderia tomar a forma de um ninho, composto por centelhas imperceptíveis de uma complexa realidade.

A partir dessa alegoria de Benjamin, de que a fotografia aninha o futuro em minutos únicos, Lissovsky cria seu próprio ensaio, vendo o futuro habitando as imagens do passado como um ovo no ninho. Um futuro que ficaria sendo gestado até que fotógrafos e historiadores pudessem quebrar sua casca e “adivinhar” seu conteúdo. Como foi dito, “é desde um agora-futuro que a fotografia que contém nossa imagem do passado está à espera” (LISSOVSKY, 2010: 9). Ao fotografar, Gautherot criou ovos a partir de seu presente cheio de sonhos. Deu forma a um instante que, concomitantemente, se desdobra-se em passado e futuro.

Brasília tem um passado recente, um passado modernista que caminhava materialmente e idealmente para o futuro. O olhar de Gautherot para a cidade também se alinhava na direção do futuro, aludindo aos sonhos dos que a planejaram e a construíram. O fotógrafo produziu imagens da concomitância de sonhos, de utopias, de futuros arquivos: para além do que escapava da ciência do fotógrafo, já se podia pressupor que ele capturava um processo para o qual os olhares do futuro se debruçariam. Se a fotografia é um recorte, necessariamente um enquadramento, contribui para a visibilidade incompleta com que apresenta o passado e aninha o futuro. “Condenada ao limbo de uma visibilidade incompleta, aguarda pelo gesto de reconhecimento quando será então redimida” (LISSOVSKY, 2010: 10). As bordas da fotografia (o que está dentro e para além dela) constituem o mistério do porvir, sua invisibilidade, a casca do ovo que será chocado pelo tempo e tornada visível em um agora-futuro.

Ali, entre o olho e o dedo, o tempo é tudo que nos resta. Um tempo suspenso do tempo. Um tempo de duração indeterminada, porém determinado a acabar. Tempo do anúncio do que já chegou. Tempo da prefiguração do que virá e de recapitulação do que já houve (LISSOVSKY, 2010: 10).

A ideia do tempo indeterminado que está determinado a acabar compõe a dualidade que as fotografias de Gautherot podem fazer ver, quando uma construção também pode ser analisada também como ruína. Pelo fato de o futuro ser incerto, isto é, de não podermos prever exatamente o que nos espera, enquanto encaramos pelo presente a perspectiva de como um passado almejava o futuro, podemos compreender (ou não) que o anseio daqueles que buscavam e caminhavam em direção ao horizonte já estava atrelado à ideia do que era sentimento de esperança que todos almejavam. Logo, o tempo indeterminado da busca, ou da eternidade da captura fotográfica, assim como este tempo que está determinado a acabar, nos encontra com o sentimento que passou e ficou apenas na memória. Pode-se, então, compreender a dimensão que a fotografia estabelece como algo imortal.

As fotografias relatadas, como as do início deste capítulo, evocam, assim como na escrita dos operários que deixaram no teto da Câmara dos Deputados, mensagens para os filhos do futuro, como uma conexão entre o passado e o futuro por meio das imagens. Desta maneira, faz com que os sonhos daqueles que constroem o futuro e aqueles que permanecem sonhando neste futuro condensado pelo passado, viverem uma harmonia histórica pelo imagético do sonhar. Como apontou Lissovsky (2010), uma a história que se apropria das imagens é, acima de tudo, uma história sobre o futuro:

Uma história que se ocupa das imagens é sobretudo uma história do futuro, uma história poética. De modo geral, os historiadores acreditam que as descobertas que realizam resultam da sua argúcia. Deixam escapar que é por meio do futuro guardado nas imagens que os vestígios do passado nos visam e ainda nos dizem alguma coisa. Todo “achado” em uma imagem de arquivo é um olhar correspondido que atravessa as eras, o reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem perceber (LISSOVSKY, 2010: 10).

É possível observar, nas imagens de Gautherot, formas e estruturas que surgem em meio à névoa e à poeira, que insinuam caminhos que levam até horizonte. Essas imagens que estão no passado, mas que são uma imaginação do futuro, podem ser lidas como símbolos da ideia do sonho. Como, por exemplo, assim como a névoa traz este mistério do desconhecido, do que está por vir, o caminho que leva até o horizonte também traz essa ideia como algo

turvo ou inalcançável. Entretanto, mesmo com essas obstruções na imagem, podemos reparar como os símbolos da ideia de Brasília ainda estão ali, nas estruturas metálicas da Esplanada dos Ministérios e no Congresso Nacional que, mesmo pequeno, surge no horizonte. Isto é, esses símbolos não são como um navio que some no meio do oceano envolvido por uma névoa, mas sim um navio que surge em meio a esta névoa para atracar-se e revelar-se em meio ao oceano.

Observar essas imagens é entender que, a partir da perspectiva do passado que planejava uma visão para o futuro, os símbolos que surgem nas imagens podem não ter sido colocados de uma forma explícita. Mesmo com a perícia de Gautherot como um fotógrafo que vivia e compreendia o momento histórico como um ser pensante e atuante daquela era, Gautherot, em algum ponto, estava embebido pela ideia de sonhar. Não só do seu sonhar relativo à carreira de fotógrafo de longa data, ou por estar registrando um evento histórico, mas por estar, de alguma forma, quase inconscientemente, envolvido e conectado aos sonhos hegemônicos que projetavam um ideal de país. De certa forma, Gautherot previu o futuro, mesmo que escrevendo em linhas tortas, conseguiu por pequenos símbolos em suas fotografias, relatar o sentimento de propósito causado pelas obras da capital.

Não se trata, é claro, apenas do sonho do fotógrafo, daquele que no tempo capturou, individualmente, a faísca do agora. Os dentes do tempo – que transpiram a partir do seu recorte (segundo Lissovsky) – são os dentes dos sonhos de uma época. A fotografia, nesse sentido, é inseparável do senso de *futuro* do tempo que a produziu. Como avalia Sanz (2019), o senso de futuridade é um complexo emaranhado de perspectivas, pessoais e coletivas, vetores em disputa, conflitos e contradições. Tecido em um jogo cartográfico, o senso de futuro é um jogo do qual a própria existência do sujeito não está livre:

Se “toda a formação histórica diz tudo o que pode dizer, e vê tudo o que pode ver” (DELEUZE, 1992, p. 121), também ela sonha os sonhos que pode sonhar. E se o futuro ainda está por vir, sua experiência, entretanto, se constitui hoje. É em cada atualidade que, entrelaçado aos jogos de poder, um certo senso de futuridade emerge, esculpido no trabalho entre imaginação e ciência (SANZ, 2019 :4).

Temos, assim, que as fotografias de Gautherot podem ser pensadas como cruzamentos de símbolos: por um lado, materialização dos sonhos de sua época, efeito dos projetos de progresso que sustentaram a construção de Brasília; por outro, também são marcas de suas próprias utopias, dos sonhos da vanguarda fotográfica, dos sonhos dissidentes dos

trabalhadores a que ele se sensibilizou. São ainda marcas singulares dos projetos que não se realizaram, ruínas de sonhos utópicos de um outro tempo. Tal espécie de inclinação para o futuro das fotografias de Gautherot parece ser revelada pelo tempo: sobreviventes tornam-se espécies de reminiscências de sonhos entrecruzados do passado. Em sua travessia como arquivo, decantam na existência não apenas o passado que foi, mas também os futuros pretéritos imaginados que habitavam o gesto do fotógrafo. Como avalia Maurício Lissovsky (2008), há nos arquivos uma dimensão poética, que surge do fragmentário, das lacunas, dos vazios, dos não ditos – dimensão que “evoca a memória de um pretérito inconcluso” e “nos convida a conjugar a história no futuro pretérito” (LISSOVSKY, 2008). Dessa perspectiva é que as fotografias de Gautherot são olhadas, como memória de um passado lacunar, impossível de ver completamente, mas que nos convida, nas brechas desses arquivos, nas entrelinhas das imagens, a interpretarmos a história a partir de um futuro pretérito.

1.4 GESTOS METODOLÓGICOS: TECENDO CONSTELAÇÕES ENTRE FOTOGRAFIAS, TEXTOS E PENSAMENTOS

Se, de fato, a fotografia moderna guarda uma espécie de vínculo com as expectativas do porvir, essas imagens só se tornam legíveis no hoje. Como Benjamin tratou, os sonhos habitam os arquivos fotográficos como espécies de segredos, à espera que uma certa atualidade possa decifrá-los. Ao nos debruçarmos demoradamente sob essas imagens, pode ser que esses segredos sejam, então, reconhecidos e atualizados pelos olhos do presente.

Numa curta passagem de *Rua de mão única*, Walter Benjamin utiliza a metáfora das escavações para falar que “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava (...) – que o espalhe como se espalha a terra, que o revire como se revira a terra” (BENJAMIN, 1987b: 24). Para Benjamin (1987b), o trabalho do arqueólogo é escavar esse solo velho com a perspectiva do agora, porém, tendo um cuidado do olhar a partir disso, em que as camadas que são exploradas e decifradas são relatadas tal como arquivo. Assim, os fósseis de Benjamin são sempre atuais: “se engana completamente quem se contenta com o inventário de suas descobertas sem ser capaz de indicar, no solo atual, o lugar e a posição onde está conservado o velho”. Pois é o gesto que se exerce, é o propósito da escavação que se revela: as imagens que se levantam “não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele” (1987b).

Como já dissemos aqui, o principal objetivo desta dissertação é debruçar-se diante dos arquivos fotográficos de Gautherot para encontrar, na terra vermelha do cerrado, camadas dos vestígios de sonho que a fizeram surgir, alguns deles engolidos e soterrados pela complexidade dessa história. Optamos aqui por realizar um gesto genealógico que é também vertical e arqueológico: à medida que mergulhamos nas imagens como quem escava um terreno já assentado, procurando nas imagens não apenas como foi sedimentado o que aconteceu, mas também como nesse terreno os sonhos podem deixar vestígios. No livro *Arqueologia do Saber* de Michel Foucault (2008), o autor elenca no capítulo “Arqueologia e História das Ideias” cinco pontos que definem o conceito do que é arqueologia. Com base nisso, vamos adiante para sua quinta e última citação, intitulada “demarcação das transformações”, que destrincha como a arqueologia não procura reconstituir o que foi experimentado, não tenta repetir o que já foi colocado em questão, mas sim procura reencontrar a identidade que este objeto traz. O gesto desta ação de escavar fotografias funcionaria nada mais como uma reescrita, uma ressignificação daquilo que foi proposto como objeto (FOUCAULT, 2008: 158).

Também foi Walter Benjamin que viu nas constelações uma inspiração para ele: “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 1984: 56). Benjamin criava, portanto, teias de relações, distâncias e proximidades, a partir de imagens singulares que recolhia como trapeiro. No trabalho aqui apresentado, propomos eixos teóricos que deverão ser formulados também a partir de constelações imagéticas – agrupamentos de seis a dez fotografias feitas por Marcel Gautherot durante a construção de Brasília, organizadas segundo nossa perspectiva. Essas imagens, pertencentes ao acervo do Instituto Moreira Salles, não funcionam neste trabalho como ilustração do texto, mas como uma narrativa paralela e, ao mesmo tempo, fundamental para a problematização teórica. Trata-se, importante dizer, de um trabalho ensaístico, que pensa como as imagens problematizam questões e conceitos a partir de constelações imagéticas.

Individualmente, cada fotografia tem uma força singular. Ao observarmos as fotografias escolhidas, vemos suas individualidades e, ao mesmo tempo, suas funcionalidades como constelações entre si, isto é, mesmo cada foto possuindo suas particularidades, elas em conjunto conseguem em grupo retratar algo maior. As ideias das fotografias que Gautherot registrava viriam a se formar apenas como projeções de uma utopia, de um porvir de uma

população, baseada num ideal de estruturas que moldariam o futuro da nação. Montantes de estruturas de ferros, que se perdem na neblina do planalto central, exalam a inspiração daqueles que buscavam a esperança no cerrado para a construção da capital. Estas imagens buscam, em meio às ruínas, o sonho atrelado a essas pessoas que, a princípio, não aparecem neste meio, mas que de toda forma estão presentes neste sonho, que a princípio era uma ideia de sonho do poder. Ao mesmo tempo, essas imagens se inclinam para o futuro, um senso de futuridade, que indica a materialização de expectativas de futuro: tais ideias, tanto as pessoais quanto as coletivas, geram expectativas de futuro, sonhos pelos quais este texto ensaístico procura, com as fotografias, falar do futuro-passado.

Diante das séries fotográficas, o leitor é convidado a perceber relações, identificar regularidades discursivas, ver persistências e diferenças conceituais entre as imagens. Articuladas aos textos da época, à história do fotógrafo, à história da construção de Brasília, às cartas escritas pelos que construíram a cidade e aos textos acadêmicos e à reflexão teórico-filosófica, as imagens compõem uma constelação rica para pensar diferentes camadas dessa complexa e enigmática relação entre imagem e sonhos. Trata-se também de problematizar e investigar como a fotografia moderna participou e reafirmou a ideia secular do Brasil como um país do futuro. Por um lado, questionamos como as imagens participam da construção do nosso senso de futuro; por outro, como o nosso senso de futuro aparece nas imagens.

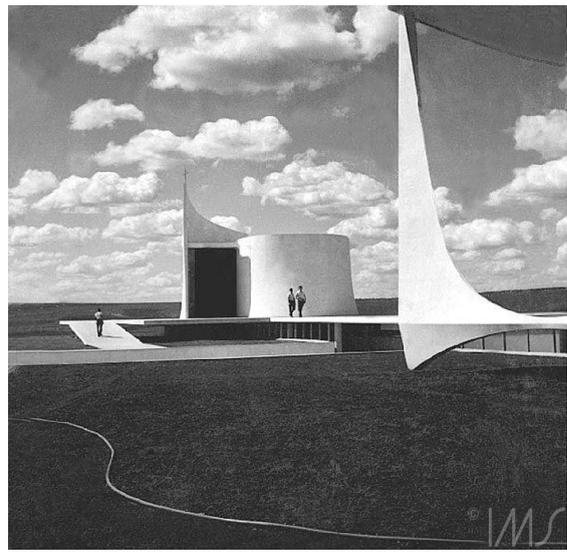
O primeiro capítulo, que se segue após esta introdução, tem o título de “Brasília, cidade do futuro”. Nele, serão analisadas nove imagens, contando com a imagem de capa registradas por Gautherot em uma Brasília já construída. Nestas imagens, em que os monumentos da capital brilham com o sol quente do cerrado, serão analisadas de uma perspectiva do que é o progresso, quais foram as políticas desenvolvimentistas da transposição da capital e de onde se originou toda esta ideia. Por meio das falas de Juscelino Kubitschek, em seu livro *Por que construí Brasília* (2000), podemos entender em uma visão de primeira pessoa as intenções da construção do sonho da transposição da capital pelo ex-presidente. Além disso, iremos analisar também como a fotografia e a comunicação foram influentes neste processo, analisando mídias como a Revista Brasília e outras formas de divulgação da construção na época.

Passando para o segundo capítulo, neste que se chama “Horizontes futuristas da estética moderna”, exploraremos as vertentes arquitetônicas de Gautherot, analisando suas fotografias por meio da conceituação de vanguarda modernista, em como o seu trabalho bebeu de influências como Le Corbusier e Bauhaus, além da origem destes movimentos na Europa e no Brasil.

No terceiro e último capítulo, através das fotografias tiradas dos trabalhadores nos canteiros das obras e dos moradores de regiões de moradias informais, trataremos como Gautherot se direcionou a registrar as faces dos trabalhadores que ficaram marcados na história da construção, além dos moradores que não podiam habitar espaços como a Cidade-Livre e acabaram por se instalar em casas feitas de saco de cimento, lugar conhecido como a Sacolândia. Pelas análises destas fotos, mostraremos como Gautherot já indiciava ter interesse etnográfico, desde seus primeiros trabalhos, com seu primeiro ensaio realizado na Grécia e trabalhando para o Museu do Homem na França, esboçando por meio de sua experiência e fotografias, as contradições da cidade de Brasília quando referente ao operariado e suas famílias, principalmente, quando traçamos a questão das mulheres e crianças que ficavam marginalizadas referentes à obra.



1. Brasília, cidade do futuro





1.1. SONHOS DE UMA CIDADE PRATEADA

O progresso é apenas a materialização de utopias
Oscar Wilde, *A Alma do Homem sob o Socialismo*, 1892: 17.

A fotografia que abre este capítulo, feita por volta de 1960, é parte de uma série de oito fotografias noturnas, possivelmente realizadas com película infravermelho.⁴ Nela, o Congresso Nacional reluz como peça de uma paisagem de um futurismo pretérito. De estranheza peculiar, como se saísse de um filme de ficção científica, encarna a grandiosidade de uma cidade-sonho que também era, simultaneamente, marca de um projeto de poder, gestado, pelo menos, desde o século XVIII. Como o sol que nasce ao horizonte e atravessa seus raios pelos vãos de um edifício branco, símbolo da arquitetura moderna que poderia ser confundido até mesmo como uma das obras de Le Corbusier, essa luz que ilumina este monumento seria o símbolo da materialização de uma utopia à brasileira. A forma do céu se expande sobre a parte superior da foto, sendo maior até mesmo que a parte em terra, causando uma alusão à proximidade da cidade aos céus, como uma terra de monumentos sacros.

Uma fotografia como sonho, é o que parece ter sido realizado por Gautherot nesta imagem, como se tivesse concretizado nela, a quimera que povoou as mentes de homens de diferentes épocas, como a do próprio Juscelino Kubitschek.⁵ Entre as oito imagens coladas na prancha de contato, esta – em que o palácio reluzente sob o fundo noturno corta, de maneira equilibrada, o quadro horizontal – sintetiza a colagem entre poder e sonho, concretizada, então, pelos mandos kubitschekinianos. O contraste entre a noite e o prédio monumental, brilhante, parece indissociável da narrativa mítica que, entranhada na história brasileira, foi revigorada na construção da nova capital. Trata-se de tom pouco realista, banhado com a aura

⁴ Os elementos que compõe a coloração e estrutura desta imagem, leva a possível conclusão de que Gautherot poderia ter usado um filme infravermelho, já que as imagens fazem com que mesmo de noite, a luz que transborda pelo Congresso Nacional seja mais branca que o normal, como quando vemos as cores saturadas de um negativo, por exemplo. É necessário falar que na ficha catalográfica feita pelo IMS não informa de qualquer forma qual o filme que foi usado, mas sim o tipo de negativo. No anexo número 6 desta dissertação, é possível observar a prancha-contato com todas as imagens que se assemelham a este tipo.

⁵ Como descrito na Agência Senado, Juscelino foi “Médico e político do PSD, decidiu e comandou a construção de Brasília. Integrante de primeira hora da Revolução de 30, comandada por Getúlio Vargas, foi presidente do Brasil entre 1956 e 1961, governador de Minas Gerais (1951–1955) e prefeito de Belo Horizonte (1940–1945). Também foi deputado e senador, cargo que perdeu pelo arbítrio do regime militar, que o cassou (...) seu Plano de Metas (30 no total) previa investimentos em estradas, siderúrgicas e hidrelétricas, principalmente. Brasília era a sua “meta-síntese”. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2020/03/brasil-60-anos-conexoes-modernistas-e-desenvolvimento/#link3>

dourada típica das imaginações oníricas, que deixam abertas as brechas por onde passam as imagens de um país ainda por vir, de uma nação ainda por nascer. Ele, diante “deste Planalto Central, desta solidão que, em breve, se transformará em cérebro das decisões nacionais” lançou “os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino”⁶ (SCHMIDT *apud* KUBITSCHKEK, 1956).

De fato, como se sabe, Brasília foi uma imagem no horizonte muito antes do presidente “bossa nova” idealizá-la ou de Gautherot fotografá-la.⁷ É o próprio Juscelino que conta essa história, em seu livro *Por que construí Brasília* (2000). Segundo o presidente, Brasília apareceu como “uma advertência profética” em um sonho-visão do frei Dom Bosco, posteriormente canonizado pela igreja católica como São João Bosco. O italiano, que era dado a visões premonitórias de acontecimentos futuros, teria visto, em um sonho de 30 de agosto de 1883, “o que ocorreria no Planalto Central a partir de 1956 (...) Dom Bosco revelou que fora arrebatado pelos anjos e, durante a viagem, um dos guias celestiais disse-lhe de repente: ‘Olhai. Viajamos em direção das cordilheiras’. O santo relatou, então, que viu ‘as selvas amazônicas, com seus rios intrincados e enormes’ (KUBITSCHKEK, 2000: 18). Reforçando o caráter premonitório e mítico, Juscelino acrescenta à sua narrativa uma espécie de ápice que deságua na visão antecipada da cidade que ele estaria prestes a levantar:

Entre os paralelos 15° e 20°, havia um leito muito largo e muito extenso, que partia de um ponto onde se formava um lago." Então, uma voz lhe disse repetidamente: "Quando escavarem as minas escondidas no meio destes montes, aparecerá aqui a Grande Civilização, a Terra Prometida, onde correrá leite e mel. Será uma riqueza inconcebível (KUBITSCHKEK, 2000: 18).

A imagem da terra prometida, entretanto, habitava igualmente a imaginação profana. Nomes como o Frei Vicente de Salvador, por exemplo, já no ano de 1627 em seu livro *História do Brasil* (1627), o autor afirma que, mesmo os portugueses sendo grandes conquistadores de terras, só se contentavam em andar ao longo do mar arranhando a costa do Brasil como caranguejos. O primeiro registro desta construção no interior do país para a nova

⁶ A frase lida por JK de autoria de Augusto Frederico Schmidt está exposta no hall de entrada do Palácio da Alvorada. Disponível em:

<https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/palacios-e-residencias/palacio-da-alvorada/galeria-de-imagens/palacio-da-alvorada-12.jpg/view>

⁷ Juscelino foi chamado de presidente nos versos do compositor Juca Chaves, na música intitulada Presidente bossa nova: “bossa nova mesmo é ser presidente desta terra descoberta por Cabral; para tanto basta ser tão simplesmente simpático, risonho, original; depois desfrutar da maravilha de ser o presidente do Brasil”. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/juca-chaves/370096/>

capital foi feito por José Bonifácio de Andrada e Silva numa carta lida na Assembleia Constituinte, no ano de 1824 (CÂMARA, 2010). Neste documento, afirma que seria útil e necessário assentar a capital desse país “no interior” podendo ser chamada Petrópole ou Brasília:

Como essa cidade deve ficar equidistante dos limites do Império tanto em latitude como em longitude, vai-se abrir, por meio das estradas que devem sair desse centro como raios para as diversas províncias, uma comunicação e decerto criar comércio interno da maior magnitude. Vai-se chamar para as províncias do sertão o excesso da povoação sem emprego das cidades marítimas e mercantis⁸ (WESTIN, 2020)

A ideia de Bonifácio foi continuada quando Francisco Adolfo de Varnhagen retomou a hipótese de que esta cidade, já chamada “Brasília”, deveria ser construída no interior do país, porém, frisando que esta não deveria ser colocada em qualquer lugar e sim no que seria o “Planalto Central”: “No centro do Brazil, entre as nascentes dos rios confluentes do Paraguay e Amazonas, fundar-se-há a capital deste reino, com a denominação Brasília, ou qualquer outra” (VARNHAGEN, 1877: 22).

A necessidade e a prudencia obrigão a adaptar este artigo. = A necessidade: porque o Brasil somente poderá ser grande Imperio (*sic*) reunido e povoado; e eis o que se consegue com a nova capital. Ella fica 300 leguas com pouca diferença ao norte e sul e quasi outras tantas a leste e ao oeste 100; ficão por tanto suas relações com as Províncias mais apertadas, communicavel ao Pará, Maranhão, Rio Grande e S. Paulo e mais Províncias, que para o futuro se crearem pelos rios Paraguay e Amazonas; á Bahia pelo rio de S. Francisco (...) (*sic*) (VARNHAGEN, 1887: 22).

Em consequência disso, Varnhagen liderou uma expedição até o sonhado Planalto Central para comprovar sua teoria de que a capital deveria se mudar para o centro do país. A expedição aconteceu em 1877 para compor o Memorial Orgânico, um conjunto de viagens para estudar o sertão brasileiro (IPHAN, 2016). No ano de 1892, 15 anos após a ida de Varnhagen ao Planalto Central, o ex-presidente Floriano Peixoto determinou a Comissão Exploradora do Planalto Central, um grupo de 21 pessoas lideradas pelo astrônomo belga Louis Ferdinand Cruls. A expedição ficou marcada como a Missão Cruls, onde o grupo demarcou 14.400 km², que seria a futura capital, registrando ali o conhecido “Quadrilátero

⁸ Memória de José Bonifácio apresentada à Assembléia Constituinte e Legislativa do Brasil pelo deputado França, lida na sessão de 9 de junho de 1823 mas não transcrita nos Anais. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/brasil-a-capital-que-precisou-de-150-anos-para-sair-do-papel>>.

Cruls”, o mesmo local presenciado e indicado por Varnhagen, pensado para ter um nome do a partir de um neologismo de seu país.

Isolada, segura, promissora e farta, a ideia de Varnhagen se assemelha à visão do frade italiano que viu surgir, entre os graus 15 e 20°, uma terra prometida capaz de jorrar mel e leite (NAZÁRIO, 1999).⁹ Ambas as imagens se tornaram uma espécie de missão ou manifesto a ser seguido e defendido por Juscelino Kubitschek. Foi assim, então, que o presidente resolveu colocar em prática seu plano, retomando as manifestações proféticas, as visões santas, os projetos políticos e científicos e, sobretudo, a promessa de que a transferência da capital seria necessária para que Brasília fosse, finalmente, uma *fronteira para o futuro*.¹⁰ Com sua equipe, composta por Ernesto Silva, Israel Pinheiro, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, se imbuíu do signo de revolução política, artística e sociológica para a nova era do Brasil. Não por acaso, Brasília, ainda como ideia e também no seu processo de construção, era chamada de “cidade do amanhã”, como o próprio Juscelino afirmou diversas vezes.

Kubitschek tinha um ideal de que a cidade construída em meio ao Planalto Central seria um marco de mudança na civilização brasileira para a reinvenção da história ou, ainda, como um novo capítulo de mudança no país. Foi o seu grupo técnico que vislumbrou a proposta de revolução política, artística e sociológica para a nova era do Brasil. Falava-se muito na “Cidade do Futuro” como na seguinte afirmação, durante o depoimento de Juscelino: “Brasília era considerada uma utopia. Nós estávamos acostumados a ver no mapa do Brasil, um retângulo vermelho com os seguintes dizeres: “Futura sede da capital federal” (KUBITSCHKEK, 1975). Juscelino fala isso enquanto uma imagem das capitâneas hereditárias do Brasil colônia ilustra a ideia de Novo Mundo, assim como o título do depoimento que surge com uma marchinha ao fundo com os dizeres: “A capital do futuro.”, algo que remete diretamente ao sonho português da colonização da América (KUBITSCHKEK, 1975).

Brasília, fronteira para futuro é o tema do nosso capítulo: pensar como as fotografias da construção de Brasília de Marcel Gautherot, em especial àquelas apresentadas aqui (página

⁹ Disponível em: <<https://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasil50anos/not08.asp>>. Acesso em 18 ago 2021.

¹⁰ Este é o título do artigo de Osvaldo Orico, publicado na revista da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, intitulada Brasília na edição de número 18 (1958:14-15). O escritor, diplomata e entusiasta da construção da interiorização da Capital defendia que sua construção seria a antecipação de uma geopolítica continental, “o ponto de encontro da civilização sul-americana, a raiz de uma redistribuição de povoamento e da riqueza” (1958: 14).

30), materializam os projetos de porvir, as expectativas de progresso, as utopias políticas, os sonhos do poder que habitavam a construção da cidade. São imagens que encarnam e revigoram o mito do Brasil como país de futuro.

1.2. A FOTOGRAFIA DE GAUTHEROT: PRANCHAS-CONTATO DE UMA QUIMERA TORNANDO-SE URBE

Os brasileiros só tomariam conhecimento do que ocorria comigo através da imprensa. Seria uma maneira de estar presente na memória do povo, não em ligação pessoal e direta, mas de uma maneira simbólica, por intermédio de uma imagem.

Juscelino Kubitschek, Meu caminho para Brasília, 1976.

A construção de Brasília foi exaustivamente documentada e divulgada por um complexo aparato comunicacional. Reportagens de jornais e revistas impressas, matérias da imprensa oficial, filmagens da TV, planos cinematográficos, programas de rádio, livros e peças publicitárias foram, desde o início da construção, testemunhas da cidade que se erguia; vozes que não apenas difundiam informações sobre o andar do empreendimento, como também serviam de narrativas de apoio ou de crítica à construção.¹¹

Nas quatro imagens que se conectam como um todo, a partir da primeira série em seguida à fotografia que abre este capítulo, é possível observar elementos que integram e conectam essas imagens como um reflexo do projeto de JK. Um bloco branco colossal de concreto que se assemelha a um quebra-gelo, assim como um as colunas do Palácio da Alvorada em conjunto com a Capela da Alvorada se pareciam com as velas de barcos, estes monumentos viajam pelas estradas do progresso, saindo da costa do país para velejar em direção ao planalto de um oceano desértico. Ao centro deste mar que se constrói em direção ao horizonte, surge o farol, como o Congresso Nacional na primeira fotografia, iluminando a ideia do desenvolvimento que pairava no imaginário daquelas pessoas. Com a força destas imagens que, mesmo a partir da proporcionalidade das pessoas referentes aos monumentos, Gautherot comunica às pessoas da época como era grandiosa a proposta de JK, Niemeyer e

¹¹ Destacamos aqui o papel da revista Brasília (1957-1960), das reportagens da Manchete e Revista Cruzeiro como descrito a respeito da revista Brasília no site do Arquivo Público do Distrito Federal: “O objetivo da revista era documentar a construção da nova capital, como um boletim informativo, para abastecer a opinião pública nacional e internacional sobre o andamento das obras” (ArPDF, 2018),

Lúcio Costa. Ou seja, como estes idealizadores, em conjunto, sabiam que a partir da arquitetura, era possível trazer o advento do progresso para a realidade da nação.

Como afirma Videsott (2009), a edificação da cidade não poderia ter sido feita em pleno século da comunicação de massa sem o maciço envolvimento da imprensa, muito menos sem um significativo suporte documental promovido pelo próprio Estado. Esse aparato comunicacional era parte integrante da ideia de que aquilo que estava acontecendo tratava-se de um feito histórico, fato que deveria marcar, como já tratamos aqui, uma diferença entre o passado e o futuro brasileiro. A comunicação teria a “a responsabilidade de atuar como traço de União entre o Brasil atual e o Brasil do futuro, criando condições propícias para a convivência e para o intercâmbio cultural das nossas comunidades regionais”, como anunciava a Rádio Nacional de Brasília (A HISTÓRIA, 1960:52).

Não por acaso, Brasília, ainda em construção, já tinha uma revista especializada da imprensa oficial que funcionava como divulgação e notícias da construção capitaneada pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil (Novacap), construtora à frente das obras da capital. Além disso, tinha também a revista Módulo, dirigida por Niemeyer, era uma revista nacional com uma proposta de demonstrar a nossa cultura a partir das artes para um público internacional em que, durante o período da construção de Brasília, a revista se dedicou a cobrir este evento com fotógrafos como o Gautherot. E mesmo após a construção, a revista teve continuidade como um meio comunicacional de debate a respeito da arte moderna brasileira. Esta última nasce em 1955 com a direção de cinco principais membros interinos, sendo o mais notável Oscar Niemeyer.¹²

Outras revistas da época também se dedicavam a divulgar e noticiar a construção enviando repórteres e fotojornalistas, como a Manchete e a O Cruzeiro.¹³ Pelos registros

¹² Com a intenção de ser uma revista internacional sobre arquitetura e artes plásticas, Niemeyer e seus integrantes buscavam que esta fosse estritamente moderna, mas que não tivesse a alcunha de alguma gazeta ou jornal, por exemplo. Para a primeira edição, a revista que tinha em seu título como inspiração o artista Le Corbusier e seu sistema de medidas baseado na estrutura do corpo humano, o *Modulor* (ou *Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*). Fundada junto com nomes importantes daquela época como Rodrigo Mello Franco de Andrade, Joaquim Cardozo e Rubem Braga, a revista buscava mostrar uma parte da cultura e do modernismo brasileiro (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2014 : 13).

¹³ O Cruzeiro que teve uma importante matéria intitulada de “O futuro já tem capital: Brasília” em sua edição XXXII, datada de 18 de junho de 1960, escrita por Luiz Carlos Barreto e José Medeiros. Na capa, acompanhada deste título, a capa da matéria apresenta o seguinte texto: “O Brasil, com sua nova capital, deixa para trás o próprio tempo. Brasília saltou por cima do século XX. É um poema com a marca da imortalidade. É de cimento e de sonho. Eis o que traduz a cobertura dos repórteres Ubiratan de Lemos, Audálio Dantas, Luiz Carlos Barreto, José Medeiros, Ronaldo Moraes, Paulo Namorado, Geraldo Viola, Rubens América e List Steiner”

desses periódicos, podemos observar que a captação de imagens era baseada não só na publicidade e no registro do desenvolvimento da cidade, mas como um projeto de poder e mudança para a nação. Por meio do ponto de vista daqueles que garantiram a interiorização da capital era promovida desta nova imagem do país, o cumprimento da dívida de JK com o povo brasileiro e de como aquilo simbolizava uma nova era da nação (VIDESOTT, 2009:13).

Logo, a documentação deste processo não só constituiu a memória, mas serviu também como publicidade para os interesses do progresso, para profusão de ideias desenvolvimentistas ou mesmo para a captação de pessoas para o trabalho na construção e/ou para integrarem a população da cidade ainda por vir. Esse arsenal comunicacional e propagandístico produzia alvoroço no território nacional, espécie de curiosidade intensa, como expressa o telegrama enviado a Novacap, em 31 de março de 1959, em que um admirador paulista do antigo presidente da república sugere que, “respeitosamente”, ele dedique a divulgar ainda mais o que acontecia no Planalto:

São paulo 31 março de 1959. SR DR JUÇELINO RESPEITOZAMENTE; venho sugerir junco a v senhoria, que mande publicar pellos diarios associados, uma vez por mez, com fotografias pelo menos 2 páginas, como vai Brasília, obras concluidas, prestis a inegurar em andamento. afim escareçer opinião publica brasileira, porque a propaganda feita pello cinema não a eficiência que muitos julgão, os jornais esclarecerá melhor, a maioria não vai ao cinema. de vosso admirador¹⁴ (*sic*) (RIBEIRO, Luiz Gonzaga in NEIVA, 2011: 40-41).

Por isso, grandes jornalistas, cineastas e fotógrafos adentraram a terra vermelha do Cerrado em busca de testemunhar a travessia sobre a “fronteira do futuro”. Sendo assim, ao lado de Marcel Gautherot, estiveram fotografando outros grandes nomes, como Thomaz Farkas, Peter Scheier, Jankiel Gonczarowska, Milan Alram e Mário Fontenelle. Mario Fontenelle, por exemplo, foi um fotógrafo autodidata que trabalhou oficialmente para o Governo JK após fechar um acordo com o presidente seguida de uma câmera de ponta para a época, a Leica 35mm¹⁵. Assim, registrou o progresso do trabalho do presidente, publicando e

(COSTA;BURGI, 2012:105)

¹⁴ Carta transcrita exatamente como demonstrada no livro, por isso existem desvios de grafia na citação.

¹⁵ Resumo breve da vida de Mário Fontenelle disponível em:

<<https://livrosdefotografia.org/perfil/699/mario-fontenelle>>

captando imagens principalmente para a revista Brasília.¹⁶ Farkas, por outro lado, foi à construção por conta própria (SAMPAIO, 2016:48). Eles não só contribuíram para a documentação das pessoas, das construções e do local, mas imprimiram na história a ideia da captação do sonhar que JK promoveu pelo seu discurso político.

Cabe ressaltar que Gautherot ocupava um lugar singular no grupo de fotógrafos que se dedicaram a produzir imagens da cidade embrionária. Primeiro, ele já havia cooperado com Juscelino Kubitschek e Niemeyer, em 1942, fotografando a construção da Igreja de São Francisco de Assis na Lagoa da Pampulha em Belo Horizonte. Segundo, porque tal experiência repercutiu em uma relação estreita do fotógrafo tanto com as ideias e os projetos arquitetônicos modernistas brasileiros quanto com o próprio Niemeyer. Tratava-se de uma relação profissional que, no entanto, transformou-se em amizade, como relatado em uma fala sua após a morte do fotógrafo no livro *O Brasil de Gautherot* (2001), editado pelo IMS. Como declarou Niemeyer:

Durante muitos anos, Marcel Gautherot foi o nosso fotógrafo preferido. Quantas viagens fizemos juntos por este Brasil afora! Ele a fotografar os edifícios que projetávamos. Pampulha, Brasília, São Paulo... Como nos dávamos bem e juntos ríamos, satisfeitos, com este velho e querido companheiro! E as fotos que fazia... Como o Marcel sabia encontrar os pontos de vista adequados, os contrastes da arquitetura que tão bem compreendia! (IMS, 2001: 7)

Assim, desde a vivência mineira, o fotógrafo passou a trabalhar de maneira formal ou informal para o arquiteto, documentando seus trabalhos e utilizando-os como seu objeto de arte. Com a *Rolleiflex* em punho e um olhar fotográfico refinado e elegante, o francês fotografou o nascimento das obras monumentais de Niemeyer e a execução paulatina do Plano Piloto de Lúcio Costa como num imenso *making off* da construção, feito por uma perspectiva alinhada com os construtores. Uma relação profícua, provavelmente, para ambos. Os “pontos de vistas adequados” davam à obra arquitetônica um ímpeto singular na sua dimensão gráfica e, simultaneamente, histórica. Por outro lado, como trata Heliana Angotti-Salgueiro, os trabalhos de documentação das obras de Niemeyer teriam sido definitivos também para o reconhecimento da fotografia de Gautherot. Segundo ela, na “sombra daquele do arquiteto” o fotógrafo francês foi, timidamente, sendo reconhecido como artista brasileiro no país e no mundo (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2014:16). Não por acaso,

¹⁶ Fontenelle, assim como Gautherot que participou, por exemplo, da edição especial da revista Brasília, número 40 em abril de 1960, foi um fotógrafo ativo na revista para a promoção do avanço da construção pela Novacap, onde em algumas edições, como a de número 18, podemos constatar seu nome creditado nas fotografias que ilustram o conteúdo do periódico. As edições podem ser acessadas no site: <https://www.arpdf.df.gov.br/revista-brasilia/>.

Gautherot foi convidado a documentar a construção de Brasília pelo Niemeyer (ESPADA, 2014:82).

Para cumprir tal encomenda, o fotógrafo realizou diversas viagens ao Cerrado, tendo realizado nessa empreitada um longo trabalho de captação dos canteiros de obras e interiores dos prédios. Ao todo, em seus registros da capital, foram ao menos 7.000 negativos realizados em sua Rolleiflex, registrando as principais construções do arquiteto como o Congresso Nacional, Palácio da Alvorada, Itamaraty, Teatro Nacional, UnB e entre outros (IMS, 2017a). Esse número impressionante de fotografias foi organizado por Gautherot a partir de sequências temáticas, coladas e numeradas em pranchas-contato (ver anexo 6).

Segundo o crítico de arte e pesquisador Jacques Leenhardt (IMS, 2017b), Gautherot realizava uma composição sequencial de suas fotografias com uma narrativa específica quando suas fotos eram colocadas em segmento na prancha-contato (min 20:02). Por meio da análise dessas sequências, podemos observar que o fotógrafo não realizava uma única fotografia ou algumas, ele tirava várias, às vezes do mesmo ângulo, mas que, quando eram reorganizadas e colocadas em sequência, traziam um novo significado, como se as fotos se complementassem para se tornarem um único grande elemento fotográfico. É necessário falar também, isto não quer dizer que suas fotografias sozinhas não teriam força, mas como é notável, quando observadas sozinhas possuem seu significado, assim como o conjunto de quatro fotografias que abrem este e os próximos capítulos, quando colocadas em conjunto, possuem uma força narrativa maior, fazendo com que cada uma de seus significados individuais façam com que o grupo tenha uma nova forma de serem vistas estas imagens. Para Leenhardt, existe uma espécie de cenografia nesses conjuntos, em que cada folha possui seu ritmo próprio, como se naquele conjunto fosse revelada uma construção da temporalidade pela sequência de fotos em ângulos diferentes, além da forma de encarar diferentes faces do mesmo objeto (IMS, 2017b).

Nas pranchas em que Gautherot elaborava tais sequências e que, hoje, pertencem ao acervo do IMS, são identificadas e classificadas por edifícios e demonstram como o fotógrafo retornou por várias vezes no mesmo local, apresentando uma sequência do processo de desenvolvimento da construção. Para isso, Gautherot utilizou de diferentes formas de observar este objeto, através da luz, da angulação ou recorte da fotografia, por algumas vezes utilizando até mesmo de sua sombra como uma assinatura ou elemento fotográfico em

determinado objeto observado. Logo, podemos ter essas pranchas como folhas que contariam a história de vários monumentos sendo construídos (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2014: 72). Gautherot encarou pequenos desafios quando sequenciava as imagens destes prédios utilizando uma câmera *Rolleiflex*. Nesse período, muitos fotógrafos já haviam abandonado a câmera de formato 6x6 de 120 mm por não ser mais prática para o uso jornalístico, os profissionais passaram a utilizar o filme de 35 mm, pois as fotografias eram na horizontal em um formato retangular. Com isso, suas imagens acabavam sendo adaptadas ou recortadas, tendo, muitas vezes, marcas de lápis indicando tal recorte (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2014: 31).

Durante esses anos, suas fotografias ganharam o mundo e o território nacional de diversas maneiras mas, sobretudo, pelas publicações da revista *Módulo*. O nome de Gautherot, ao lado de outros fotógrafos reconhecidos como Jean Manzon, aparecia no expediente já da primeira edição da Revista *Módulo*. Em suas páginas, Gautherot mostrou ao mundo não somente seu olhar, mas também possibilitou que os leitores pudessem perceber a força das obras arquitetônicas que fotografava, como se em seus enquadramentos as formas, linhas e os vãos do espaço ganhassem uma dimensão estética distinta. De fato, a repercussão internacional de Brasília, do modernismo arquitetônico brasileiro e das fotografias de Gautherot estiveram, na *Módulo*, profundamente entrelaçados¹⁷ – entrelaçados, sobretudo, por uma forte crença de que suas obras faziam o mundo avançar sob a fronteira para o futuro. Assim, Gautherot contribuiu para que Brasília se tornasse o principal tema da revista e, por outro lado, foi também, por meio dela, que o fotógrafo alcançou sua consagração como um dos principais expoentes artísticos do modernismo da época (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2014 : 53). Quem sabe por isso Gautherot tenha voltado em Brasília várias vezes, inclusive depois da inauguração de Brasília, em abril de 1960, quando retorna à cidade mítica já concluída para retratar a concretização da quimera, agora, tornada urbe. Como tratou Israel Pinheiro (presidente da Novacap), o sonho transformou-se em realidade: “Brasília existe, na vastidão do Planalto, no coração do Brasil” (BRASÍLIA, 1960:3).

¹⁷ No artigo “Marcel Gautherot na revista *Módulo* - ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura” da pesquisadora Heliana Angotti-Salgueiro, na página 57 ela informa que Gautherot morou em Brasília para registrar os canteiros. Por outro lado, na “Cronologia Marcel Gautherot” no site do IMS, é informado de que ele realizou inúmeras viagens até Brasília para registrar a capital. Logo, os dados a respeito da estadia, do período em que ficou em Brasília e se morou ou não na capital não é preciso. No caso aqui, foi utilizado a versão do IMS, que hoje é o detentor de todo o acervo e principal divulgador do trabalho do fotógrafo.

1.3. O MONUMENTAL MITO DO PROGRESSO DE UMA UTOPIA BRASILEIRA

Vamos erguer no coração do nosso país um poderoso centro de irradiação de vida e de progresso.

Juscelino Kubitschek, A história da Construção de Brasília, 1960: 48.

Se a primeira foto dessa série faz o leitor ingressar em uma paisagem onírica, as fotografias seguintes desta série 2, apresentadas aqui, vertem a natureza do sonho em uma fábula de progresso – fábula tramada a partir das imagens de exatidão surpreendente, nitidez monumental, grandeza imponente, escala desproporcional. Nessa trama fotográfica, a força da cidade se impõe diante dos homens como o futuro deveria se impor diante do atraso brasileiro. Tratam-se de imagens que projetam (como uma miragem) um futuro de progresso no presente brasileiro. Na segunda série que abre este capítulo, Gautherot como uma pessoa que se dedicou academicamente aos estudos do design de interiores (IMS, 2017), possuía uma perícia para saber como captar certos sentimentos através dos ambientes. Nas imagens que se complementam com ambientes típicos de um lugar pensado através da alcunha de “modernista”, onde as cadeiras, como a Barcelona por exemplo, criada pelo arquiteto Mies Van der Rohe, exaltam essa ideia de futuro através do cotidiano das pessoas. Entretanto, é possível ver em como essa pureza está também envolta a como o progresso se evoluía através essas pessoas, como um processo de avanço civilizatório que ilumina estes ambientes, como por exemplo, as cadeiras quem compõe o hall de entrada do Palácio da Alvorada, e assim como este ambiente que se reluz na alvorada, evoca o sentido de uma luz que surge para iluminar aqueles que estariam envolvidos na árdua caminhada da execução desta construção.

Como se Brasília fosse capaz de introduzir na vida brasileira, o que Israel Pinheiro¹⁸, onde para ele “A inauguração de Brasília anuncia, neste momento, muitas outras vitórias, que serão certamente no ritmo acelerado do progresso que já não se adia para o futuro, porque é tarefa do presente, de cada dia de todos os brasileiros (BRASÍLIA, 1960:3). Como se a arquitetura e o desenho urbano que surgem no vasto campo tornar-se, a um só tempo, o futuro

¹⁸ Israel Pinheiro, o presidente da Novacap, era mineiro nascido em Caeté, em 1896. Formou-se em engenharia pela Escola de Minas de Ouro Preto. Filho de João Pinheiro, Israel já possuía respeitável biografia quando assumiu a Novacap. (...) Israel era favorável à mudança da capital para o interior por considerar que era um projeto estratégico para o desenvolvimento econômico do país. Ele era um homem da confiança de JK e engenheiro de larga experiência, além de ser famoso pela sua enorme disposição para o trabalho. (...) Foi o primeiro prefeito de Brasília, permanecendo no cargo até 31 de janeiro de 1961, momento da posse de Jânio Quadros. Israel Pinheiro faleceu em Belo Horizonte, devido a uma fulminante angina pectoris, no dia 06 de julho de 1973, aos 76 anos. Fonte: Museu Virtual de Brasília. Disponível em: http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=17.

presente e o progresso iminente.

A partir da proporcionalidade da escala das obras de Niemeyer, podemos ver o por que destes prédios serem chamados de monumentos. Na segunda série apresentada, Gautherot como um registro do patrimônio aparenta colocar os personagens que estariam presentes, assim como ele, na construção desta cidade, como figuras quase indetectáveis, comparadas à dimensão do tamanho. Nas imagens superiores, por exemplo, vemos umas das cúpulas do Congresso Nacional e a estrutura do Museu Histórico de Brasília. Nestes dois, podemos observar como estas estruturas parecem saltar da imagem devido a sua grandiosidade, principalmente quando as relacionamos com as pessoas presentes nas fotografias. Nas imagens abaixo a estas que foram citadas, temos uma visão da Praça dos Três Poderes, estando em evidência esta mesma estrutura do museu e o Congresso Nacional, e na outra imagem temos a Capela da Alvorada e uma coluna do final do Palácio da Alvorada. Nestas outras imagens, tirando a da praça, temos a presença destas pessoas que reforça essa ideia de progresso, de uma grandiosidade do mito do que foi a construção de Brasília a partir da sua escala, como também um reflexo do esforço do desenvolvimento político colocado por JK para que este evento acontecesse. É necessário afirmar também, que existe uma certa similaridade da estética da imagem, principalmente da fotografia da praça, que remete à uma cidade que poderia ter saído dos livros de ficção científica, reforçando também a ideia mítica de sua construção, de algo tão inovador e diferente para os padrões da época, que parecia ser de outro mundo. Esta ideia de “outro mundo” pode estar atrelada à questão utópica, mostrando como este lugar, assim como pela profecia de Dom Bosco, seria uma terra abençoada para aqueles que buscavam uma forma de esperança para a vida.

Dessa maneira, as imagens de Gautherot aqui com sua qualidade estética não somente integram a vasta produção visual que expressa e difunde a ânsia de progresso brasileiro em torno da construção da capital. Elas também reverberam o ideal (e as contradições) de uma aliança entre a perspectiva desenvolvimentista de JK e, simultaneamente, das visões revolucionárias da arquitetura moderna. Elas reforçam o imperativo da modernidade, usado muitas vezes para justificar as mais profundas desigualdades, como veremos no terceiro capítulo dessa dissertação. O tom épico de suas fotografias fortalecem a ideia de que Brasília seria a mais decisiva na história desse desenvolvimento nacional. Nelas aparece como uma espécie de pigmento da imagem a ideia de progresso, a mesma promovida por JK quando realizava suas propagandas do Estado.

Não é novidade que a construção de capital foi narrada como o maior evento da ação deste progresso desde a colonização do país¹⁹. As fotografias de Gautherot, neste ponto, podem ser olhadas por dois lados. Se levarmos em consideração o contexto da época e a forma que suas fotografias foram difundidas, principalmente pelas publicações da revista *Módulo*, podemos ver este contexto como fotografias de propaganda e publicidade. Porém, olhando pela perspectiva estética a qual o fotógrafo, poderíamos entender estas fotografias como um registro patrimonial de obras de arte, mas que estas fotografias em si, pelo esmero do fotógrafo, poderia ser considerada uma arte em si.

A política desenvolvimentista defendida por JK, tinha como eixo fundamental a industrialização do país. Esta forma de amplificação das políticas externas do Brasil viria desde a era Vargas, mas que se consolidou em seu período como presidente. Esta amplitude viria principalmente pela proposta de metas, o conhecido “50 anos em 5”. Esta ideia, a partir do planejamento, foram criadas diversas agências estatais com objetivo de unir o estado com a economia da indústria a partir de uma capitalização nacional e estrangeira (ALBUQUERQUE, 2015:2). Na lógica de JK, a forma de conduzir seu governo deveria ser executada em um contexto onde haveria interdependência e associação, isso é, deveria haver um princípio nacionalista do ponto de vista nacional, porém, uma base de estrutura econômica internacionalista, o que faz com que as formas de subordinação estatal estejam atreladas à economia (MOURÃO, 2012).

A capital, que necessitava de não só a força física que alimentava a construção, mas também a força do sonhar, contou com a vontade de muitos que tinham como visão a conclusão do que seria esta cidade após anos de um processo de idealização, sendo o marco da sociedade daquela época para que avançassem em direção ao horizonte futuro. Nas palavras do embaixador dos Estados Unidos daquele ano, Amaral Peixoto menciona: “É o início de uma realidade futura e é justo que os Estados Unidos estejam associados conosco nessa empresa do futuro, como têm estado no passado”. Isso é, a mão de obra e a ideia nacional de desenvolvimento do país atravessava até mesmo o continente, tendo em vista as políticas de abertura de JK, para estreitar as relações com outros países.

¹⁹ “Brasília representa a continuação da viagem de Pedro Álvares Cabral” - Trecho da fala de JK retirado do vídeo “Depoimento JK -- Brasília, a Capital do Futuro - 01ª Parte”, disponível no YouTube. <<https://youtu.be/a3gPC27PcIc?t=874>>

Interessante notar que nessa teoria desenvolvimentista brasileira o progresso se vincula de maneira peculiar à religião. É importante lembrar que para o historiador alemão Koselleck, o progresso se desenvolve a partir do momento em que o estado e seus prognósticos não sustentavam uma necessidade de salvação humana. Entretanto, é possível ver no futuro as características do progresso, onde o prognóstico é capaz de inserir o passado no futuro, onde este passado só pode ser experimentado devido esse senso de futuridade que possui nele. Com isso, é possível compreender que o progresso possui uma combinação entre a política e a profecia, onde o progresso se coloca como um prognóstico racional que deveria determinar a salvação daquelas pessoas. (KOSELLECK, 2006 : 36-37). No Brasil, entretanto, o progresso permanece atrelado a dimensão religiosa, em especial a católica, tomando de empréstimo as figuras religiosas para legitimar suas ações. Não raramente a construção da capital esteve vinculada às ideias cristãs. O evento originário da cidade, uma missa; um dos seus principais prédios, uma catedral. Reiteradamente, a religião católica e progresso foram amalgamados durante a construção; modernidade e salvação, acoplados; paraíso e desenvolvimentismo, articulados. Segundo o presidente, a nova capital deveria ser uma cidade abençoada:

Na Bíblia se lê como Deus plantou, no meio do paraíso terreal, a miraculosa Árvore da Vida. Brasília é a árvore da vida nacional, providencialmente plantada no Planalto Central da nossa Pátria. Que as bênçãos de Deus e da Virgem Mãe de Deus façam com que Brasília cresça, floresça e frutifique em perene primavera da vida nova do Brasil: Incipit vita noval (KUBITSCHKE, 2000: 89).²⁰

Claro, tal acoplamento era feito a partir de uma personalização profunda. A questão da transposição da capital, que já viria de outros líderes políticos envolvidos nesse processo, desde Floriano Peixoto até a conclusão em JK, estava atrelado à pessoa de sua figura como liderança (WESTIN, 2021). Como Laurent Vidal (2009) trata, em seu livro *De Nova Lisboa a Brasília*, JK poderia, como qualquer outro político, descumprir a promessa de realizar a capital, até porque não seria o primeiro deles a mentir. O presidente bossa-nova tinha conseguido uma porcentagem significativa de aprovação nas eleições e ainda tentaram lhe derrubar duas vezes com um golpe militar. Sendo assim, segundo Vital, Juscelino tinha motivos para que Brasília não saísse da esfera imaginária. Por outro lado, era justamente a diferença que o estadista procurava com suas metas – ficar na história como aquele que fez o Brasil avançar além das fronteiras que o distanciavam do progresso. Foi assim que JK, ainda como governador e Minas Gerais, quando questionado por um homem do povo, chamado

²⁰ Iniciar uma vida nova, em latim.

Toniquinho, prometeu honrar e cumprir a constituição federal, em especial o artigo 4º das Disposições Transitórias da Constituição, que declarava que a capital fosse transferida para o interior do país (FLÁVIO, 2019). A cidade meta-síntese²¹ vincularia seu governo não apenas às antigas profecias, mas sobretudo a ideia de que à frente desse país continental era mesmo o futuro que o aguardava. Por isso, a missa solene no dia 3 de maio de 1957, realizada no Planalto, deveria remontar a missa da origem brasileira, aquela realizada por Pedro Álvares Cabral quando chegou ao litoral brasileiro. (KUBITSCHEK, 1975). Como enfatizava JK, “sem dúvida nenhuma Brasília representa a continuação da viagem de Pedro Álvares Cabral”.²² (KUBITSCHEK, 1975).

Assim, JK se colocava como o salvador que, enfim, cumpriria o destino do país descoberto pelos portugueses. O fato de Juscelino se comparar a Pedro Álvares Cabral mostra como a analogia de que as caravelas portuguesas que invadiram a América do Sul, o chamado Novo Mundo, para ele se assemelham com a investida do que seria o Planalto Central para conquistar as terras e trazer delas algo “frutífero”, a árvore da vida seria plantada, isto é, a cidade de Brasília. A partir disto, esta terra modernizada daria frutos, para que os povos que viriam a surgir daquele lugar tivessem o que seria a capital de uma utopia à brasileira, deste verdadeiro novo mundo. A destrinchada a ideia da capital como uma salvação, um fruto do paraíso, uma nova forma de fazer o que seria este paraíso perdido, a chance desta cidade ser a fonte de vida que o povo brasileiro almejava.

Interessante notar que a grandiosidade desse evento (a construção de Brasília), o ineditismo de sua forma estética, a singularidade de seu plano urbano, o fato de ter mobilizado gigantescos esforços financeiros, humanos e políticos – fato tão grandioso e inesperado por si só já marcaria o nome de JK na história. Entretanto, a novidade do empreendimento foi por ele vinculada inúmeras vezes a história brasileira, aos primórdios de sua colonização, a uma espécie de destino original. Assim, ao mesmo tempo em que Brasília é colocada como a “capital do futuro” pelos seus líderes, o moderno aparece simultaneamente vinculado ao

²¹ A meta-síntese é uma metodologia emergente nas ciências da saúde, que permite, através da síntese de resultados de estudos primários, valorizar a evidência científica da investigação qualitativa. (No caso explicitado, é exemplificado como o ápice da candidatura de JK, como o resultado grandioso de uma pesquisa de décadas). Disponível em:

<<http://revista.cofen.gov.br/index.php/enfermagem/article/view/519#:~:text=Pires%20Castelo%20Branco-,Resumo,evid%C3%Aancia%20cient%C3%ADfica%20da%20investiga%C3%A7%C3%A3o%20qualitativa>>.

²² Trecho do vídeo a partir do minuto 14:11 do vídeo “Depoimento JK – Brasília, a Capital do Futuro – 01ª Parte”

Disponível em <<https://youtu.be/a3PC27PcIc?t=851>>. Acesso em 9 dez. de 2021.

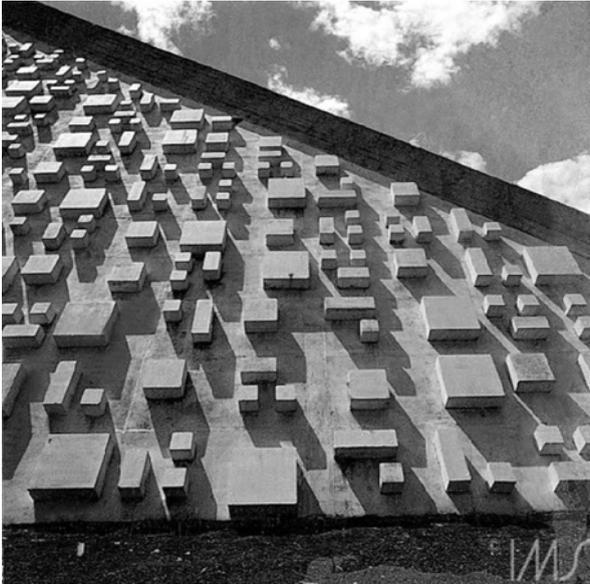
passado, baseado e inspirados em símbolos da tomada colonial da Europa que via a América como um novo mundo, já que “sem dúvida nenhuma Brasília representa a continuação da viagem de Pedro Álvares Cabral” (KUBITSCHKEK, 1975), como se ignorasse o que ocorreu nos 1500 anos que antecederam a transposição da capital.

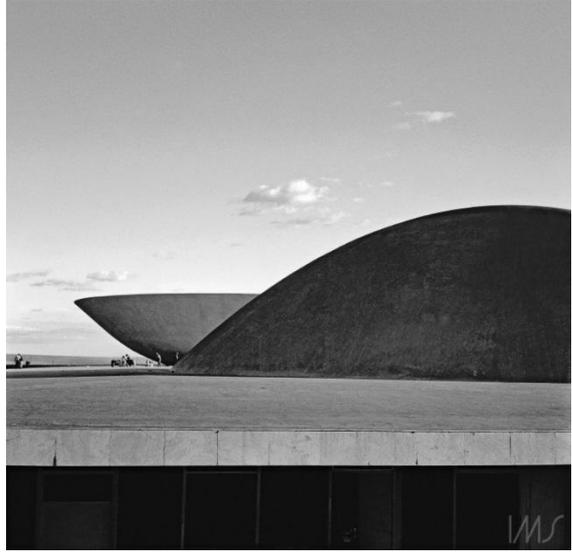
Se levarmos em conta as análises de Marilena Chauí sobre o Brasil (2006), a fundação de Brasília reforça uma espécie de mito fundador, se apoiando, por um lado, na “visão do paraíso”, numa elaboração mítica típica da história teológica (2006). Por outro, como também avalia Chauí, na ideia de que a figura do governante seria a tala pela graça de Deus (CHAUÍ, 2006: 58). Além disso, as narrativas do futuro que sustentam a sua construção enunciam também aquela relação estreita entre a obra de Deus, a natureza e o Estado. Na primeira missa, por exemplo, essa articulação é evidente. Assim, A construção de Brasília pretende ser a peça do futuro que o Brasil precisava ao mesmo tempo que é narrada como eco dos processos históricos, inclusive coloniais, invocando Deus e saudando o passado. Trata-se como disserta Chauí uma manutenção do mito – constituído por um vínculo interno com o passado como origem, um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal (CHAUÍ, 2006). Como essa ideia de um retângulo no meio do país tenha se tornado algo sagrado aos olhos daqueles que sonhavam com o Brasil do futuro e buscavam o tão sonhado “leite e mel” que as vozes dos líderes prometiam como uma utopia.

De certa maneira, podemos dizer que os eventos que marcaram a história da construção da capital, bem como sua inauguração e o processo de consolidação, mobilizam as grandes narrativas coloniais, atualizando-as e intensificando o mito de que no futuro o Brasil finalmente alcançaria sua salvação. Brasília, ato de construí-la, o ato de inaugurá-la, a mobilização dos sonhos do poder, as imagens que até hoje circulam daquele momento, são testemunhas de um futuro passado e, simultaneamente, testemunhas da repetição da adiada profecia de que, no futuro, o Brasil jorrasse mel e leite. Como veremos, uma profecia que era motor das vanguardas estéticas e arquitetônicas, ao mesmo tempo que era também produzida por elas.



2. Horizontes futuristas da estética moderna





2.1 O CASTELO MODERNO NO CÉU DO CERRADO

A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas.

Le Corbusier, Por uma arquitetura, 1977: 13.

Formas geométricas, linhas, curvas, pontos de fuga e contrastes – as fotografias que abrem este capítulo podem ser pensadas a partir de uma profunda sincronia com os projetos estéticos da modernidade artística (FABRINI, 2006). No capítulo anterior, observamos através das fotografias de Gautherot, como a ideia do sonho de uma nova era para a nação brasileira, atribuída ao sonhar de Juscelino Kubitschek na sua intenção da transposição da capital e de como isso estava atrelado ao imaginário brasileiro, principalmente de uma perspectiva cristã, poderia formar uma esperança para aqueles que idealizaram este projeto artisticamente, politicamente e como um propósito de mudança de vida. Neste capítulo, atrelado à forma que Brasília foi construída na sua perspectiva institucional, veremos como o modernismo se formou através das fotografias de Gautherot e da estética da cidade.

Na primeira fotografia, vemos a parte de trás do Palácio do Planalto, em 1959, quando a construção da cidade já estava em sua fase final. Nela, é como se a imagem se dobrasse em duas: uma feita de céu, outra de seu reflexo. Entre elas, uma linha fina leva o leitor a percorrer todo o quadro. Um eixo horizontal entre o nítido e o espelhado sustenta as colunas em forma de “u”, que se repetem graficamente como em partitura, mas que, ao mesmo tempo, não se diferenciam ao serem condensadas pela perspectiva: ao se fecharem, as colunas levam o olhar do leitor a se aprofundar no quadro fotográfico. Na extremidade desse fluxo, uma pequena porta escura – um pequeno retângulo de ausência. Entre a porta preta e o cerrado, o espaço cinza faz novamente o olhar do leitor se movimentar pelo quadro, levando-o a reconhecer a densidade das nuvens, agora no alto da imagem. Textura feita de paletas de brancos esfumados que é rebatida, novamente, no reflexo do chão da varanda do edifício, reflexo que ganha então uma espécie de liquidez imagética. Entre esses planos, um preenchido pelo branco das nuvens, outro pelo cinza do reflexo, surge a presença humana: presença mínima, como as de breves pinceladas de um pintor que gostaria de registrar a fragilidade dos homens, diante da monumentalidade da arquitetura na cidade utópica e da imensidão do céu no Planalto Central. Como se estivesse flutuando entre as nuvens, o edifício ganha ares de palácio.

Para fazer essa imagem, Gautherot provavelmente colocou sua Rolleiflex no chão. De seu ângulo, captou duas histórias no mesmo quadro: a grandiosidade da arquitetura e a fragilidade dos homens que a viram ser construída. Três elementos se destacam: a forma do palácio, o minúsculo das pessoas e a leveza das nuvens. E é o mesmo céu de Brasília que também aparece nas outras quatro imagens escolhidas para abrir o capítulo. As duas imagens segmentadas da direita da página, com seus horizontes amplos e profundos, parecem fazer a cidade flutuar sobre o cerrado. Nelas, a altitude do Planalto Central e a monumentalidade da arquitetura deixam aqui também a figura humana minúscula, pequenas marcas verticais, escuras e frágeis diante da claridade do céu e do branco das cúpulas.

Por um lado, como veremos neste capítulo, as fotografias de Gautherot ecoam o que desde a segunda década do século XX orientava as experimentações para renovar a arte e a linguagem fotográfica e uma perspectiva onírica do sonhar pela mudança, tal qual as vanguardas se propuseram a sonhar. Por outro, dialoga de maneira estreita com os projetos urbanísticos e arquitetônicos da capital do futuro. Trata-se de um amálgama próprio entre as linguagens e as perspectivas desses campos. Refere também a um cruzamento temporal: se a fotografia de Gautherot é profundamente marcada por uma consciência de presença no acontecimento que Brasília significava na época, quer dizer que é também impregnada pelas expectativas de futuro embrenhadas nos projetos estéticos desses dois campos. Como avalia Fabbrini (2006), a questão das vanguardas é inseparável de uma certa perspectiva temporal e de um senso de futuridade tipicamente moderno – senso animado por uma ideia de que o futuro deveria ser melhor e diferente. Falamos aqui de uma concepção extensiva de vanguarda artísticas, período que vai dos anos 1910 à década de 60 e 70 do século XX. No âmbito dessa perspectiva, os artistas, arquitetos e urbanistas compartilhavam a crença nos poderes transformadores da arquitetura e da arte: voltadas para o futuro, essas linguagens deveriam ser capazes de atingir as faculdades anímicas do sujeito, educando-o e transformando-o no sentido de construir outra sociedade (FABBRINI, 2006).

Os artistas determinariam como deveria ser a arte do futuro e o próprio futuro. A arte e a utopia estão atreladas à ideia de mudança, ligada ao senso modernista de transformação dos estados da arte. Analisando da perspectiva de Brasília como uma obra modernista, a Bauhaus, que se conectava com o sentido capitalista industrial, buscava a partir da tecnicidade transformar a vida numa estetização através do design, seja na estética de interiores como também na arquitetura. Por outro lado, no movimento dadaísta pós-primeira guerra mundial,

nas conhecidas vanguardas líricas ou negativas, vemos personagens como Duchamp, que critica o pensamento artístico técnico e instrumental das vanguardas positivas (FABBRINI, 2017).

Essa vertente dada como negativa buscava ir contra a ideia maquínica que a positivista buscava, tentando sempre romper com isso através da poesia do sonho. De todo modo, essas duas formas de racionalização buscam um mesmo propósito quando entendemos o pressuposto utópico proposto, que seria a estetização do real. Logo, essa ideia do pensamento moderno viria de uma herança em que estes artistas pensavam que, a partir dessas vanguardas, seria possível uma transformação da figura humana através da arte, ou, como Fabbrini (2017: 464) formula, a forma artística atuaria sobre o “corpo sensório-motor do homem comum”, compreendendo que esta intervenção de curso artístico contribuiria para a construção do homem do futuro, em um gesto envolvendo arte e vida como um só.

2.2. ECOS DA VANGUARDA ARQUITETÔNICA

A arquitetura moderna europeia se inicia a partir do início do século XX, principalmente, após o desenvolvimento industrial pós-primeira guerra mundial. Uma das representantes desse movimento vanguardista era a escola alemã de artes e design Bauhaus. A partir desse momento, estruturas como prédios e casas, ou até mesmo centros comerciais, deixavam de usar a base clássica da arquitetura, que era pedra e madeira, para utilizar concreto, aço e vidro. Uma verdadeira transformação estética, no seio de um contexto de pós-guerra, durante o período da segunda revolução industrial (DROSTE, 2019).

Um dos principais atributos utilizados para a estruturação da forma nessa nova vanguarda era a utilização de formas geométricas. Esferas, retângulos, cubos e triângulos conseguiram estruturar uma casa comum de uma residência no centro de Berlim ou algum prédio de arte moderna. A utilização das arestas como pontos de engrandecimento desta estrutura faria com que os vidros envoltos ao concreto conseguissem dar forma e volume para uma estrutura tão minimalista. Num Brasil de recente República, a influência europeia era evidente. Essas marcas ainda chegaram um pouco mais tarde e se tornaram destaque no país, importadas principalmente de países como França e Alemanha.

Nas fotografias apresentadas no primeiro conjunto de imagens, podemos ver essas características embebidas na técnica de Gautherot. Na lateral do Teatro Nacional, vemos estruturas de blocos geométricos que dançam entre si como formas quadradas e retangulares. Olhando essas estruturas, parecem até mesmo com uma cidade modernista minuciosamente planejada, com seus prédios e ruas vistas de cima. Na imagem seguinte temos como principal elemento as vigas de aço, um dos principais elementos utilizados na construção desses prédios, que poderíamos até mesmo dizer que seriam o esqueleto dessas estruturas, formam um conjunto que entrelaçam entre eles mesmos formando uma imagem abstrata. Esta fotografia, que lembra até mesmo algumas obras do fotógrafo paulista Geraldo de Barros, poderia remeter à ideia de como muitos sonhos se emaranhavam, alguns se cruzando ou não, através da perspectiva de almejar a conclusão da cidade de Brasília, onde essa principal estrutura que sustenta esses prédios seria feito dessa amalgama de sonhos. Nas duas fotografias da coluna da direita, no mesmo primeiro conjunto fotográfico, podemos ver através de contrastes, seja os personagens escuros destacados em um plano de fundo branco, como também o contraste da estrutura desses prédios, diferentes formas e linhas que estruturam essas fotografias, onde a própria arquitetura “recorta” a imagem, faz com que temos dimensão da grandiosidade desses monumentos e do projeto criado para a capital brasileira.

Estas estruturas poderiam até mesmo ter a Bauhaus como referência dessas formas de design da imagem e da arquitetura, porém, é necessário entender que anteriormente a chegada da forma através da arquitetura, estes elementos dessa vanguarda viria de uma ideia de utilitarismo através da arte, no sentido de transformar os objetos do cotidiano que usamos no dia a dia, como uma referência ou peça de arte. Essa seria a Arts and Crafts, movimento inglês do fim do século XIX. Infiltrado pela ideia desenvolvimentista, o capitalismo da revolução industrial serviu para expandir as cidades, além de fazer com que o progresso industrial se difundisse na casa das pessoas (DROSTE, 2019). Tal movimento pensava que desde as camas de uma casa até as colheres poderiam ser mudadas ou remodeladas para uma forma que compusesse artisticamente entre os objetos, trazendo uma estética padrão, fugindo do comum, para este ambiente.

Com o sucesso do desenvolvimento desse movimento originalmente inglês, a Alemanha, um país que também estava em processo de avanço de mãos dadas com a Inglaterra com a revolução industrial, rapidamente busca compreender e incorporar essa

estética, porém aos seus moldes. Logo, casas, museus, escolas ou qualquer ambiente que buscava incorporar a arte na sua vivência transformaram seus processos de produção artística e se ligaram à ideia industrial. Ao contrário da Inglaterra, que rejeitava a ideia de produção em massa, de escala industrial, a Alemanha abraçou a ideia como uma mudança para a arte moderna (DROSTE, 2019: 11).

Com novos ares de mudança nos padrões artísticos alemães, que aspiravam uma ideia de patriotismo, a indústria e a arte do país passaram a ser a principal referência mundial até a Primeira Guerra, quando o país entraria em colapso pelas influências monárquicas e da própria ação de guerrear. É criada, em 1907, a German Werkbund, composta por um grupo de 12 artistas, ligados à “Arte Nova Alemã”. Um dos membros que entraria posteriormente, mais especificamente em 1912, seria Walter Gropius, que, mesmo muito jovem na época, se destacou pelo seu trabalho arquitetônico.

Podemos entender que a arquitetura moderna tomaria outros rumos quando a Primeira Guerra Mundial passou varrendo a vida e a esperança das pessoas e dos artistas que buscavam por mudança. Logo após o fim da guerra, a juventude passou a tomar um espaço de influência na sociedade e a propor mudanças até mesmo do pensamento pedagógico no âmbito do ensino escolar, o que refletiu no movimento artístico da arquitetura moderna. Gropius, também atingido pelo progresso da Wilhelm II, o Kaiser, e pela quebra de economia que atingiu milhares de pessoas, o arquiteto que vivenciou a Guerra no front, busca uma mudança artística para aqueles que sobreviveram e também lutavam por uma nova forma. As pessoas gritavam pela mudança. Com isso, posteriormente, mais especificamente em 1919, Gropius, que bebia diretamente desta fonte de união da arte e indústria, assume o cargo de diretor chefe da escola de *fine arts* de Weimar, onde, naquele momento, a Bauhaus, que ainda não era denominada por este nome, passaria a fazer história nos anos seguintes e sua estruturação da forma perdurou como uma influência de estrutura na imagem, principalmente na fotografia, mesmo após a seu encerramento devido à influência e autoridade da ascensão do partido Nacional-Socialista.

Walter Gropius, como um eixo de mudança da escola de Weimar, conseguiu unir diferentes nomes da história da arte europeia. Nomes como Paul Klee, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Oskar Schlemmer e Mies Van Der Rohe são alguns dos principais artistas que passaram pela escola. A proposta de Gropius não era apenas reformular

a ideia de se fazer arquitetura, mas também o sentido de como funciona a ideia de lecionar e compreender esses conteúdos, mudando também os métodos pedagógicos que a academia daquele momento poderia realizar, por mais que muitas dessas práticas já vinham sendo implementadas mesmo antes de sua posição (DAUFENBACH, 2017).

Com a união das artes com o processo de industrialização que o país sofria, a ideia de transformar a arquitetura a partir da praticidade e da utilização do dia a dia tomou as práticas da Bauhaus. Como, por exemplo, as aulas de tecelagem que, posteriormente, foram lideradas pela professora e artista Gunta Stözl. Porém, utilizar a arquitetura como um projeto de revolução, assim como entender que para fazer estas estruturas seria preciso outros recursos base, além de se basear na forma geométrica, foi principalmente difundido por uma figura essencial para a continuidade dos ideais de Gropius. Essa pessoa era Le Corbusier.

Le Corbusier, sem dúvida, foi um dos principais influenciadores do desenvolvimento da ideia de uma estética modernista para a capital do Brasil. Seu trabalho já havia sido bem visto aqui em nosso país pela construção do Edifício Palácio Gustavo Capanema, elaborado em 1936 na cidade do Rio de Janeiro, na época sendo o Ministério da Saúde e Educação. Em sua função como orientador do edifício, realizou a obra em parceria com Niemeyer e com a coordenação de Lucio Costa. A evidente ligação entre estas quatro figuras, Le Corbusier, Niemeyer, Lúcio Costa e Gautherot, pode ser vista na revista de arquitetura *Módulo*. A revista foi criada no ano de 1955 diante da necessidade de um exemplar brasileiro, comparado aos modelos internacionais, para também debater sobre a arquitetura moderna que estava plenamente em desenvolvimento naquele momento histórico (ANGOTTI-SALGUEIRO, 2014: 12).

As fotografias da Gautherot serviriam para exemplificar o patrimônio material e imaterial da arte brasileira. A revista é um exemplo nítido do conceito elaborado por Le Corbusier chamado de *Modulor*, no qual as proporções matemáticas de um corpo humano serviriam como uma estrutura de cálculo para ser projetada na construção de um edifício. O nome viria da junção de duas palavras francesas, que seria *module* + *nombre d'or*, na tradução direta, módulo + proporção áurea. Segundo Angotti (2014), essa ideia de uma nova proporção para a arquitetura viria como uma reconstrução do *eu* pela arquitetura, diante dos traumas que ficaram após a Segunda Guerra. Essa representação da figura humana seria um instrumento didático e de criação que tentava normalizar a relação com a produção da

indústria modernista, com a qual a Bauhaus tanto se familiarizou.

A ideia de tal proporção veio para relacionar a figura humana com o espaço, levando em consideração o ponto de partida da estética da arquitetura modernista de linhas e formas. Essa forma ou reformulação de um princípio arquitetônico seria usada também nas proporções de Brasília, uma cidade feita para o novo homem do novo mundo. Embora a revista fosse bastante técnica, isto é, focada para um público que trabalhava e vivia a arquitetura, para “especialmente profissionais e artistas”, seu princípio partia da ideia de que teria algo para servir ao homem comum, pois tal figura seria aquele “humilhado entre paredes e máquinas”.

Em um artigo que investiga as fotografias de Gautherot publicadas na revista *Módulo*, Heliana Angotti-Salgueiro (2014) cita uma fala de Niemeyer²³ com pressupostos para uma cidade feliz, pensando em estruturas de prédios que funcionariam como habitações coletivas, assim como as unidades de habitação criadas por Le Corbusier em Marselha, na França, suspensas por colunas e cercadas de parques e comércio. Suas janelas seriam vazadas e não abririam para a rua para não lidarem com o estresse da vida urbana moderna.

A estética modernista na arquitetura brasileira se baseia numa ideia de experimentação como uma busca de uma característica nacional. Essa ideia de um nacionalismo baseado na vanguarda viria do primitivismo que se estabelecia no país. Entretanto, quando este movimento chegou por aqui, ele não tinha quase nenhuma característica nacional, seu modelo estético teria vindo importado dos movimentos que teriam acontecido na Alemanha e na França no começo do século XX. Essa arquitetura, vinda com características de internacionalização e purismo utópico, seria rapidamente difundida e exportada também para a América, no nosso caso, para o Brasil (ARANTES, 2021: 141).

Assim explica Otília Arantes, em seu livro *Itinerário Crítico* (2021). Partindo das críticas de Mário Pedrosa, podemos identificar que, mesmo naquela época, já era possível de se ver algumas características estéticas do modernismo, período em que já era possível identificar o flerte do modernismo brasileiro com a estética neocolonial, que perdurava no

²³ “toda a cidade seria mais humana e feliz. Suas belezas naturais protegidas e seus monumentos realçados por um plano de urbanismo correto, contra o qual se anulariam interesses subalternos” (NIEMEYER, 1955 : 3).

Brasil como uma herança da invasão eu européia. Lucio Costa seria um dos principais difundidores deste movimento, como um dos principais a promover essa estética naquela geração, importada de um período pós-Loos e Bauhaus, que se baseava na ideia do uso das formas geométricas e da industrialização como base arquitetônica.

Contudo, o grande mestre em que praticamente todos se baseavam como um símbolo da cultura e estética modernista era Le Corbusier, principalmente pelo seu trabalho no Palácio Capanema em 1929. Pedrosa relata que durante os anos de 1931 e 1935 formou-se um certo purismo ao redor das propostas do arquiteto e de seu ponto de vista a partir do modernismo, obras estas que eram vistas como algo sacral; propostas que Lucio Costa chamou de “o livro sagrado da arquitetura” (ARANTES, 2021:144). Tal movimento era inevitável que acontecesse aqui no Brasil, levando em consideração a mudança do movimento cultural após a década de 30, principalmente por causa da Semana de Arte Moderna, além da mobilização e mudança social provocadas pela quebra da bolsa de 29 nos Estados Unidos.

Com esses acontecimentos, não demorou para que a arquitetura moderna se tornasse “verdadeiramente brasileira”. Assim, os principais arquitetos que surgiam neste período e que estavam em ascensão tomavam para si a perspectiva da utopia corbusiana. O dogmatismo citado por Pedrosa (ARANTES, 2021) revela uma questão interessante que esteve atrelada ao Brasil desde a época da colonização: o segmento de “fê” das pessoas, as quais estavam comprometidas com um progresso que, a princípio, viria de uma importação direta de um movimento cultural europeu para ser adaptado aos moldes da cultura americana, no caso, a latino-americana. Esses “militantes” seriam aqueles que usariam as propostas, ideias e obras de Le Corbusier como um parâmetro estético, como um símbolo de revolução e mudança em direção ao futuro. Entretanto, questionamos como é possível um país ainda em expansão capitalista adotar esse pensamento tendo em consideração um “recente” passado colonial.

Países como a França, neste mesmo período do início do século XX, passavam por uma efervescência cultural, sendo inevitável que as notícias corressem além dos oceanos, principalmente pela tão conhecida vanguarda. Desta forma, era improvável que aqueles que viviam este período ou que se destacaram posteriormente em seus trabalhos, como Niemeyer e Lúcio Costa, não bebesses diretamente dessa fonte, ainda mais sendo pessoas que iam para a França com frequência nessa época. Já no México, no mesmo período, a revolução social esteve atrelada à revolução cultural e, através das pinturas de murais, artistas buscavam

representar sua civilização devastada através do épico em busca da utopia, como uma reafirmação e ressignificação da luta social vivenciada por aquela população desde o período de colonização – ao contrário do Brasil, que teve seus olhos para fora, buscando importar ou modelar a partir das mãos dos outros uma nacionalidade que, por vezes, era inexistente (ARANTES, 2021).

2.3 O MODERNISMO ARQUITETÔNICO COMO ESTÉTICA

Fotografia é arquitetura (...) uma pessoa que não entende de arquitetura não é capaz de fazer uma boa foto.

Marcel Gautherot em entrevista a Lygia Segala, 2010

A popularização da fotografia na Europa, na segunda metade do século XIX, produzia novas relações das pessoas com as imagens, além de dar uma nova face para a relação que artistas e consumidores de arte teriam com as imagens. A princípio, a fotografia não teria uma base definida como arte após sua popularização. A vanguarda artística, propriamente dita, desenvolvida a partir do final do século XIX, quando a fotografia instantânea teria se difundido no mercado e na mente dos artistas, aconteceu ao mesmo tempo em que a pintura impressionista estava em ascensão (GOMBRICH, 1950: 379).

Gombrich (1950) afirma que, o advento da fotografia, na efervescência artística do período, faria com que a criatividade e inovação dos artistas pudesse ser mais explorada e experimentada diante desse pequeno maquinário. O fato de a fotografia poder realizar “uma pintura” de uma forma muito mais rápida e econômica facilitaria o acesso para aqueles que, por sua vez, não tinham tamanha habilidade com a pintura clássica. Nesse sentido, é claro, não podemos nos desfazer da pintura por sua essência, já que essa forma de arte, até o período citado, no campo dos retratos, por exemplo, era a principal referência para aqueles que buscavam uma imagem de si.

A fotografia se torna popular para amadores, já que, naquele período, não existia uma especialização na área da fotografia. Assim como nas grandes e famosas escolas de pintura clássica, esse pequeno maquinário, que se desenvolve como um instrumento a partir do avanço da sociedade industrial, permite a criação da imagem além da tela de linho. A partir da década de 1920 já existiam câmeras sanfonadas, de tipo fole, como as da Kodak modelo

Six-16, por vezes usadas na guerra para registrar os eventos (ART DECO CAMERAS, 2020).

Gautherot que já era um fotógrafo que partiu do amadorismo para se tornar um dos principais nomes da fotografia de arquitetura no Brasil (IMS, 2017a), utilizava de uma câmera compacta e de formato quadrado para realizar as imagens das construções da capital. Estes formatos geométricos, assim como apresentados no item anterior deste capítulo, formam estruturas que compõe a técnica e o pensar de Niemeyer, o qual o fotógrafo aqui analisado aparenta tentar buscar o ponto de vista na obra do arquiteto. No segundo conjunto de fotografias deste capítulo, podemos observar diferentes ambientes que compunham essas estruturas geométricas. Nas imagens entrecruzadas, vemos duas formas diferentes de estruturas da estética da construção demonstrada por Gautherot. Em duas imagens, é possível observar que nas vigas de metais e madeira que servem como estrutura para a construção dos prédios, vemos em meio às essas formas a tímida presença do trabalhador (o tema que será debatido no próximo capítulo). Eles aparecem nas sombras dessas estruturas que se destacam, onde parecem estar bastante altas, até mesmo como citado no primeiro item referente à fotografia que abre este capítulo. Essas mesmas linhas que se entrecruzam, de arestas duras, sempre apontam para fora da imagem deixando evidente no ponto de fuga o surgir do trabalhador, onde aparece coberto de triângulos e quadrados como recortes da foto. Ao contrário delas, é possível ver já uma estrutura pronta, abaloada, em um período após estas primeiras apresentadas. Monumentos já formados que reluzem no sol do cerrado se apresentam de uma forma exuberante em estruturas semicirculares. Nas duas fotografias intercruzadas, vemos imagens do congresso nacional, uma e cada lado diferente da estrutura, onde as duas formas, quando em conjunto, formariam um círculo. Além disso, diferente das imagens da construção, o ponto de fuga dessas fotografias do congresso, se apresentam para fora, como se apontassem para o horizonte, este mesmo tão buscado no imaginário do povo. Podemos observar neste conjunto que a estruturas geométricas e contrastadas fazem parte da estrutura dessas imagens (assim como as do segundo item também). Entretanto, é necessário compreender a origem do recorte da forma nas fotografias, entendendo como Gautherot se influenciou para atingir com maestria essas imagens.

Como se sabe, o advento das duas Grandes Guerras, que tiveram seu epicentro na Europa, foram cruciais para que a arte e seus artistas também fossem impactados com a crueldade causada pela humanidade em prol do progresso. Nesse período, poderíamos constatar dois movimentos que aconteciam dentro da fotografia, isto é, sem catalogar o ato de

fotografar como artístico ou documental, mas como realmente gestos pelos quais alguns artistas – Marcel Duchamp, Man Ray, László Moholy-Nagy e Dora Maar – conseguiram fazer com que a fotografia se reinventasse como uma reformulação da imagem. A princípio, podemos tratar como estes, os quatro principais nomes da vanguarda europeia, romperam os padrões e passaram a ver a fotografia como uma expressão da arte e não como um advento da industrialização ou um mero experimento químico. Logo, antes de partirmos para a fotografia dita como moderna, seja na Europa ou no Brasil, devemos investigar como a imagem passou do que era nesse período para o que se tornou nos anos 50 e 60.

Phillipe Dubois, em seu livro *O Ato Fotográfico* (1994), classifica Duchamp como a principal figura que iria romper, já no início do século XX, com a ideia que se tinha da fotografia ou da ação de fotografar. Duchamp pode ser considerado tão inventivo pelo fato de ter passado por métodos artísticos que estavam sendo difundidos como um movimento, tendo alguns artistas como seus mentores, como por exemplo Picasso. Duchamp se direciona para o que se chama de “a arte retiniana”, que seria o rompimento com o clássico instaurado na pintura e seus métodos. Neste ponto, podemos já constatar que todos os nomes citados acima possuem uma relação em comum: no geral, estão todos colocados neste cerco do que é a definição do surrealismo e do dadaísmo.

Ao que se sabe, as fotografias deste modelo costumam ter elementos gráficos, montagens, colagens, sobreposições e outras técnicas que servem para um aprofundamento dos sentidos da imagem. Logo, sabemos que a fotografia moderna também possui profissionais que utilizaram estes elementos, tal como, aqui no Brasil, o fotógrafo Geraldo de Barros. E também artistas como o Thomaz Farkas, mas que, ao contrário de Geraldo de Barros, utilizava-se do contraste da imagem para realizar “recortes” dentro da própria fotografia. No caso de Gautherot, suas imagens estavam no mesmo escopo do moderno mas iriam para outra vertente, para uma representação mais humanista da fotografia, porém, tendo no seu subtexto, atrelado à imagem de uma forma não explícita, o surrealismo e o dadaísmo (IMS, 2017a).

Dubois (1994) define o tipo de arte e fotografia de Duchamp como algo que se desenvolve a partir da lógica, fazendo com que a fotografia emergja no sujeito que a observa como uma experiência. A partir de uma nova forma da representação do que seria a fotoquímica, fundida com o manual, tida por Dubois como *clássico*, Duchamp toma essa nova

forma de fotografar, que seria a *lógica do ícone*. A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum o fato de funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas como impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como trace físico de um estar-aí (ou de ter estado aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial que a une ao que a provocou (DUBOIS, 1994: 256).

A vanguarda proveniente de movimentos como o dadaísmo e o surrealismo estreitou a relação da fotografia com a arte, fazendo com que essa nova forma de expressão se tornasse próxima do que poderia estar nas paredes dos maiores museus da Europa. Se observamos as fotografias principalmente de Man-Ray, Duchamp e Dora Maar, podemos entender que houve um aprimoramento e uma busca da compreensão do uso do contraste na imagem, assim como de um jogo de cena, usando fotografias atreladas a outras técnicas plásticas, como as fotocolagens. Entretanto, quando encaramos imagens realizadas por fotógrafos deste período cinquentista e sessentista, vemos que as técnicas da imagem e do contraste permanece como uma marca. No caso de alguns fotógrafos, como Gautherot, por exemplo, isso é usado como uma forma de “recorte” da imagem, em que, a partir da sombra, ou do jogo do claro e escuro, podemos ter outras fotografias ou formas dentro da mesma imagem. As imagens que se apresentam na sequência de 2 x 2 deste capítulo são alguns desses exemplos que o fotógrafo conseguiu executar.

Nas palavras de Duchamp: “Foi conquista de Man Ray tratar a câmera como ele tratava o pincel, um mero instrumento a serviço da mente” (DUBOIS, 1994: 257) . O ato de pintar ou escrever com a luz se torna crível no sentido que Man Ray consegue explorar em suas obras. Uma das principais realizações que este artista pôde difundir na história da fotografia foi a popularização dos fotogramas, ou como chamado por ele, o raiograma. A técnica que já vinha sendo usada desde 1890 não se tornou tão proeminente nas mãos dos fotógrafos pictorialistas do final do século XIX. No início do século XX, fotógrafos como Man Ray e László Moholy-Nagy aprimoraram a técnica e passaram a usá-la como uma fonte de inovação e experimentação na fotografia vanguardista (MANJABOSCO, 2019).

A técnica do raiograma consistia em utilizar objetos colocados de forma aleatória, ou não, em cima de um papel fotográfico sensível à luz e, quando esses objetos eram colocados em contato breve com a luz, suas formas e suas sombras ficavam impressas no papel. Neste

caso, formas e abstrações poderiam ser feitas usando essa técnica a partir de texturas e tipos de objetos diferentes. A técnica inovadora, usada diversas vezes, também por fotógrafos como Geraldo de Barros, seria para Man Ray uma forma de reunir diversas fontes artísticas utilizando a fotografia. Nela, todas essas vertentes se encontram, mas nenhuma delas fica definida concretamente, e a fotografia é usada como uma corrente que faz todos esses elementos se tornarem algo novo (MANJABOSCO, 2019).

Quando observamos as fotografias de Gautherot, sabemos que a técnica utilizada para o registro de suas fotografias é baseada no instantâneo, utilizando uma Rolleiflex 6x6 com um filme fotográfico e não um papel com elementos externos expostos à luz como no raiograma. Entretanto, quando vemos essas fotografias do início deste capítulo, podemos pensar que Gautherot, através de uma decupagem ocular, conseguiu definir as formas e o contraste destas fotografias. Enquanto Man Ray conseguia extrair texturas e formas através de objetos dispostos num papel, Gautherot, utilizando as estruturas da construção e identificando padrões de formas que lembram até mesmo obras neoplasticistas de movimentos como o De Stijl, consegue extrair formas desses objetos que fletam com a experimentação de vanguarda.

Neste ponto, Gautherot com suas fotografias, passeia pela mesma ideia a qual ao menos 40 anos antes Man Ray identificava como a fusão da fotografia, das artes plásticas, do design gráfico e da arquitetura. Por mais que, de início, seu trabalho possa ser lido como uma “fotografia documental”, se pararmos para analisar suas composições e influxos, podemos enxergar dentro de cada uma delas as vertentes da história da arte. Isso faz com que as fotografias de Gautherot se destaquem e ressaltam outros elementos que não se prendem apenas à ideia do que é o moderno. Um exemplo da dinâmica e união desses formatos diferentes usados para reformular a fotografia é a capa da revista *Módulo*, edição de número 13 (observar anexo 5). A capa utiliza uma fotografia que Gautherot fez nos aterros da construção de Brasília – muito similar a uma das fotografias que abrem este capítulo – é retrabalhada por Artur Lício Pontual, que propõe uma mudança gráfica, com a utilização das cores primárias, ressaltando o contraste das sombras, além de conseguir trazer uma textura diferente para a imagem, devido ao tipo de papel usado para a impressão das revistas.

Um grande exemplo para o uso de recortes gráficos e de uma exímia habilidade de aplicação de um contraste perfeito entre luz e sombra, podemos citar os nomes dos integrantes do Foto Cine Clube Bandeirante. Enquanto na Europa, nas primeiras décadas de 10 e 20,

nomes como Duchamp e Man Ray experimentaram novas formas de fazer fotografia, do lado de cá nomes como Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, Chico Albuquerque, German Lorca, Eduardo Salvatore, José Yalenti e Madalena Schwartz se reuniam no centro de São Paulo, ainda apenas como entusiastas que teriam contato com a fotografia, principalmente Farkas, cujo pai era dono de uma loja de lentes e câmeras, e passaram então a fotografar, como amadores, os movimentos da cidades e suas luzes (ITAÚ CULTURAL, 2021).

Então, no ano de 1939, período o qual os instantâneos já eram razoavelmente acessíveis para as pessoas, esse grupo de iniciantes na ação de *fotografar* e capturar momentos de sua realidade fazia ali, naquele momento, a história de um dos grupos fotográficos mais importantes e que moldaram a estética que iria se concretizar no país nos anos seguintes.

As atividades do Foto Clube Bandeirante têm início em 1939 com a organização de uma excursão fotográfica à cidade de Guararema, em São Paulo, e um concurso interno que seleciona os melhores trabalhos realizados durante a viagem. Em 1942 – após a crise deflagrada pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que impõem restrições à importação de material e equipamentos fotográficos –, organiza o 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, de âmbito nacional. O evento faz grande sucesso e exhibe também fotografias de estrangeiros na seção Boa Vizinhança (fora do concurso). As trocas regulares com o exterior atestam a importância do Foto Clube Bandeirante em projetar o fotoamadorismo brasileiro no exterior (ITAÚ CULTURAL, 2021).²⁴

Ao contrário dos artistas europeus, que sentiram na pele os efeitos e consequências causados pela Segunda Guerra Mundial, o que fez com que mudassem os movimentos e estilos artísticos daquela época, aqui no Brasil, mesmo que não influenciados diretamente assim como na Europa, passamos também por essa mudança drástica que parte do planeta iria enfrentar depois de 1945. No caso do FCCB, para amadores que a princípio estariam “atrasados”, se comparados ao movimento que ocorria na Europa já há algumas décadas, não influenciou na forma a qual estes personagens da história da fotografia brasileira iriam realizar para mudar a perspectiva estética que existia neste período.

Se pensarmos em fotógrafos que registravam as cidades, logo nos lembramos de Marc Ferrez, fotógrafo do governo imperial que trabalhava para o registro das ações da monarquia (IMS, 2017c). Aproximadamente 50 anos depois, este grupo que se reunia para excursões

²⁴Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao13707/foto-cine-clube-bandeirante-sao-paulo-sp>> Acesso em: 31 mai. 2022.

buscando temas para fotografar mudava a perspectiva de como se registrava o movimento da cidade e suas pessoas. Em um embate entre documentar os ambientes ou tratar a fotografia como arte, os fotógrafos do FCCB buscavam inovar a partir da influência artística européia, principalmente pelas escolas que já naquele momento haviam se difundido, como a Bauhaus, por exemplo.

Se formos analisar as fotografias de Gautherot pelo fato de ele ter começado a fotografar muito antes da criação do clube, o fotógrafo já bebia da fonte que influenciaria o Fotoclube posteriormente. Há uma semelhança que é possível identificar entre Gautherot e o grupo – ao contrário de Duchamp e Man Ray – uma vez que pairava neles a ideia do uso da fotografia como uma forma de documentação. No caso de Gautherot, por ser uma pessoa que vinha de uma influência arquitetônica e que já tinha experiência com a área, não há distância de sua obra com a relação das belas-artes quando se dispõe a fotografar estruturas arquitetônicas, como a própria construção de Brasília. Mas, quando volta suas lentes para as faces das pessoas que participavam dos projetos folclóricos através do Brasil, como em seu projeto de edificação do folclore com Edson Carneiro, podemos nesse momento identificar uma faceta documental do fotógrafo (IMS, 2017a).

É possível supor que o fotógrafo mais próximo de uma ideia do que seria a experimentação das artes plásticas com o uso da fotografia e até mesmo se aproximando da vanguarda dadaísta europeia é Geraldo de Barros, já citado aqui, que utilizava diferentes técnicas para causar ilusões, multiplicações e sobreposições de imagens, e realizar fotografias abstratas pautadas na ideia do que era o design gráfico. Posteriormente, o artista as batizou como “fotoformas”.

No caso dos outros fotógrafos, como Farkas ou Yalenti, existia uma preocupação também na ideia de explorar novos ângulos e texturas através do que seria uma estética arquitetônica, como Gautherot realizou na Grécia, sua primeira tentativa do que seria um ensaio fotográfico a partir de uma viagem (IMS, 2017a). Assim, com essas experimentações, uma nova forma de linguagem e identidade surgia. A partir dessa força gerada pelo grupo, um plano de internacionalização de suas fotografias era executado para que fossem vistas em todo o mundo, principalmente em salões de exposições de fotografias, sendo marcado como um dos principais expoentes da fotografia moderna brasileira.

O avanço do movimento vanguardista no Brasil cresceu principalmente por nascer da iniciativa de fotógrafos amadores, entretanto, outros fotógrafos, como Gautherot, já possuíam uma grande influência no movimento modernista com seus trabalhos, usando o Brasil como palco para a formulação de suas obras. Quando colocamos, lado a lado, a influência e o desenvolvimento da fotografia modernista no Brasil comparados à Europa, observando as imagens de Henri Cartier Bresson ou Robert Capa, fotógrafos que exploravam a vivência da natureza humana; ou encaramos as imagens de László Moholy-Nagy e comparamos com as dos nossos fotógrafos amadores, podemos perceber como as estruturas das imagens desses fotógrafos se moldaram a partir da arquitetura local. Podemos ver um diálogo direto do modernismo, em que elementos como a sombra, o volume e a forma já estavam presentes desde então. Nas fotografias de números 1 a 4 (ver Anexo 2), observamos semelhanças na estruturação da imagem, quando comparamos com as dos fotógrafos brasileiros. Na primeira fotografia, de László Moholy-Nagy, intitulada “Marseille”, Rue Canebière de 1929, vemos o uso das grades de ferro de uma janela, uma sobreposição na imagem, produzindo um contraste com os elementos que estão atrás do objeto. Na segunda foto, de Thomaz Farkas, intitulada “Gradil do viaduto Santa Ifigênia”, série Recortes, em São Paulo, 1945, podemos visualizar grades de estruturas semelhantes, em que o fotógrafo usa do artifício da estrutura e formação do objeto para a composição da harmonização das formas geométricas na imagem.

Na terceira e quarta imagem (ver Anexo 2), sendo a primeira de Chico Albuquerque, intitulada “Lina Bo Bardi” na Casa de Vidro, 1952, e a segunda novamente de László Moholy-Nagy, com o título de “Selected images, including: Staircase... (3 works)”, de aproximadamente 1930-1939, há uma alusão à mesma ideia, quando as formas e os contrastes compõem a textura da obra, formando segmentos geométricos a partir do uso da formação da escadaria. É perceptível ver, entre as semelhança das quatro fotografias, além da geometrização da textura da imagem, um elemento que está contido entre as formas de todas elas: a figura humana, mesmo sendo um elemento tímido nas fotografias, até mesmo sendo utilizadas apenas suas silhuetas pelo contraste de luz e sombra. Gautherot, que atravessa esse movimento utilizando de outros recursos, desde a arquitetura vernacular, até mesmo o registro da vida em suas raízes folclóricas, o elemento do ser humano, em suas fotografias, integram e fazem parte da estrutura arquitetônica, não deixando de lado o concreto, mas fazendo parte dele, como uma coluna elementar para a estrutura da imagem. Também é importante referenciar estes fotógrafos e suas origens pelo fato de Gautherot estar diretamente associado a tais figuras, porém, com o decorrer de sua carreira, foi se reinventando e inovando o

conceito do que era a vanguarda de sua época, através do folclore e do modernismo arquitetônico brasileiro. O fotógrafo francês, não à toa, já tinha seu contato direto com o modernismo arquitetônico desde a adolescência, por ter ingressado na École Nationale Supérieure de Arts Décoratifs (EnsAD) para o curso de arquitetura e, posteriormente, iniciado seus serviços como assistente de um arquiteto. Mais tarde, no ano de 1929, Marcel Gautherot, com Jacques Azema e outros alunos participaram de um concurso da empresa austríaca Thonet-Mundus de criação de móveis e cadeiras. No concurso, os principais avaliadores eram figuras importantes da Bauhaus, como Mies van der Rohe e Walter Gropius (IMS, 2017a). Isso foi a principal base para seu entendimento e desenvolvimento como uma pessoa que compreendia a arquitetura, mas que buscou a fotografia para fortalecer e reafirmar sua compreensão por esta outra arte. A unificação de duas artes para a compreensão de algo maior fazia parte não só dos ideais de Gautherot, mas de sua essência como um “fotógrafo de arquitetura”, que buscava extrapolar a simples ideia de apenas registrar as arestas dos edifícios.

No artigo *O clique francês do Brasil, a fotografia de Marcel Gautherot*, a professora e antropóloga, Lygia Segala, relata que as principais influências de Gautherot nesta época, assim que se desloca dessa realidade como um funcionário da arquitetura para se integrar diretamente à fotografia, seriam principalmente Albert Renger-Patzsch, Lazlo Moholy-Nagy e Germaine Krull (SEGALA, 2010: 112). No bojo do modernismo alemão, a proposta de Albert Renger-Patzsch (1897-1966), da Nova Objetividade, mobiliza fotógrafos, estudiosos e colecionadores. Importa uma “arte das superfícies”, a exatidão, a nitidez das linhas, a simplicidade no enquadramento e na composição, o detalhe, a beleza das formas elementares. Gautherot atenta também para os ensaios de László Moholy-Nagy (1895-1946), professor da Bauhaus, um dos mestres da Nova Visão: os enquadramentos afoitos, o jogo de sombras à beira da abstração, a “multiplicação do mundo pelos ângulos inusitados”, como sentenciava a fotógrafa alemã Germaine Krull (1897-1985). A câmera é percebida aqui como prótese visual, permitindo ver mais e melhor (SEGALA. 2010: 121).

Tais figuras, como as citadas por Segala, evidentemente se tornaram importantes para o desenvolvimento da fotografia no século XX, não só no ramo europeu, mas também para a história da fotografia mundial. As linhas, os contrastes, as abstrações e os pontos de fuga são alguns dos elementos principais que tais fotógrafos conseguiram desenvolver ao aprimorarem suas técnicas. Esses elementos se sobrepuseram ao seu próprio tempo e se tornaram marcas

características do modernismo fotográfico, que se desenvolveu durante o século XX, em que o contraste, devido ao preto e branco das fotografias, se tornou a assinatura de muitos fotógrafos, desde os que estiveram presentes no desenvolvimento do Foto cine clube Bandeirantes, ou até mesmo os mais distantes, que trabalharam para a Magnum Photos.

Tendo estes três principais como influência, podemos supor que Gautherot retirou de Albert Renger-Patzsch o uso das linhas direcionais em uma fotografia; de Germaine Krull, como se aproximar de uma pessoa e fazer um retrato que apenas com o olhar da pessoa é possível ver uma história evidente naquele *frame*; de László Moholy-Nagy, os experimentos modernistas. Para pensarmos além da preservação do indivíduo, e voltando às origens do fotógrafo, podemos identificar suas principais influências para ter sido reconhecido como um dos, senão, o principal fotógrafo a registrar o desenvolvimento da construção da capital federal. Devido a sua formação, da arquitetura e do registro destes ambientes, é notável que sua obra se afunile para uma ideia corbusiana, em que a figura humana se iguala à estrutura monumental das obras de Brasília. Entretanto, se de alguma forma podemos categorizar Gautherot em alguma vanguarda, entenderíamos que a principal influência de suas obras seria através da Nova Objetividade.

Esse movimento, que viria como uma contraproposta na Alemanha, no seu período da República de Weimar, em que a Bauhaus se consagrou como escola, estava disposto a extrapolar a ideia da principal vanguarda daquele país na época, que seria o expressionismo. Assim como a própria escola de arte, foi um ideal artístico desfeito assim que o partido nazista tomou o poder, mas foi forte o suficiente para deixar sua iniciativa registrada. Na fotografia, a principal pessoa que representou este movimento foi, como já citado, Albert Renger-Patzsch, tendo como principais características os usos inusitados de enquadramentos, diferentes do que vinha sendo proposto desde então por outros fotógrafos e pela própria fotografia. A utilização da luz, de uma forma pesada, marcada, em que o contraste era vivo na foto, além da aplicação de objetos como uma estrutura da forma também compunham a ideia da inovação de enquadramento (DEMPSEY, 2004).

Gautherot foi um fotógrafo que perpetuou essas ideias bauhausianas, corbusianas e da Nova Objetividade. Entretanto, a forma como conduziu seu olhar para uma percepção do tempo e do mundo extrapolou todas essas ideias vanguardistas, que separavam suas características em caixas. O fotógrafo, influenciado principalmente pela Nova Objetividade,

conseguiu aprofundar, em suas fotografias de rostos cansados ou de estruturas de concreto, uma poesia e singularidade que se destacava entre outras obras da época. Não devemos, por isso, desqualificar outros fotógrafos contemporâneos a Gautherot, como Pierre Verger, que possuía uma técnica de reconhecida excelência. A forma que ele conseguiu extrair de seus conhecimentos modernistas da vertente arquitetônica da arte e de unir isso com uma perspectiva etnográfica, em que o ser humano era o centro de sua observação, mesmo que baseado em uma ideia da arquitetura, mostra como ele foi capaz de distinguir e ao mesmo tempo unir diferentes facetas da fotografia, para conseguir um resultado que foi além de um simples registro.

Quando recorremos à ideia da estetização da vida proposta pela Bauhaus, em que a área industrial passava a estar incorporada na história e na estética da arte, podemos questionar, da perspectiva da classe operária, onde esse mora este sonho utópico de ideia revolucionária de mudança estética da história da arte. Mas também podemos tentar compreender como a arte se uniu à atividade laboral e como a indústria e seu progresso podem estar presentes nesse sonho, que atravessa também as mãos da classe trabalhadora. Por isso, no capítulo seguinte iremos investigar, através das fotografias de construtores da capital, como este sonho da criação em uma nova faceta da história do Brasil estava presente na ideia de esperança daqueles que moldaram Brasília.



3. Sonhos nos vãos da utopia





3.1. O OPERARIADO BRASILIENSE ENVOLTO NOS SONHOS DA CONSTRUÇÃO

É Brasília! – gritaram os mais atentos. Foi como se alguém dissesse: “Lá está o ouro que tanto procuramos!”. Todos correram de uma só vez para um dos lados da carroceria, emocionados. E assim ficaram por alguns segundos, tentando divisar alguma coisa no meio da grande clareira que se abria no horizonte. (...) O que se via, muito claramente, era o intenso brilho de esperança nos olhos de cada um.

Edson Béu, Expresso Brasília, 2013: 13

Antes de tratarmos propriamente das fotografias que abrem este capítulo, gostaria de voltar a fotografia da capa deste trabalho. Nela, a Esplanada dos Ministérios aparece como um “ainda futuro”, em uma paisagem sem presença humana (a não ser pelas estruturas de ferro que habitam o horizonte do cerrado como rastro dos trabalhadores). Como se naquela imagem, os corpos e sua história se perdessem em meio às brumas das obras de Brasília, obras levantadas com seus próprios sonhos. Nessa imagem que escolhemos para a capa do nosso trabalho, o quadro fotográfico é dividido horizontalmente entre o famoso céu da capital e a terra de barro escuro. O leitor da imagem é colocado por Gautherot no centro das linhas que, no ponto de fuga, encontram as duas torres. A nova cidade aparece, assim, como uma miragem urbana, miragem da qual também os trabalhadores pareciam se alimentar, caminho que também eles trilharam como se caminhassem para o futuro, carregando na bagagem nada além da esperança. De fato, o processo de interiorização da nação não decorreu apenas de articulações dos poderes da república, mas nasceu também como expectativa daqueles trabalhadores de diversos cantos dos países que, sem alternativas, viram na construção uma oportunidade de viver uma vida melhor.

O primeiro grupo de trabalhadores que chegou ao Planalto Central era formado, aproximadamente, por 250 homens. No mês seguinte, o número já havia dobrado para 500 pessoas (IBGE, 2010:126). No início do processo de construção e com os anúncios da necessidade de trabalho no local, uma onda crescente migrou em larga escala para se candidatar ao trabalho. A divulgação da notícia se espalhava por todo o país e estes homens se amontoavam em caminhões para migrar em grandes grupos, em longas viagens em direção ao Planalto (KUBITSCHKE, 1975:81). Vinham principalmente da região norte e nordeste do país, como itinerantes da seca, na grande maioria do sexo

masculino, egressos de uma vida agrícola difícil e, muitas vezes, miserável, acreditando que na nova capital conseguiriam trabalho além do que praticavam em suas terras, principalmente na construção civil (IBGE, 2010:126). Distanciados de suas famílias, se aventuraram ao encontro de um sonho oferecendo em troca a força do trabalho. Assim, era colocada em movimento, ainda no primeiro ano de mandato do presidente Kubitschek, uma verdadeira jornada civilizatória para o interior do país com a mobilização de milhares de homens guiados não apenas pela sobrevivência, mas também pela ideia de que, sendo *parte* da construção do futuro do Brasil, teriam um lugar mais digno no amanhã. Como nos lembra Bomeny, houve:

um esforço que mobilizou o trânsito de milhares de trabalhadores, sobretudo os que deixaram as agruras do Nordeste em busca do novo, da oportunidade de encontrar um lugar que, sendo por eles construído, com mais chances, apostaram, poderia ser por eles habitado como cidadãos legítimos, incorporados ao cenário de progresso e desenvolvimento do país representado pela edificação da cidade planejada para ser o centro irradiador do Brasil. Mais uma crônica cuja profecia era não cumprir-se...(BOMENY, 2012:1078).

No ano de 1957, a data que se inicia a construção, estima-se (IBGE, 2010) que a quantidade de pessoas que estavam presentes em Brasília era de mais de 12 mil habitantes. Em 1956, A densidade demográfica da construção de era de um habitante por metro quadrado, levando em consideração que nesta época já existiam cidades goianas que circundam ao território demarcado pelo quadrilátero Cruls, onde ao final da construção, a média de habitantes por metro quadrado, mais especificamente em 1959, foi de 11 habitantes. (IBGE, 1959:4).

Como confirmam os relatos dos próprios operários (RIBEIRO, 2008), havia permanente falta de mão de obra, nunca suficiente para levantar uma cidade no meio do cerrado. Os operários da construção comunicavam seus conterrâneos dessa falta, fosse por carta, telefonemas ou em eventuais retornos às terras natais. Tratava-se de uma rede que se estendeu pelo país e criou sucessivas levadas de emigrantes de carpinteiros, marceneiros, mestre de obras, peões de obra, entre outros para Brasília. São as imagens desses homens de terras distantes, perdidos no cerrado em busca do trabalho, autores das estruturas colossais que estruturam Brasília, o tema deste terceiro capítulo. Assim, os grandes módulos monumentais, brancos e reluzentes como areia no deserto, materialidade dos sonhos do poder, deixam de ser o foco do trabalho, para pensarmos –

a partir das imagens de Gautherot – as faces que moldaram com seu suor, cada etapa do concreto que foi levantado. Ao contrário dos dois capítulos anteriores, neste capítulo, podemos ter, a partir do olhar do fotógrafo francês, uma visão nítida dessas pessoas. Com as estradas e caminhos de suas imagens, Gautherot, encarnava não apenas as expectativas das lideranças políticas, do projeto desenvolvimentista, dos arquitetos e urbanistas, das vanguardas estéticas modernistas, encarnava também as figuras do imaginário dos trabalhadores que viam na nova capital um novo horizonte de possibilidades.

Nos vãos da utopia do progresso, surgem as faces dos *candangos*, impressas na história por fotógrafos como Gautherot. A alcunha dada a estes operários, tinha na época uma definição pejorativa, como forma de depreciação desses trabalhadores. Termo oriundo de uma palavra angolana de origem da língua *quibundo*, usada no período da escravidão como uma palavra pejorativa para forma que os escravizados chamavam os colonizador. Posteriormente, essa palavra passou a ser usada se referindo às pessoas pobres que trabalhavam no interior do país, diferentes das pessoas do litoral brasileiro (HOLSTON, 1993. 209-10). Por consequência da população migrante, o termo passou a ser dado aos moradores locais, deixando de ser algo desdenhoso para ser tratado à aqueles que não só construía Brasília mas também construía a própria cidade.

Para aqueles que viam a oportunidade em Brasília como uma forma de mudar de vida em busca de uma esperança, estes, assim como Gautherot e aqueles que planejaram a idealização da capital, poderiam encarar o horizonte que surge ao alcance de todos que caminham em direção à utopia, mas assim como a miragem, ela nunca é alcançada. Eduardo Galeano em seu livro *Las palabras andantes* (1993) conta uma situação, de quando estava com seu amigo e cineasta Fernando Birri. Os dois estavam em uma palestra universitária na cidade de Cartagena das Índias, após uma série de questionamentos, um dos estudantes levantou e perguntou a Birri: “Para que serve a utopia?”, então, ele responde:

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar (GALEANO apud BIRRI, 1994: 310).

O conceito de uma cidade utópica representa um lugar intangível e inalcançável, como uma cidade perfeita aos olhos do povo, para justamente aqueles que vagavam de suas origens até um “novo mundo”, como a capital federal. Assim, ao retomar as empreitadas históricas que cercaram a construção de Brasília, incluindo os sonhos de um santo, fazemos o seguinte questionamento: como podemos encontrar nas imagens da construção da cidade planejada o senso de utopia que pretendia ser alcançado? Ou, melhor, que tensões sociais e utópicas compõem essas imagens? O que significa vê-las hoje, diante do que Habermas chamou, em 1985, de um momento de “enfraquecimento das energias utópicas”? (HABERMAS, 2015).

Para pensar essas os sonhos e as contradições nos vãos da cidade utópica, podemos então sair da fotografia que abre essa dissertação e mergulhar na série fotográfica relativa a esse capítulo. Em especial, nas quatro primeiras fotos em que Gautherot emoldurou os trabalhadores nos canteiros de obras em seu formato 6X6 sempre usado pela sua Rolleiflex. As fotografias datam de 1959 e 1960 (circa), onde neste local onde estão seria a casa de um dos principais poderes que iriam compor a estrutura de Brasília: O Congresso Nacional. Nas fotografias, é possível observar, mesmo não sendo o foco principal destas imagens, que as estruturas dos prédios da Esplanada dos Ministérios e a cúpula da Câmara dos Deputados já estão estruturadas, já que a construção, neste momento, já estaria caminhando para o seu fim. Retratos das figuras que ergueram as estruturas de ferro e do solo fizeram pairar a névoa de sonho que envolvia tanto o fotógrafo, quanto os trabalhadores. Documentos que testemunham a presença daqueles que ergueram o aço, fizeram o cimento e afundaram a terra vermelha, guiados pela ideia de que ali seria um lugar no futuro, diferente do presente; guiados pela utopia de uma nova nação. Nas fotografias dos canteiros de obras, nos rostos jovens queimados de sol, há uma espécie de reclame – algo parecido com aquele que Walter Benjamin viu na vendedora de peixes em New Haven, fotografada por Octavius Hills, em 1847: “algo que não pode ser silenciado que reclama com insistência o nome daquele que viveu ali” (BENJAMIN, 1994:93). Trata-se de um reclame que atravessa os tempos como fizeram as gravações à lápis do subterrâneo do salão usadas como epígrafes de nossa introdução (página 15). Reclames infiltrados nas superfícies fotográficas capturadas por Gautherot.

Nessas imagens, Gautherot vê (e faz ver) os operários *in loco*, enquanto trabalham. Deixa, então, os prédios e os monumentos como meros panos de fundo. No primeiro plano, aparecem os rostos daqueles que a levantam no sertão. Nos canteiros da construção da capital, Gautherot extrai, por meio daqueles olhares, algo muito similar ao que podemos observar diante das suas fotografias que faziam parte do movimento folclórico. Esperança e sonho daquelas pessoas parecem atravessar a imagem e nos fazer ver a força de quem fazia e resistia ao “grande momento nacional”. Nas imagens do fotógrafo, cada um daqueles homens aparece como a face de uma grande fatia da sociedade, face daqueles que poderiam ser creditados, tanto quanto Niemeyer, como construtores do modernismo. Da perspectiva da classe operária, entendemos que a construção era sua realidade e vontade, daqueles que saíram do norte do país em busca de uma fagulha de esperança para si e para a família, tentando ao menos enxergar no horizonte do futuro a sua morada. Vemos ali, a figura do homem sertanejo, muitas vezes exprimida em falas de Juscelino Kubitschek, que mais tarde se tornará um símbolo vivo da cidade, reconhecido como candango, e não mais de suas terras de origem, como se ali tivessem nascido. São imigrantes que atravessaram o país e chegam nessa terra empoeirada.

3.2. NOS CANTEIROS DA OBRA, O SENTIDO ETNOGRÁFICO NA OBRA DE GAUTHEROT

No sentido segundo o qual foram dispostas essas imagens escolhidas para este capítulo, todas elas se apresentam de frente para a câmera, mostrando espécie de intimidade com o fotógrafo. Em muitas outras fotografias de Gautherot, esses homens apareceriam representados simplesmente como símbolos de força de trabalho, partes da engrenagem do sistema envolto pelo manto do progresso. Porém, essas fotos nos fazem aproximar, perceber a particularidade em cada uma dessas fotografias, de cada um desses homens. Gautherot, então, traz essas pessoas à tona: faz ver não a parte do todo, mas a singularidade desses homens e, como veremos ainda, das mulheres que em Brasília estiveram quando ela ainda era uma miragem. No caso de Gautherot, ele vai de contra neste sentido, estando em uma certa desenvoltura diante daquelas pessoas, consegue fazer com que estas olhem para a lente e capture o momento em que o olhar delas dizem muito a respeito daquelas pessoas e daquele lugar (BENJAMIN, 1994:95).

Observando as imagens dessas pessoas, é necessário realizar o gesto de voltar para as primeiras imagens onde é possível reparar a presença de pessoas como um elemento crucial na fotografia Gautherot, foi na década de 30, mais especificamente em 1934 quando realiza uma viagem para a Grécia e registra algumas pessoas locais e sua arquitetura. Neste ensaio, Gautherot, assim como nas fotografias apresentadas no começo deste capítulo, já demonstrava uma característica de sua fotografia etnográfica que iria perdurar por todo o seu trabalho até a construção de Brasília: o olhar²⁵. Este é um elemento que é possível encontrar em todos os locais o qual Gautherot passa, seja pela sua captura da Bumba-meu-boi, Festa do Guerreiro ou até mesmo quando trabalhou no México para o Museu de Etnografia de Trocadero (MET) (IMS, 2017a). Existem fotografias do seu período quando pegou em uma câmera para começar a fotografar, ainda mesmo na França, datado também do início da década de 1930, como a fotografia de uma mulher nua em uma praia, imagens suas provavelmente nesta mesma praia, e de algumas esculturas, como a estátua de origem à população Vanuatu da Oceania, elemento fotográfico este que também iria perdurar em uma das suas características fotográficas, sendo esta a captura de objetos museológicos (IMS, 2017a).

A princípio, podemos abordar como um dos pontos deste capítulo a relação próxima que Gautherot obteve com a etnografia, principalmente por influência de seu amigo e colega de trabalho Pierre Verger. Antes de adentrarmos na questão do por que Gautherot passou a se dedicar à este âmbito etnográfico, é necessário citar que nesta época, pessoas como o nosso fotógrafo estudado recebia a alcunha de “fotógrafo-ilustrador”, isso é, um fotógrafo o qual suas imagens serviam apenas para ilustrar o conteúdo textual que lhe acompanhava, como já foi citado aqui anteriormente no capítulo 1. O padrão o qual estes fotógrafos seguiam era de serem independentes, prestando serviço para algumas revistas mas envolvidos em sua própria *flânerie* em busca de elementos que lhe interessavam através da demanda que lhe era dada. Porém, ao contrário deste conceito, Gautherot, muito na linha de Verger, buscava sempre se concentrar em temas etnográficos, sempre tendo em foco um local, um povoado e seus ritos, como um documentarista ou uma tentativa de ser um etnólogo (FRIZOT, 2016:17).

²⁵ “Tínhamos uma sala só do folclore e da arte popular. Fora disso, houve a exposição sobre Brasília em Paris [no Grand Palais] e outras menos importantes. Eu trabalhava sobre o Brasil para revistas francesas. Tudo sobre o Brasil. (...) Detesto a fotografia espetacular. Eu me interessava mais pelo povo”. Fala de Gautherot em entrevista dada para Lygia Segala em 7 de dezembro de 1989 (SEGALA, 2010:121).

Seu trabalho inicial que mais evoca essa característica antropológica seria a sua passagem pelo México, entretanto, em seu ensaio na Grécia, traz algumas similaridades até mesmo com o ponto estudado aqui nesta dissertação. O branco do ambiente das fotos, o rosto das pessoas locais que encaram a câmera em uma certa intimidade entre o fotógrafo e fotografado, a forma de retratar imagens míticas do local, como a Alameda dos Leões Arcaicos em Delos, as comparado com a estátua “A justiça” de Alfredo Ceschiatti, ou até mesmo operários trabalhando em um sítio arqueológico que se assemelha aos operários da construção. Estruturas vernaculares de moradores, moinhos em escalas monumentais, além de templos estilizados e detalhados que evocam a cultura local daquele povo também pode ser visto como um comparativo, quando associamos o início de sua carreira como fotógrafo até Brasília.

Antes de sua vinda para o Brasil, mais precisamente em 1936, Gautherot prestou serviços para o Museu do Homem na França, no caso como um arquiteto decorador ou museógrafo, captando a construção e instalação deste ambiente. Após isso, depois de ter contato com o filme *Que Viva México!* (1932) e por cartas de recomendação da sua prestação de serviço para o Museu do Homem, o fotógrafo se destina ao México, onde passa a trabalhar para o MET, registrando objetos que estavam em exibição no museu como estátuas do período pré-colombiano. Neste período, muitos fotógrafos passaram pelo México, sendo país considerado como a *mecca* da fotografia moderna, tendo nomes como Paul Strand, Cartier-Bresson e Manuel Álvarez Bravo, este último que Gautherot obteve contato e o considerava como uma de suas principais influências. A ascendência do cinema de Eisenstein, principalmente com o filme citado, se torna a partir de suas características técnicas utilizadas no filme, uma espécie de objeto do imaginário coletivo do século XX, o qual é possível observar também nas fotografias de Gautherot, sobretudo em suas imagens com a presença de pessoas. A contraposição do primeiro plano, ângulos em *plongée* e *contra-plongée*, além da arquitetura monumental e a flora local são elementos que assim como Eisenstein abordava, é possível ver nas fotografias de Gautherot, até mesmo na construção de Brasília (MAMMÌ, 2016 : 45-46).

Suas imagens do México foram publicadas na revista *Cahier d'Art* no ano de 1938 em um artigo intitulado de *La Race des Homme Perdus*. No ano seguinte, realizou sua primeira vinda para o Brasil em 1939, por uma influência do livro Jubiabá de Jorge Amado. Passando por algumas regiões como Recife, Belém e Amapá, registra a cultura

e os costumes locais, sobretudo no âmbito folclórico daquelas pessoas. Sua estadia é interrompida pela sua convocação para lutar ao lado do exército francês em Dakar, durante uma investida do exército alemão na capital do Senegal, entretanto, em seu primeiro armistício, consegue ser liberado de cumprir o serviço militar e retorna ao Brasil, agora sem vínculo algum com o Museu do Homem, mantendo sua estadia principal na cidade do Rio de Janeiro (IMS, 2017a).

Seu interesse cultural pelo típico movimento brasileiro, fica evidente em sua vinda antes de servir na guerra, porém, no seu retorno, prestando serviço para o SPHAN e utilizando suas fotografias da Grécia como portfólio, registra em parceria com Lúcio Costa o Museu das Missões no Rio Grande do Sul. Neste trabalho, assim como os anteriores, fica evidente de que Gautherot teria uma “paixão à primeira vista”, em sua relação de captura da imagem popular e estética que tinha para si como o parâmetro do que deveria ou não ser fotografado (IMS, 2017a). Hoje, podemos dizer que Gautherot foi um dos principais fotógrafos a se dedicar à captação e armazenamento de imagens que registaram o povo e folclore brasileiro estampando nos acervos da história do país as faces das pessoas que davam vida a esses movimentos (TITAN, 2016: 30).

Quando chegou a Brasília, Gautherot já havia passado por três pilares essenciais na sua carreira, pilares que moldaram a sua forma de fotografar – a museologia, etnografia e a arquitetura (como já tratamos no segundo capítulo). Mas de certa maneira, é na capital que esses pilares se fundem, criando um acervo que não apenas foi o *magnum opus* da sua fotografia, mas que também veio a se constituir como arquivo fundamental para a história do país, material de estudo importante para várias áreas do conhecimento. Nessa Brasília nascente de Gautherot, em meio aos monumentos que se erguem, surgem então, figuras humanas, rostos de trabalhadores, olhar dos operários em meio à construção (IMS, 2017a).

Os retratos feitos por Gautherot não nos deixam esquecer desses sonhos, como aqueles escritos pelos operários no subsolo do salão verde, epígrafes da nossa introdução. Aliás, se voltarmos aos primeiros trabalhos de Gautherot que foram realizados no Brasil, iremos reparar que, durante todo esse período de construção da sua identidade visual, assim como de sua estética e de suas referências, ele se baseia na busca da identidade de inúmeros personagens brasileiros. Personagens da floresta

amazônica, figuras folclóricas, cidades e suas arquiteturas e, principalmente, as pessoas que permeiam estes locais. Em seus trabalhos no Amazonas, assim como no Maranhão e na Bahia, são evidenciadas essa característica. Além disso, é notável que a integração dessas pessoas com a paisagem se torna cada vez mais como um só até o auge de seu trabalho em Brasília. A princípio, assim como atualmente, a função de Gautherot era a de imortalização dos movimentos sociais, assim como a criação do imaginário popular e folclórico brasileiro. Essas fotografias não funcionam apenas como um objeto museológico, para que no futuro sejam analisadas e estudadas da preservação do patrimônio, mas também funcionam como uma visibilidade para importantes facetas da história do país, fazendo com o que a consciência da nação seja determinada a partir desse movimento que Gautherot avança, retratando exemplos da mitologia do país.

Gautherot, quando se dispõe a se colocar no local dos olhos daquele que busca compreender, traz sua câmera como uma vertente de outra face da verdade que envolvia o propósito da criação da capital. Observando essas imagens, vemos a face daqueles que sofreram o apagamento indireto, mas de grande influência do governo federal. As faces dessas pessoas mostram outras camadas de dilemas sociais que podemos viver até hoje no Distrito Federal,²⁶ assim como também coloca essas pessoas no mapa demográfico daqueles que estiveram presentes neste evento. Esse gesto que Gautherot realiza, ao registrar as faces que aparecem no início deste capítulo, aparenta não ser algo que se enquadraria como um movimento de indiferença presente em Brasília em relação às pessoas em situações de vulnerabilidade. Contrariando sua função como *freelancer* pela revista Módulo, seguiu a própria vontade de fotografar outras faces de uma mesma utopia, faces envoltas nas terras vermelhas do cerrado e nos vãos de um sonho ao qual não é preciso ir tão fundo para com eles se deparar.

3.3. HORIZONTES DE ESPERANÇA, ONDE SE ENXERGA TELHADOS DE SACOS

Os personagens apresentados no segundo conjunto de fotografias deste capítulo seriam uma minoria deste conjunto populacional, onde devido ao fato da busca de trabalho ser o principal foco da migração, as mulheres e crianças viriam compor uma

²⁶Ver: <<https://www.correiobraziliense.com.br/cidades-df/2022/06/5015254-pesquisa-revela-3-mil-pessoas-em-situacao-de-rua-no-df.html>>. Acesso em: 27 ago. 2022.

pequena fatia deste grupo. No mesmo censo de 1959, as pessoas com mais de 15 anos de idade correspondiam a uma porcentagem total de 48,9% onde 46,8% eram solteiras e 2,6% viúvas (IBGE, 2010:129). Estas pessoas apresentadas que observam a câmera de Gautherot são os moradores da Sacolândia, um dos principais acampamentos informais que circundava a região do Plano Piloto.

A princípio, os registros de Sacolândia não deveriam existir, já que, para este processo midiático de comunicação da construção, como ainda será um ponto levantado ainda neste capítulo por Gautherot (página 86), as fotografias não eram interessantes como um registro da imagem local. O nome desta região de moradias informais viria do fato de que esses assentamentos ilegais, nascidos devido à quantidade de migrantes da época que não tinham condições de pagar um aluguel na Cidade-Livre, montavam casas para suas famílias com pedaços de madeira e sacos de cimento vazios, no caso, restos ou lixo das obras (ESPADA, 2014). É interessante ver como essas pessoas refletem a realidade que vivem, como Heloisa Espada comenta em seu texto *Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições* (2014).

Com enquadramentos frontais e luz dura, as fotos de Gautherot mostram a precariedade e a miséria da Sacolândia com cruzeza. A intenção é, sobretudo, descritiva e documental. Em algumas delas, as pessoas se confundem com o entorno, camufladas em sombras entrecortadas e densas, em meio à vegetação do cerrado e ao lixo. Noutras, crianças, homens e mulheres posam passivamente diante de suas casas maltrapilhas (ESPADA, 2014: 101).

Neste segundo grupo de fotografias temos o contrário do ambiente laboral da construção da capital o qual estas pessoas participavam, entretanto, no foco deste outro conjunto não temos a presença masculina adulta. Temos então o retrato de uma realidade a partir da família brasileira média do homem que sai para trabalhar e a da mulher que fica em casa cuidando das crianças. É necessário citar que, claro, hoje em dia existem inúmeras exceções a respeito desta “regra”, porém, levando em consideração o período da época, a forma a qual se era tratado e se enxergava como uma realidade padrão para as famílias era esta. Estas mulheres, que também encaram a câmera assim como todos os outros personagens que surgem nestas fotografias, estão sempre acompanhadas de suas crianças. Suas realidades domésticas e deste isolamento em um ambiente precário de moradia informal, também existe uma prática laboral assim como o operário que levantava os muros dos monumentos no centro de Brasília. Nestas

imagens, mesmo com todos os elementos gráficos que circundam essas mulheres e crianças, que, novamente, expõe este apagamento como as estruturas de tábuas de madeira (ao contrário dos monumentos brancos) engolem essas pessoas em um vazio que é refletido através do olhar destas que posam para a câmera. Estas figuras femininas já possuem um histórico de apagamento na construção da capital, onde esses elementos da fotografia poderiam funcionar até mesmo como essa ideia daquelas que nem ao menos o nome nós sabemos. Entretanto, no ano de 2011, dirigido por Tânia Fontenele, o filme “Poeira e Batom no Planalto Central – 50 Mulheres na Construção de Brasília” resgata essa outra face da mesma história, mostrando a perspectiva feminina no Planalto Central.

No censo de 1959, já no final da construção de Brasília (IBGE, 1959:40), há o registro de 11.565 habitantes apenas na Cidade Livre. Este número citado, é de certa forma espantoso, levando em consideração que assim que a construção acabasse, aquele assentamento criado de tábuas de madeiras seria tratado como uma região “ilegal” do Distrito Federal, ambiente esse que pode ser rememorado como ambientes de filmes de *western*. No momento agravado de 1957, quando a construção de Brasília se torna uma realidade para a transposição da capital, muitos, enfrentando desafios de locomoção até o Planalto Central, onde buscavam através da construção um trabalho, já que um evento do governo em escala monumental estava prestes a se realizar. Neste mesmo ano, o número dado de pessoas que já povoavam o Distrito Federal era 6.283 habitantes lotados no Plano Piloto, 2.212 na Cidade-Livre, hoje Núcleo Bandeirante. Nos outros acampamentos, o número seria de 3.416 moradores (CODEPLAN, 2018).

Muito dos homens deixavam suas famílias para trás devido à dificuldade de conseguir alojamento para todos, o que se fazia então surgir acampamentos informais. Estes, acabavam então se alocando em regiões ao redor do Plano Piloto, como os acampamentos informais formados como a Sacolândia, Vila Amauri e Vila do Bananal, e a Cidade-Livre (MEMORIAL DA DEMOCRACIA, 2015-2017). Alguns outros, dos que também não se instalavam nos acampamentos da Novacap, recorriam também ao que era chamado como “zonas velhas”, como a cidade de Planaltina, por exemplo, na época como uma cidade antiga da região rural.

A principal e maior cidade mais próxima do Distrito Federal seria a cidade de Goiânia. Através de uma entrevista de um operário não identificado que migrou da capital goiana para a construção, o homem informa que veio de Goiânia para construir o acampamento do aeroporto, saindo da capital em direção à construção em caminhões de madeira, onde viriam pessoas do Corumbá, Brazlândia e Campo Limpo, onde os acessos à esses lugares eram de grande dificuldade, já que não se existiam estradas (ANÔNIMO *apud* RIBEIRO, 2008:67).

Estes homens que migraram em larga escala da grande seca de 1958 no Nordeste, tiveram uma ação que influenciou na construção de Brasília, onde este fluxo de milhares de pessoas viriam. Migrantes, dados como candangos, figuras que saiam de uma situação de vulnerabilidade em busca de sua própria utopia, foram abrigados e alojados na região que viria a se tornar futuramente a cidade de Taguatinga. Com o tempo, o peão da obra que viria quase como uma figura apátrida em busca de reformular sua vida passou a ser um trabalhador de carteira assinada, tendo sua imagem não só eternizada nas fotografias de Gautherot como também no monumento “Os Candangos” de Bruno Giorgi (IBGE, 2010:132-133).

O que mais chama a atenção na construção de um grande projeto, como a construção de Brasília, é a situação extraordinária que nele se vive. Em um território cujo cotidiano é dominado pela intensa atividade produtiva, milhares de homens sem família e sem mulheres trabalham ao extremo. (...) Aglomerar uma grande população operária para realizar uma obra gera uma situação que se pode ver como os trabalhadores são tratados em determinada sociedade. Há que resolver problemas fundamentais como o fornecimento de alimentação e moradia para os trabalhadores (RIBEIRO, 2008: 22)

Na série fotográfica que abre esse capítulo, tanto a primeira quanto as quatro últimas, já não são de trabalhadores nos canteiros de obra. Na fotografia que abre este capítulo, temos a principal representação do operário brasileiro: o candango. Nele, podemos ver sua principal característica marcada por como poderiam ser reconhecidos ao longe, o seu chapéu de palha. O homem encara a câmera, assim como os outros personagens que surgem no início deste capítulo, sem nenhuma aversão ao objeto, indo de contra paradigmas estabelecidos pela imagem, como Chris Marker narrando em seu filme *Sans Soleil* (1983) de que aprendemos na escola de cinema que não se deve olhar para a câmera, enquanto a personagem em seu filme, que está sendo filmada, encara a lente de uma forma crua. O gesto fotográfico se assemelha a das fotos dos canteiros de obras: a fotografia cria um reconhecimento, vê aquelas pessoas que são olhadas no olho,

mesmo que através de uma câmera, e nelas toda a contradição encoberta pela poeira do progresso.

Nas quatro últimas fotografias da série desse capítulo, vemos pequenas estruturas de janelas formadas pelos rostos dos moradores das redondezas da construção de Brasília, é possível captar o desenvolvimento fotográfico de Gautherot que viria desde a Grécia até o modernismo brasileiro, onde o seu interesse em fotografar pessoas, em alguns momentos do seu largo conjunto fotográfico, sobrepõe até mesmo a arquitetura, que era seu ofício principal. Nas fotografias observadas, a segunda série se destaca como um dos principais conjuntos que deslocam da série da construção de Brasília: a Sacolândia.

Gautherot registrou ao menos 70 fotografias que estão catalogadas em suas pranchas-contato das faces e arquiteturas improvisadas dos moradores da construção de Brasília. Em uma entrevista de Gautherot dada para a pesquisadora Lydia Segala (2010), ele deixa evidente que o povo era tão necessário como um elemento da sua catalogação fotográfica, assim como também era importante registrar os monumentos. Entretanto, mesmo ele demonstrando que “odiava a fotografia espetacular”, é perceptível observando até mesmo de uma forma superficial suas fotografias, de que existia um certo espetáculo relacionado à construção, principalmente quando era retratado o avanço da construção dos monumentos da Esplanada dos Ministérios. Porém, ao mesmo tempo, também é visível até mesmo observando as fotografias do começo deste capítulo, o respeito que Gautherot tinha por essas pessoas. Não no sentido de retirar uma possível culpa interna sem deixar a face destas pessoas de fora das páginas da história da construção, mas em um sentido em que ele como fotógrafo tinha o comprometimento de mostrar esse povo através destes olhares. Também é necessário citar de que o fotógrafo nessa posição daquele que registra é registrado, não possui pretensão de “dar voz” à essas pessoas, pensando que nesse sentido, essas fotografias também existem pois estas pessoas se permitiram ser fotografadas.

O bioma que percorre o ambiente destas pessoas, o cerrado, com suas árvores retorcidas, que se mesclam em tons de cinza no filme de Gautherot, funciona quase como uma metáfora do apagamento destas pessoas na história da construção e na

inserção daqueles que buscavam um lugar naquela sociedade neste momento da construção, assim como citado por Espada (página 83). A mata do cerrado que se mistura às construções vernaculares e aos corpos dessas pessoas, aprofundando elas nos vãos desta utopia craquelada que percorre a ideia de um novo mundo. Ao contrário do primeiro momento, onde é apresentada a primeira série de quatro imagens com os retratos dos operários, estes estão em um ambiente que conversa de uma forma antagônica comparada à segunda série. Na primeira, vemos o movimento do desenvolvimentismo de JK, vemos esta cidade branca que brilha em um sol escaldante de uma região de seca, onde realmente o elemento que se destaca da cidade são estes operários que a princípio estão integrados nelas.

Ao contrário das figuras dos operários, que se destacam em uma cidade que brilha, mesmo envoltos de ferragens e construções, as imagens femininas se mesclam e se perdem através dos outros objetos dispostos nas imagens, como se aquelas pessoas não existissem ou fossem apagadas da história a partir do ponto de vista daqueles que detinham o poder. Olhando pela perspectiva de projeto federal, conseguimos entender, na fala de Marcel Gautherot, como a classe operária, assim como as famílias que circundavam o Plano Piloto eram segregadas a partir do projeto higienista que servia para a proteção das superquadras, que “protegia” o centro daqueles que moldaram e levantaram os edifícios da capital.

Eu quis mostrar as favelas, compreende? A cidade-satélite na origem. Recusavam, porque era muito feio, tinha a construção popular, né? Que eu achei fabuloso de iniciativa e inteligência. Não quiseram. Era muito feio. (Gautherot em entrevista em áudio dada para a Antropóloga Lygia Segala, reproduzida com suas imagens no vídeo “Marcel Gautherot – Brasil: tradição, invenção” presente no canal do YouTube do IMS) (IMS, 2017b).

É possível entender através desta citação a intenção do fotógrafo em captar as pessoas que viviam naquele ambiente, mesmo que estas fotografias mostrando a realidade destes personagens marginalizados fossem negligenciadas. De certa forma, ele realmente captou as origens das cidades-satélites, essas que seriam formadas pelos próprios operários que ficariam na capital após o encerramento da construção do centro de Brasília. A realidade de muitas dessas famílias que ficaram na capital podem ser resumidas através da fala deste operário:

Nunca levei minha família pra lá [entrevista realizada em Anápolis, Goiás], porque eu nunca achei ambiente. Inicialmente era um lugar difícil pro sujeito ter família, né? Não tinha condições de fazer um barraco. Depois que começou as invasões, você, pra construir um barraco tinha que ter o material, tinha que ter madeira, não sei o quê, né? Porque pro casado é o seguinte, se ele não arranjasse um alojamento na companhia, como tinha lá, alojamento de casado da companhia, ele teria que entrar numa invasão daquelas. E pra ele entrar numa invasão ele teria que ter material pra construir e tudo. Enem o sujeito que aventurou demais, e teve coragem, levou a família, morava de qualquer jeito (PEDREIRO *apud* RIBEIRO, 2008:101)

Por este operário entrevistado pelo professor Gustavo Lins Ribeiro (2008), é possível compreender a dimensão que as fotografias de Gautherot trazem à tona, de uma realidade de pessoas migrantes que viviam em situações precárias, relacionadas em contraste à obra que vinha sendo construída. É interessante comentar que essas pessoas, como já citado antes, tinham também um sonho e acreditavam tanto quanto JK acreditava nesse projeto de ascensão do país. Porém, quando colocamos isso ao lado da realidade a qual viviam, fica evidente o choque colateral que havia em um projeto nacional que previa uma cidade que marcava uma nova era. Este mesmo entrevistado, assinado apenas como “pedreiro” no final de sua fala, continua neste trecho desta conversa comentando que seria melhor, para o operário, nem mesmo levar a família dele que estava em outro estado, já que a situação era tão precária e não havia condições do homem manter a si e a família. Ele cita que muitos acabavam levando de qualquer forma, mas por muitas vezes as famílias não tinham nem ao menos onde comer e morar, já que o operário recebia o salário apenas no final do mês e apenas ele poderia se alimentar na cantina montada pela Novacap.

Observando o todo, como um conjunto de fotografias, podemos chegar em um ponto em que, de certa forma, este trabalho do Gautherot que viria desde os primeiros gestos fotográficos que realizara na Grécia, onde registrou pessoas do campo, nativos e operários de sua época, que pode ser classificada como “etnográfica”, neste ponto aqui em que visualizamos a Sacolândia, podemos considerar um salto através do momento do registro histórico para de certa forma uma denúncia, que poderia beirar até mesmo um trabalho de fotojornalismo, mesmo que sem nenhum contexto, seja um texto ou história gravada pelo fotógrafo, relatando o que foi e como funcionava aquele lugar. Ao contrários dos etnólogos, alcunha que não se encaixa à Gautherot, o fotógrafo não registrou essas pessoas como um objeto de estudo, como fez Malinowski por exemplo, e

sim como uma forma de mostrar umas das facetas do sonho que pairava a nação brasileira daquele momento, buscando colocar nas páginas da história do Brasil aqueles que se arriscaram em estar no vão daquela utopia imaginada por políticos desde a origem do país, onde se sentiam pertencentes daquele lugar, mesmo em moradias informais. Em paralelo com as fotografias que viria a trabalhar em parceria com o Edson Carneiro, registrando as pessoas e seus movimentos folclóricos, nessas imagens que extraem dos rostos dessas pessoas a figura deste brasileiro que se arriscava em busca de uma vida melhor na esperança de ter algo para si e para a família, também retrata facetas do imaginário de um país que ainda buscava elementos do sonhar que se colocam à prova até hoje.

Por mais que o caminho para o sonho e o futuro fosse um só para todos aqueles homens, a forma a qual aqueles que detêm o poder conduziram a caminhada dos operários foi desigual. A utopia era moldada e conduzida pela burguesia, mas aqueles que, por sua vez, possuíam pelas próprias mãos a assinatura deste sonho tropeçavam nas gretas do planalto central. As pessoas as quais aparecem nestas imagens, estão tão inclusas no sonho de JK e dos que anunciaram no passado a transposição da capital, tal qual a burguesia que se estabelecia no Plano Piloto, entretanto é notável este apagamento até mesmo por alguns elementos fotográficos o qual o contrastes das fotografias podem captar.

Para ter uma dimensão da precariedade registrada por Gautherot mas de uma forma audiovisual, é possível observar essa realidade no filme *Contradições de uma cidade nova*²⁷ do diretor Joaquim Pedro de Andrade, onde em apenas sete anos após a inauguração de Brasília, em 1967, o diretor entrevista famílias de classe média e baixa em regiões do Plano Piloto e de cidades satélites, como Taguatinga. Os operários que ficaram como remanescentes da construção, isto é, permaneceram no território do Distrito Federal após a construção da capital, se alojaram em lugares como a cidade de Taguatinga, onde segundo uma moradora entrevistada (minuto 15:48), eles mesmos, os próprios moradores, levantaram esta cidade assim como fizeram com o centro da capital federal. Em seus relatos, sentada em uma casa de madeira improvisada (vulgo barraco)

²⁷ Ver “Fundação da cidade-satélite de Ceilândia” na Cronologia do Pensamento Urbanístico. Disponível em: <<http://cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=1600>>

ao lado de seus filhos, o entrevistador questiona a situação de moradia local, onde ela informa que muitas pessoas se esforçaram para levantarem aquela pequena cidade afastada, mas que no meio disso tudo, muitas morreram, inclusive crianças.

Em outro momento (ANDRADE, 1967), o entrevistador questiona três imigrantes, também moradores de Taguatinga, a situação a qual vivem naquele momento atual e por que saíram de onde moravam para estar na construção de Brasília. Quando o entrevistador questiona se o operário pretende continuar morando na capital, o entrevistado afirma que não irá mais permanecer naquele lugar, já que, para ele: “Brasília não dá para o operário. O que existe em Brasília são construções civis.” Este operário, que afirma que morava na IAPI²⁸ (conjunto de moradias informais da época, mas que hoje representa a Ceilândia), foi expulso do local após sua derrubada, o que fez com que se alojasse em Taguatinga. O segundo entrevistado, que afirma ter saído da Paraíba para ter uma vida melhor, afirma que estava frustrado com a situação atual pois onde morava ele não era empregado de sua terra, mas que na capital era um funcionário. Em sua modesta casa de dois quartos onde moram sete pessoas, e que afirma que ainda chegaram outras de sua família que vem do interior, o cineasta mostra a realidade do operário pós-construção, narrando que durante a construção recebiam mais que outros estados e que muitos preferem ficar no local e construir sua moradia.

Ao expelir do seu seio os homens humildes que a construíram e os que a ela, ainda hoje a correm, Brasília encarna o conflito básicos da arte brasileira, fora do alcance da maioria do povo. O plano dos arquitetos propôs uma cidade justa, sem discriminações sociais, mas à medida que o plano se tornava realidade, os problemas cresciam para além das fronteiras urbanas em que se procurava conter. Na verdade, são problemas nacionais, de todas as cidades brasileiras, que nesta, generosamente concebida, se revelam com insuportável clareza. É preciso mudar essa realidade para que no rosto do povo se descubra quanto uma cidade pode ser bela (ANDRADE, 1967).

Através das contradições que se alastravam pela capital, sabendo-se que a

²⁸ A história de um operariado que, em boa medida embalado pelos sonhos nacionalistas que recobriam toda a motivação ideológica da construção da nova capital, se identificava com as diversas tiradas realizadas pelos políticos de então. Do presidente da república aos assessores da companhia governamental encarregada das obras (Novacap), todos caminhavam democraticamente pelas ruas empoeiradas ou enlameadas do antigo conglomerado de barracos que era o grande acampamento chamado Cidade Livre (hoje, a cidade-satélite Núcleo Bandeirante) (RIBEIRO, 2008: 24-25).

intenção de Niemeyer e Lucio Costa era a criação de uma cidade igualitária, a própria realidade se sobrepôs à ideia da arquitetura. A desigualdade social como um reflexo da sociedade daqueles que migraram, se justapõe ao ideal de criação das superquadras, como citado no filme, onde este lugar que seria para que as pessoas vivessem através de uma integração e que não fossem segregadas em uma cidade repartida entre bairros ricos ou pobres, se desfaz do próprio ideal (minuto 8:53). Observando as imagens do segundo conjunto do grupo de fotografias deste capítulo, fica evidente que este processo de desigualdade, que por sinal está longe da alçada e da intenção do arquiteto e urbanista, se tornou cada vez mais evidente para aqueles que migraram para a capital tão sonhada.

Mesmo com todas essas contradições apresentadas por Joaquim Pedro de Andrade, retratando o povo pobre e a sua luta diária na conquista de seu espaço, é necessária a reflexão do por que, mesmo em situações até mesmo precárias aquelas pessoas optaram por permanecer no local e por que outras resolveram se alojar com toda a sua família, deixando para trás sua própria terra para desbravar uma nova. É evidente que muitas pessoas não tinham condições de voltarem para suas terras de origem, entretanto, podemos tentar físgar a consciência desta pessoas o que fez com que o sonho permanecesse eminente em suas realidades, mas também como este mesmo sonho, para outros, fez com que se apagasse essa chama da esperança que fez com que cruzassem quilômetros em busca de uma melhor forma de vida



4. ENTRE O CONCRETO E A CARNE

4. GAUTHEROT ENTRE O CONCRETO E A CARNE

Nada é como o dogma para dar à luz o sonho. E nada como o sonho de gerar o futuro. Utopia hoje, carne e ossos amanhã.

Vitor Hugo, *Os miseráveis*, 1862: 192

No filme de *Se eu tivesse quatro dromedários* do diretor Chris Marker (1966), o realizador abre o filme afirmando que fotografar é como caçar. Um instinto de caça sem a vontade de matar. Você apronta, mira e clica, mas em vez de uma pessoa morta você tem o eterno. Sabe-se que a fotografia é uma arte efêmera. Não só pelos cuidados, no sentido arquivístico da foto, mas pela lógica de capturar um fragmento da realidade em milésimos de segundo. É quase como uma força contra a própria natureza, que demora décadas ou milênios para construir algo. Em uma entrevista de imprensa em Roma no ano de 1984, o diretor russo Andrei Tarkovsky, ao jogar uma provocação para a platéia que o assistia atentamente, afirma que “(...) o cinema é um mosaico do tempo”²⁹. A partir dessa provocação, podemos pensar como a fotografia é o extrato do tempo que marca uma era, no caso de Gautherot, uma nova era.

Podemos entender essa frase de Chris Marker como uma metáfora para a eternidade. Entretanto, é necessário comentar que a fotografia pode ser por algumas vezes sim, não só violenta como também ter como base a violência. Não só quando pensamos em fotógrafos como Weegee com suas fotografias de acidentes ou batidas policiais, assim como as imagens de Susan Meiselas retratando a Revolução Sandinista na Nicarágua. Entretanto, o tipo de violência abordado neste trabalho é de como apagamento dos nomes, além da importância destas pessoas registradas, principalmente no terceiro capítulo, pode ser tão cruel quanto os retratos de pessoas armadas ou capotamentos de carros.

Os passos que Gautherot dá para alcançar o sonho daqueles que se comprometeram, assim como ele, ao levante da capital brasileira, não se dá num instante assim como uma fotografia, mas no decorrer de anos. Entre o período de 1956 e 1960, é possível encontrar uma progressão de eventos com prédios se levantando até

²⁹ Trecho do filme “Il cinema è un mosaico fatto di tempo”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4JRfeshEboI>. Minuto 14:16.

peças se alocando no planalto central pelas lentes do fotógrafo. Esta é uma dissertação que começa e termina olhando para o horizonte, lugar este que talvez, até hoje, quando este trabalho está sendo escrito, as pessoas buscam em seu imaginário pessoal na cidade de Brasília. O espaço entre essas duas fotografias se dá apenas na diferença de dois anos, a primeira da capa data de 1959 e a desta conclusão no ano de 1962, uma na fase final e outra após a inauguração de 21 de abril de 1960. Nesta última, ao contrário da primeira, há a presença das pessoas. Um casal, em um breve momento de devaneio. É como se Gautherot com sua câmera captasse o espírito do sonhar que pairava pela cabeça das suas pessoas. Sua assinatura poderia ser todo o decorrer de sua obra que caminhou até aquele momento, sendo uma das, senão, a principal coletânea de fotografias desde quando começou a trabalhar como um operário da imagem. Entretanto, assina com sua sombra, capturando ela como uma marca que ficasse naquele solo. Em uma figura distorcida, esticada, aponta e admira o mesmo horizonte o qual sua visão converge assim como a do casal.

Se observarmos a fotografia que abre esta conclusão, vemos algo atípico de Gautherot. A sua imagem em uma fotografia própria. O fotógrafo, como inspecionado através dessa dissertação em 2 anos, podemos analisar que Gautherot era um personagem da história da fotografia brasileira muito reservado. Há pouquíssimas entrevistas com ele, sendo a mais famosa e mais usada a da professora e antropóloga Lygia Segala, além de poucas gravações em áudio de sua voz. Além de fotografias dele mesmo, as que foram identificadas para utilizar neste trabalho foram apenas as registradas por Pierre Verger, um eterno amigo e colega de trabalho de Gautherot.

Das 25 mil fotografias adquiridas pelo IMS de Gautherot para composição de seu acervo (IMS, 2017a), onde apenas 7 mil se referem à construção de Brasília, apenas foram usadas 34 imagens para a criação dos meus conjuntos pessoais das obras de Gautherot. Explorar e escavar o acervo em busca das imagens que conversassem com as propostas dos capítulos durante dois anos em que foi escrita essa dissertação, foi como escavar a terra do cerrado tentando compreender sua própria história, além de tentar mostrar através das fotografias de Gautherot, novas formas de observar suas fotografias através do exercício de pensar a futuridade.

A cena em questão na abertura deste capítulo, podemos ver o ponto de vista do fotógrafo observando um casal que encara o horizonte da Esplanada dos Ministérios. É interessante observar que neste sentido da sombra do fotógrafo, é como se ele deixasse sua marca, sua impressão, no solo do cerrado que foi escavado e revirado para o levante dos monumentos da capital, sendo este lugar da foto o principal símbolo e cartão postal da cidade. Sua sombra registrada na fotografia é a eternização do seu “negativo” na imagem, como uma carta para a eternidade. No caso de Gautherot, sua sombra fica como um carimbo para a vida eterna. A caça da fotografia não é violenta, ela instiga a saciar a fome do olhar através da sua perspectiva no mundo. Não é o caso de colocar sua realidade a partir da sua visão, mas adaptar o seu olhar através das nuances do mundo e compreender através dos vãos desta utopia idealizada por muitos, entender o poder da imagem e tratar o futuro. Este futuro que o casal da fotografia encara o horizonte com o principal símbolo de poder do país pelos próximos anos.

Podemos analisar os temas dos capítulos que se passaram através de não só suas fotografias mas pelo momento histórico. Ao decorrer desses capítulos, passamos por diferentes lacunas do mesmo sonho. Sonho esse que não significava apenas a transposição da capital que já viria sendo debatida a tantos anos no legislativo brasileiro, mas o sonho da esperança de um novo momento para a nação brasileira e para aqueles que se permitiram sonhar a tão ousada ideia colocada em prática por JK. No primeiro capítulo que se inicia como uma centelha desse sonho, podemos contemplar a crescente do sonho do progresso através das falas de Juscelino Kubitschek em como e por que, assim como título de seu livro, decidiu construir Brasília. Em um deslumbre apaixonado da futura sede da capital federal, temos não só o decorrer desta história, passando por desde a "indignação" do Frei Vicente do Salvador, Varnhagen e Cruels, até JK. Entretanto, pelas fotografias é possível através delas pensar as projeções de uma realidade de que aguardava se materializar como as expectativas do progresso de uma utopia social e política. Sonho esse baseado no poder, na ambição da conquista em uma marcha ao oeste em busca de legitimar essa força mítica destes homens que se espelhavam em memórias da colonização.

No segundo capítulo, temos uma perspectiva estética das obras. Não só de Gautherot, mas também dos monumentos que foram levantados no centro de Brasília. Pelas estruturas arquitetônicas de Le Corbusier e a origem da arquitetura moderna

européia com a Bauhaus, podemos compreender as origens das arestas dos prédios de Niemeyer. Gautherot, que tinha como função ser os olhos da construção e dos prédios, ilustra com precisão as formas, estruturas estas que ecoam de trabalhos artísticos de muito antes de Gautherot, com nomes como Paul Klee, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Oskar Schlemmer e Mies Van Der Rohe, mas que estas origens desaguarão na reformulação estética de um novo olhar sob o modernismo por um francês radicado no Brasil. Entretanto, sabendo-se da vasta obra de Marcel Gautherot, entendemos que sua origem com base na arquitetura seja uma influência para seu olhar nas estruturas das cidades e moradias, mas o seu grande marco de sua obra são as pessoas.

Um questionamento que pode ser levantado é o porquê deste fotógrafo ter sido o principal escolhido para realizar tais trabalhos, diante do anseio do poder atrelado à burguesia e do desejo do operário atrelado aos migrantes. Isto pode ser respondido por Gautherot conseguir transitar entre estas aspirações sem deixar de cumprir sua função como fotógrafo. Por sua experiência de fazer retratos e estar atrelado às pessoas de todos os níveis sociais, principalmente trabalhadores, como barqueiros, foliões do folclore ou trabalhadores rurais. Seria devidamente estranho um fotógrafo humanista, que, antes de se confrontar com um projeto tão grande quanto Brasília, não voltasse suas lentes para essas pessoas que estavam envolvidas no processo de construção. Da mesma forma que foi de sua responsabilidade registrar pequenos núcleos culturais brasileiros, que juntos compunham o todo, seria também de sua responsabilidade registrar retratos daqueles com os quais ele convivia (IMS, 2017a). Não devemos dizer que Gautherot deu a voz a essas pessoas, já que são figuras independentes e, caso não quisessem ser fotografadas, não haveria muito o que se fazer, além de poder pairar no espectro de um posicionamento colonial do fotógrafo. Mas podemos entender que Gautherot teve a grande responsabilidade de imprimir na história do país os retratos dessas pessoas.

O fato de o trabalho de Gautherot ser inclinado para o espectro humanista poderia ser citado como motivação para o retrato das pessoas da Sacolândia ou da Vila Amauri (acampamentos informais de trabalhadores que viviam em situação de rua por não poder pagar um aluguel na Cidade-Livre) ou que o fotógrafo, por ter uma origem humilde e ter pais operários, poderia ser uma referência para essas pessoas. Porém,

acima de tudo, o ato de Gautherot é uma ação humanista. Deixar de fotografar essas pessoas seria deixar de sonhar seus sonhos, deixar de se atrelar e de tentar compreender as suas realidades. Logo, o fato da escolha se dá não só por seu olhar estético impecável quando voltado para as formas da cidade, mas também por ele ser uma pessoa que sabe transitar entre as classes sociais. Gautherot, através de eixos sociais, sabia como e para onde apontar sua câmera de uma forma que abrangesse a ideia do que se formava como uma população brasileira. Esse cruzamento de eixos de sua trajetória e da própria configuração do projeto e da construção de Brasília possibilita, como veremos a seguir, que nossa pesquisa seja realizada também a partir do entrelaçamento de tempos, vozes e imagens.

Como apresentado nessa dissertação, é visível que Gautherot fora um personagem essencial para a criação do mítico brasileiro. Não só pela sua investida com Edson Carneiro para registrar o folclore do Brasil (IMS, 2017a), mas também na sua força e responsabilidade de criar um senso de esperança, futuro e ideal a partir das suas fotografias dos canteiros da construção da capital. Era um homem que tinha fome. Que poderia ter escolhido a partir da influência colonizatória de seu país caçar outros homens, assim como vivenciou quando serviu em Dakar em 1939. Mas, por outro lado, escolheu caçar o espaço e o tempo para registrar a face do povo brasileiro na eternidade de sua própria história.

Gautherot, ao contrário de sua era, em um mundo pós-segunda guerra, era uma pessoa aparentemente de um olhar metódico, que sabia onde e como capturar a sensação daquele ambiente através do olhar. Da mesma forma que ele consegue retratar a força operária dos migrantes a todo vapor trabalhando para levantar os monumentos da capital, por outro lado, ele tem a sensibilidade de saber como registrar uma boa fotografia arquitetônica. Era uma figura contra o tempo de sua era, que por mais que fosse um operário do tempo que lidava com o instante, vivia pela eternidade. O fato de utilizar uma máquina fotográfica que não condizia com sua era talvez falasse bastante sobre quem Gautherot foi. Ao contrário do *boom* dos filmes e câmeras instantâneas, Gautherot optou em utilizar ainda câmeras de modelo Rolleiflex em formato 6x6 (o que poderia justificar todas as suas fotografias desde que começou a fotografar serem todas quadradas) (FRIZOT, 2016 : 19).

O mesmo futuro que buscam e aspiram a esperança de ter uma nova fase do Brasil, que vão de encontro a uma nova perspectiva da história e de suas realidades. O sonho que Gautherot buscou através do seu olhar compreender o que era esse senso de futuro, e em algum ponto, o sonho da classe operária e da burguesia, além de todos que estavam envolvidos. Por mais que a realidade fosse diferente, aquelas pessoas que estavam ali para conseguir uma vida melhor, para construir ou para mandar no país, todas elas buscavam a esperança de uma nova era. No fim das contas, sabe-se que a utopia sonhada, olhando 60 anos depois de como a capital ficou, podemos enxergar aos arredores do Distrito Federal que este sonho se limitou apenas aos mais abastados, onde a periferia se tornou muito maior que a ideia modernista. Mesmo que na intenção de Niemeyer, uma figura conhecida da história do Partido Comunista no Brasil, tivesse buscando um lugar de encontro ao futuro e que se destinasse para todos, infelizmente a realidade se sobrepôs aos seus *croquis*. Entretanto, pensando no período histórico, na mobilização que aconteceu para o processo de construção e da forma a qual Gautherot registrou esse sentimento de desenvolvimento e esperança, podemos encarar que naquele período, ainda que separado por suas classes sociais, todos que migraram em busca de uma visão do novo mundo, puderam encarar, ao menos naquele momento, um sentimento de esperança.

A fotografia moderna brasileira marca um momento inventivo e reformulador da nossa perspectiva artística. Uma vanguarda se qualifica pelo momento em que emerge e se desenvolve a partir dos olhos dos outros, como um bioma que tem o seu tempo presente como o estado de um momento para se desenvolver. As fotografias de Gautherot, além de terem um caráter artístico, antes de tudo que às qualifica o suficiente para estarem expostas em um museu, são fotografias de arquivo de um período histórico da conturbada história do Brasil. Estas imagens, registram um período específico ao qual ficou marcado pela transposição da capital, mas o fato delas indicarem para uma perspectiva do porvir, é o que faz com que as fotografias de Gautherot estejam inclinadas para o futuro. As fotografias que deveriam estar restritas à estética e projeções dos elementos que essas fotografias provocam, estão até hoje reverberando pela capital. Logo, esta visão deste exercício imaginativo a respeito destes elementos fotográficos que caracterizam essa inclinação, é o que faz com estas imagens, mesmo sendo estritamente marcadas como “fotografia moderna”, faz com que elas ultrapassem

esta marca limitada de um período de tempo para ir adiante, se ligando ao futuro que elas prometem.

O que este trabalho deixa para os próximos que virão é que a terra do cerrado é escavada até hoje em busca de sonhos, sonhos do passado e do presente. A história da construção de Brasília é uma eterna luta de narrativas construídas para legitimar as obras, contra o verdadeiro cânone de como se sequenciaram os fatos do processo da construção. As fotografias de Gautherot estão vivas como nunca e a cidade não está parada, muito pelo contrário. Olhando do agora para trás, em pouco mais de 60 anos, a capital se transformou bastante, deixando para trás algumas dessas expectativas e inventando outras. Encarar estes sonhos que flutuam pela cidade e são fígados até hoje, é reencontrar ideias de uma cidade igualitária, de um Brasil justo, para todos, ao mesmo tempo que é reencontrar também as impossibilidades desses projetos, as contradições e injustiças. Reencontrar os projetos de homens que tem seu nome na história, como Niemeyer ou Kubitschek, mas também dos anônimos que passaram este sonhar aos seus filhos e aos outros de sua linhagem, que ainda hoje esperam os sonhos virarem matéria. Assim, a projeção das fotografias de Gautherot fazem ver que a capital que foi feita por sonhos atravessados, cruzados, convergentes e antagônicos, sobretudo por aqueles que buscavam uma nova versão do Brasil para si e para os outros. Sonhos sobreviventes através dos vãos dessa terra feita de concreto e carne.

Referências.

A HISTÓRIA da construção de Brasília. **Revista Brasília**. Abril de 1960. Página 52.
Disponível em:

<<https://www.arquivopublico.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/NOV-D-4-2-Z-0001-40d-menor.pdf>>.

ALVES, Renato. **Fotógrafo de JK e pioneiro da capital é homenageado em filme e pela Câmara**. Correio Braziliense. 10 de junho de 2015. Disponível em:

<https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2015/06/10/interna_cidades_df,486131/fotografo-de-jk-e-pioneiro-da-capital-e-homenageado-em-filme-e-pela-ca.shtml>.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. **Marcel Gautherot na revista Módulo - ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura**. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. p. 11-79. jan.- jun. 2014.

ART DECO CAMERAS. **Six-16 “Kodak - US Model**. 2020.

<artdecocameras.com/cameras/kodak/six-16/>. Acesso em: 14 mar. 2022.

ARANTES, Oitília. **Mario Pedrosa - Itinerário Crítico**. Coleção sentimento da dialética. 2021.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nova Fronteira; 7ª edição. 2018;

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, v. 1. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única. Obras escolhidas, v. 2**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEÚ, Edson. **Expresso Brasília: a História Contada Pelos Candangos**. Editora UnB. Brasília. 2013.

BIRRI, Fernando apud. GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. Ed. Siglo XXI. Pág. 310. 1994.

BOMENY, Helena. **Veredas de Brasília ou por que foi possível" cinquenta anos em cinco"**. 2012.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Mensagens de candangos encontradas mais de 50 anos depois da construção do Congresso**. 07 de fevereiro de 2017. <<https://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/arquivo/mensagens-de-candangos-encontradas-mais-de-50-anos-depois-da-construcao-do-congresso>>. Acesso em 29 abr. 2021.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. **Transferência da capital para o interior foi proposta em 1821**. 19 de Abril de 2010. <<https://www.camara.leg.br/noticias/139678-transferencia-da-capital-para-o-interior-foi-proposta-em-1821/>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS. Direção: Werner Herzog. Produção de Werner Herzog Filmproduktion. França: IFC Films, 2010. 1 DVD.

CONEXÕES modernistas e desenvolvimentismo. Senado Federal, 20 de abril de 2020. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2020/03/brasil-60-anos-conexoes-modernistas-e-desenvolvimentismo/#link3>>

CHAUÍ, Marilena. **Brasil, Mito fundador e sociedade autoritária**. Fundação Perseu Abramo. 5 de março de 2006.

CODEPLAN. **Brasília, o passado estruturante**. 29 de outubro de 2018. Disponível em: <<https://www.codeplan.df.gov.br/brasil-60-anos-estruturante/>>.

CONTRADIÇÕES DE UMA CIDADE NOVA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção de Filmes do Serro. Brasil: Filmes do Serro, 1968. 35 mm.

DAUFENBACH, Karine. **...e sempre a Bauhaus.** *Arquitextos*. 201.03 crítica. ano 17, fev. 2017. <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.201/6434>> . Acesso em: 18 jun. 2022.

DE ALBUQUERQUE, Alexandre Black. **Desenvolvimentismo nos governos Vargas e JK.** 2015.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos - Guia Enciclopédico da Arte Moderna** . São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus.** Taschen, 2019.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** Papyrus Editora. 8ª reimpressão, 1994.

ELEUTÉRIO, Júlia. **Pesquisa revela 3 mil pessoas em situação de rua no DF.** *Correio Braziliense*. 14 de junho de 2022. Disponível em: <<https://www.correio braziliense.com.br/cidades-df/2022/06/5015254-pesquisa-revela-3-mil-pessoas-em-situacao-de-rua-no-df.html>>.

ELIOT, T.S. **Poemas.** Nova Fronteira. 2015.

ESPADA, Heloisa. **Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições.** *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.22. n.1. p. 101. jan.- jun. 2014.1.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade.** *Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp* - ano 8 - vol. 8 no. 2 - 2006, p. 111-129.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas: utopia e**

heterotopia com Ricardo Nascimento Fabbrini. Sesc São Paulo. Youtube. 2017.
<<https://youtu.be/mIqKM6LMF5k>>. 02 de maio de 2022.

FLÁVIO, Lúcio. **Toniquinho, o verdadeiro ‘pai de Brasília’.** Agência Brasília – Governo do Distrito Federal. 28 de novembro de 2019.
<<https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2019/11/28/toniquinho-o-verdadeiro-pai-de-brasilia/>>. Acesso em: 29 abr. 2021.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber.** 7. ed. Rio de Janeiro. Forense Universitária. 2008.

FRIZOT, Michel. **O mestre do quadrado mágico.** *In:* BURGI, Sergio; TITAN JR., Samuel (org.). Marcel Gautherot, Fotografias. IMS. São Paulo.

GAUTHEROT, Marcel; *In:* BURGI, Sergio; TITAN JR., Samuel (org.). **Marcel Gautherot:** Fotografias. São Paulo. Instituto Moreira Salles. 2016.

GAUTHEROT, Marcel. **O Brasil de Gautherot.** IMS. 2001.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte.** LTC. 16ª edição. 2000.

HABERMAS, Jürgen. **A nova obscuridade:** pequenos escritos políticos. Tradução Luiz Repp. 1ª ed. São Paulo: Unesp, 2015.

HIROSHIMA PEACE MEMORIAL MUSEUM. **Human shadow etched in stone.** 2022.
<https://hpmmuseum.jp/modules/exhibition/index.php?action=ItemView&item_id=112&lang=eng>. Acesso em: 17 ago. 2022.

HOLSTON, James; **A cidade modernista. Uma crítica de Brasília e sua utopia.** Companhia das Letras. São Pauli. 1993

HUGO, Victor. **Les Misérables.** A. Lacroix & Verboeckhoven & Cie. 1862. p. 192.

IBGE. **Censo experimental de Brasília. Comissão Censitária Nacional.** 1959.

IBGE. **Veredas de Brasília : as expedições geográficas em busca de um sonho.** Nelson de Castro Senra (organizador) ; Nísia Trindade Lima ... [et al.]. - Rio de Janeiro. 2010.

IPHAN. **Varnhagen: a escolha do sítio de Brasília.** 20 de Abril de 2016.

<<http://portal.iphan.gov.br/df/noticias/detalhes/3556/varnhagen-a-escolha-do-sitio-de-brasilia>> Acesso em: 3 set. 2021.

IMS. **Cronologia Marcel Gautherot.** 01 de junho de 2017a.

<<https://ims.com.br/2017/06/01/cronologia-marcel-gautherot/>> Acesso em: 9 set. 2021.

IMS. **Marcel Gautherot – Brasil: tradição, invenção.** Instituto Moreira Salles. 13 de junho de 2017b. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=3BGGUnVzRZU>> Acesso em: 9 set. 2021.

IMS. **Cronologia Marc Ferrez.** Instituto Moreira Sales. 24 de julho de 2017c. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/07/24/cronologia-marc-ferrez/>>. Acesso em: 9 set. 2021.

ISRAEL Pinheiro. **Museu Virtual Brasília.** 19 de janeiro de 2011. Disponível em: <http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=17>.

ITAÚ CULTURAL. **Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo, Sp).** Enciclopédia Itaú Cultural. 2021.

<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao13707/foto-cine-clube-bandeirante-sa-o-paulo-sp>> Acesso em: 31 de maio de 2022.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado.** Contraponto; 1ª edição. 5 fevereiro 2007.

KUBITSCHKE, Juscelino. **A escalada política – Meu caminho para Brasília.** Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1976. vol. 2

KUBITSCHKEK, Juscelino. **A história da construção de Brasília**. Revista Brasília. nº 40. Abril de 1960. p. 48.

KUBITSCHKEK, Juscelino. **Por que construí Brasília**. Senado Federal. 2000.

KUBITSCHKEK, Juscelino. **A capital do futuro**. Secretaria de Território e Habitação. 1975. Disponível em: <<https://youtu.be/a3gPC27PcIc>> Acesso em: 22 out. 2021.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, 2ª ed., p. 13.

LISSOVSKY, Maurício. **Máquina de esperar**. Gondar, Jô; Barrenechea, Miguel Angel. (Org.) Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo. Rio de Janeiro, 2003, p. 15-23.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008

LISSOVSKY, Mauricio. **Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos**. Revista FACOM, v. 23, p. 9, 1o semestre 2011.

LISSOVSKY, Mauricio. **Pausas do Destino: Teoria, Arte e História da Fotografia**. 1a Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MAMMÌ, Lorenzo. **A Construção da Sombra**. In: BURGI, Sergio; TITAN JR., Samuel (org.). Marcel Gautherot, Fotografias. IMS. São Paulo.

MANJABOSCO, Ângelo. **Man Ray no seu tempo**. SP- Arte. 2 de outubro de 2019. <<https://www.sp-arte.com/editorial/man-ray-no-seu-tempo/>>. Acesso em: 15 de maio de 2022.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Construção de Brasília**. 2015-17. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasilia/6>>.

MORE, Thomas. **Utopia**. Penguin. 1ª Edição. 18 de junho de 2018.

MOURÃO, Rafael Pacheco. **Desenvolvimento, industrialização e ordenamento político: uma discussão sobre os Estados em Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek—dois Estados, uma “Ordem”**(Development, industrialization and political order: a discussion about the States...). *História em Curso*, v. 2, n. 2, p. 78-109, 2012.

NAZÁRIO, Moisés. **Muitos acreditam que santo italiano profetizou a construção de Brasília no século 19**. Agência Senado. Senado Federal. 1999. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/noticias/especiais/brasil50anos/not08.asp>. Acesso em: 3 set. 2021.

NEIVA, Ivany Câmara. **Brasília em 51 cartas**. Brasília: Ed. Da Autora, 2011.

ORICO, Osvaldo. **Brasília-Fronteira para o futuro**. Revista Brasília. 1958. Página 14-15.

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

SALVADOR, Frei Vicente do. **Histórias do Brasil**. 20 de Dezembro de 1627.

SAMPAIO, Juliana de Arruda. **Construções: imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2016.

SANS SOLEIL. Direção: Chris Marker. Produção de Argos Films. França: Criterion Collection, 1983. 1 DVD.

SANZ, Claudia Linhares. **“Future-se, porque quem o futuro faz é você: relações contemporâneas entre educação e responsabilização do porvir”**. In: Dravet, Florence et al. *Transdisciplinaridade e educação do futuro*. Brasília, Cátedra Unesco de Juventude, Educação e Sociedade/Universidade Católica de Brasília. 2019.

SANZ, Claudia Linhares; ENGEL, Ingridde. **Imagens do futuro nos museus:: das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos.** *Museologia & Amp; Interdisciplinaridade*, 9(17), 185– 201. 2020.

SEGALA, Lygia. **O clique francês do Brasil: a fotografia de Marcel Gautherot.** *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 23, nº 1, p. 119-132, jan/jun 2010.

SCHMIDT *apud* KUBITSCHEK. **Hall de entrada.** Presidência da República. 2018. Disponível em:

<<https://www.gov.br/planalto/pt-br/conheca-a-presidencia/palacios-e-residencias/palacio-da-alvorada/galeria-de-imagens/palacio-da-alvorada-12.jpg/view>>

SIX-16 "Kodak" - US Model. Art Deco Cameras. 2020. Disponível em: <http://www.artdecocameras.com/cameras/kodak/six-16/>

SOUSA, Clementina Fernandes; BRANCO, Maria Zita Pires Castelo. **Meta-síntese: uma revisão da literatura–contributos para o conhecimento e para os cuidados de enfermagem.** *Enfermagem em Foco*, v. 4, n. 2, 2013.

VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. **A questão da capital: marítima ou no interior?** Visconde de Porto Seguro; 1816-1878. 1978.

VIDAL, Laurent. **De nova Lisboa a Brasília: A invenção de uma capital (Séculos XIX-XX).** Edu-UnB. 2009.

VIDESOTT, Luisa; ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. **Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotografias, projetos e história.** 2009.

WESTIN, Ricardo. **Brasília, a capital que precisou de 150 anos para sair do papel.** Agência Senado. 21 de abril de 2020. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/brasil-a-capital-que-preciso-u-de-150-anos-para-sair-do-papel>>.

WILDE, Oscar. **The Soul of Man Under Socialism: The Socialist Ideal--art, and The Coming Solidarity.** Humboldt Publishing Company, 1892.

Anexo 1 - Exposição de conjuntos fotográficos.



Entre o concreto e a carne

Sonhos da cidade do futuro nas fotografias de Marcel Gautherot

Adriano Leite



– Mas quem é esse que te segue do outro lado?

Que som é esse que alto pulsa no espaço

Sussurro de lamentação materna

Que embuçadas hordas são essas que enxameiam

Sobre planícies sem fim, tropeçando nas gretas da terra

Restrita apenas a um raso horizonte arrasado

Que cidade se levanta acima das montanhas

Fendas e emendas e estalos no ar

violáceo

Torres cadentes

Jerusalém Atenas Alexandria

Viena Londres

Irreais

Trecho do poema “A Terra Desolada”

T.S. Eliot (2015)



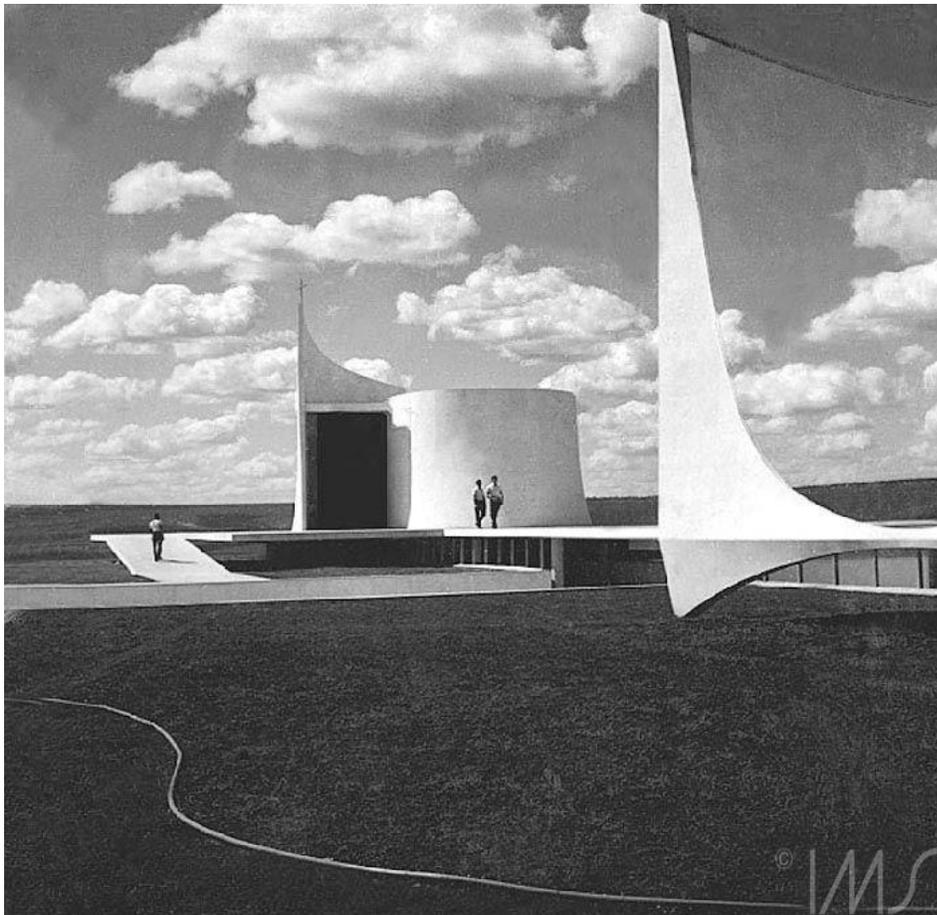




Só temos uma esperança nos brasileiros de amanhã. 22/4/59

Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra. 22/4/59.

Escrituras nas paredes do interior do teto do saguão verde da Câmara dos Deputados, provavelmente escritas por operários que construíram Brasília, escritas em 1959 (CÂMARA, 2017).

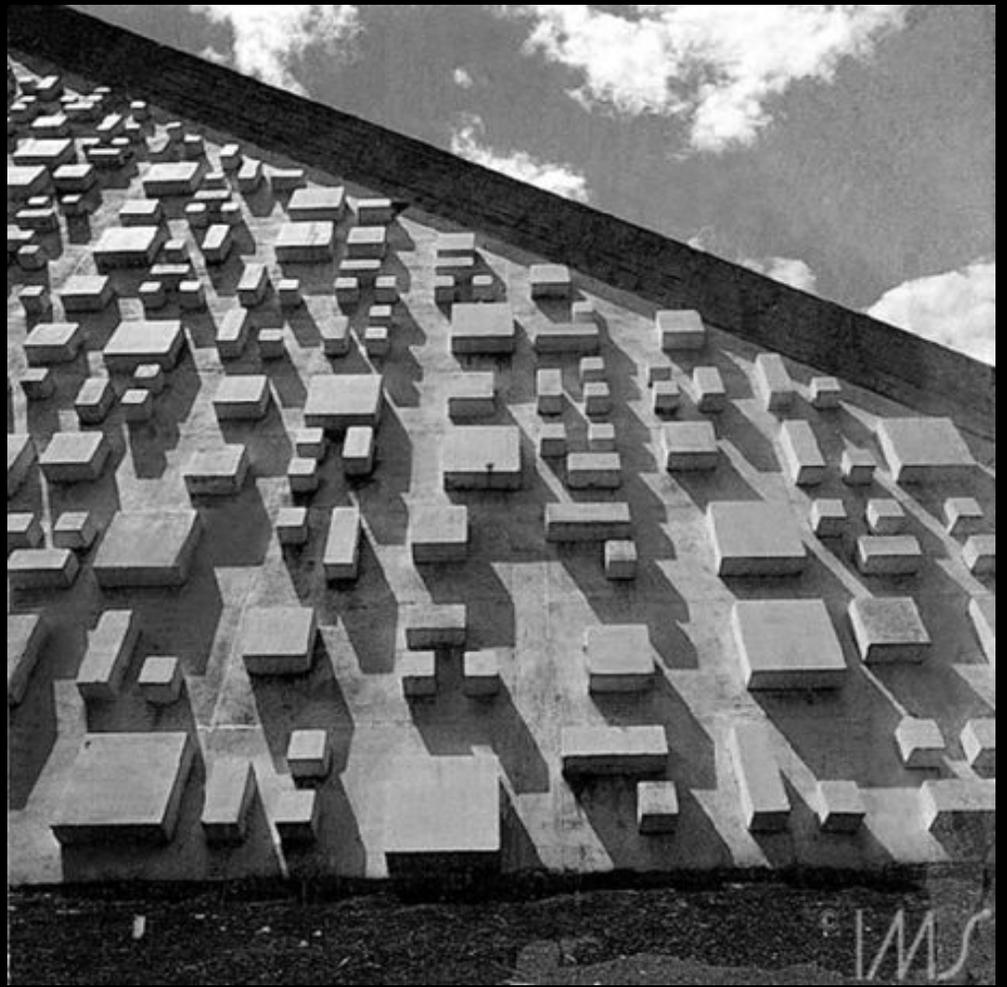


















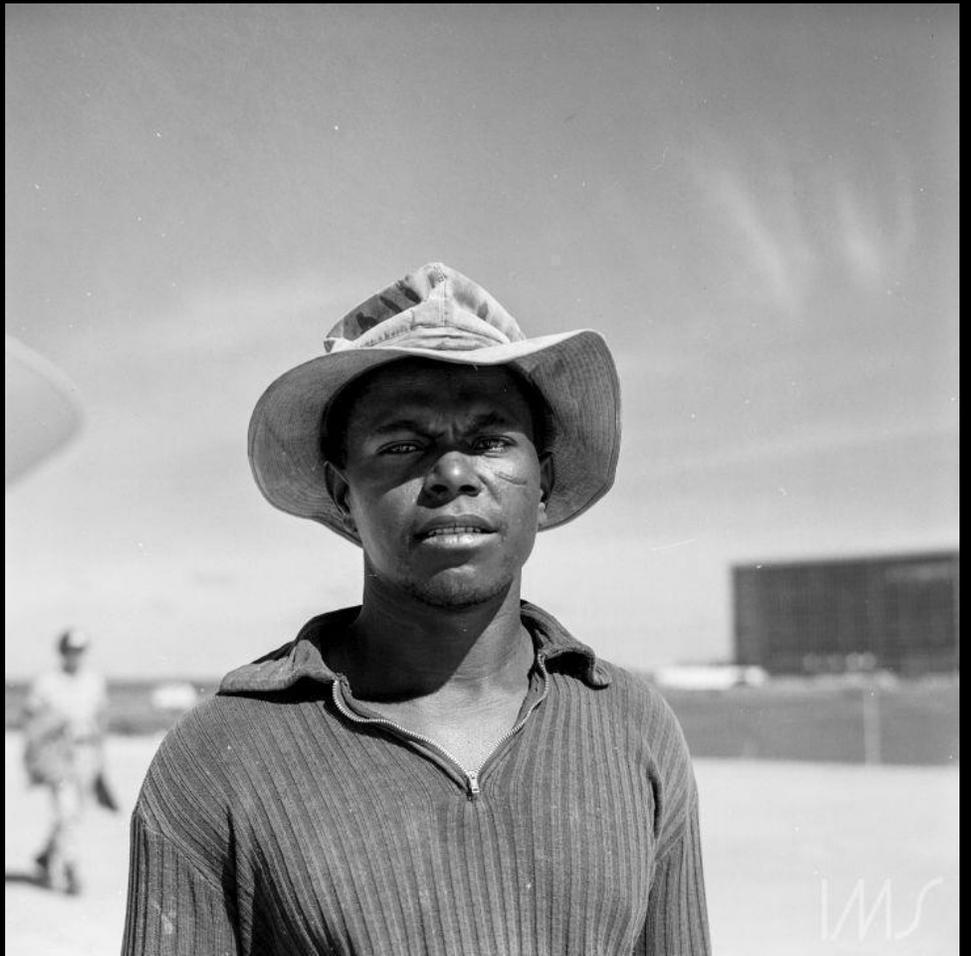
IMS



IMS



É Brasília! – gritaram os mais atentos. Foi como se alguém dissesse: “Lá está ouro que tanto procuramos!”. Todos correram de uma só vez para um dos lados da carroceria, emocionados. E assim ficaram por alguns segundos, tentando divisar alguma coisa no meio da grande clareira que se abria no horizonte. (...) O que se via, muito claramente, era o intenso brilho de esperança nos olhos de cada um (BEÚ, 2013:31)











*Nada é como o
dogma para dar à
luz o sonho. E nada
como o sonho de
gerar o futuro.
Utopia hoje, carne
e ossos amanhã.*

(HUGO, 1862: 192)

Anexo 2: Fotografias de outros autores



1 - MOHOLY-NAGY, László. “Marseille”, Rue Canebière, 1929. Impressão de ampliação de prata gelatinosa em papel de superfície fosco de tons quentes. 1929.



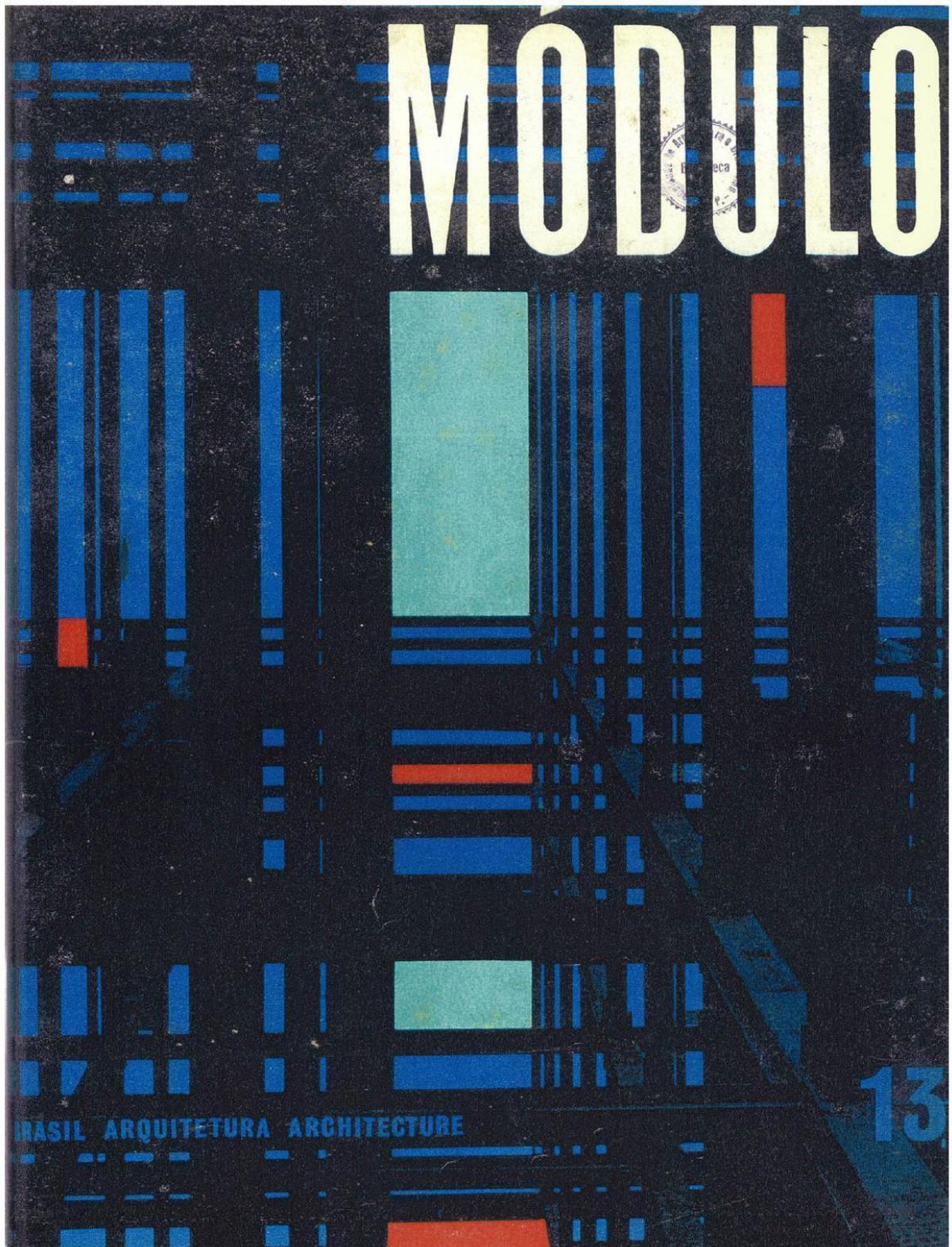
2 - FARKAS, Tomas. Gradil do viaduto Santa Ifigênia, série Recortes. São Paulo. 1945



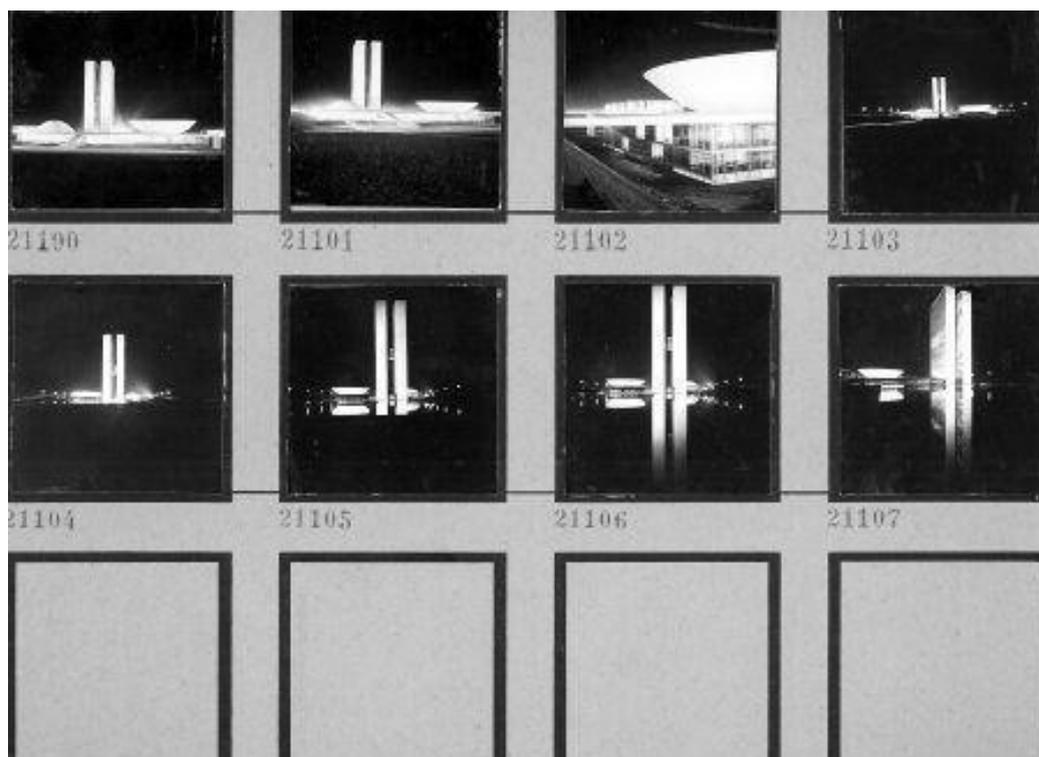
3 - ALBUQUERQUE, Chico. Lina Bo Bardi na Casa de Vidro. 1952.



4 - MOHOLY-NAGY, László. Selected images, including: Staircase... (3 works). circa 1930–1939



5 – Revista *Módulo*, edição número 13.



6 - GAUTHEROT, Marcel. Congresso Nacional. IMS. 1961 circa.



7 - GAUTHEROT, Marcel. Esplanada dos Ministérios. IMS. 1959 circa.