

# **BRASÍLIAS IMPUBLICÁVEIS DE MARCEL GAUTHEROT**

**O Olhar do Fotógrafo e  
o Imaginário da Cidade**

LUCIANA JOBIM NAVARRO



**BRASÍLIAS  
IMPUBLICÁVEIS  
DE MARCEL  
GAUTHEROT**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

NN322b Navarro, Luciana Jobim  
BRASÍLIAS IMPUBLICAVEIS DE MARCEL GAUTHEROT: O  
OLHAR DO FOTOGRAFO E O IMAGINARIO DA CIDADE /  
Luciana Jobim Navarro; orientador Eduardo Pierrotti  
Rossetti. -- Brasília, 2017.  
177 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Arquitetura e  
Urbanismo) -- Universidade de Brasília, 2017.

1. Brasília. 2. representação. 3. Marcel Gautherot.  
4. imaginário. 5. fotografia. I. Pierrotti Rossetti,  
Eduardo, orient. II. Título.

# **BRASÍLIAS IMPUBLICÁVEIS DE MARCEL GAUTHEROT**

## **O Olhar do Fotógrafo e o Imaginário da Cidade**

LUCIANA JOBIM NAVARRO<sup>1</sup>

[ 1 ] PPG-FAU, Universidade  
de Brasília (UnB), Brasília, Brasil.  
E-mail: [lucianajobim.arqfoto@gmail.com](mailto:lucianajobim.arqfoto@gmail.com)

Dissertação para o Programa de Pós  
Graduação da Faculdade de Arquitetura  
e Urbanismo da Universidade de Brasília  
– PPG-FAU/UnB, na Linha de Pesquisa  
História e Teoria da Cidade e do Urbanismo

Brasília, 2017



# Termo de Aprovação

**Brasílias Impúblicáveis de Marcel Gautherot:  
O olhar do fotógrafo e o imaginário da cidade**

Luciana Jobim Navarro

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação/  
Curso de Mestrado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de Brasília, como parte integrante dos requisitos necessá-  
rios para a obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo,  
área de concentração em Teoria, História e Crítica. Avaliada por:

---

Prof. Dr. Eduardo Pierrotti Rossetti  
Orientador e Presidente da Banca (PPGFAU / UnB)

---

Profa. Dra. Sylvia Ficher  
Membro Interno (PPGFAU / UnB)

---

Profa. Dra. Maria Beatriz Camargo Capello  
Membro Externo (PPGAU / UFU)

De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós, fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo e, uma vez desaparecidas, não há mecanismo no mundo capaz de fazê-las voltar outra vez. Não podemos revelar ou copiar uma memória.

# Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador Professor Doutor Eduardo Pierrotti Rossetti, pela paciência e compreensão durante todo o percurso, por administrar todas as indecisões, dúvidas e desvios no caminho, por corrigir, motivar e conter sempre que necessário e pela constante demonstração de fé e confiança no meu trabalho.

Aos professores e colegas da PPG-FAU da Unb, fontes inesgotáveis de perspectivas teóricas e recortes temáticos, com os quais pude contar para realizar publicações que me deram a confiança para seguir no caminho percorrido. Agradeço também aos funcionários que colaboraram com todo o suporte necessário para essa realização.

Ao breve, porém significativo, vínculo com o PPG-HIS e PPG-FAC, no papel das professoras Diva do Couto Gontijo Muniz, Susane Rodrigues de Oliveira e Susana Dobal, pelas possibilidades reveladas nas interdisciplinaridades acadêmicas.

Ao Instituto Moreira Salles e toda sua equipe, especialmente à coordenadora assistente do acervo fotográfico, Virgínia Maria Albertini, que possibilitou o acesso ao acervo do autor, onde foi possível coletar o material essencial para a análise aqui apresentada, à Andrea Wanderley por todo o auxílio prestado no Instituto durante a pesquisa, bem como ao fortuito encontro com Sergio Burgi, coordenador do acervo, que resultou em novas perspectivas sobre a obra de Marcel Gautherot.

À minha família, pelo acolhimento, carinho, paciência e suporte emocional em todos os momentos do mestrado. Especialmente à minha mãe, pelas incansáveis leituras, revisões, análises e reanálises ao longo da elaboração deste trabalho e a meu pai, inesgotável fonte de material e conhecimento sobre o tema e que me ensinou conhecer um mundo feito de imagens.

Aos amigos, pela compreensão em momentos de crise e de ausência, a todos que participaram ativa ou passivamente do processo, contribuindo com os intensos diálogos sobre o tema ou fornecendo o escape emocional necessário, sem vocês não conseguiria chegar ao final dessa etapa.

# Resumo

A partir da homogeneização do imaginário histórico de Brasília consolidado por uma narrativa histórica fotográfica baseada em construções monumentais, esta dissertação aborda a produção de imagens da construção de Brasília, registradas pelo fotógrafo francês Marcel Gautherot. Toma-se a fotografia como ferramenta historiográfica capaz de construir imaginários sociais e seus efeitos na consolidação de representações sobre a cidade na História. Ao relacionar o acervo de imagens produzidas pelo fotógrafo sobre a capital com aquelas publicadas, especificamente pela revista *Módulo*, bem como com o discurso sócio-político que vinha sendo elaborada sobre a capital, define-se um recorte que busca estabelecer o papel etnográfico do fotógrafo, seu olhar estético e o poder da mídia na construção das narrativas sobre a cidade. Busca-se demonstrar como a utilização da imagem fotográfica na historiografia da cidade é capaz de construir representações sobre os espaços e paisagens, partindo do pressuposto de que a produção fotográfica é parte do processo de interpretar e escrever a história da arquitetura e da cidade, contribuindo para a formação de imaginários coletivos e individuais sobre esses espaços. Assim, procura-se compreender o discurso sobre a capital, considerando os aspectos sócio-políticos que envolveram sua construção e a função de Brasília na representação da arquitetura e urbanismo modernos, contrapondo a história imagética consolidada da cidade com aquela não publicada à época da construção, pelas principais revistas, e especificamente no contexto da revista *Módulo*. Coloca-se então, o fotógrafo como interprete da realidade, a partir de sua escolha deliberada, que é sua própria capacidade anímica, de construir a representação da paisagem urbana. Descobre-se uma cidade que vai além do discurso arquitetônico moderno e centro de poder político, a partir das imagens de Marcel Gautherot onde se destacam os usos sociais dos lugares, bem como as relações de classe e gênero dos conflitos emergentes no espaço urbano.

Propõe-se uma leitura imagética das fotografias não publicadas de Gautherot, a partir de um recorte estético específico, onde o fotógrafo representa a apropriação de espaços residuais da cidade na organização de 'cidades paralelas' - Sacolândia e dos espaços livres do Plano Piloto - pelas famílias dos trabalhadores, tendo como objeto as formas que essas famílias habitam o espaço e produzem relações sociais, criando assim novas possibilidades de narrativas sobre a construção da capital.

Palavras-Chave: Brasília; representação; Marcel Gautherot; imaginário; fotografia.

# Abstract

From the homogenization of the historical imaginary of Brasília consolidated by a historical photographic narrative based on monumental constructions, this dissertation approaches the production of images of the construction of Brasília, recorded by the French photographer Marcel Gautherot. Photograph is taken as a historiographic tool capable of social imagery and its effects on the consolidation of representations about the city in history. In relating the collection of images produced by the photographer on the capital with those published, specifically by the *Módulo* magazine, as well as with the socio-political discourse that had been elaborated on the capital, is defined a clipping that seeks to establish the ethnographic role of the photographer, his aesthetic view and the power of the media in the construction of the narratives about the city. Seeks to demonstrate how the use of the photographic image in the historiography of the city is able to build representations about the spaces and landscapes, based on the assumption that the photographic production is part of the process of interpreting and writing the history of architecture and the city, contributing to the formation of collective and individual imaginaries about these spaces. Thus, the aim is to understand the discourse about the capital, considering the socio-political aspects that involved its construction and the role of Brasília in the representation of modern architecture and urbanism, opposing the consolidated imagery history of the city with the not published one at the time of construction, by the main magazines, and specifically in the context of the magazine *Módulo*. In this context, the photographer is placed as an interpreter of reality, based on his deliberate choice, which is his own psychic capacity, to construct the representation of the urban landscape. From the images of Marcel Gautherot, discovers a city that goes beyond modernist architectural and center of political power based discourse, highlighting the social uses of places, as well as the class and gender relations of emerging conflicts in urban space.

It is proposed an image based reading of the unpublished Gautherot photographs, from a specific aesthetic cut, where the photographer represents the appropriation of residual spaces of the city in the organization of 'parallel cities' - Sacolândia and the empty spaces of the Plano Piloto - by the families of workers, having as object the ways these families habit the space and produce social relations, creating new possibilities of narratives on the construction of the capital.

Key-Words: Brasília; representation; Marcel Gautherot; imaginary; photography.

# Lista de Imagens

1 EUGÈNE ATGET , PARIS.	26	
2 EUGÈNE ATGET , PARIS.	26	
3 ÉDOUARD BALDUS, NOTRE DAME, PARIS.		27
4 CHARLES MARVILLE, PARIS, 1862-65.	28	
5 CHARLES MARVILLE, RUA ESTIENNE VISTA DA RUA BOUCHER, 1862-65.		29
6 HENRI CARTIER-BRESSON, HYÈRES.	32	
7 HELEN LEVITT, NEW YORK.	33	
8 WALKER-EVANS, LUNCHROOM WINDOW, 1929.		36
9 ANDRÉ KERTESZ, CLOCK OF THE ACADEMIE FRANÇAISE, 1929.		38
10 HENRI CARTIER-BRESSON, SEVILLA,1933.		38
11 ANDRÉ KERTESZ, PARIS, 1929.	39	
12 MG, BRASÍLIA, 1962.	40/41	
13 MG; ILHA MEXIANA, CHAVES, PARÁ; 1943.		47
14 MG; ILHA MEXIANA, CHAVES, PARÁ; 1943.		48
15 MG, BRASÍLIA, 1960.	54	
16 MG, BRASÍLIA, 1964.	55	
17 MG, BRASÍLIA, CIDADE LIVRE.		56
18 MG, BRASÍLIA, 1968.	57	
19 MG, RIO DE JANEIRO.	60	
20 MG, RIO SÃO FRANCISCO,1957.		64
21 MG, RIO SÃO FRANCISCO,1957.		66
22 MG, PALAFITAS FLUTUANTES, 1966.		67
23 MG, PALAFITAS FLUTUANTES, 1966.		67
24 MG, PEDREGULHO, 1951.	69	
25 MG, MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE, 1946.		70
26 MG, BUMBA MEU BOI, 1948.		73
27 MG, RIO DE JANEIRO, 1948.	73	
28 MG, PAMPULHA, 1945.	74	
29 MG, BRASÍLIA, 1962.	79	
30 MG, BRASÍLIA, 1966.	80	
31 <a href="http://www.falaturista.com.br/">HTTP://WWW.FALATURISTA.COM.BR/</a>		81
32 MG, BRASÍLIA, 1958.	83	
33 MG, ESPLANADA, 1966.	84	
34 MG, PRAÇA DOS TRÊS PODERES, 1960.		86
35 MG, BRASÍLIA, 1966.	90	

36 REVISTA BRASÍLIA, NÚMERO 38, FEV. DE 1960, FOTOS DE MG COM ATRIBUIÇÃO.	96	
37 DOCUMENTÁRIO BRASÍLIA: PROJETO CAPITAL		97/98/99/100
38 CORREIO BRAZILIENSE, 21 DE ABRIL DE 1960.		102
39 REVISTA BRASÍLIA, NÚMERO 42 JUNHO DE 1960.		102
40 REVISTA MANCHETE, 21 DE ABRIL DE 1960.		103
41 REVISTA BRASÍLIA, NÚMERO 38, FEV. DE 1960, FOTOS DE MG.		103
42 REVISTA MÓDULO, NÚMERO 6, DEZ 1956.		104
43 MG, BRASÍLIA, DIVERSAS DATAS.	111	
44 MG, BRASÍLIA.	112	
45 MG, BRASÍLIA.	112	
46 MG, BRASÍLIA.	112	
47 MG, BRASÍLIA.	112	
48 MG, BRASÍLIA.	112	
49 REVISTA MÓDULO, NÚMERO 1, 1955, EDITORIAL.		117
50 REVISTA MÓDULO, NÚMERO 1, 1955, CAPA.		118
51 REVISTA MÓDULO, NÚMERO 4, 1956, CAPA.		118
52 REVISTA MÓDULO, NÚMERO 12, P. 36.		118
53 REVISTA MÓDULO, NÚMERO 13, 1959, CAPA.		120
54 REVISTA MÓDULO, NÚMERO 3, 1955, P. 14 A 16.		123
55 REVISTA MÓDULO, NÚMERO 31, 1962, P. 36-37.		124/125
56 REVISTA MÓDULO, NÚMERO 21, DEZEMBRO DE 1960, P. 2.		126
57 MG, BRASÍLIA, 1958.	127	
58 MG, BRASÍLIA, 1958.	127	
59 MG, BRASÍLIA, MORADIAS DA SACOLÂNDIA, 1959.		129
60 MG, BRASÍLIA, MORADIAS DA SACOLÂNDIA, 1959.		132
61 MG, BRASÍLIA, MORADIAS DA SACOLÂNDIA, 1959.		136
62 MG, BRASÍLIA, SUPERQUADRA, 1962.		137
63 MG, BRASÍLIA, ENTREQUADRA, 1959.		139
64 MG, BRASÍLIA, ENTREQUADRA (FOLHA DE CONTATO), 1959.		140/141
65 MG, BRASÍLIA, ENTREQUADRA (SEQUÊNCIA), 1959.		140/141
66 MG, BRASÍLIA, SACOLÂNDIA (FOLHA DE CONTATO), 1959.		144/145
67 MG, BRASÍLIA, MORADIAS DA SACOLÂNDIA, 1959.		147
68 – 78 MG, BRASÍLIA, MORADIAS DA SACOLÂNDIA, 1959.		148 -159

# Anexos

Anexo 1. TRANSCRIÇÃO DOS TRECHOS DO DEPOIMENTO À LYGIA SEGALA EM  
dez/1989 176

Anexo 2. QUANTIDADE DE FOTOGRAFIAS DE BRASÍLIA POR TEMA 177

# Sumário

## **INTRODUÇÃO**

Imagem e Representação na História de Brasília

## **1. IMAGEM, ALTERIDADE E HISTORIOGRAFIA**

1.1. Construção de Imaginários: Fotografia e Arquitetura como ferramentas historiográficas

1.2. Construção do olhar: O Papel do Fotógrafo na construção da Paisagem

1.3. Foco e narrativa na fotografia da cidade

1.4. Marcel Gautherot: Fotografia e etnografia

## **2. O IMAGINÁRIO CONSTRUÍDO**

### **SOBRE UMA CIDADE EM CONSTRUÇÃO**

2.1. Brasília a Nova Capital: Discurso político e representação

2.2. Imagem e Representação na Narrativa de Brasília: O poder da mídia

## **3. MARCEL GAUTHEROT EM BRASÍLIA**

3.1. O Fotógrafo e o Arquiteto: Revista Módulo

3.2. Brasília impúblicáveis de Marcel Gautherot:

Formas de habitar os espaços e a narrativa da exclusão

## **CONCLUSÕES**

## **REFERÊNCIAS**

## **ANEXOS**

SE

07

08

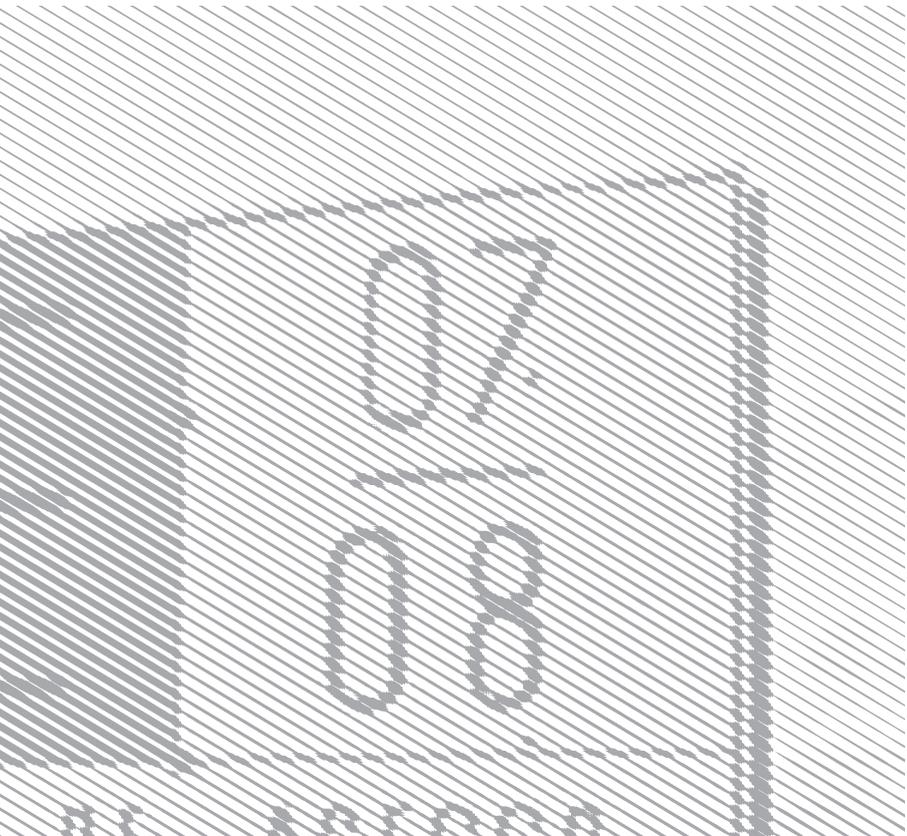
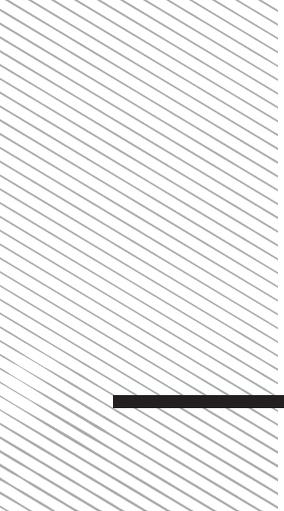
EIXO DE ACESSO

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



# **INTRO — DUÇÃO**



# Imagem e Representação na História de Brasília

ESSA DISSERTAÇÃO SE JUSTIFICA PELA NECESSIDADE DE ENTENDER e verificar como os discursos influenciam a divulgação das imagens sobre a cidade, bem como pela compreensão do papel da imagem fotográfica e da arquitetura como partes essenciais na historiografia da cidade e na importância de suas inter-relações na criação de uma narrativa histórica capaz de influenciar o imaginário social contemporâneo.

A partir disso, identifica-se o contexto histórico e político no qual parte da produção fotográfica de Marcel Gautherot é sistematicamente rejeitada para divulgação, especificamente na revista *Módulo*, para então se compreender como as imagens escolhidas para compor a narrativa imagética da construção da capital na revista influenciam a construção de um imaginário sobre a cidade que tem como base os espaços e construções monumentais e a representação de poder político, preterindo imagens com elevado grau de importância para a construção simbólica dos espaços públicos.

Gautherot tem um papel de grande relevância na história da fotografia brasileira e contribuiu de maneira fundamental com o registro da arquitetura moderna no Brasil. O fotógrafo iniciou os registros da construção de Brasília em 1958, contratado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, para quem já havia feito registros de obras nos anos anteriores.<sup>2</sup> A divulgação midiática de sua obra sobre Brasília, especialmente na revista *Módulo* e na mídia internacional, é focada nas imagens dos espaços monumentais

[ 2 ] A atuação de Marcel Gautherot, como é analisada no decorrer deste trabalho, é constatada, principalmente a partir das obras de Heliana Angotti-Salgueiro, de 2014; Heloisa Espada, de 2012 e Sergio Burgi, de 2010, sendo este último coordenador de fotografia do Instituto Moreira Salles, responsável pelo acervo do fotógrafo.

da cidade, ainda que a maior parte do seu acervo enfoque representações sociológicas cujo objeto central são relações humanas no espaço público, diversas das publicadas oficialmente.

Analisa-se então, de que maneira a divulgação oficial das imagens de Brasília cria uma narrativa imagética baseada no *discurso fundador*<sup>3</sup> que ignora o olhar social do fotógrafo sobre a cidade. Com isso, demonstra-se como a construção das representações sobre os anos iniciais da capital não contempla todas as possibilidades de trocas sociais do espaço urbano e propõe-se apresentar uma narrativa imagética paralela, dentro do acervo do fotógrafo, baseada no uso social dos espaços, nas relações de conflito de classe e gênero e na alteridade. Como recorte temporal analisa-se, principalmente, o período de 1958 a 1962, quando o fotógrafo residiu na cidade e acompanhou oficialmente a construção a serviço da revista, sem que limite-se unicamente a imagens desse período.

As escolhas feitas aqui baseiam-se em extensa pesquisa realizada junto ao acervo fotográfico mantido pelo Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Partindo do conceito do papel social do fotógrafo o olhar sobre o acervo de Gautherot foi colocado de forma a analisar as diversas possibilidades imagéticas de seu trabalho, dentro do recorte de Brasília, permitindo que a temática e as interdisciplinaridades teóricas emergissem do próprio escopo de imagens observadas. Assim, a investigação se dá partindo do cuidadoso olhar dobre o todo para o individual, construindo um asenal simbólico base para as escolhas das séries aqui aprofundadas.

A partir dessa seleção analisa-se a relação entre fotografia e arquitetura como fontes historiográficas, compreendendo como os espaços da capital moderna foram explorados imagneticamente pela mídia para criar uma narrativa histórica da cidade, um imaginário, baseado no poder político e nas construções arquitetônicas, a partir da escala monumental. Com a compreensão dessa relação analisa-se o significado da obra de Gautherot, a partir da revista *Módulo*, na construção desse imaginário, verificando-se as possibilidades de outros olhares sobre a paisagem. Essa análise se dá a partir do perfil etnográfico do fotógrafo, com base em seu olhar estético e interpretativo sobre os usos sociais dos espaços e, com a leitura das imagens recusadas pela revista, identifica-se a possibilidade dessas incitarem novos imaginários sobre a capital.

Contrapõem-se uma série de conceitos interdisciplinares que

[ 3 ] A expressão é utilizada aqui, no sentido de refletir a narrativa de utopia e desenvolvimento nacional que acompanha o discurso do presidente Juscelino Kubitschek a fim de justificar a mudança da capital. Essa construção encontra-se presente desde o século XIX com a Missão Cruls – Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, que demarcou a localização da atual Brasília, e permanece no tempo em diversos contextos históricos.

transitam entre urbanismo, antropologia, sociologia urbana, história cultural e comunicação, a fim de entender como os espaços da capital modernista foram explorados imageticamente por Marcel Gautherot. Investiga-se então como, a partir de um olhar social, Gautherot constrói recortes imagéticos nos quais o objeto central é o habitar em áreas remanescentes da cidade em construção e que, em contraposição com a área oficialmente registrada e divulgada, demonstra a capacidade anímica do artista em identificar e interpretar aquele espaço vazio como uma paisagem com potencial estético e social. Compreende-se a construção dessa paisagem a partir do recorte fotográfico que é a sua própria representação construída pelo olhar estético do fotógrafo. Assim, o fazer artístico é colocado como essa representação onde a percepção estética sobre o espaço é a própria paisagem.

Assim, busca-se compreender o contexto da construção de uma representação social da paisagem de Brasília e a possibilidade de criação de novas percepções a partir das imagens do fotógrafo tidas como impublicáveis à época. Identifica-se a existência de conceitos mútuos e a necessidade de novos modelos criativos de interpretação da história do espaço urbano. Esses modelos se dão a partir de uma historiografia baseada na teoria das *representações sociais*<sup>4</sup> e na construção de um imaginário consolidado a partir das imagens da cidade e de sua arquitetura e a influência e responsabilidade da imprensa nessa construção. Justifica-se a compreensão da cidade como um espaço, múltiplo, cultural, social, político e estético, e que para entender sua história é necessário verificar também a relação entre as imagens desse espaço e o contexto sócio-político em que foram produzidas. Assim, é possível por fim, compreender como as imagens fotográficas podem ser utilizadas para a construção dessas representações históricas sobre a cidade.

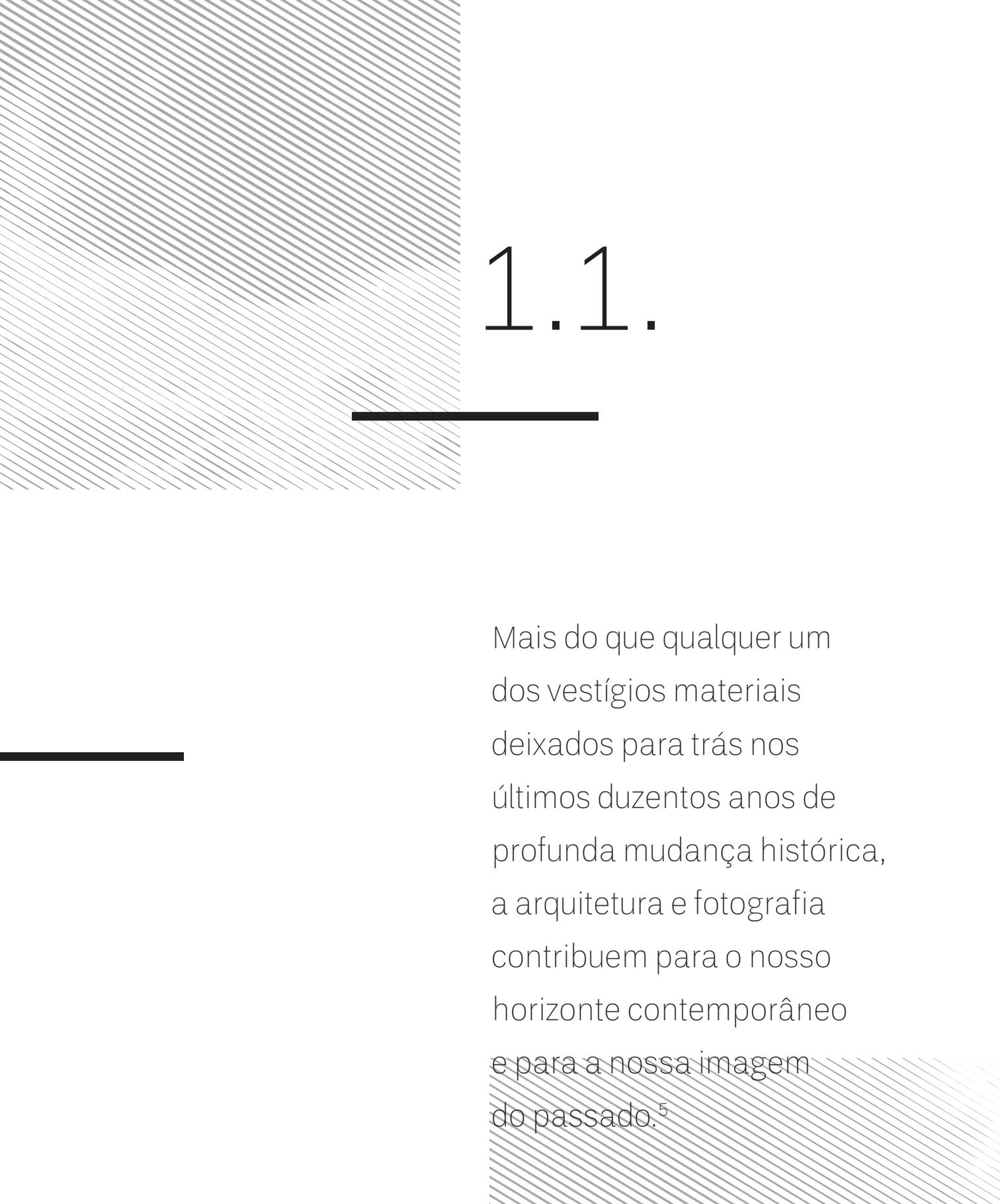
Ademais, procura-se delinear uma narrativa que estabeleça uma relação de igualdade entre o texto e a imagem para contar a história da cidade. Assim, os textos e imagens contidos aqui serão utilizados de maneira associada, apresentando conteúdos que se completam para o entendimento dos conceitos propostos. Imagem e texto não descrevem um ao outro, mas se complementam dialeticamente permitindo tanto a compreensão dos conhecimentos quanto a própria função da linguagem – mediada por símbolos – na construção de novos imaginários.

[ 4 ] Esse conceito abarca aqui, dialeticamente, a Psicologia Social e a História Cultural, sendo a última abordada como metodologia historiográfica neste trabalho, em que a representação social é colocada como a capacidade individual do sujeito criar dentro de si símbolos e imagens, em determinado contexto histórico, significando-os socialmente e gerando a construção de uma realidade comum e plural apreendida por um conjunto de sujeitos.





**IMAGEM,  
ALTERIDADE E  
HISTORIO —  
GRAFIA**



# 1.1.

---

---

Mais do que qualquer um dos vestígios materiais deixados para trás nos últimos duzentos anos de profunda mudança histórica, a arquitetura e fotografia contribuem para o nosso horizonte contemporâneo e para a nossa imagem do passado.<sup>5</sup>



# Construção de Imaginários: Fotografia e Arquitetura como ferramentas historiográficas

[ 5 ] *"More than any of the material traces left behind the last two hundred years of profound historical change, architecture and photography contribute both to our contemporary skyline and to our image of the past"* (In: CALDENBY, Claes; SLAVIK, Andrej. **Architecture, Photography and The Contemporary Past**. Stockholm: Art And Theory Publishing, 2014. p. 11).

[ 6 ] Coloca-se aqui o contexto da arquitetura e urbanismo moderno a partir da cidade pós revolução industrial, onde os espaços são pensados em torno do movimento e da transformação da sociedade a partir da inovação tecnológica, e dos modelos de cidades funcionais com ênfase na indústria automobilística, no zoneamento e no uso racional dos espaços. Esse conceito perpassa por autores como Yves Bruand – *Arquitetura contemporânea no Brasil*; Kenneth Frampton – *História crítica da Arquitetura Moderna*; Le Corbusier – *Por uma Arquitetura*, e no contexto do modernismo arquitetônico no Brasil, Hugo Segawa, em *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*, onde traça uma linha histórica que desvenda os caminhos ideológicos e matérias que levaram à criação e construção de Brasília.

COM O SURGIMENTO E DIFUSÃO DA FOTOGRAFIA NA METADE DO século XIX, inicia-se uma nova forma de contar histórias, que afeta em grande escala a forma de contar a História das cidades. Mais do que nunca a imagem passa a ter grande importância na construção das narrativas contemporâneas sobre o espaço urbano e torna-se essencial na construção do imaginário social sobre a arquitetura e cidade moderna. No século XIX a fotografia ainda encontrava-se em seu estágio inicial, em fase de experimentação. Assim, os fotógrafos necessitavam de longos períodos de exposição à luz que conduziram a um enfoque ainda mais intenso sobre objetos estáticos. Por esse motivo a fotografia de arquitetura e cidade teve grande destaque nesse período colocando esses dois objetos como referentes centrais em grande parte das composições a partir desse momento.

A fotografia torna-se um dos principais instrumentos de representação da realidade, excedendo os limites da experimentação e tornando-se uma das principais ferramentas de documentação historiográfica aproximadamente no mesmo período do desenrolar da modernidade arquitetônica e urbanística.<sup>6</sup> Com isso, a narrativa histórica da cidade moderna surge em meio à saturação do sentido da visão, inundando o

[ 7 ] Analisa-se a obra de Eugène Atget na perspectiva de compreender como Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, coloca a fotografia das cidades como documento histórico. Para o autor, diferente das primeiras fotografias, cujo tema era o retrato, que remetiam à saudade e lembrança, a fotografia das ruas “orientam a recepção num sentido predeterminado” a partir do contexto em que esta inserida.

[ 8 ] Dentro da História da arte, as grandes narrativas enaltecem a pintura e dividem-se em imitação e ideologia, em que em um primeiro momento busca-se dominar a técnica com a finalidade de replicar com exatidão a realidade e em um segundo momento a pintura torna-se um processo ideológico investigativo da própria técnica. Essas narrativas entram em crise uma vez que não se adaptam às novas manifestações visuais, especialmente a fotografia e o cinema.

[ 9 ] Diferente do que alguns leitores imaginam, a predominância não se dá por uma supremacia da visão, mas sim pela saturação dela, criando uma história preponderantemente imagética da cidade e da arquitetura moderna.

[ 10 ] Historiador de Arte e Arquiteto vinculado ao Doutorado da Universidade de Gothenburgo, possui como objeto de estudo arte, arquitetura e história urbana. DAHLGREN, Anders. *The Photographic Image in Architectural History*. In: CALDENBY; SLAVIK, op. cit., p. 38-44.

[ 11 ] “*Photography changed the way of lecturing about art, but it also gave the opportunity to document change in a time of dramatic developments*”. (ibid., p. 14).

[ 14 ] BRESCIANNI, Maria Stella. História e historiografia das cidades, um percurso. In: FREITAS, M. C. D. **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Alameda, 2011. p. 237.

[ 15 ] FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp: 1991. p. 144.

[ 16 ] Ibid, p. 144..

imaginário coletivo de imagens muito mais do que de palavras. Nesse contexto histórico onde a fotografia se torna mais do que uma maneira de contar história,<sup>7</sup> mas de comprovar a história contada, simultaneamente ao desenrolar do movimento moderno na arquitetura, percebe-se dentro da História da arte enquanto disciplina o enfraquecimento das grandes narrativas<sup>8</sup> que são substituídas pela saturação de imagens que se tornam predominantes<sup>9</sup> como forma de narrar a cidade.

Nesse sentido, a fotografia muda a forma de se ensinar história da arte, como expõe Anders Dahlgren,<sup>10</sup> ao mesmo tempo que cria a oportunidade de documentar o movimento da sociedade em um período de mudanças dramáticas. Para o autor, a fotografia muitas vezes conta uma história própria, distinta da própria narrativa da pintura<sup>11</sup> ou mesmo da literatura. Ou seja, a fotografia, em conjunto com a arquitetura moderna, torna-se, a partir desse momento histórico, uma poderosa ferramenta de contar a história coletiva e principalmente urbana.

Para Maria Stella Brescianni, em *História e Historiografia das cidades*, um percurso, as cidades são “*antes de tudo uma experiência visual*”, onde a própria representação da cidade muda de acordo com o sujeito que a percebe. Nesse sentido a autora aponta como necessária a atenção ao tratamento da narrativa do espaço como produtora de imagens que contribuem para a compreensão da cidade, uma vez que essa narrativa “*traduz o olhar do viajante e dos transeuntes mais atentos*”,<sup>14</sup> e contribui como representação estética do espaço.

Sendo, o sujeito que a percebe o próprio fotógrafo, destaca-se a importância deste no universo da fotografia da cidade e da arquitetura. Assim, cabe destacar a perspectiva do olhar do fotógrafo a partir de meados do século XIX, capaz de potencializar a dramaticidade e movimento dos volumes arquitetônicos e a apreensão do objeto e das luzes que a arquitetura significa. Assim, como coloca Annateresa Fabris,<sup>15</sup> dentro de um “*universo ilimitado de arquiteturas a serem fotografadas, o fotógrafo do século XIX trabalhou com diligência para construir suas imagens de acordo com o que entendia dever ressaltar.*” Assim como a fotografia da paisagem urbana “*compreendida como construção em interação com o meio físico, que resulta de uma ação coletiva.*”<sup>16</sup>

A cidade moderna, construída para a circulação do automóvel e segmentada em zonas funcionais, é o maior artefato da humanidade que não podemos evitar para se levar em consideração uma futura transformação da sociedade.

Em analogia, a imagem fotográfica [...] constitui uma "micromodernidade" em pequena escala, onde o outro lado da sociedade moderna tem sido registrado, identificado, classificado e arquivado.

A refiguração do espaço através da fotografia é um dos aspectos mais centrais da modernidade.<sup>12</sup>

[ 12 ] *"The modern city, built for motor traffic and segmented into functional zones, is mankind's largest artifact that we cannot avoid to take into account in a future transformation of society. In analogy, the photographic image [...] constitutes a "micromodernity" on the small scale, where the underside of modern society has been registered, identified, classified, and archived. The refiguration of space through photography is one of modernity's most central aspects."*(Ibid., p. 12).

# 01

Eugène Atget<sup>13</sup>

Paris



# 02

Eugène Atget

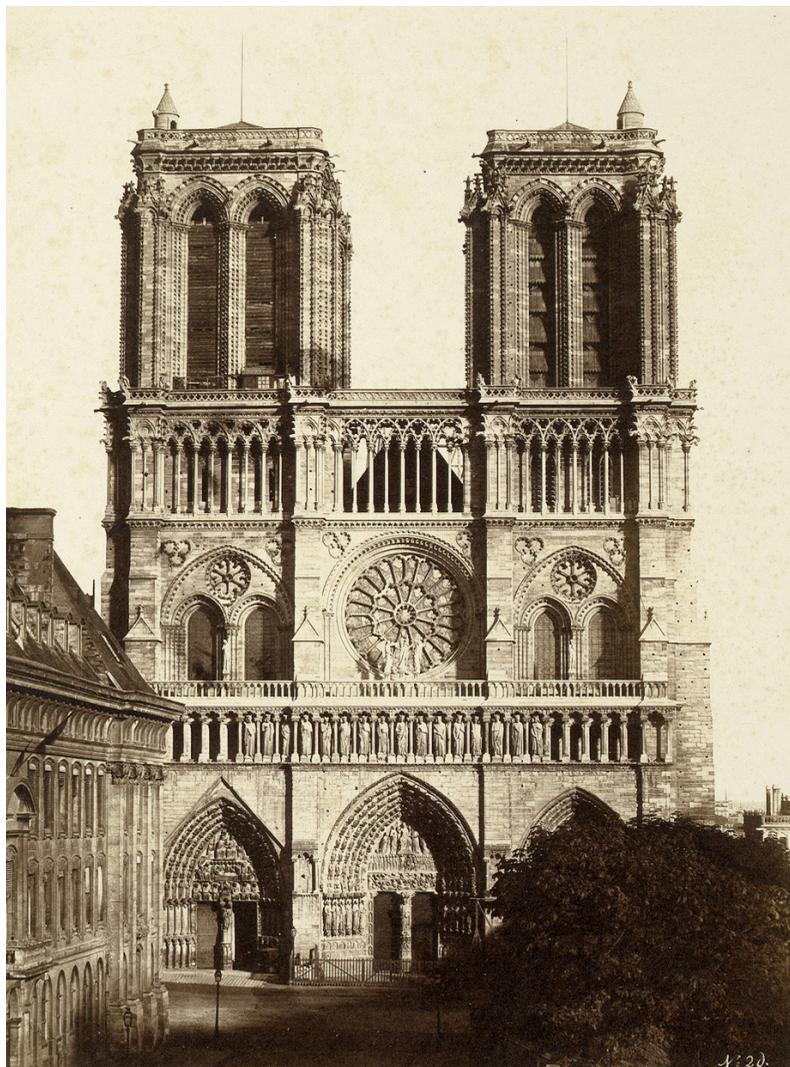
Paris



[ 13 ] O fotógrafo parisiense Eugène Atget é um dos mais importantes fotógrafos da história. Passou toda a vida em Paris e revolucionou a fotografia com seu olhar desviado do ser humano. Para Walter Benjamin, os registros de Atget se transformam em “*autos no processo da história*” onde seu mérito foi ter radicalizado o processo fotográfico ao desviar o olhar dos retratos e registrar “*as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900.*” (BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas:** magia e técnica, arte e política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 174)

# 03

Édouard Baldus<sup>17</sup>  
*Notre Dame, Paris.*



[ 17 ] Originalmente Édouard Baldus inicia sua carreira como pintor, se voltando para a fotografia em 1849, torna-se conhecido pelo seu trabalho como fotógrafo de paisagens, arquitetura e trilhos de trem na França.



[ 18 ] Em 1862, Marville (1813-1879) tornou-se fotógrafo oficial da cidade de Paris, passando a documentar aspectos da modernização radical orquestrada pelo Imperador Napoleão III e Georges-Eugène Haussmann, conhecido como barão Haussmann, nomeado prefeito da capital francesa em 1851. Marville retratou ao mesmo tempo o glamour da nova cidade que emergia e o desaparecimento da antiga Paris, uma das primeiras e mais poderosas explorações fotográficas das transformações urbanas

# 04

**Charles Marville**  
*Paris, 1862-65*



## 05

**Charles Marville**<sup>18</sup>

Rua Estienne vista da  
rua Boucher, 1862-65

A partir do século XX, para a historiografia da arquitetura e da cidade baseada na imagem fotográfica são traçados dois caminhos dentro do campo acadê-

[ 19 ] GIEDION, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição, 2004, apud DAHLGREN, op. cit, p. 41

[ 20 ] SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1997. p. 47.

[ 21 ] SOLÁ-MORALES, Ignasi. **Terrain Vague**. 1995. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales>>.

mico, o primeiro daqueles que acreditam que a fotografia é uma mera ferramenta de registro e o segundo concentra o grupo que a enxergam além desse conceito. Para Sigfried Giedion,<sup>19</sup> historiador e crítico da arte e da arquitetura, a utilização da câmera para o registro do espaço vai além da mera documentação. Para fins dessa pesquisa, parte-se do pressuposto de que a produção fotográfica é parte do processo de, não apenas documentar, mas interpretar e escrever a história da arquitetura e da cidade, criando imaginários coletivos e individuais sobre esses espaços. De acordo com Armando Silva,<sup>20</sup> “na percepção da cidade há um processo de seleção e reconhecimento que vai construindo esse objeto simbólico chamado cidade; e que em todo símbolo ou simbolismo subsiste um componente imaginário” e, nesse sentido, a fotografia é colocada como método de percepção do espaço, capaz de construir essa representação.

A relação entre imagem fotográfica e representação do espaço urbano é apresentada também por Ignasi de Solà-Morales no artigo *Terrain Vague*,<sup>21</sup> que trata também dessa relação com o espaço vazio. Desde as origens da metrópole a fotografia é utilizada como instrumento de construção das imagens das cidades que povoam nosso imaginário e nossa memória. As fotografias constituem um dos principais veículos através

dos quais recebemos informações que nos levam a conhecer esta realidade que é a cidade.

Para o autor a fotografia participa da leitura do conhecimento da arquitetura moderna de tal forma que nos últimos anos é possível estabelecer uma relação inseparável entre a arquitetura moderna em si e o que é retratado dela por meio da fotografia, onde “[...] *as manipulações dos objetos captados pela câmera fotográfica, seu enquadre, a composição e o detalhe, têm uma incidência decisiva na nossa percepção das obras de arquitetura.*”<sup>22</sup>. Tornou-se impossível dissociar a História da Arquitetura – e da cidade – Moderna da história da própria fotografia da arquitetura, da mesma maneira que nossas experiências dos objetos se tornou indissociável de sua mediação feita pela fotografia. Desse modo, hoje, *“a percepção que temos da arquitetura é uma percepção esteticamente reelaborada pelo olho e pela técnica fotográfica.”*<sup>23</sup>.

Assim, a percepção dos sujeitos sobre o espaço urbano tem sido prefigurada pela fotografia. A fotografia atua não como ícone, mas como índice, onde, como coloca Solá-Morales, *“não é uma analogia formal a que faz possível a transmissão da mensagem fotográfica, mas a contiguidade física entre o significado e seu significante fotográfico.”*<sup>24</sup>. Ou seja, na fotografia das cidades não se percebe os lugares em si, mas indícios que constroem representações que se correlacionam com um espaço ou cidade específica – aqui, Brasília.

O imaginário está no ver. Para Michel de Certeau na mesma medida em que *“os objetos que povoam o imaginário fixam a topografia daquilo que não mais se faz”*. Assim, podemos *“nos perguntar se, reciprocamente, aquilo que mais vemos não define hoje aquilo que mais falta.”*<sup>25</sup>

Nesse sentido, é necessário compreender qual a função da imagem fotográfica na história, bem como o papel do fotógrafo<sup>26</sup> nessa conjectura e principalmente do pesquisador na leitura dessas imagens dentro de seus contextos. Para Boris Kossoy, em *Fotografia e História*<sup>27</sup>, o fotógrafo atua como um *“filtro cultural”*, ressaltando sua função decisiva a partir de suas escolhas técnicas, bem como da própria experiência cultural que imprime no resultado final. O autor revela ainda o desafio em encontrar o caminho apropriado para se proceder com a pesquisa da história através da fotografia. Kossoy ressalta pontos essenciais que devem ser analisados ao consultar as fontes imagéticas de forma a *“aferir continuamente e*

[ 22 ] Idem.

[ 23 ] Idem. Trechos em negrito no original: **“a percepção que temos da arquitetura é uma percepção esteticamente reelaborada pelo olho e pela técnica fotográfica.”**

[ 24 ] Idem. Trechos em negrito no original: **“não é uma analogia formal a que faz possível a transmissão da mensagem fotográfica, mas a contiguidade física entre o significado e seu significante fotográfico.”**

[ 25 ] CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. 7. ed. Campinas: Papyrus, 2012. p. 43.

[ 26 ] O conceito do papel social do fotógrafo é tema recorrente e essencial à pesquisa e será elucidado paulatinamente no decorrer do estudo

[ 27 ] KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 27.

[ 28 ] Ibid, p.37.

[ 29 ] Ibid., p. 65.

[ 30 ] Assim como no texto, os elementos de uma composição fotográfica seguem certas noções estéticas e regras que são utilizadas para a análise da imagem a partir da construção gramatical de um contexto e significado. SALKED, Richard. **Como ler uma fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

[ 31 ] SHORE, Stephen. **A natureza das fotografias**: uma introdução. São Paulo: Cosac Naif, 2014. p. 8.

[ 32 ] Idem.

[ 33 ] Ibid, p. 26.

[ 34 ] KOSSOY, op. cit.

[ 35 ] Idem, Ibid, p. 69.

[ 36 ] PALLASMAA, Juhani. **A imagem corporificada**: imaginação e imaginário na arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013. p. 63.

*com maior precisão os múltiplos dados e fatos [...]*".<sup>28</sup> Apresentando assim recursos para a análise formal e material da imagem, como e essencialmente aqui, do conteúdo e de sua relação com o momento histórico, com os meios de comunicação utilizados na divulgação das imagens, seu contexto social e político e de espaço tempo na história.<sup>29</sup>

Toda fotografia possui atributos em comum que determinam como o mundo se transforma na imagem, como as representações são construídas a partir de sua gramática visual<sup>30</sup> que esclarece seus significados.<sup>31</sup> É necessário, portanto, compreender a leitura da imagem, sua interpretação e análise de seus elementos, como parte essencial na construção de seus significados e simbolismos. Para Stephen Shore,<sup>32</sup> o contexto, tanto aquele que a imagem foi feita, quanto aquele em que ela é observada e, inclusive a distância temporal e espacial entre um e outro e a história construída nesse intervalo "*afetam os significados que o observador extrai dela*".<sup>33</sup> Assim, a fotografia é uma ilusão de uma janela aberta para o mundo, seu conteúdo e a maneira que é decifrado define o sentido da imagem, a realidade que ela cria e seu papel na História.

Para Kossoy,<sup>34</sup> a evidência fotográfica, muitas vezes tratada como retrato fiel da realidade, seria um "*testemunho visual das aparências*",<sup>35</sup> onde a fotografia sintetiza apenas um fragmento do "*real visível*". Sua fidedignidade é comumente aceita sem questionamentos, entretanto, essa fidedignidade da imagem fotográfica como fonte histórica estará sempre relacionada ao autor da fotografia, à narrativa que este quis produzir em determinado contexto além da leitura que o observador faz da imagem, considerando o afastamento temporal entre produção e leitura da fotografia. Essa noção de que conteúdo da fotografia equivale à realidade é o que também torna a imagem uma grande fonte de poder a manipulação. A capacidade sugestiva da imagem deriva justamente dessa tensão entre o real e o sugerido, entre o percebido e o imaginado. "*No ato de experimentar uma obra, a imagem artística passa da existência física e material para uma realidade mental e imaginária*".<sup>36</sup>

Assim, é necessário compreender que a imagem fotográfica, constrói representações da realidade, uma vez que no contexto da História Cultural, toda forma de contar a História são representações, a fotografia se torna mediadora entre o mundo físico e as esferas do pensamento e imaginação. Considerando que as imagens comunicam e, portanto,

# 06

**Henri Cartier-Bresson**

*Hyères, France, 1932*





**07**

Helen Levitt  
New York

O imaginário é a expressão do pensamento que se realiza através de imagens e discursos com vistas a definir uma realidade, atuando como memória coletiva de uma comunidade.

Uma vez que as imagens e os discursos não expressam a realidade como um espelho, faz sentido pensarmos o imaginário como um campo de representações.

Portanto, aquilo que convenciamos chamar de real é sempre uma representação da realidade.<sup>38</sup>

[ 37 ] PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História – Representações, ANPUH**, v. 15, p. 9-27, 1995.

[ 39 ] SWAIN, Tânia Navarro. Você disse Imaginário? In: \_\_\_\_\_. **História no Plural**. Brasília: EdUnB, 1996.

[ 40 ] Idem.

[ 41 ] MAUAD, Ana Maria. Apresentação. In: MONTEIRO, Charles (Org.). *Fotografia, história e cultura visual: pesquisas recentes*. [recurso eletrônico]. Porto Alegre: ediPUCRS, 2012. (Série Mundo Contemporâneo 2).

[ 42 ] KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual, 2006, apud MAUAD, op. cit.

[ 43 ] RABENHORST, Eduardo Ramalho; CAMARGO, Raquel Peixoto do Amaral. (Re)presentar: contribuições das teorias feministas à noção da representação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 3, p. 981-1000, abr. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000300013>>.

significam, a História Cultural vem utilizando-as como fontes historiográficas com estatuto de documento e evidência. Entretanto, tentar reconstituir o real através de imagens torna-se “*reimaginar o imaginado*”<sup>37</sup>. Essas representações, como testemunho fragmentares de uma realidade do passado, são, sem dúvida alguma, fontes historiográficas de grande valor na história da cidade e da arquitetura.

Para Tânia Navarro Swan, a força das representações e das imagens, na construção dos papéis sociais, da alteridade e da realidade e na “*naturalização de situações/relações que, de outro modo, não seriam sequer questionadas*”,<sup>39</sup> é compreendida “*em diferentes níveis de concretude, em dimensões diversas não excludentes, ao contrário, constitutivas do real como um todo, com gradações não hierarquizadas*”.<sup>40</sup> No Brasil novos objetos e abordagens começaram a fazer parte da construção dessa narrativa histórica a partir de 1970, com a renovação historiográfica. Para Ana Maria Mauad,<sup>41</sup> “*o corolário da revolução documental, da ampliação dos tipos de fontes e registros considerados aptos à produção do texto historiográfico orientou o pesquisador a buscar novas possibilidades de interpretação*.” Dessa forma, “*é possível se fazer uma história com imagens, que abandone uma epistemologia da prova, rumo à construção de uma leitura histórica que valorize o processo contínuo de produção de representações pelas sociedades humanas*”.<sup>42</sup>

Assim, para fins de pesquisa, não cabe questionar a historicidade das representações ou separar na narrativa histórica, o real do imaginário, uma vez que ambos os conceitos se encontram inter-relacionados e não possuem limites ou bordas perceptíveis, uma vez que, “[...] *o ser humano sempre se utilizou de representações para atribuir significado às coisas e às relações*”.<sup>43</sup> criando novas percepções simbólicas da realidade.

Esses significados estão sempre sujeitos a interpretações, não são moldados apenas pelas percepções do mundo, mas também pela subjetividade daquele que interpreta os signos, no caso as imagens. Cada fotografia é por definição um ponto de vista, um ângulo e momento escolhido pelo fotógrafo, mas é a leitura dessa imagem é que irá construir seus significados e imaginários. É parte do processo da história cultural, onde a teoria das representações e a própria fotografia como ferramenta historiográfica encontram seu lugar de fala, a influência do historiador, na forma que a história é narrada. Aqui o fotógrafo cumpre esse papel,



**08**

**Walker-Evans**  
*Lunchroom Window,*  
1929

sendo essencial verificar qual seu lugar de fala – de olhar – dentro do contexto histórico em que constrói a narrativa imagética.

A história humana é uma história social que acontece no espaço e se torna mais clara nos espaços públicos. O apelo da fotografia das cidades está na visão direta que ela proporciona de pessoas reais, da vida real e da alteridade.

Assim, considera-se a importância da compreensão, ainda que sintetizada, da relação entre “*dinâmica das representações sociais, bem como dos mecanismos que a constituem*”<sup>45</sup>, e sua historicidade, para então analisar as representações imagéticas da capital através das fotografias de Marcel Gautherot, sem deixar de considerar seu contexto histórico e político e como esse contexto contribuiu para formar o imaginário histórico sobre Brasília.

Para Boris Kossoy<sup>46</sup> “[...] a criação e a interpretação das imagens inserem-se em processos de criação de realidades [...]”<sup>47</sup> que se consolidam no imaginário da sociedade. Nesse contexto, as cidades trazem consigo uma série de impressões sensíveis e contatos com pessoas, onde os sujeitos urbanos estão expostos a uma profusão de imagens fragmentadas e transitórias. Na sociedade contemporânea a imagem pode alienar e buscar construir imaginários de felicidade a partir do consumo de uma nova ou diferente sociedade. Entretanto, a imagem tem também o poder de criar relações de empatia na sociedade e a partir do olhar do fotógrafo construir uma narrativa de alteridade entre os sujeitos.

Assim, a percepção do espaço urbano é parcial e fragmentada. A cidade é produto de vários construtores, e a partir das leituras do espaço os sujeitos que vivem o espaço urbano criam uma imagem mental da cidade. As imagens fotográficas, representações dos espaços, influenciam a construção dessa imagem mental que é o ponto de partida para a criação de um imaginário social e da narrativa social, política e cultural da cidade. Para Kevin Lynch<sup>48</sup> a cidade é uma construção no tempo, porém sua imagem depende da percepção das pessoas ao longo desse tempo em que “[...] nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a eles conduzem, à lembrança de experiências passadas.” e onde cada sujeito tem diferentes “associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados.”<sup>49</sup>

[ 45 ] É importante, ainda que esse trabalho não seja traçado através do enfoque psicológico de representações sociais, compreender como se dá a relação desse conceito com a construção de um imaginário coletivo sobre a cidade e o valor da representação como ferramenta metodológica para o entendimento da história. Nesse sentido, ver VILLAS BÓAS, Lucia Pintor Santiso. Uma abordagem da historicidade das representações sociais. **Cadernos de Pesquisa**, v. 40, n. 140, p. 379-405, maio/ago. 2010 e CARVALHO, João Gilberto da Silva; ARRUDA, Angela. Teoria das representações sociais e história: um diálogo necessário. **Paidéia (Ribeirão Preto)**, Ribeirão Preto, v. 18, n. 41, p. 445-456, dez. 2008 e a bibliografia apontada por ambos os autores sobre o tema.

[ 46 ] KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

[ 47 ] Ibid., p. 53.

[ 48 ] LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

[ 49 ] Ibid., p. 01.

# 09

**André Kertész**

*Clock of the Académie  
Française, 1929*



# 10

**Henri Cartier-Bresson**

*Sevilla, 1933*

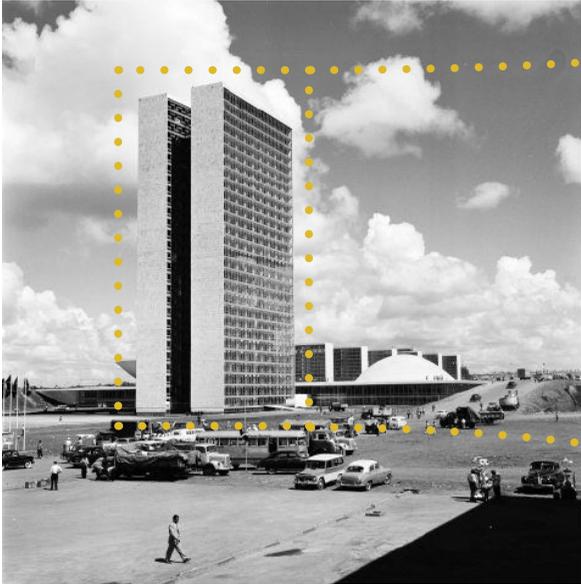


[...] onde os sujeitos urbanos estão  
expostos a uma profusão de imagens  
fragmentadas e transitórias.<sup>50</sup>



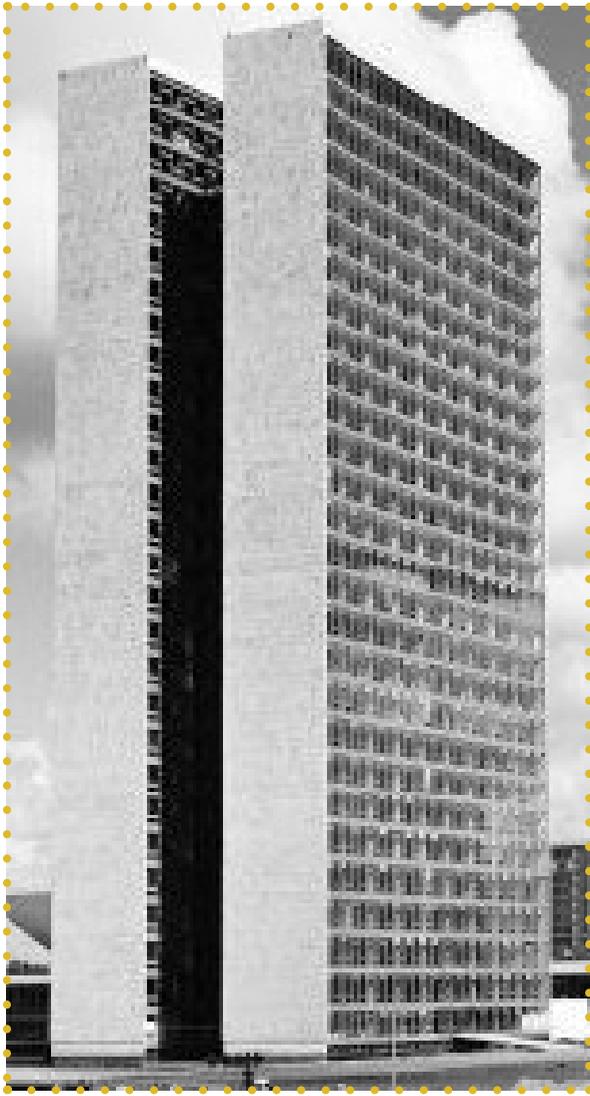
# 11

**André Kertész**  
*Paris, 1929*



**12**

**MG**  
*Brasília, 1962*



[ 51 ] PALLASMAA, op. cit., p. 118.

Assim, na fotografia da arquitetura e da cidade, as edificações desvinculadas de seu contexto são avaliadas meramente como objetos estéticos separadas dos valores que representam. Esse contexto histórico e social significa o espaço urbano e, ainda que se recorte da imagem o edifício isolado, a imagem mental que se faz dele e de seus espaços são representações metafóricas condensadas em cultura que interferem em nossas percepções e pensamento<sup>51</sup>.

Da mesma maneira que a linguagem escrita segue padrões e modelos para mediar o real, a imagem é colocada aqui como forma de linguagem, compreendida pelo inconsciente, capaz de comunicar e transformar o imaginário. A compreensão da linguagem possibilita revelar interesses e anseios de indivíduos, grupos e classes sociais.

Para compreender as imagens, sua construção como linguagem e como elas constroem tais imaginários é necessário, portanto, compreender sua leitura dentro de contextos específicos e construir, a partir das releituras do próprio contexto, interpretações de como este influencia na escolha das imagens que farão parte da representação da cidade. Para que se proceda tais leituras, é necessário examinar os níveis da fotografia que compõem sua gramática visual, entendendo seus níveis físicos, descritivos e mentais e como esses níveis possibilitam que a fotografia seja lida a partir de códigos próprios da narrativa imagética.

1.2.



# Construção do olhar: O Papel do Fotógrafo na construção da Paisagem

[ 52 ] DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas: Papirus, 1993.

CONSIDERANDO A COMPREENSÃO DO ATO FOTOGRÁFICO, POR Philippe Dubois<sup>52</sup>, como parte essencial da fotografia, define-se esse ato não apenas pelo objeto retratado ou pela produção da imagem, mas inclui também a sua recepção e interpretação e essencialmente o olhar e necessidade do fotógrafo. Para que o ato seja completo, três elementos são essenciais à construção da imagem: a escolha do fotógrafo, o objeto retratado e a interpretação do observador. O entendimento dos papéis de cada sujeito é essencial neste ponto, tanto aquele que executa o ato, como aquele que interage com a obra, tornando assim o ato completo.

[ 53 ] Ibid., p. 19.

Busca-se a compreensão dos momentos históricos, identificados por Dubois, que dividem as teorias sobre a imagem fotográfica. A evolução do conceito da imagem fotográfica inicia-se a partir da ideia de que a arte, tida como *pura criação imaginária*,<sup>53</sup> era inalcançável para a fotografia, puro ato mecânico. Esse conceito modifica-se a partir do discurso estruturalista do século XX. A imagem fotográfica deixa de ser vista como mera reprodução da realidade e passa a ser considerada forma de transformação desta, onde o fotógrafo passa a ser considerado como construtor da imagem, criador de uma nova realidade. Não é apenas registro, mas um registro do olhar de um sujeito específico, o fotógrafo,

que não registra mais apenas o objeto real, ele cria o objeto que será retratado como realidade. Tema tratado também na obra de Miriam Paula Manini, onde “*o caráter documental é, por assim dizer, abalado pela nova ordem que se estabelece na metade do século XX: a ênfase no autor.*”<sup>54</sup>

[ 54 ] MANINI, Miriam Paula. Leitura de informações imagéticas: ajustes ainda necessários ao “novo” paradigma. In: MANINI, M. P.; MARQUES, O, G; MUNIZ, N. C. Imagem, memória e informação. Brasília: Ícone Editora e Gráfica, 2010. p. 14-15.

Com essa transição conceitual a relação entre sujeito e imagem torna-se mais forte e a fotografia passa a ter diferentes significados. Mais do que isso a própria relação entre os sujeitos da fotografia mudam. Para Roland Barthes<sup>55</sup>, a divisão dos sujeitos da fotografia é feita entre fotógrafo, espectador e referente, aquele que é fotografado. A concepção de cada sujeito relaciona-se com sua identidade social, onde cada um cumpre o sua função na formação da imagem fotográfica.

[ 55 ] BARTHES, Roland. A câmara clara: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Do referente como parte permanente da fotografia, à própria escolha de marcação pelo fotógrafo, e à maneira como o espectador recebe a imagem, Barthes caminha pelas relações psicológicas e sociais entre os sujeitos da fotografia levantando questões do caráter identitário a partir da construção da imagem. Todos os três possuem papel essencial na interpretação da imagem e na construção dos imaginários sociais a partir dela. Desde a narrativa pretendida pelo fotógrafo, ao contexto daquilo que se encontra enquadrado pela imagem às leituras realizadas pelo observador é possível perceber como esses papéis afetam a maneira como os sujeitos se identificam com a própria representação da realidade registrada na imagem. Essa realidade é transformada pelo ato fotográfico em um corte espaço-temporal da memória, elemento essencial ao ato fotográfico<sup>56</sup>. Esse é o caráter essencial da fotografia, ao mesmo tempo, *ter sido e estar sendo*, sua continuidade entre passado e presente.

[ 56 ] DUBOIS, op. cit.

O gesto é apenas um, corta-se tudo ao mesmo tempo e em um só instante, tudo é impresso no papel. No corte, o espaço fotográfico não se constrói como o da pintura. Ele é capturado - ou deixado de lado. A grande questão do corte espacial não é o que se coloca dentro na foto, mas tudo aquilo que é deixado para fora a partir da subtração, da rejeição do espaço. O corte do tempo congela, o corte do espaço exclui e “*o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela.*”<sup>57</sup>

[ 57 ] Idem, ibid., p. 179.

O corte define-se um como quadro. Para Stephen Shore,<sup>59</sup> a partir da bidimensionalidade da fotografia temos as definições de sua borda, seu enquadramento. Essa borda fixa os limites da imagem e essa imobilidade determina a sensação de tempo e espaço na imagem analisada.

[ 59 ] SHORE, op. cit.

A imagem é, portanto, um registro de um tempo e um lugar e essa decisão sobre o que registrar, cabe exclusivamente ao fotógrafo, autor daquele recorte.

Assim o papel social do fotógrafo, quem ele é, suas visões e perspectivas alteram a maneira como o objeto, no caso, a cidade é representada em uma imagem fotográfica, podendo influenciar a própria narrativa historiográfica. Assim, “*por mais isenta que seja a interpretação dos conteúdos fotográficos, o passado será visto sempre segundo a interpretação do fotógrafo que optou por um aspecto determinado [...]*”,<sup>60</sup> em conjunto aqui com a escolha deliberada de uma ferramenta da mídia – revista módulo – por priorizar uma temática unilateral da cidade de Brasília em detrimento de outros tantos possíveis enfoques para o assunto.

O fotógrafo toma uma série de decisões ao criar uma fotografia que constrói uma narrativa, uma linguagem, que é utilizada como forma de contar histórias. Nesse sentido, pode-se compreender que a imagem fotográfica possui uma gramática própria. Além da escolha temática, há uma sintaxe aplicada à imagem. Essa narrativa, com o papel do fotógrafo como protagonista nessa construção, se relaciona com o conceito de construção da paisagem, como se percebe na obra de Georg Simmel.<sup>61</sup> Para o autor a paisagem é uma representação, uma ideia, um recorte da natureza. Nesse sentido Simmel coloca a disposição da paisagem como um estado afetivo que depende do observador. A paisagem é uma disposição anímica, um ato psíquico, que depende de um olhar estético sobre a natureza como uma maneira de enxergar as partes e construir a paisagem.

O fazer artístico é colocado como representação da paisagem onde o artista – o fotógrafo – sintetiza a paisagem construindo espacialidades. A percepção estética sobre o espaço é a própria paisagem. O artista, contemplador por natureza, já tem todos os instrumentos para perceber esse recorte da paisagem em sua completude. Percebe-se o todo no lugar das partes, essa é a síntese da paisagem e é no momento que se faz isso que surge a paisagem e nasce a obra de arte.

Na fotografia tem-se então essa construção da paisagem a partir do corte, uma vez que no espaço fotográfico capturado é necessária a presença do olhar estético sobre a natureza, sobre o espaço-tempo. Esse é o papel essencial do fotógrafo na construção das representações da paisagem urbana. Uma vez que se utiliza dessa capacidade anímica ao

[ 60 ] KOSSOY, op. cit., 1989, p.77.

[ 61 ] SIMMEL, Georg. A Filosofia da Paisagem. Textos Clássicos de Filosofia. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

A fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele.

A imagem fotográfica pode e deve ser utilizada como fonte histórica. Deve-se, entretanto, ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um fragmento da realidade, um e só um quadro da realidade passada.<sup>58</sup>



# 13

**MG**  
*Ilha Mexiana,*  
*Chaves, Pará;*  
*1943*

• ENQUADRAMENTO ATIVO



# 14

**MG**

*Ilha Mexiana,  
Chaves, Pará; 1943*

[ 62 ] SHORE,  
op. cit., p. 37.

[ 63 ] Ibid., p. 37.

[ 64 ] Ibid., p. 38.

fazer o recorte fotográfico de um espaço – da natureza ou urbano - ele constrói simultaneamente uma paisagem, uma nova totalidade.

O enquadramento pode ser passivo ou ativo, quando ativo, as bordas da fotografia são tão importantes quanto o conteúdo em si. Aquilo que fica de fora é tão importante quanto o que o fotógrafo decidiu enquadrar na totalidade da paisagem fotográfica. O recorte ativo deixa claro que aquela imagem é parte de um mundo maior, que aquele todo faz parte de uma totalidade maior, de um contexto além do que a imagem mostra.

É, portanto, importante estabelecer esse contexto das imagens, para Stephen Shore,<sup>62</sup> “ao adotar conscientemente um estilo visual” o fotógrafo toma como referência o contexto espacial e temporal em que ela está inserida e busca trazer os significados para a leitura da imagem. É o fotógrafo quem impõe ordem à cena, faz a seleção do que será contado através da imagem e por isso “a fotografia é, essencialmente, uma atividade analítica”.

Dessa análise subjetiva surgem as diversas decisões do artista na concepção da linguagem da sua fotografia. A fotografia em preto e branco, utilizada em larga escala por Gautherot, por exemplo, dependerá sempre de um processo criado pelo fotógrafo, uma vez que sempre faltará a cor, elemento da realidade. Nesse caso, o fotógrafo sempre determinará os aspectos de luz e sombra da imagem, sua representação e construção da sintaxe da imagem criada.

Ainda assim, a diversidade de apropriações que podem ser feitas pelo leitor da imagem, é sempre fonte de interpretações e reinterpretações que atribui novos valores e significados no decorrer do tempo. Todas elas dependem de contexto. A leitura da imagem, ainda que subjetiva, deve observar as convenções de um determinado lugar e tempo, bem como as técnicas construtivas que o autor utilizou para criar a imagem.

Para Shore<sup>63</sup> a bidimensionalidade, o enquadramento e o tempo são elementos fundamentais da fotografia em seu nível descritivo, que transformam o mundo diante da câmera. Essas características “definem o conteúdo descritivo e a estrutura da fotografia”<sup>64</sup> e, em conjunto com o foco, que possui grande relevância na fotografia dos espaços urbanos, são os meios pelos quais o fotógrafo exprime sua visão de mundo e organiza suas percepções e intenções.



# — 1.3.

Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve.<sup>65</sup>

---

---

# Foco e narrativa na fotografia da cidade

---

[ 65 ] CALVINO, Ítalo. **Cidades invisíveis**.  
São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 59.

O OLHAR DO FOTÓGRAFO ATUA NA CONSTRUÇÃO DA IMAGEM A partir das relações de profundidade, enquadramento, tempo e foco. A mudança em um ponto de vista, a forma que se justapõem elementos em uma fotografia, que se usa a profundidade de campo, interferem nas leituras da imagem e são escolhas únicas do fotógrafo. O assunto da fotografia, aquilo a ser colocado e retirado do quadro, é uma escolha do fotógrafo, é sua postura diante do quadro, sua ideação do que comunicar, do que fazer ver. O recorte que a imagem fotografia pressupõe, é uma opção do artista e demonstra sua capacidade de síntese e criação.

[ 66 ] SHORE, op. cit., p. 53.

Na fotografia da cidade o fotógrafo confronta “*uma teia complexa de justaposições visuais*”<sup>66</sup>, qualidade intrínseca do espaço urbano que possui diversidade e alteridade nas relações entre as pessoas. Nesse tipo de construção imagética o fotógrafo lida com uma diversidade de assuntos e referentes, fragmentados e em constante movimento e, ao impor ordem a essa cena mais soluciona do que compõe uma imagem. Essa solução se dá a partir de duas escolhas básicas, do tempo e do foco da imagem.

[ 67 ] Idem.

Para Shore<sup>67</sup> a relação com o tempo da fotografia influencia em grande parte a sua complexa narrativa. Além do tempo histórico da imagem, o contexto que ela foi tirada, é importante analisar também o

tempo de registro. Esse tempo dá controle ao fotógrafo em escolher entre produzir movimento ou estaticidade à fotografia. E tanto o tempo de registro quanto a relação de profundidade, que gera hierarquia quanto aos objetos da imagem, são determinantes para que o artista defina a sintaxe da sua imagem.

O foco, como característica objetiva da criação fotográfica, cria uma hierarquia que é essencial para compreensão dos significados da imagem. O plano hierárquico define aquilo que o fotógrafo teve a intenção de destacar dando “ênfase a uma parte da fotografia e ajuda separar o assunto de uma fotografia de seu conteúdo.”<sup>68</sup>. O foco gera, portanto, uma hierarquia espacial na imagem, onde o observador é capaz de perceber as sutilezas que separam o assunto que de fato o artista quis retratar na imagem dentro da realidade completa criada naquele enquadramento. Assim, as escolhas que o fotógrafo faz contribuem para a leitura da imagem pelo observador treinado, influenciando diretamente a maneira que se constrói a imagem mental da paisagem no espectador.

Se ao observar uma imagem o leitor toma consciência das escolhas feitas no momento da concepção da imagem, ele torna-se capaz de compreender como o fotógrafo ajustou suas percepções para chegar ao resultado esperado. A partir desse ponto o observador torna-se capaz de construir a sua própria imagem mental, base para a criação do imaginário social.

Na construção da imagem mental da cidade, perpassam-se as relações entre os conceitos de identidade e de memória com o espaço. A questão da identidade é trazida sob viés sociológico a partir do de Peter L. Berger e Thomas Luckman,<sup>70</sup> relacionada com a evolução do sujeito histórico, de Stuart Hall.<sup>71</sup> Tais conceitos são trabalhados interdisciplinarmente aos de espaço urbano como suporte da memória e da criação e permanência da imagem do espaço no sujeito como partes integrantes dessa identidade.

Identifica-se o sujeito contemporâneo a partir da perspectiva dos sujeitos sociológico e pós-moderno trazidos por Hall,<sup>72</sup> baseado na formação da identidade a partir da alteridade, onde Berger e Luckman<sup>73</sup> colocam a questão a identidade a partir do grupo ao qual o indivíduo pertence. Nesse sentido o sujeito se identifica com esse grupo que é diferente de outros e o *Eu*, baseado nas reações individuais frente ao mundo,

[ 68 ] Ibid., p. 82.

[ 70 ] BERGER, Peter L. Berger; LUCKMAN, Thomas. **A construção social da realidade:** tratado de sociologia do conhecimento. Petrópolis: Vozes, 1985.

[ 71 ] HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

[ 72 ] Idem.

[ 73 ] BERGER; LUCKMAN, op. cit.

Os instrumentos formais básicos com que o fotógrafo define o conteúdo e a organização de uma fotografia são o ponto de observação, o enquadramento, o foco e o tempo.

Aquilo que o fotógrafo presta atenção governa suas decisões – sejam elas conscientes, intuitivas ou automáticas. Tais decisões refletem a clareza da atenção do fotógrafo. Elas correspondem à organização mental – a gestalt visual – que o fotógrafo confere à imagem.<sup>69</sup>



**15**

**MG**

*Brasília, 1960*



**16**

**MG**

*Brasília, 1964*





**17**

**MG**  
*Brasília, Cidade Livre*

**18**

**MG**  
*Brasília, 1968*

A cidade não cria nada,  
mas centraliza criações.  
E, contraditoriamente, cria  
tudo! Nada pode existir  
sem intercâmbio,  
sem aproximação,  
sem proximidade,  
sem relações.<sup>76</sup>

convive com o *Eu Mesmo*, identidade que se assume pelo fato de estar inserido em grupos sociais e culturais.

Ou seja, “*A identidade é formada por processos sociais. Uma vez cristalizada, é mantida, modificada ou mesmo remodelada pelas relações sociais.*”<sup>74</sup>. A estrutura social é então determinante na “*formação e conservação da identidade*”. As interações entre identidades individuais e estrutura social atuam simbioticamente modificando e remodelando-se simultaneamente. Uma vez que para acontecer toda socialização precisa de um local onde acontece, o espaço – urbano - insere-se então na própria identidade do indivíduo.

Nesse contexto em que a construção das identidades se dá no espaço urbano, Angelo Serpa coloca que estas identidades sempre serão construídas a partir de uma alteridade e, para o autor, a alteridade “[...] só pode acontecer onde há interação, transações, relações ou contatos entre grupos diferentes.”<sup>75</sup> Dessa forma o espaço, no caso específico a cidade, assume papel essencial na formação da identidade do indivíduo, uma vez que é onde se concentram o maior número de interações sociais.

Nesse sentido a ação presente do espaço é parte essencial na formação das imagens da memória. E essas imagens são primordiais na formação do imaginário individual sobre o espaço que levam a uma construção social dessas representações. Isso é possível perceber também na obra de Maurice Halbwachs, para quem a vida, o estado atual do sujeito e sua função dentro da sociedade, interferem no processo de como a lembrança é construída. A memória se adapta ao presente do indivíduo: é a *convencionalização da memória*<sup>77</sup> e a partir dela que a identidade do indivíduo é retomada: “*Nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a marca dos outros.*”<sup>78</sup>

A alteridade é, portanto, parte protagonista na construção das representações imagéticas sobre a urbe que são conformadoras da memória e imaginário dos sujeitos que nela vivem, além de necessária para a construção da identidade. Daí surge a resistência das pessoas às mudanças da paisagem, uma vez que são nelas e a partir delas que o indivíduo se identifica dentro da sociedade. “[...] a *memória de nosso grupo é tão contínua quanto os locais em que nos parece que ela se conserva.*”<sup>79</sup>. Para Maria Stella Brescianni,<sup>80</sup> isso acontece uma vez que esses espaços tornam-se pontos de referência para o leitor da cidade, onde a

[ 74 ] Ibid., p. 228

[ 75 ] SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 20.

[ 77 ] Adaptam-se as lembranças ao presente e a leitura do momento que se vive é influenciada pela memória do passado.

[ 78 ] HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006. p. 156.

[ 79 ] BOSI, Eclea. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 183.

[ 80 ] BRESCIANNI, op. cit.

*permanência das formas da cidade* tornam-se suportes da memória que levam o sujeito a se identificar com o espaço. Assim, quando os locais de suas memórias são modificados o sujeito questiona a realidade do espaço e de si próprio, abalando suas estruturas identitárias, o que reafirma a existência dessa memória é o reforço desse imaginário pelo grupo, pela sociedade. A partir da evocação da lembrança, em forma de imagem, o

sujeito é no local *onde* ele se identifica. Quando se lembra, se lembra de algo – objeto – em algum lugar – espaço – e, a partir do conjunto de imagens formadas por essas lembranças, o sujeito cria a narrativa pela qual reconhece seu lugar na sociedade.



# 19

MG

Rio de Janeiro

Ora, se o ato fotográfico é um corte espaço temporal, e a memória é formada por imagens mentais de recortes espaço-temporais, a fotografia torna-se a própria arte de contar a memória, a arte de estocar aquilo que se quer lembrar, baseado sempre em espaços, pela tradução dessas imagens mentais em imagens fotográficas. A partir do olhar do fotógrafo e da interpretação do observador, levando em consideração o contexto do referente, a fotografia passa a ser a própria lembrança estética dos espaços da cidade e de suas possibilidades de apropriação pelos sujeitos.

Uma vez que a construção das imagens da memória está sempre locada em um espaço-tempo específico, a fotografia do espaço urbano torna-se o registro da própria memória social, e dentro dessa construção historiográfica baseada em imagens, componente essencial para a formação do imaginário urbano.

Da dicotomia básica colocada por Aldo Rossi<sup>81</sup> em *A Arquitetura da Cidade*, da oposição entre particular e universal nas leituras da cidade, onde esses dois elementos “*contrapõem-se e confundem-se na cidade, que é feita de inúmeros seres [...]*”<sup>82</sup>, exploram-se as representações da cidade na obra de Gautherot a partir de experiências que relacionam o sujeito em sua individualidade com a comunidade, inserida no contexto da capital. Ao olhar a cidade, tanto o fotógrafo como o observador da fotografia criam significados, ao mesmo tempo individuais e sociais que fazem parte da construção social, do contexto histórico, pelo qual passou o sujeito.

O olhar é colocado no sentido de construção de uma imagem da cidade que busca a representação pelo uso da imagem mental, utilizada como princípio básico ao traduzir esse conceito em imagem fotográfica real. Pretende-se, portanto, uma construção historiográfica da dialética entre cidade e sociedade a partir de sua representação estética pela imagem fotográfica, compreendendo saberes e possibilidades de intervenção do fotógrafo na construção de uma nova narrativa histórica da capital, criando, a partir da reinterpretação de suas imagens, novas possibilidades de paisagens urbanas.

[ 81 ] ROSSI, Aldo. **A Arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

[ 82 ] *Ibid.*, p. 02.

---

1.4.

---

---

# Marcel Gautherot: Fotografia e etnografia<sup>85</sup>

[ 83 ] Esse capítulo foi construído tendo como literatura pré-existente sobre o fotógrafo a partir dos textos de Heliana Angotti-Salgueiro, Lygia Segala e Heloisa Espada, em conjunto com entrevista dada por Marcel Gautherot em 1990, acessada pelo Arquivo Público do Distrito Federal, bem como análise in loco de seu trabalho junto ao Instituto Moreira Salles e publicações oficiais do Instituto. Além de conversas informais com os coordenadores do acervo fotográfico Sergio Burgi e Virginia Albertini. Aqui, intenta-se relacionar sua atuação no Brasil com seu interesse antropológico sobre a imagem e assim definir o contexto de seu trabalho na capital. Especialmente sobre o caráter etnográfico da obra de Marcel Gautherot consultar 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.

[ 84 ] *École Nationale des Arts Décoratifs*.

[ 85 ] GAUTHEROT, Marcel. **Brasília Marcel Gautherot.** Organização de Sergio Burgi e Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

A FOTOGRAFIA CONSTITUI VALIOSO INSTRUMENTO NARRATIVO NA construção da história do espaço urbano, auxiliando na continuidade do olhar do fotógrafo. O autor da fotografia experimenta e atua sobre o mundo, criando extensões de seus sentidos e experiências. As imagens fotográficas são carregadas de sua própria temporalidade que influenciada não apenas o contexto histórico retratado como pela técnica utilizada pelo fotógrafo. Para compreender essas narrativas é necessário, portanto, conhecer seu autor, uma vez que o contato entre ele e o observador estabelece justamente a significação da realidade proposta nas imagens.

Marcel André Felix Gautherot, nascido em Paris em 1910, frequentou na década de 1920 a *Escola Nacional de Artes Decorativas*,<sup>84</sup> onde desenvolveu sua prática acadêmica e profissional em arquitetura e decoração alinhadas ao movimento moderno.<sup>85</sup> Sua formação contribui na configuração do olhar estético sobre as formas arquitetônicas que dá destaque ao trabalho do autor. Porém grande parte da literatura preexistente sobre o fotógrafo limita-se a analisar suas imagens a partir da superficialidade do maravilhoso jogo de luz, sombras, contrastes e organização, que reflete de seu cuidado técnico com a construção da imagem. Essas análises dividem sua obra em dois grupos distintos: documentação

# 20

**MG**

*Rio São Francisco,  
1957*



arquitetônica e documentação antropológica, quando, na realidade, “*Gautherot trabalha na fronteira entre a resposta estética que absolutiza a cena e as especificidades dos lugares, das expressões e das interações sociais temporalizadas.*” Assim o fotógrafo alcança em seus ensaios “*a “autenticidade” naquilo que observa, tramando a sua invisibilidade, o seu passar-se despercebido.*”<sup>86</sup>

[ 86 ] SEGALA, Lygia. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 13, n. 2, jul./dez. 2005.

É facilmente reconhecível seu olhar estético sobre a harmonia e geometria do espaço arquitetônico, a organização das formas e sombras bem como a perfeição técnica de suas imagens. Ainda assim falta à literatura uma análise aprofundada do componente antropológico, da alteridade evidente em suas imagens e de sua vontade de viver o espaço o qual enquadra na imagem, especialmente quando se trata de Brasília.

Gautherot busca, desde seu trabalho junto ao Museu do Homem, em 1937, em Paris, captar os ideais da época, que se pautam pelo estudo das representações nacionais. Seu trabalho parte da necessidade de documentar o social, mapear as manifestações regionais, pautada pela autenticidade e a espontaneidade, captando a dinâmica dos movimentos. A valorização da cultura regional e imaterial, tão presentes em publicações e no próprio evento parisiense, sugere que “*seu olhar já estava preparado para registrar o folclore, os “tipos” do Brasil, a arquitetura vernacular, temas de alguns de seus ensaios fotográficos na Módulo.*”<sup>87</sup>

[ 87 ] ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. **Annals of Museu Paulista**, v. 22, n. 1, p. 30, jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v22n1/0101-4714-anaismp-22-01-00011.pdf>>

O fotógrafo muda-se para o Brasil com o objetivo de conhecer e registrar a Amazônia e finalizar no carnaval carioca, com claro intuito de registrar pessoas e paisagens e suas relações, porém tem sua viagem interrompida pela guerra. Quando retorna ao Brasil sente necessidade de registrar o folclore brasileiro, de retratar o povo e as manifestações do interior do país. Interesse que se devia, provavelmente, à sua origem operária.<sup>88</sup>

[ 88 ] GAUTHEROT, op. cit.

Ao retratar cidades e manifestações culturais Gautherot demonstra, portanto, seu interesse imagético além da estética e do documento. Seu olhar, pelo qual, sempre buscou mostrar as pessoas, a cultura e as formas de viver a cidade, possui caráter antropológico etnográfico. Indo além de mera documentação da cidade e além da estética das luzes e sombras modernistas, o fotógrafo possui um desejo, vívido em suas imagens, de compreender e evidenciar o modo como o homem vive o espaço, o ambiente, a cidade. Um desejo de registrar a maneira que os sujeitos habitam e percebem esses espaços.

# 21

**MG**  
*Rio São Francisco,*  
1957





**23**

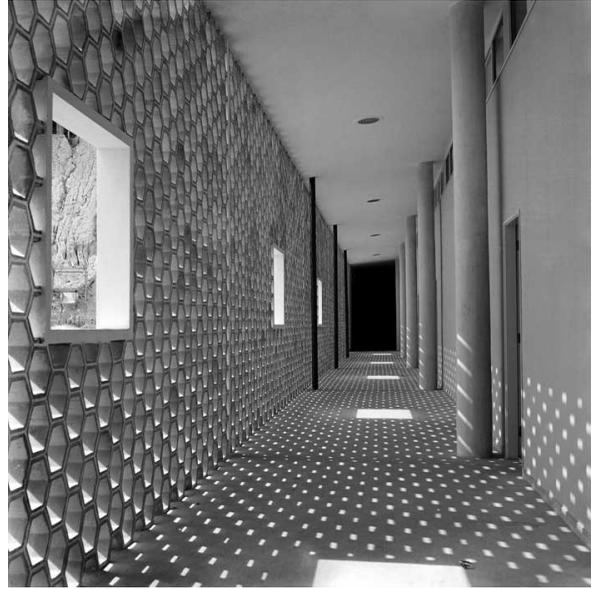
**MG**  
*Palafitas Flutuantes,*  
1966

**22**

**MG**  
*Palafitas Flutuantes,*  
1966

[...] pouco ou nada em suas fotografias de arquitetura parece produto do impulso, do acaso ou da surpresa, mas antes de um princípio formal, uma intenção compositiva resolvida com rigor matemático e sujeita à ponderação de uma série de fatores, nos quais a incidência da luz, a distância focal, a posição, altura e distância do observador somam tanto quanto a forma, o

volume, as coordenadas de cada um dos elementos enquadrados, sejam eles as sombras, as linhas horizontais e as verticais, todos os elementos, enfim, são simultaneamente mobilizados e regulados em favor da estruturação de um real impalpável que a sensibilização da película, naquele momento exato e irrepetível, consubstancia e torna definitivo.<sup>95</sup>



**24**

**MG**  
*Pedregulho, 1951*

# 25

**MG**

*Ministério da Educação  
e Saúde, 1946*





Frequentando os círculos do movimento moderno das artes, Gautherot, diferente de seus contemporâneos, não fazia parte de nenhuma escola artística e não possuía formação fotográfica. Assim, ainda que sua produção se encaixe na construção estética da fotografia moderna e possua técnica impecável, o artista adotava esse olhar etnográfico que destacava seu potencial autoral na construção da imagem.<sup>89</sup>

Sua fotografia funciona como ponto de interrogação entre aquilo que é e aquilo que poderia ser do mundo, um momento de pausa para reflexão de uma sociedade moderna acelerada e sempre em constante movimento. O fotógrafo adentra as fronteiras, definindo um olhar nômade sobre o Brasil.<sup>90</sup>

Marcel Gautherot declara em entrevista<sup>91</sup> que sua fotografia surge, antes de tudo, de seu desejo de viajar, e esse desejo define “*sua identidade profissional como fotógrafo*”.<sup>92</sup> Nesse sentido seus registros urbanos mimetizam registros de viagem, que se intensificam quando, trabalha como fotógrafo oficial do SPHAN<sup>93</sup> – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – onde documenta em grande parte o acervo escultórico e arquitetônico do país. Sua experiência com o movimento moderno na arquitetura deu a Gautherot uma percepção estética diferenciada dos espaços. Le Corbusier<sup>94</sup> e entendia a luz como base para a arquitetura, já para o fotógrafo, “*fotografia é arquitetura*” e aquele que não entendesse a segunda seria incapaz de produzir a primeira com qualidade.

Os projetos de documentação fotográfica que participou junto ao SPHAN, tinham como intuito contribuir para um processo de construção de uma identidade nacional. Focado no patrimônio imaterial<sup>96</sup>, trabalhou de maneira comissionada em diversas regiões do país a convite de Rodrigo Mello Franco de Andrade. Somando as imagens produzidas a serviço do Patrimônio, outros contratos e de maneira autoral, Gautherot produziu no Brasil mais de 25 mil imagens, das quais grande parte tem como enfoque o homem comum, o brasileiro e suas formas de viver. Utilizando o registro de arquiteturas, obras e formas dos espaços, como uma construção cenográfica, uma espécie de pano de fundo para a vida que acontecia naqueles espaços. Na mesma entrevista declarou que detestava a fotografia espetacular. Interessava-se pelo povo e pela cultura popular, pelas amígdalas e pela cachaça.<sup>97</sup>

[ 89 ] FRAMPTON, Kenneth. O destino de Brasília. In: BURGI, Sergio; TITAN JR, Samuel. O encontro entre fotografia e arquitetura em Marcel Gautherot. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 6, n. 9, p. 223-229, jul./dez. 2010.

[ 90 ] SEGALA, op. cit.

[ 91 ] SEGALA, Lygia. **Entrevista com Marcel Gautherot**. Rio de Janeiro: Museu do Folclore, Acervo Instituto Moreira Salles, 7 dez. 1989.

[ 92 ] SEGALA, op. cit., 2005.

[ 93 ] Diário de Pernambuco, década de 1940 (aproximadamente 1947): “*O sr. Marcel Gautherot mandou oito fotografias do Rio por avião. É o chefe da seção fotográfica do Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, o que por si só o credencia aos louros do presente Salão. É responsável pelos melhores apanhados que se conhece no Brasil, de Congonhas, de Campos e Juiz de For, onde fixou a obra do Aleijadinho. Esteve há pouco no norte a serviço do Patrimônio Histórico colhendo abundante material documentário do nosso pitoresco e monumentos artísticos.*”

[ 94 ] LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, 2ª ed., p. 13. “*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 (...).*”

[ 96 ] À época ainda considerados costumes, tradições e folclores.

[ 97 ] SEGALA, op. cit., 1989.

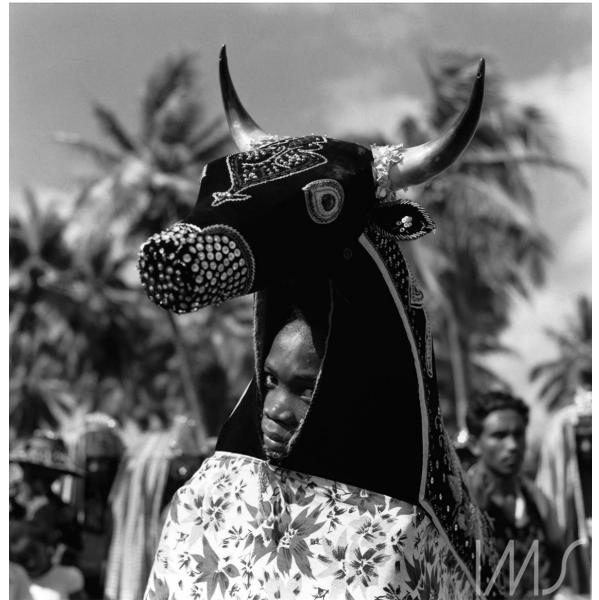
# 26

**MG**  
*Rio de Janeiro,*  
1948



# 27

**MG**  
*Bumba meu Boi,*  
1948





## 28

MG

Pampulha, 1945

[ 98 ] SEGALA, op. cit., 1989.

[ 99 ] Disponível para consulta pública no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro, o acervo foi adquirido em 1998.

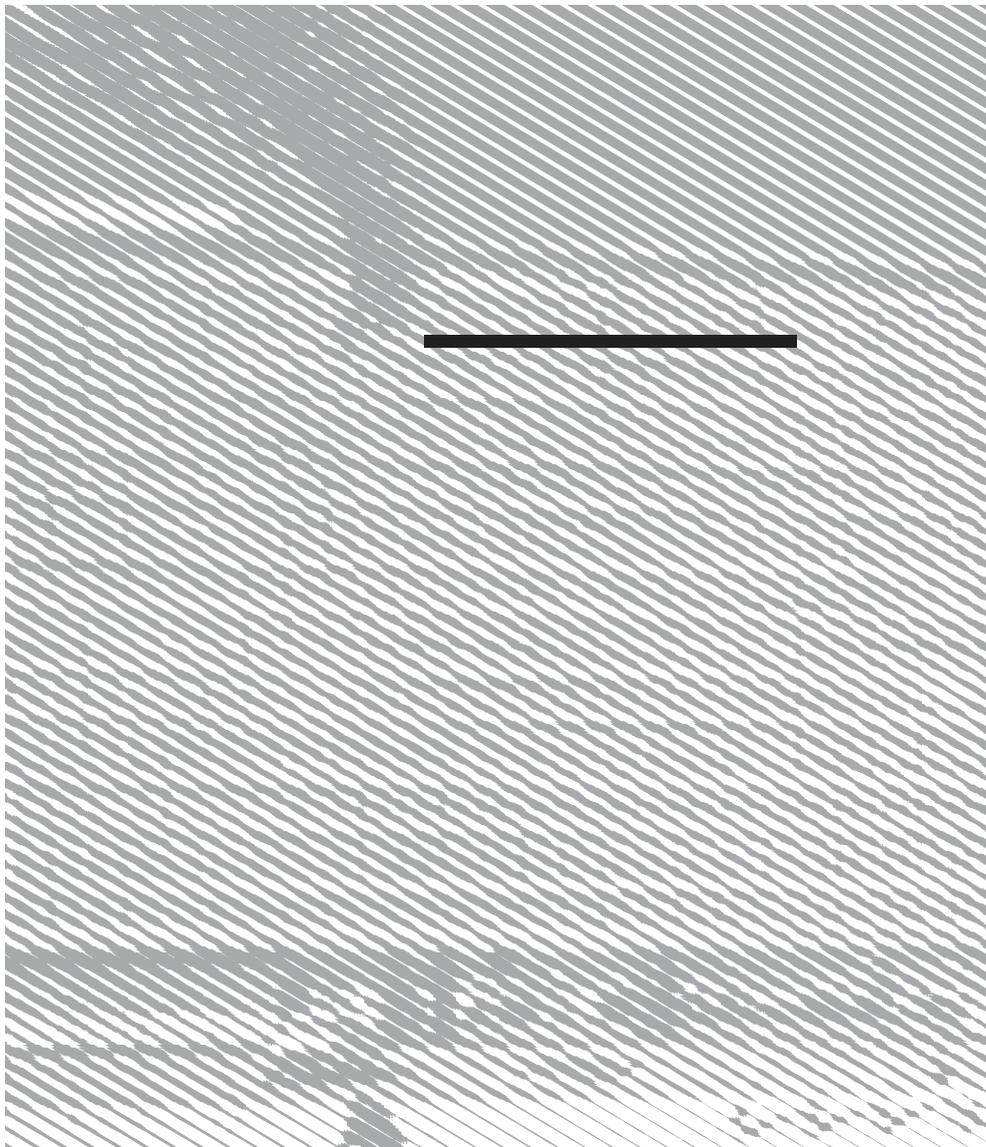
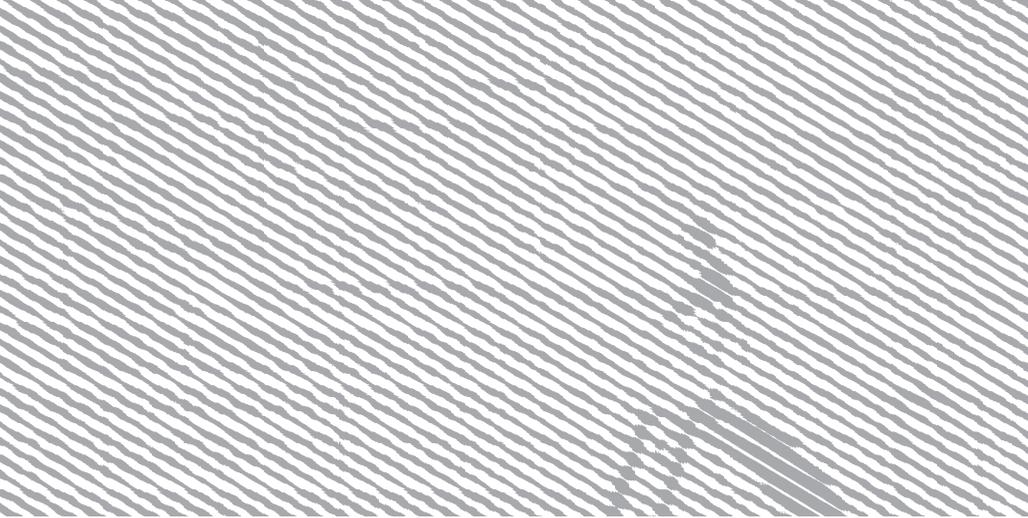
[ 100 ] SEGALA, op. cit., 2005.

[ 101 ] CARVALHO, João Gilberto da Silva; ARRUDA, Angela. Teoria das representações sociais e história: um diálogo necessário. **Paidéia (Ribeirão Preto)**, Ribeirão Preto, v. 18, n. 41, p. 445-456, dez. 2008.

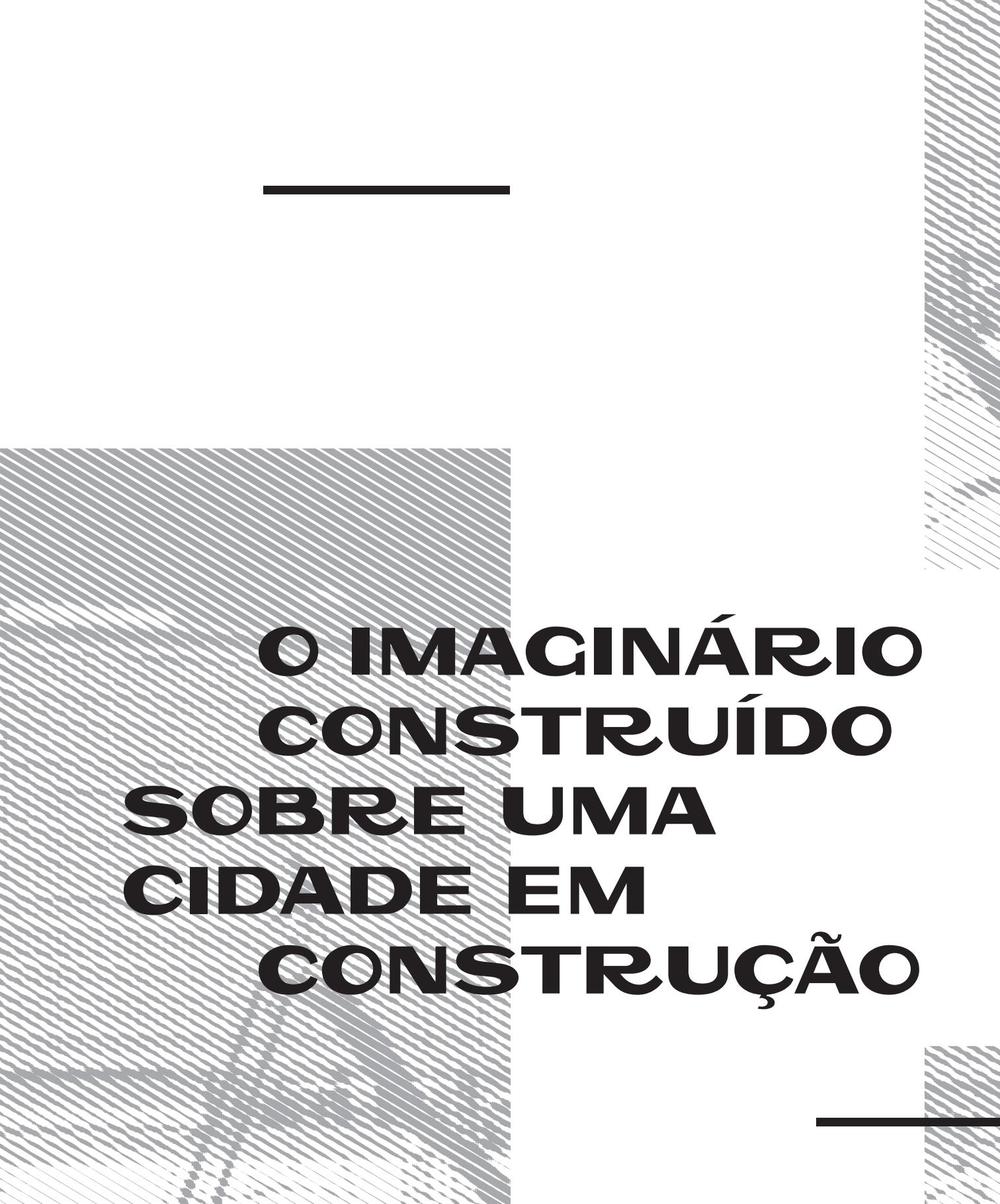
Entretanto, o artista acreditava que a fotografia de arquitetura lhe dava maiores possibilidades de trabalho e executou serviços com Oscar Niemeyer antes de Brasília, nos mais diversos canteiros de obras. À convite do arquiteto, Marcel Gautherot chega a Brasília em 1958, oficialmente registrando a construção para a revista *Módulo* até 1962. Assim como em seus percursos pelo país que se fazem em função de serviços fotográficos, desenvolve simultaneamente projetos pessoais do fotógrafo e executava registros onde buscava “*descobrir e revelar coisas que lhe tocam profundamente*”.<sup>98</sup> A partir da análise de seu acervo<sup>99</sup> com enfoque na temática sobre Brasília, é possível perceber que era exatamente a alteridade e as possibilidades sociais que tanto interessavam ao artista. Socialista engajado, “*Gautherot parece ter encarado*”, na construção da capital “*uma oportunidade seminal na história do que era, então, o primeiro estado multirracial moderno*”. O fotógrafo antecipa “*o momento particular em que as disposições do quadro sintetizam como trama gráfica e representação o acontecimento*.”<sup>100</sup>

Nesse sentido procura-se estabelecer um diálogo entre as teorias das representações sociais<sup>101</sup> e a construção da narrativa da cidade, bem como compreender qual o lugar de fala – ou no caso o lugar de visão - de Marcel Gautherot em suas visitas à capital, assim como qual seu papel na escolha daquilo que fora deixado de fora na construção dessa narrativa da capital.

Assim a partir de uma narrativa historiográfica baseada na noção de representação, especificamente da representação imagética, procura-se identificar como o contexto sociopolítico presente nas fotografias da época se manifesta na produção do imaginário histórico de Brasília a partir dos registros de Gautherot divulgados na revista *Módulo*, frente àquele que de fato o fotógrafo intentava construir imageticamente.



---



**O IMAGINÁRIO  
CONSTRUÍDO  
SOBRE UMA  
CIDADE EM  
CONSTRUÇÃO**

---

# 2.1.

Não vou, não vou pra Brasília

Nem eu nem minha família

Mesmo que seja

Pra ficar cheio da grana

A vida não se compara

Mesmo difícil, tão cara

Eu caio duro

Mas fico em Copacabana.<sup>102</sup>

# Brasília a Nova Capital

## 29

MG

Brasília, 1962



[ 103 ] Os registros de Marcel Gautherot sobre Brasília datam de 1958 a 1986, para fins desse trabalho o objeto das imagens é mais determinante do que o aspecto cronológico, porém o enfoque é dado de 1958 a 1962, período em que a presença do fotógrafo na cidade é constante, sendo analisadas também fotografias de anos posteriores como forma de estabelecer seu olhar individual sobre a cidade.

NAS FOTOGRAFIAS DOS ANOS INICIAIS<sup>103</sup> DE BRASÍLIA É CONSENSO a predominância do retrato de seu conjunto arquitetônico que habita um imaginário da cidade baseado em relações de poder, delimitadas pela percepção de uma cidade criada para atender a função específica de capital do país, local do governo e símbolo do poder. Essa predominância das imagens relacionadas com o contexto político reflete na contemporaneidade, nas representações atuais sobre a capital, sendo o Congresso Nacional o edifício com maior carga simbólica.



**30**

**MG**

*Brasília, 1966*

**31**

[www.falaturista.com.br](http://www.falaturista.com.br)



Ela (Brasília) deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como urbs, mas como civitas, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa dignidade e nobreza de intenção, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir, ao conjunto projetado, o desejável caráter monumental<sup>106</sup>





**32**

**MG**

*Brasília, 1958*

## 33

MG

Esplanada, 1966



Compreende-se o simbolismo de Brasília a partir da construção da própria cidade e dos significados da nova capital do Brasil. Para isso, parte-se de um panorama histórico-social da capital para

analisar o processo de criação dos espaços da cidade modernista e a apropriação de discursos utópicos nas suas representações imagéticas.

Essa construção simbólica e sua relação com o poder político, com a narrativa utópica e com a monumentalidade, contextualizam-se inicialmente, a partir do Relatório do Plano Piloto de Lucio Costa.<sup>104</sup> A cidade é colocada pelo urbanista como “*centro do poder, planejada para atender as necessidades que um espaço de civilidade e política deveria pressupor.*”<sup>105</sup> Percebe-se, desde o princípio da cidade a construção do conceito de cidade monumental atrelada à condição de centro político do país da cidade.

Dentro do conjunto arquitetônico de Brasília, os edifícios monumentais que abarcam aqui o Palácio do Planalto, Itamaraty, Superior Tribunal Federal, Palácio do Buriti, bem como as residências oficiais – Palácio da Alvorada e do Jaburu – e especialmente o Palácio do Congresso Nacional, se destacam no imaginário coletivo sobre a capital brasileira. Esse imaginário é construído por uma história imagética marcada pela

[ 104 ] COSTA, Lucio. **Relatório do Plano Piloto de Brasília.**

Distrito Federal: Novacap, 1957.

[ 105 ] Idem.

escolha midiática de fotografias capazes de priorizar essa narrativa simbólica configurada pela arquitetura monumental da capital.

De acordo com Eduardo Rossetti, *“pensar em Brasília é pensar na cidade que se definiu como imagem, como lugar e como símbolo através da arquitetura.”* Para o autor, *“as fotografias da construção, as filmagens dos canteiros de obras, as memórias dos candangos, o ritmo frenético da construção, a inauguração mítica, os palácios cristalinos e o imenso horizonte do cerrado, tudo isso se amalgama e funde uma percepção complexa do que a cidade-capital representa hoje através de sua arquitetura.”* Assim, a *“missão latente”* da arquitetura é *“transmitir, trans-geracionalmente, a potência simbólica de Brasília está representada em sua escala monumental, com seus palácios, sedes governamentais e espaços cívicos.”*<sup>107</sup>

Estabelece-se a própria contradição que é a capital, observada a partir de diversos pontos de vista que intercalam diferentes áreas do conhecimento, das escolhas daqueles que possuíam poder de decisão na divulgação da cidade, buscando entender como o discurso político relaciona-se a ela, e como a (re)apropriação desses espaços pelo olhar do fotógrafo interfere na própria identidade dos sujeitos que nela vivem.

A capital teve, desde sua concepção projetual, o objetivo de cumprir os requisitos funcionalistas da Carta de Atenas<sup>108</sup>. De acordo com o manifesto,<sup>109</sup> elaborado ao final do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna – CIAM e que teve como principal contribuinte o arquiteto e urbanista Le Corbusier, a cidade é parte de um todo, e deveria servir para a vida em comunidade, para a socialização do homem, além de ser funcional, fazendo uso racional do terreno e da setorização. O zoneamento deveria ser feito de forma lógica para atender essas funções. Todo o planejamento urbanístico moderno deveria se basear nas três *funções-chave* da cidade: habitar, trabalhar, recrear-se e *“a circulação, esta quarta função, só deve ter um objetivo; estabelecer uma comunicação proveitosa entre as outras três.”*<sup>110</sup> A partir da funcionalidade e da setorização, se organizaria o caos urbano próprio dos grandes centros.

O planejamento da cidade de Brasília foi desenvolvido a partir de modelos modernistas que estavam sendo testados e discutidos no âmbito urbanístico e arquitetônico há algum tempo. Esses paradigmas<sup>111</sup> influenciaram não apenas o projeto de Lucio Costa, mas os demais projetos apresentados no concurso para a concepção da capital. Dentre eles

[ 107 ] ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Arquiteturas de Brasília**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

[ 108 ] FICHER, Sylvia; PALAZZO, Pedro Paulo. Os paradigmas urbanísticos de Brasília. **Cadernos PPG-AU**, v. 4, p. 49, 2005.

[ 109 ] CARTA de Atenas. **Assembleia do CIAM**, 1933. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=233>>. Acesso em: 7 out. 2013.

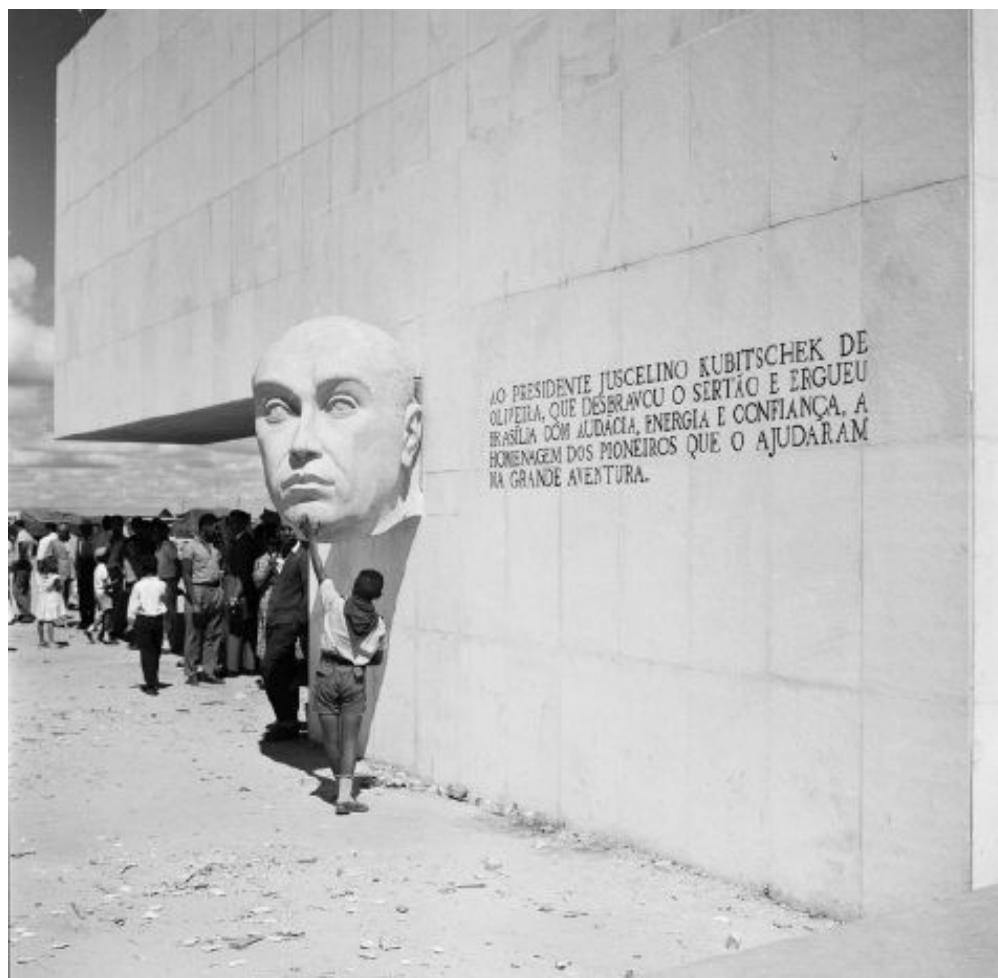
[ 110 ] *Ibid.*, p. 31.

[ 111 ] FICHER; PALAZZO, op. cit., p. 49.

# 34

**MG**

*Praça dos três  
poderes, 1960*



Neste sentido, a crença  
e o reconhecimento são  
mecanismos centrais para a  
consustanciação do poder  
simbólico em capital político.<sup>117</sup>

[ 117 ] MAUAD, Ana Maria. O olhar  
engajado: fotografia contemporânea e  
as dimensões políticas da cultura visual.  
**ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p.  
33-50, jan./jun. 2008.

destacam-se aqui a *monumentalidade*, a *setorização* e o *rodoviarismo* que tangem a questão dos usos dos espaços tratados aqui.

Essas características da cidade moderna aplicadas ao projeto da capital partem do pressuposto de uma forma urbana que se baseia na *definição estrita dos usos dos espaços*, a *atenção*, muitas vezes desmedida, à *circulação dos veículos* com soluções urbanísticas que priorizam esse fluxo e a *regularidade* e imponência dos edifícios sede do governo, que *ocupam o terreno de maneira isolada*, utilizados como pontos focais ao longo de um eixo linear com escala também monumental.<sup>112</sup>

[ 112 ] Ibid., p. 52.

Na obra *O avesso do avesso: das utopias fundadoras da nova capital à igualdade segregadora do Plano Piloto*, Pedro Jabur trata do primado do automóvel, onde enuncia a intenção do urbanista ao planejar a capital na separação dos fluxos de pedestres e veículos abolindo “*a rua como espaço público de interação e constante fluir de pessoas*”<sup>113</sup>, e privilegiando o automóvel ao “*confinar os pedestres do Plano Piloto em suas próprias áreas residenciais e comerciais*.”<sup>114</sup> Nesse sentido, Jane Jacobs<sup>115</sup>, em *Morte e vida das grandes cidades*, relaciona o esvaziamento das calçadas e ruas com a necessidade de diversidade que não é possível com a setorização da cidade moderna onde os usos únicos *formam fronteiras urbanas*.

[ 113 ] JABUR, Pedro. **O avesso do avesso:** das utopias fundadoras da nova capital à igualdade segregada do Plano Piloto. São Paulo: Nelpa, 2009. p. 54.

[ 114 ] Ibid., p.58.

[ 115 ] JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades.** 3. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

A partir das representações imagéticas divulgadas dos anos iniciais da cidade, que se reservavam a mostrar os grandes edifícios e paisagens monumentais de Brasília constrói-se uma falsa narrativa sobre a cidade que corrobora um imaginário de cidade “sem alma”, onde as relações sociais limitam-se a vida pública política.

Ana Maria Mauad<sup>116</sup>, em seu artigo *Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica*, coloca que “*o estabelecimento do poder nunca se faz, exclusivamente pela força. É necessário a criação de um capital político, aceito pelos governados e reconhecido por seus pares, através do qual os detentores do aparelho de estado produzem uma reserva de imagens, símbolos e modelos que compõem o capital simbólico, fundamental para o exercício do poder.*” Simbolismo perceptível de forma clara na arquitetura e no projeto urbanístico da capital brasileira, com seus monumentos do poder, bem como na construção da própria narrativa histórica visual sobre Brasília.

[ 116 ] Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em história da UFF e pesquisadora do LABHOIUFF e do CNPq. Estas reflexões integram o projeto de pesquisa O Olhar engajado: prática fotográfica e os sentidos da História, apoiado com bolsa de produtividade do CNPq (2011-2013). Contou com o apoio do bolsista de Iniciação Científica Luciano Gomes de Souza Júnior.

A imagem na história cultural é construtora de imaginários sociais, a imagem da cidade é calcificada em marcos do poder, o imaginário

[ 118 ] MAUAD, Ana Maria. **Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica**. [S.l.]: Unicentro, 2013.

[ 119 ] Idem.

[ 120 ] MAGALHÃES, Carlos Henrique. **Pela soberania do vazio**. Disponível em: <<http://mdc.arq.br/2009/01/20/pela-soberania-do-vazio/>>.

[ 121 ] JATOBÁ, Sérgio Ulisses. A síndrome de Brasília: reflexões acerca de um rótulo questionável. **Resenhas Online**, São Paulo, ano 13, n. 146.02, fev. 2014. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/13.146/5065>>.

histórico da cidade é então construído por marcos do poder. Portanto é compreensível que em uma cidade onde o capital político de poder era acintosamente presente nos discursos as imagens escolhidas para divulgação da nova capital fossem baseadas no mesmo princípio.

Com a renovação historiográfica brasileira, nos anos 1970, novos objetos e abordagens começaram a fazer parte da construção dessa narrativa histórica. Para Ana Maria Mauad<sup>118</sup>, “o corolário da revolução documental, da ampliação dos tipos de fontes e registros considerados aptos à produção do texto historiográfico orientou o pesquisador a buscar novas possibilidades de interpretação.” Assim, torna-se “possível se fazer uma história com imagens [...] rumo à construção de uma leitura histórica que valorize o processo contínuo de produção de representações pelas sociedades humanas.”<sup>119</sup>

Além da narrativa imagética baseada nos palácios, sedes do poder, na capital, coexiste dentro dessa mesma escala monumental e do próprio discurso simbólico do poder, os grandes espaços monumentais. Diferente das sobras espaciais, que surgem do contraponto com a construção, esses espaços foram também projetados com a intenção de complementar a relação de poder da monumentalidade do eixo, integrando parte do imaginário monumental já consolidado da capital. “É um espaço monumental. É um lugar onde o vazio determina e transforma as percepções.”<sup>120</sup>

Do gramado entre a plataforma rodoviária e o Congresso Nacional, à Praça dos Três Poderes, Praça do Buriti, bem como o espaço compreendido entre plataforma rodoviária e Torre de Tv, entre outros, os vazios monumentais pensados pelo urbanista na intenção de refletir a relação de poder que a capital necessitava. Para Sérgio Jatobá, essa escala “propositalmente ressalta os grandes espaços vazios e os edifícios isolados” apesar de suas referências se irem além das teorias modernistas, mas se inspirarem no “Plano de Versalhes de 1671, o movimento *City Beautiful* do século XIX e os milenares terraplenos chineses.”<sup>121</sup>

Ou seja, ao planejar a escala monumental de Brasília o urbanista pensou tanto sua arquitetura a ser construída quanto seus grandes espaços vazios. Ainda assim, a concepção dessa arquitetura e desse urbanismo planejado gerou uma série de espaços residuais menores que contrapunham às imagens tradicionais da capital, espaços de ação social e



**35**

**MG**

*Brasília, 1966*

Pensar em Brasília é pensar na cidade que se definiu como imagem, como lugar e como símbolo através da arquitetura.<sup>122</sup>

[ 122 ] ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Brasília-patrimônio: cidade e arquitetura moderna encarando o presente. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 149.07, out. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.149/4547>>.

[ 124 ] PINTO, Francisco Ricardo Costa.  
**Um caso peculiar de unidade do diverso:**  
um olhar sobre a apropriação de espaços  
públicos em áreas residenciais do Plano  
Piloto. [S.l.]: [s.n.], 2011. p. 263.

A cidade é sim um  
monumento, um  
museu a céu aberto,  
uma cidade que  
parece intocável,  
porém, desde o início,  
suspeitava-se que por

trás de toda a formalidade, de toda a  
monumentalidade existia outra Brasília  
ou, quem sabe, outras Brasília. <sup>124</sup>

[ 123 ] MAUAD, op. cit., 2013.

alteridade, espaços de moradia e interação social. Nesse ponto surgem possibilidades de exercitar novas configurações imagéticas da cidade.

Procura-se identificar um engajamento do olhar<sup>123</sup> voltado para o uso social dos espaços urbanos, praticamente ausente nas representações oficiais midiáticas da capital. Para Mauad, para existir esse olhar engajado “o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social.” E ainda, “aliada à noção de prática fotográfica está uma outra e importante ideia, o engajamento social ou político a um projeto ao qual o fotógrafo se associa para orientar seu arco de ação.”

Busca-se com isso, a existência de outras menores Brasília dentro de uma Brasília maior, fruto de uma leitura subjetiva individualizada do fotógrafo, que possibilitem uma nova narrativa sobre a cidade. O espaço vazio abre possibilidades de (re)apropriações sociais da *urbe*. O consumidor da cidade e das relações sociais é também produtor do espaço e dessas relações, o fotógrafo como participante ativo dessas relações é criador de apropriações sociais, através da representação dos contra-usos das cidades e da alteridade.

[ 125 ] CARMO, André; STEVENS, Ana. **O conflito social e a construção da cidadania no espaço urbano**. 2008. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/documentos/ecadernos2/Andre%20Carmo%20e%20Ana%20Estevens.pdf>>.

A erosão das paisagens urbanas dá lugar, como descreve Ana Stevens e André Carmo<sup>125</sup>, “a novas especialidades, novas concepções do que é (e do que deverá ser) o espaço urbano e, conseqüentemente, novas formas de o apropriar e experienciar, de o viver.”, ainda que provisoriamente, possibilitando experiências individuais e coletivas a partir das novas leituras das representações imagéticas sobre a capital.

A fotografia ressurge como criadora de novos imaginários, estimuladora de novas histórias e representações do que foi a construção da capital. Na desconstrução da tradicional narrativa de Brasília, identificam-se na alteridade essencial, no uso do espaço como lugar de trocas sociais, novas possibilidades de representação histórica sobre Brasília.



2.2.



# Imagem e Representação na Narrativa de Brasília: O poder da mídia

A PARTIR DAS DÚVIDAS E DISCUSSÕES QUE GIRAVAM EM TORNO DA mudança da capital, foi necessário construir um discurso que justificasse tal mudança. Esse discurso, baseado em uma centralização do poder e uma utopia social, é corroborado pela mídia impressa da época, e também inserido no próprio Relatório do Plano Piloto de Lucio Costa, a partir da exploração do conceito da monumentalidade atrelada à condição de centro político do país da cidade.

Para Rossetti,<sup>126</sup> no Eixo Monumental, “*encontra-se a produção arquitetônica mais notória e reconhecida, justamente por tratarem de edifícios com grande carga simbólica de representação dos poderes, cujas imagens são amplamente difundidas pelos meios de comunicação.*” Dentre estes edifícios destacam-se “*o Congresso Nacional, Palácio do Planalto, Supremo Tribunal Federal, além da perspectiva da Esplanada dos Ministérios.*”<sup>127</sup>

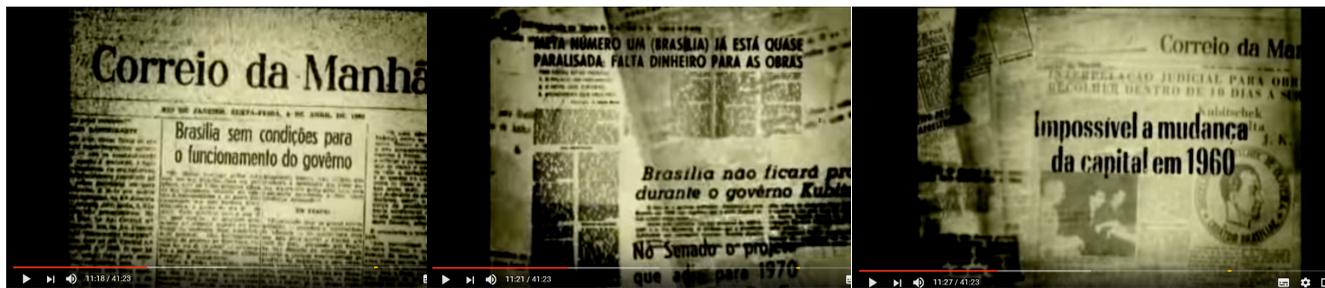
A construção do discurso sobre a capital é envolvido de forte mistificidade, envolvendo diversos agentes de comunicação e imaginários que foram sendo construídos no decorrer da história, assim, “*mesmo após a inauguração, o futuro de Brasília era incerto, objeto de debates que expressavam interesses de diversos segmentos da população.*”<sup>128</sup>

[ 126 ] ROSSETTI, op. cit., 2012.

[ 127 ] Idem.

[ 128 ] LEITÃO, Francisco. **Do risco à cidade: as plantas urbanísticas de Brasília.** 165f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.





# 37

**Documentário Brasília:  
projeto capital**

*sequência de 11:18 à 11:27,  
30:34 à 30:40, 31:00 à  
31:02 e 31:26 à 31:38*





Para alguns, você não tinha certeza até da existência de Brasília, [...] levava a ideia de que havia muita coisa fantasiosa, que aquilo não existiria, seriam só truques fotográficos [...].<sup>132</sup>

[ 132 ] Joel Teixeira, integrante da comissão de transferência, em depoimento para o Documentário Brasília: Projeto Capital. (31:35min)



Em contrapartida, outras revistas e jornais seguiam dando apoio ao pensamento mudancista de Juscelino Kubitschek, que construiu a narrativa de utopia que permeia o discurso fundador e acabou por ser o discurso que fortaleceu e construiu o imaginário que persiste até hoje sobre Brasília. Revistas como a *Manchete*, *Brasília*, bem como o jornal *Correio Braziliense* e a revista *O Cruzeiro* apresentavam essa tendência mudancista, e no intuito de estimular um discurso positivo sobre essa mudança suas reportagens, e mais que isso, suas imagens, serviram ao propósito de divulgar essa Brasília, moderna, dinâmica, cidade nova, política e até fantástica.

[ 134 ] PENNA, op. cit., p. 322.

[ 135 ] *Ibid.*, p. 337.

Para aqueles a favor da mudança, “*A nova capital simboliza a vontade de avançar, de mudar, de crescer, de descobrir o Eldorado.*”,<sup>134</sup> como coloca José Osvaldo de Meira Penna em seu livro *Quando Mudam as Capitais*.<sup>135</sup> Em sua obra, onde o autor investiga e de certa forma justifica a mudança da capital brasileira a partir do estudo da mudança de outras capitais do mundo, destaca também dois elementos essenciais à mudança, o *momento* e a *posição*, sendo assim marcos essenciais da aceitação da mudança era a necessidade da interiorização da capital – posição – e o momento histórico de desenvolvimento nacional que o país passava na época.

[ 136 ] HOLSTON, Jane. **A cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 23.

[ 137 ] *Ibid.*, p. 25.

[ 138 ] PENNA, op. cit.

A narrativa envolvia um momento político favorável, onde Juscelino Kubitschek retoma em seu discurso a ideia de transferir a capital para o interior, que datam da metade do século XVIII. A concepção da capital é envolvida por um caráter mitológico, derivando de uma profecia de João Bosco, que aponta o sítio do Planalto Central como uma maneira de florescer “[...] *uma grande civilização num paraíso de abundância*”<sup>136</sup>. Esse argumento reforça a mudança como ferramenta de desenvolvimento. Em sua campanha presidencial, Kubitschek firmou o compromisso de construir a nova capital como parte do “*programa de metas para o desenvolvimento do país*.”<sup>137</sup> É fundamental perceber, nesse discurso, uma posição simbólica do tempo, do progresso do país ao se intentar um desenvolvimento nacional que levaria a uma nova era de modernização, onde o país avançaria “*50 anos em 5*” que coincide com expansão econômica e populacional do país.<sup>138</sup>



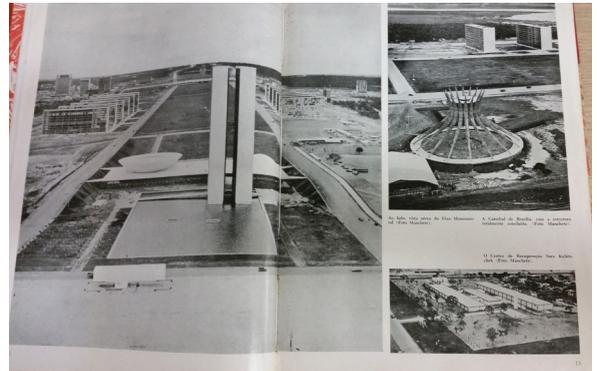
38

Revista Brasília  
número 42,  
junho de 1960

39

Correio Braziliense  
21 de abril de 1960





Dentre as diferentes modalidades de informação transmitidas pela mídia, as imagens, em geral, constituem um dos sustentáculos da memória;

e podem, também, ao mesmo tempo, constituírem instrumento de manipulação política e ideológica.<sup>133</sup>

# 40

**Revista Manchete**  
21 de abril de 1960

# 41

**Revista Brasília**  
número 38, fev. de  
1960, fotos de MG

[ 133 ] KOSSOY,  
op. cit., 2007, p. 103.



**Constrói-se a nova Capital: o presidente Juscelino Kubitschek prometeu transferir para Brasília a Capital Federal - suas realizações anteriores garantem o êxito deste empreendimento, que tem o deputado Israel Pinheiro na primeira linha de sua execução.**

# 42

Revista Módulo  
número 6, dez 1956

[ 139 ] COSTA, Lucio. Brasília revisitada. **Revista Projeto**, Brasília, 1985/1987. p. 116.

Essas imagens, antes mesmo da existência concreta da capital, colaboraram para reforçar a candidatura de Juscelino e levaram-no ao poder, justificando a mudança da capital a partir do reforço de uma narrativa monumental e política, enfatizando a nova arquitetura moderna e o progresso que a cidade traria ao Brasil. A escala monumental, marcada pelo eixo viário de mesmo nome, "*conferiu à cidade nascente, desde seus primórdios, a marca inelutável de efetiva capital do país.*"<sup>139</sup> A escala reconhecida, em revistas e jornais nacionais e internacionais, caracteriza a capital administrativa do país como tal e acaba por se tornar uma marca da própria cidade.

[ 140 ] PALLASMAA, op. cit., p. 19.

Assim, a criação de narrativas imagéticas sobre Brasília não se dá pela mera reprodução das imagens, porém as imagens manipulam o imaginário no contexto da arquitetura do espetáculo, uma nova arquitetura monumental, uma nova cidade que nasce de um equivocado conceito de paisagem desértica. "*A arquitetura sempre inventou a realidade e a cultura por meio de transformação de contextos humanos em imagens e metáforas de vida e de ordem idealizada.*"<sup>140</sup> e, nesse sentido cabe à mídia impressa o papel de idealizadora da nova vida, na nova capital. Questiona-se até que ponto, dentro das revistas e jornais da época, o fotógrafo, criador das imagens, tinha o poder de reproduzir de fato o seu olhar ou ter este olhar apropriado para atender a demandas políticas e publicitárias.

A partir dos questionamentos que giravam em torno da mudança da capital, foi necessário construir uma narrativa que justificasse tal mudança. Essa narrativa, baseada em uma centralização do poder, uma utopia social e desenvolvimento nacional, é corroborada principalmente pela mídia impressa da época. Nesse contexto, a revista *Módulo* tem destaque por acrescentar ao discurso político uma representação onde o valor estético da arquitetura moderna se sobrepõe ao da fotografia tornando-a meramente ilustrativa, ainda que nos anos 50, há muito a fotografia já havia ultrapassado o conceito de mera ferramenta de reprodução e atingido patamar definitivo de arte.

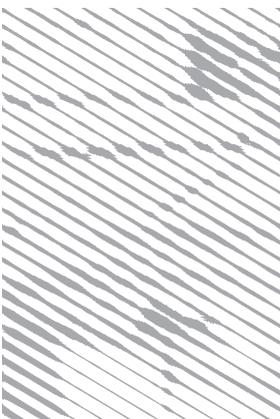


---



**MARCEL  
GAUTHEROT  
EM BRASÍLIA**

---



\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



# Marcel Gautherot em Brasília

[ 141 ] Anexo 2 deste documento, pg 180.

[ 142 ] Depoimento de Marcel Gautherot para o Jornal de Brasília de 20 de janeiro de 1993. Parte do clipping sobre o fotógrafo do IMS – RJ.

MARCEL GAUTHEROT CHEGA À BRASÍLIA EM 1958, A PEDIDO DO de Oscar Niemeyer, a fim de registrar a construção e consolidação da cidade. Seu acervo sobre a capital, conservado pelo Instituto Moreira Salles, possui mais de 3.100 imagens<sup>141</sup>, entre folhas de contato e fotografias, que datam desde 1958 até 1986, dessas mais de 2.000 foram feitas entre 1958 e 1962, período em que o fotógrafo residiu na cidade e fazia parte oficialmente da revista Módulo. Para o fotógrafo, a participação da construção de uma cidade assim era “[...] *impressionante e formidável*.”<sup>142</sup>

Sua empreitada consistia em retratar passo a passo a construção da capital. Além da revista Módulo, muitas de suas imagens foram utilizadas em publicações oficiais do governo e em revistas de arquitetura ao redor do mundo. Após 1962, Gautherot retorna algumas vezes à cidade, vezes para trabalhos oficiais, outras para trabalhos autorais, especialmente no âmbito de complementar séries de imagens iniciadas nos anos anteriores. O registro de sua última visita à capital foi em 1986.

Mais do que um fotógrafo documental, Gautherot foi, como anaisado um pesquisador etnográfico. Em Brasília, pôde exercer toda sua capacidade de compreender e interpretar antrpologicamente, através de



[ 142 ] BURGI, Sérgio  
apud GAUTHEROT, op.  
cit., 2010, p. 14.

Em Brasília, todos os elementos da formação estética e do olhar fotográfico de Gautherot puderam convergir.” Uma vez que na nova capital “elementos do passado arquitetônico e da paisagem natural do Brasil foram submetidos a uma nova síntese [...] que não podia deixar de capturar a imaginação do fotógrafo.<sup>142</sup>

[ 143 ] O retrato e o auto-retrato enquanto categorias fotográficas e suas percepções sociológicas e capacidade de construir identidades, bem como a relação com a memória e o pertencimento ao espaço pressupõem pesquisa específica. Aqui tais conceitos foram utilizados no contexto colocado pelo pesquisador Raphael Fonseca no trabalho Retrato E Auto-Retrato Em Nikki S. Le de 200 a partir das impressões obtidas com a leitura das imagens produzidas por Marcel Gautherot.



imagens, a identidade e historicidade de uma cidade que nascia e se transformava. Muito além dos monumentos, da grandiosidade e das narrativas utópicas da nova cidade que surgia, Gautherot foi capaz de registrar seus personagens e histórias com foco antropológico e ineditismo único ao fazer parte do nascimento de tradições e de uma nova cultura no centro do Brasil.

O fotógrafo participa do nascimento da cidade se relacionando intersubjetivamente com sua construção espacial e social, interagindo e passando a se identificar com esse espaço. Como antropólogo visual, analisa e coleta dados ao imergir nos significados culturais que estavam sendo construídos. Um exemplo dessa identificação com o espaço urbano são as imagens nas quais ele se insere no referente fotográfico, misturando-se àquela paisagem que ajudava a construir simbolicamente. Gautherot constrói um enquadramento do qual participa ativamente. Uma vez que o retrato é permeado pela vontade da memória e da

eternização do próprio *self*,<sup>143</sup> o autorretrato representa um reconhecimento do pertencimento ao espaço daquela imagem, onde o fotógrafo passa a se identificar com o quadro e a paisagem que compõe. As imagens datam de 1962 e 1968, quando já se encontra familiarizado com os espaços da capital e, pressupõe-se, parte da construção sociocultural que ela representa.

# 43

MG  
Brasília



**44**

MG  
Brasília

**45**

MG  
Brasília

**46**

MG  
Brasília

**47**

MG  
Brasília



**48**

**MG**  
*Brasília*

—  
—

3.1.

—

# O Fotógrafo e o Arquiteto: A Revista Módulo<sup>144</sup>

[ 144 ] Para uma abordagem aprofundada do papel editorial da revista e sua relação com as imagens de Gautherot, ver ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. **Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil:** da cultura material e imaterial à arquitetura. Onde a autora aborda, além das questões levantadas aqui, toda a construção narrativa da obra do fotógrafo dentro do periódico.

AINDA QUE GAUTHEROT TRABALHE DIFERENTES TEMÁTICAS NO decorrer de sua vivência na capital, tais como eventos sociais, obras de arte, paisagens naturais, vida social dos trabalhadores e candangos, retratos, entre outras, a revista Módulo, tem como enfoque os retratos dos espaços urbanos e da arquitetura moderna, o que não impede o fotógrafo de realizar inúmeras outras séries autorais que se desviavam do objetivo oficial de seu trabalho em Brasília.

A narrativa monumental-política sobre a capital se mantém durante e após o período inicial da construção de Brasília. As imagens divulgadas sobre a cidade retomam continuamente a representação utópica do discurso de Kubitschek, reforçando imaginários e influenciando comportamentos. Essa construção representativa no início da década de 1960 canaliza esperanças sociais, obtendo como resultado o êxodo para o centro-oeste do país em busca das novas possibilidades socioeconômicas que a capital representava. Partindo então da teoria das representações sociais e do poder dessas representações na construção historiográfica, procura-se compreender como se deu, historicamente, a influência da Revista Módulo na construção do imaginário histórico sobre Brasília, e como as imagens fotográficas de Gautherot se localizam nesse contexto.

Lançada em 1955, tendo à sua frente o arquiteto Oscar Niemeyer junto à uma equipe de colaboradores que intentava criar uma linha editorial própria, a revista coloca-se como de interesse técnico e, ainda que, voltada “*especialmente a profissionais e artistas, tenha sempre a humildade e a força de ser alguma coisa a respeito do homem comum, esse exilado de nosso tempo e de nossa cidade.*”<sup>145</sup>. A Módulo faz referência direta ao *modular* e à genialidade dos princípios de Le Corbusier, mostrando desde o começo seu *viés* estético modernista, a valorização do projeto arquitetônico e do arquiteto.

Ainda que teoricamente se colocasse como uma revista de arte, voltada para a consagração do homem comum, a revista foi criada em um momento em que a obra de Niemeyer passa pelas “*mais variadas críticas que não deixam de afetar a prática profissional do arquiteto*”<sup>146</sup>. Niemeyer, que se declarava indiferente às críticas “*sempre que possível trata de desautorizá-las de várias maneiras*”. A construção de Brasília, como coloca Ruth Verde Zein<sup>147</sup>, serve para Niemeyer como suporte para esclarecer e resolver os pontos problematizados em sua obra. A revista, nesse contexto, é criada como “*veículo de grande relevo para a consagração nacional e internacional definitiva do modernismo arquitetural brasileiro*”<sup>148</sup>, especialmente concebida para “*como suporte de divulgação e defesa das obras de Niemeyer*”. Ainda que o discurso inicial do periodico possuísse características sociais, sabe-se que o desejo de se “*internacionalizar e ser moderna*” marca a linha editorial da revista, como coloca Heliana Angotti-Salgueiro<sup>149</sup>

Conforme a ideia da capital e sua concretização tomavam forma, as representações imagéticas, combinadas em um projeto gráfico esteticamente elaborado, ganham mais espaço na publicação, onde “[...] esses dispositivos visuais passam a figurar nas capas e em reportagens que destacam virtualmente a imagética da capital por vir”<sup>150</sup>. A descaracterização de fotografias para que fosse priorizado o projeto gráfico das capas, reportagens e de conteúdos publicitários da revista é perceptível desde sua primeira edição, com as imagens de Brasília esse padrão se mantém.

Ainda que o anonimato do fotógrafo de arquitetura fosse regra no cenário internacional, a omissão da autoria na revista Módulo, no final dos anos 1950 era inalcançável, uma vez que “*outras revistas já davam créditos aos fotógrafos desde o início da década*”. Confirma-se então, que

[ 145 ] MÓDULO, número 1.  
A revista e o título. a redação, 1955.

[ 146 ] ZEIN, Ruth Verde. Oscar Niemeyer. Da Crítica Alheia à teoria própria. *Arquitextos*, n. 151.04, 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4608>>.

[ 147 ] Idem.

[ 148 ] ANGOTTI-SALGUEIRO, op. cit.

[ 149 ] Idem.

[ 150 ] ANGOTTI-SALGUEIRO, op. cit.

## 49

**Revista Módulo**  
 número 1, 1955,  
 editorial

## A REVISTA E O TÍTULO

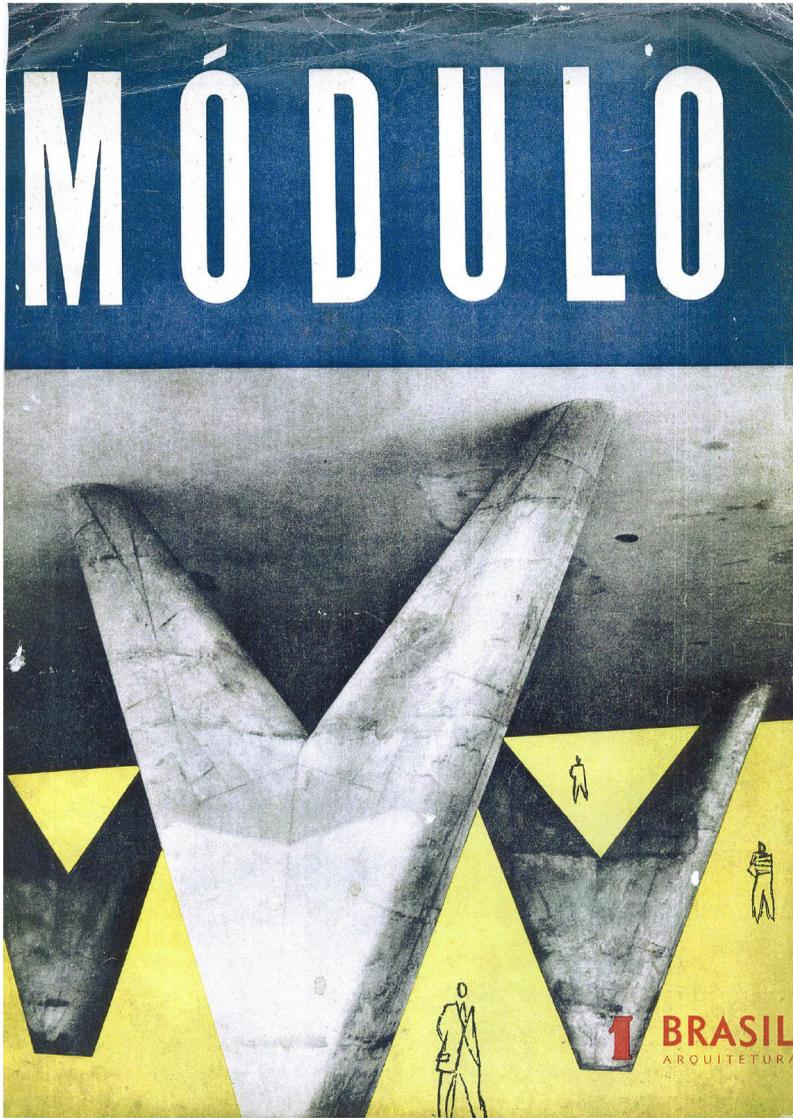
**Módulo** — diz o dicionário — é medida reguladora das proporções arquitetônicas de um edifício. Essa medida, que vem da Antigüidade, foi há pouco recriada e racionalizada pelo gênio de Le Corbusier, no seu "Modulor", que tem por base as dimensões do corpo humano. Não é uma fração decimal do meridiano terrestre, mas a altura e as proporções desse "bicho da terra tam pequeno", o que lhe serve de padrão.

Queremos que esta revista, que forçosamente será de interesse técnico, e se dirige especialmente a profissionais e artistas, tenha sempre a humildade e a força de ser alguma coisa a serviço do homem comum, êsse exilado de nosso tempo e de nossa cidade.

Para burlar o regulamento municipal, que exige dimensões e condições mínimas de ventilação para o quarto de empregada, muitas plantas o apresentam sob a denominação de "depósito": ali é depositada durante a noite a pequena máquina ambulante do trabalho doméstico. E muitos não percebem que não é apenas êsse irmão mais pobre, é, em certa medida, todo homem da desumana cidade de hoje que se degrada e se humilha entre as paredes e as máquinas.

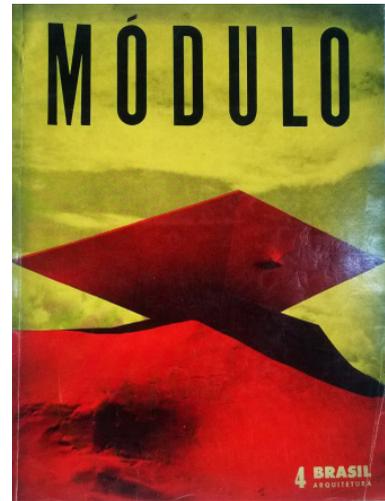
Não depende somente do arquiteto ou urbanista a imensa tarefa de humanizar a vida moderna. Êle não pode, entretanto, esquecer sua parte de responsabilidade; no momento em que se debruça sobre a prancheta êle deve se lembrar de que o homem não é apenas uma fraca máquina a ser protegida e servida por outra mais sólida chamada casa; é um estranho bicho que tem alma e sentimento, e fome de justiça e de beleza, e que deve ser consolado e estimulado.

MÓDULO quer ser fiel a esta lembrança, e guardar, entre os prodígios da técnica e as fantasias da estética, a singela medida do humano.



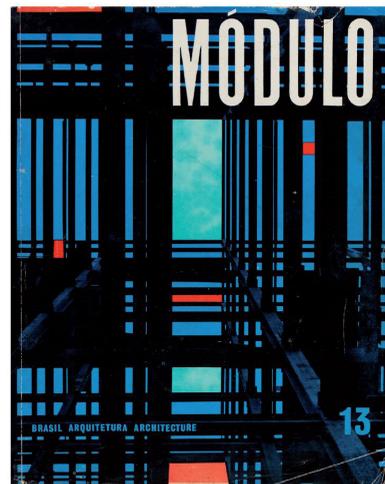
**50**

Revista Módulo  
número 1, 1955,  
capa



**51**

Revista Módulo  
número 4, 1956,  
capa

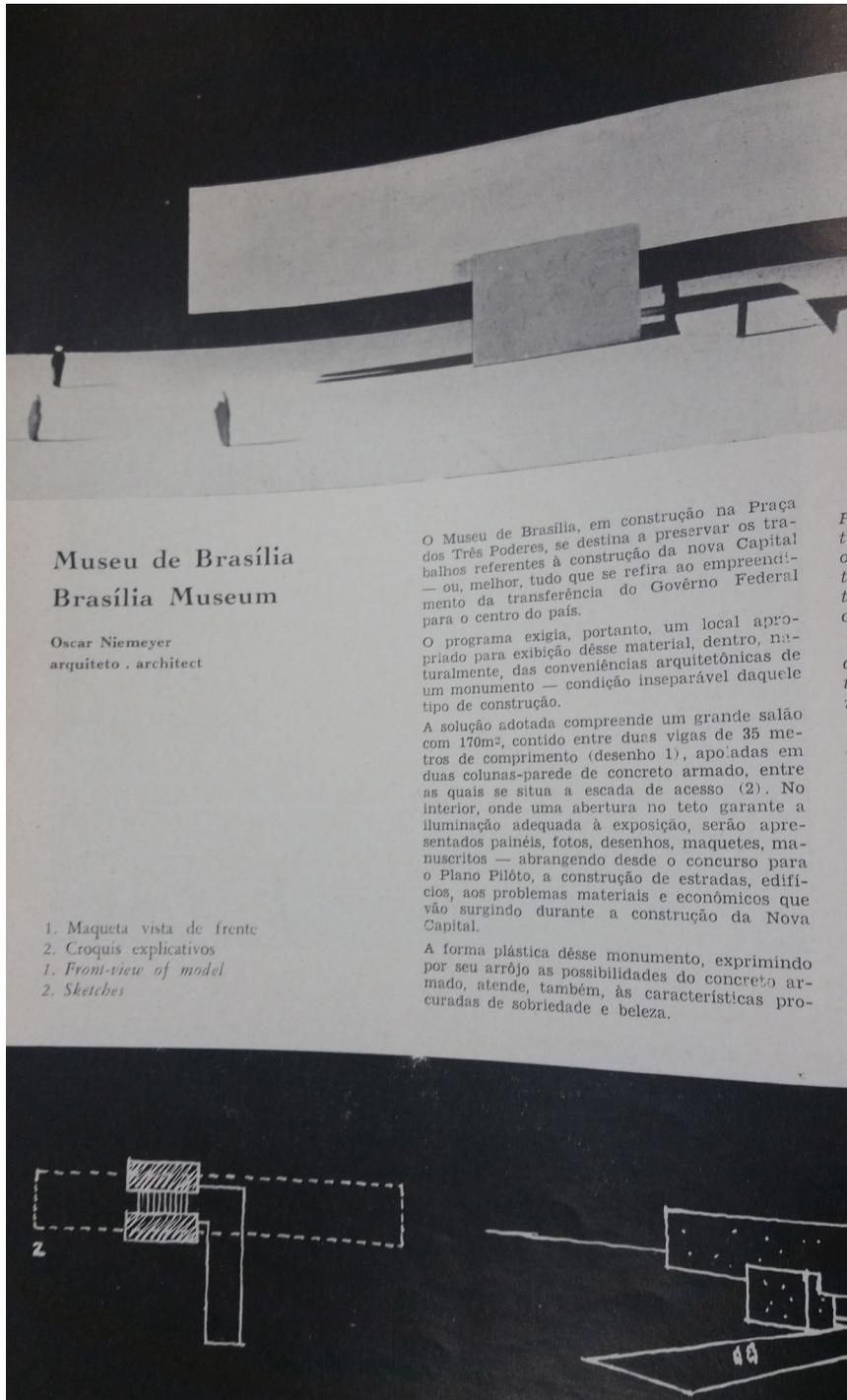


**52**

Revista Módulo  
número 13, 1959,  
capa

Niemeyer passa a realizar um esforço afirmativo de explicitação de suas premissas e conceitos. O veículo preferencial para isso será a revista Módulo, que além de publicar suas obras, acompanhadas de textos de outros autores apoiando direta ou indiretamente suas realizações, incluirá também uma série de artigos dele mesmo, publicados entre 1955 e 1962.<sup>149</sup>

[ 149 ] ZEIN, op. cit.



[ 151 ] Idem.

mesmo sendo os “*responsáveis pela comunicação promocional e difusão das obras dos arquitetos nessas publicações [...] os fotógrafos não eram em geral reconhecidos, nem seu trabalho valorizado.*”<sup>151</sup>. Isso ocorre a em uma revista que se diz voltada para profissionais das artes visuais e em um momento que a fotografia já era, ha muito, reconhecida como objeto artístico.

[ 152 ] Idem.

As imagens da arquitetura moderna, especialmente das obras de Oscar Niemeyer, eram o principal assunto da revista, aparecendo diversas vezes como objeto de capa. Essas imagens, porém, eram submetidas às escolhas dos diagramadores – com autoria devidamente reconhecida - e “*escapavam completamente das mãos dos fotógrafos*”, sendo “*submetidas a enquadramentos arbitrários, a cortes, a formatos diversos e a justaposições*”,<sup>152</sup> intervindo nas relações dos sujeitos das fotografias e no papel do fotógrafo destacado anteriormente.

[ 153 ] Idem.

Ainda que suas imagens fossem submetidas à essas alterações, diferente da grande parte dos fotógrafos de arquitetura da época, Gautherot possuía certa liberdade para exercer suas escolhas e determinar seus olhares, “*fora dos parâmetros documentais e informativos da foto de encomenda*”. Isso se deve ao seu contato com os diferentes movimentos culturais europeus que permitem, a partir de um senso estético apurado, que o fotógrafo possa “*reivindicar sua criatividade em relação aos seus pares*”.<sup>153</sup> Por possuir um estilo próprio consolidado, é possível a partir de um olhar apurado, ainda quando não explicitada nas imagens, reconhecer a autoria de grande parte de suas fotografias publicadas na revista.

[ 154 ] Idem.

[ 155 ] Idem.

Sobre a participação específica de Gautherot na revista Módulo, a pesquisa da historiadora Heliana Angotti-Salgueiro<sup>154</sup> presta-se a esclarecer diversas questões. Sabe-se, portanto, que as reportagens de Marcel Gautherot fazem parte da revista desde sua primeira edição, apresentando reportagens fotográficas que “*inscrevem-se nos seguintes campos: cultura material, imaterial e arquitetura moderna brasileira*”,<sup>155</sup> ainda que essas permanecessem sem marcação exclusiva de autoria, é possível identifica-las por suas características estéticas e temáticas específicas. Até o início da construção de Brasília as imagens do fotógrafo abrangiam diversos temas dentro de suas reportagens, sem que houvesse distinção, por parte do editorial, qualitativa ou quantitativa, entre imagens de movimentos culturais, paisagens naturais ou obras arquitetônicas.

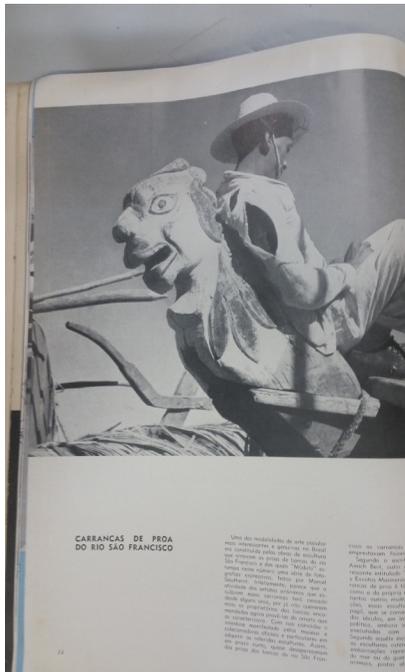
Sem intentar analisar todo o conteúdo da revista, nem se de fato cumpre com todas as expectativas de sua carta de intenções, destaca-se como a ideia de tratar a respeito desse homem comum perde-se nas suas edições referentes à Brasília. No que diz respeito à publicações sobre a capital a revista ignora grande parte o acervo de Gautherot que diz respeito às relações sociais, trabalhadores e cultura popular, demonstrando o real objetivo, já colocado aqui, em divulgar a arquitetura e urbanismo modernos da nova capital. Em entrevista dada à Lygia Segalla em 1989,<sup>156</sup> o fotógrafo destaca que por ter nascido em uma família pobre e detestar a fotografia espetacular, seu interesse maior era pelo povo, pela cultura popular e que, em Brasília documentou toda a construção, dando “*enorme destaque aos trabalhadores*”, produzindo uma documentação enorme sobre a capital que “*nunca ninguém utilizou*”. O fotógrafo, ainda em entrevista, se ressentiu sobre uma suposta recusa explícita da revista Módulo onde, especificamente, gostaria de ter publicado imagens que mostrassem as favelas, as cidades satélites na origem, as construções populares, mas não quiseram “*porque era muito feio*”.<sup>157</sup>

[ 156 ] SEGALA, op. cit., 1989.

[ 157 ] Idem.

Nesse sentido, é possível perceber a intenção da revista em publicar apenas a Brasília dos edifícios de Niemeyer e Urbanismo de Lúcio Costa, exercendo uma forte desvalorização da fotografia de arquitetura e da cidade enquanto objeto de arte e do fotógrafo como participante da construção do imaginário urbano, tratando-a apenas como objeto bidimensional sem outros significados além do documento. A revista utiliza as fotografias como suporte para o referente, sem considerar a importância do olhar fotográfico sobre o mesmo e as repercussões históricas sobre o imaginário social das escolhas imagéticas feitas naquele momento.

Assim, a fotografia de arquitetura era inserida na revista, ainda que em grande quantidade, com caráter meramente documental, uma vez que apenas o objeto arquitetônico apresentado através da imagem era considerado pelo corpo editorial como manifestação artística, invisibilizando o olhar do fotógrafo nesse contexto. Quando se analisa a relação Brasília e Gautherot na revista Módulo, percebe-se que a seleção de imagens é realizada de maneira a priorizar a fotolegenda, a imagem apenas como suporte para se tratar do objeto - a arquitetura.



CARRANCAS DE PROA DO RIO SÃO FRANCISCO

Uma das características de uma escultura em madeira é a sua leveza. Quando se trata de uma escultura em madeira, o artista deve ter em mente a possibilidade de que a obra seja transportada para um local distante. É por isso que a escultura em madeira deve ser feita com um material resistente e leve. Além disso, a escultura em madeira deve ser feita com um material que seja resistente à umidade e aos insetos. Com isso, a escultura em madeira pode durar por muitos anos.



FOTO DE MARCEL GAUTHEROT



CARRANCAS DE PROA DO RIO SÃO FRANCISCO



# 54

Revista Módulo  
número 3, 1955,  
p. 14 a 16

Dos planetas escuros na mais densa matéria nuclear,  
 Nem a noite maior das negras nebulosas.

Se as coisas do mundo se encadeiam e implacáveis gravitam  
 Do calor das estrelas ao pesado frio derradeiro,  
 Porquê há na infância uma doçura simples e primeva?  
 E as cores espectrais porque se alongam  
 Em ruivo e moreno, em zaino e rosilho,  
 E na explosão reside o acontecimento de uma flor?

Água, água de chuva — presença unânime da Queda —  
 Aura da esperança; sombra do castigo;  
 Água pesada, água de chincho

— Água da chuva —

Chuva! Cabelos brancos, cabelos frios  
 Dessa noite velha, dessa noite fria  
 Que me apaga a vista, que me extingue a voz.  
 Chuva em que vou com a alma embuçada  
 E o coração molhado e vazio.  
 Ouço os teus passos ligeiros de fantasma,  
 O teu frager funesto, o teu rumor sombrio  
 Chuva da eterna morte!

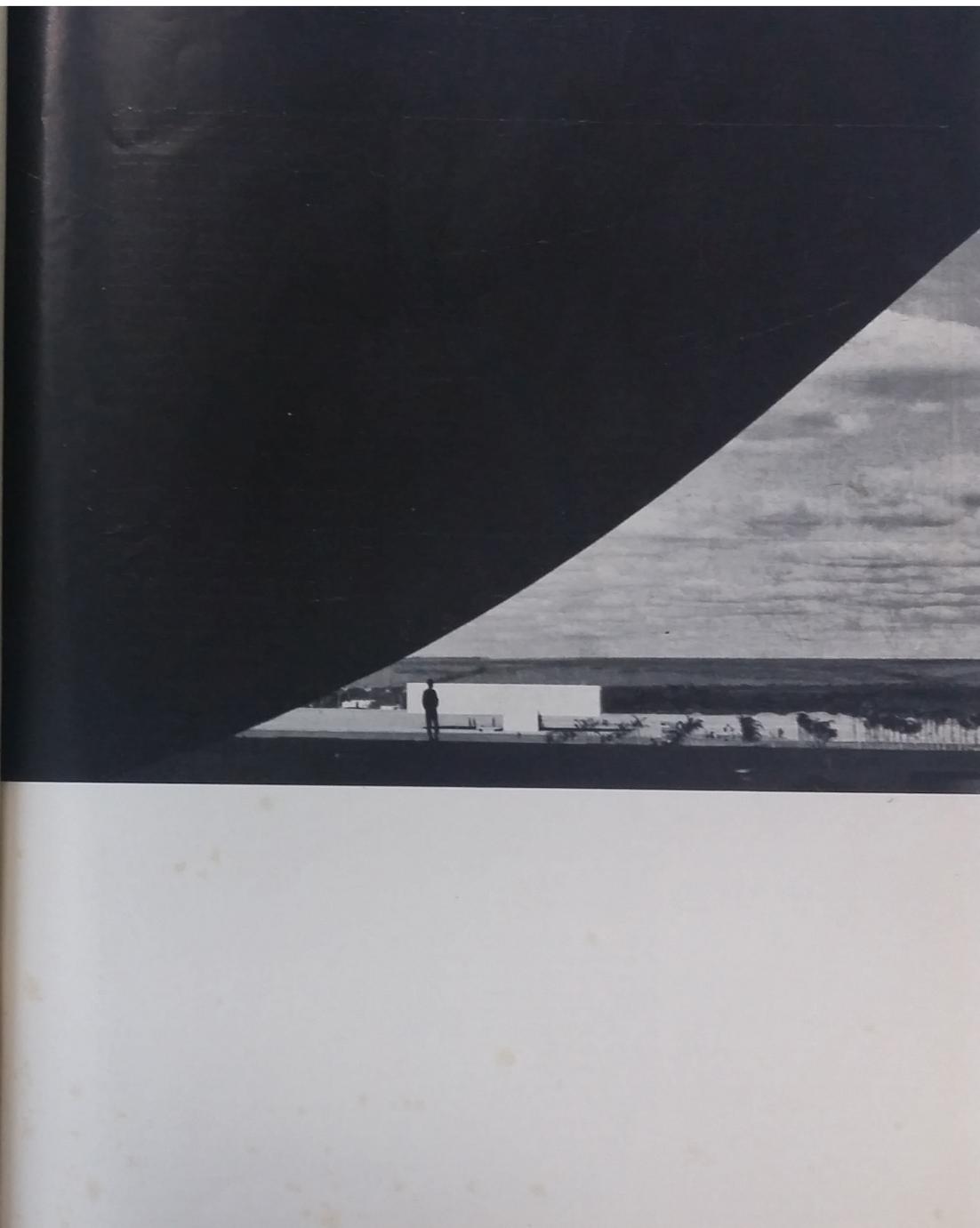
Se é impossível voltar e possível não é perdurar  
 Na hora intensa da espera, no espaço da demora,  
 E partir!  
 E partir e partir para o fim das memórias...  
 Arcturus, Antares, Altair! Capitâneas  
 Dessa navegação taciturna e para sempre  
 E para além da verdade e grandeza da vida.

E partir e partir para o fim das idades...

Já a eterna luz com os seus dedos de rosa  
 Estende o azul do dia;  
 E partir e partir para além da saudade.

Das vinhas de orvalho instante da vindima,  
 Meandros matinais de frondes vaporosas  
 E os galos proclamando de próximo a longíquo,  
 Nas úmidas distâncias, o canto da aventura.

É partir!  
 É partir e partir para o  
 fim das memórias...<sup>158</sup>



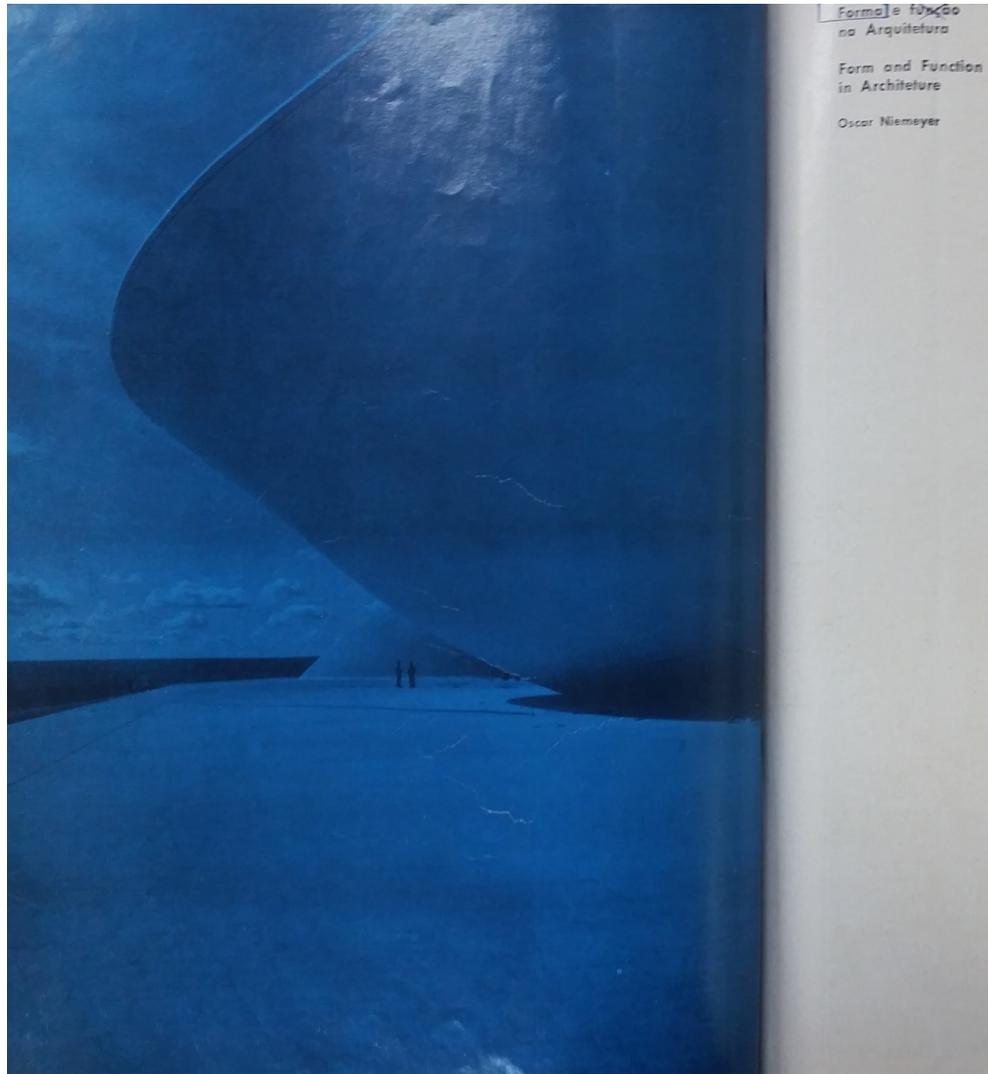
## 55

**Revista Módulo**  
*número 31, 1962,*  
*p. 36-37*

[ 158 ] CARDOZO,  
Joaquim. **Prelúdio**  
**e elegia de uma**  
**despedida.** Niterói:  
Hipocampo, 1952.

# 56

Revista Módulo  
número 21, 1960, p.2



# 57

**MG**

*Brasília, 1958*



# 58

**MG**

*Brasília, 1958*



A partir desse recorte editorial, mesmo quando eram selecionadas imagens dos trabalhadores da construção, no lugar da arquitetura e da cidade como cenário para as relações sociais – como buscava retratar o fotógrafo - o trabalhador é colocado como acessório do espaço e a fotografia, mero suporte da narrativa textual, sem que se permita a comunicação autônoma própria da imagem.

Essas imagens escolhidas editorialmente para reprodução na revista contribuem para a conformação de um imaginário utópico sobre a capital. Esse imaginário colabora com a homogeneização da narrativa que privilegia as obras arquitetônicas como símbolos únicos do espaço da cidade, ainda que a publicação se posicionasse para um discurso artístico e social. Ademais, não apenas essa representação da cidade é o foco principal da revista, a fotografia é utilizada como mero suporte para esse discurso arquitetônico.

[ 159 ] ANGOTTI-SALGUEIRO, op. cit.

É, portanto, possível notar nas escolhas dessas fotografias que compõem a narrativa sobre Brasília dentro da revista Módulo a desatenção ao olhar e ao papel social do fotógrafo. A construção dessa narrativa inicia-se no volume nº8, em 1957 com uma reportagem sobre o concurso para o Plano Piloto, perpassando as diversas fases da construção, com diversas reportagens que destacavam os edifícios monumentais que eram erguidos e segue até depois da saída do fotógrafo em 1962. No decorrer das edições da revista ocorre, diversas vezes, uma repetição de imagens, sugerindo que o *“leque de fotografias à disposição não era tão vasto, apesar do grande número de contatos feitos por Gautherot em Brasília, que seu acervo revela hoje”*.<sup>159</sup>

Marcel Gautherot se desliga da revista a partir da edição nº 28, em Junho de 1962, quando retorna ao Rio de Janeiro. Ainda assim, continua visitando, com menos frequência, a nova capital, podendo realizar e complementar diversas séries importantes sobre Brasília com liberdade autoral para exercer seu papel como pesquisador etnográfico da cidade pela fotografia.

[ 160 ] Acervo completo disponível no Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro.

A partir da análise da obra completa do fotógrafo,<sup>160</sup> percebe-se que, mesmo dentre as fotos dos canteiros de obras da capital, onde o enfoque aparentemente é dado às estruturas construtivas, Gautherot utiliza essas estruturas, em grande parte de sua obra, como cenário para o trabalhador, para movimento operário e social que ali se desenvolvia.

Assim como no corte fotográfico aquilo que é deixado de fora da imagem é tão importante quanto o que é inserido no enquadramento, aqui, as imagens de Gautherot, *deixadas de fora do corte editorial*, são tão, ou mais importantes para compreensão de seu acervo, bem como para a conformação de novas leituras da história da capital, quanto àquelas reproduzidas na revista.



# 59

**MG**

Brasília, Moradias  
da Sacolândia, 1959

3.2.

---

---

---

# Brasílias impublicáveis de Marcel Gautherot: Formas de habitar os espaços e a narrativa da exclusão

[ 161 ] Acervo completo disponível no Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro.

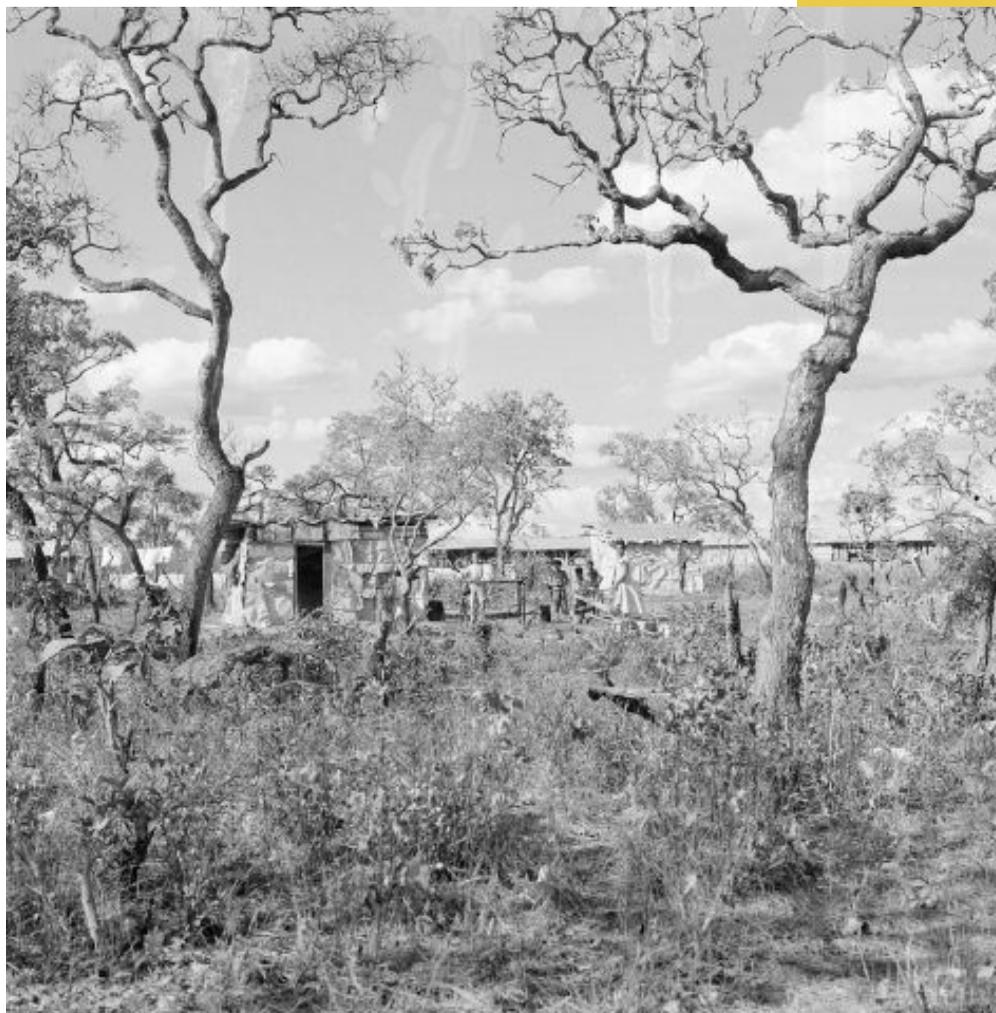
[ 162 ] BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso. 1990, apud MANINI, 2002.

[ 163 ] Idem.

O ACESSO ÀS IMAGENS DE MARCEL GAUTHEROT FOI CONCEDIDO PELO Instituto Moreira Salles, a partir dele procede-se à análise de seu acervo baseada na metodologia sugerida por Miriam Manini,<sup>161</sup> utilizando os dois níveis da leitura fotográfica. O primeiro é o da *conotação*,<sup>162</sup> realizado no primeiro contato com a imagem e de onde se tira a *informação*. O segundo nível é o da *denotação*,<sup>163</sup> quando é feita uma leitura *interpretativa* pelo pesquisador no intuito de documentar aquilo que a imagem sugere.

A partir dos conceitos introduzidos nos primeiros capítulos a fim de compreender as possibilidades discursivas das imagens, pretende-se aqui consolidar uma narrativa em que imagem e texto atuem de maneira equânime na construção das análises aqui observadas.

Uma vez que, a partir das leituras feitas até aqui, o leitor passa a possuir arsenal teórico suficiente para proceder a análise morfológica das imagens aqui apresentadas, procura-se deter-se na análise do referente histórico e do contexto retratado, tendo como eixo norteador a análise antropológica das escolhas temáticas e possibilidades de representação histórica advindas dessas imagens. São destacados, portanto, os aspectos subjetivos e os discursos suscitados pelas imagens, no lugar de uma análise objetiva de seus aspectos formais e construtivos.



**60**

**MG**

*Brasília, Moradias  
da Sacolândia, 1959*

“[...] a fotografia comunica não só as percepções que desses espaços podemos acumular, mas também as afeições.”<sup>165</sup>

[ 165 ] SOLÀ-MORALES, op. cit.

É dessa análise interpretativa que se identificam os diferentes olhares estéticos e apropriações urbanas sobre o espaço realizadas por Gautherot em Brasília. A partir da observação das imagens e opta-se por utilizar aqui um recorte temático de classe e gênero a partir da apropriação de espaços residuais e do olhar do fotógrafo sobre as relações sociais que aparecem na organização de formas de habitar informais, que contrapõem-se à cidade formal e organizada que era construída. O recorte espacial se dá a partir de imagens da ocupação da Sacolândia, assim como uma ocupação familiar de entrequadra, a qual o fotógrafo dá destaque debruçando seu olhar por certo tempo. Nessas imagens é possível perceber o tratamento afetivo que Marcel Gautherot dispensa, não aos edifícios modernistas ou à monumentalidade da cidade, mas à ocupação informal dos espaços vazios, ao registro do cotidiano das mulheres e crianças em situação de vulnerabilidade social, em sua maioria negras, em habitações precariamente construídas. Aqui o fotógrafo direciona seu olhar em uma perspectiva etnográfica que retrata o cotidiano e a dificuldade da vida das famílias dos trabalhadores, em contraste com os espaços que estes construíam.

Sugere-se uma percepção que vai além do superficial na captura das relações sociais e paisagens visuais da cidade, tendo como suporte as práticas cotidianas dos espaços e um olhar crítico sobre os usos dos espaços. Analisa-se na obra de Marcel Gautherot o retrato de cenas que instauram novas relações estéticas e sociais dos sujeitos com a capital, que ganham novos sentidos quando percebidos nesse contexto. Ou seja, procura-se identificar as formas de representação do espaço urbano a partir de um olhar individualizado que percebe as potencialidades estéticas desse espaço e de suas relações sociais. A partir da tessitura dessas tramas no entrelaçamento das experiências que fazem as cidades espaços multidisciplinares, utiliza-se o conceito da experiência estética do espaço a partir do caminhar, de Francesco Careri,<sup>164</sup> onde essas representações invocam saberes que tornam-se a própria intervenção na cidade.

Nesse sentido, é necessário entender como as múltiplas possibilidades da fotografia de rua surgem com a invenção das câmeras portáteis que são complementadas pelas crescentes possibilidades de deslocamento do fotógrafo no espaço urbano. Surge assim um novo modo de percepção do espaço. Para Susan Sontag<sup>166</sup> esse fotógrafo urbano é como um

[ 164 ] CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

[ 166 ] SONTAG, Susan. Ensaios sobre fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

[ 167 ] Ibid, p. 70.

*flâneur*, o observador caminhante da cidade, onde a fotografia funciona como uma extensão do olhar sobre o espaço. Para a autora, o fotógrafo descobre a cidade, sendo “[...] *uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos.*”<sup>167</sup>

[ 168 ] JACQUES, Paola Berenstein. O Grande Jogo do Caminhar. 2013 In: CARERI, Francesco. Walkscapes: O caminhar como prática estética. [S.l.]: Editora GG, 2013.

Fotografar é como ver uma paisagem através de uma janela. O fotógrafo como consumidor da cidade e das relações sociais é também produtor do espaço e dessas relações. E através dos contra-usos das cidades, da arquitetura dos não-lugares ou, como coloca Careri, dos espaços intermediários, o “meio-lugar”, apresenta a fotografia como forma de reapropriação do espaço urbano. Nesse sentido, entende-se o espaço a ser ocupado dentro do conceito da ocupação lúdica, tratado tanto no *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica, quanto na cidade nômade da Nova Babilônia de Constant.<sup>168</sup>

[ 169 ] SOLÀ-MORALES, op. cit. Aqui se faz compreende como “a relação entre a ausência de uso, de atividade e o sentido de liberdade, de expectativa, é fundamental para entender toda a potência evocativa que os *terrain vague* das cidades tem na percepção da mesma” como coloca o autor.

Assim, a partir da relação entre o olhar e interesse do fotógrafo pelos espaços vazios e seus usos, são especialmente os “[...] *lugares urbanos, que queremos denominar com a expressão francesa *terrain vague*, os que parecem se converter em fascinantes pontos de atenção, para indicar com as imagens o que as cidades são, a experiência que temos dela.*”<sup>169</sup> O vazio é ao mesmo tempo ausência quanto um espaço do possível, da expectativa e da promessa, expectativas de mobilidade, vagabundagem, tempo livre, liberdade. O espaço das possibilidades que a fotografia se apropria em seu recorte espaço-temporal. É o *lugar praticado*<sup>170</sup> pela alteridade.

[ 170 ] CERTEAU, op. cit., p. 202.

Na reapropriação da cidade pela ocupação do espaço através do olhar estético e representações imagéticas tiradas desse olhar, busca-se explorar então a constituição do *flâneur* e a *flâneurie* fotográfica como meio de apreensão e representação do espaço urbano. Coloca-se Gautherot como o observador privilegiado da vida na cidade, uma vez que pôde acompanhar de perto o processo social que se construía na cidade em construção. O questionamento do recorte editorial específico, aqui, vai além da valorização apenas de seu olhar estético, mas da narrativa etnográfica que contrói a partir desse olhar. Procura-se compreender as possibilidades de interpretação das sequências registradas como uma história por si só, que trazem em si questionamentos sociais próprios e levantam questões pertinentes para o estudo históricos das ocupações urbanas e dos papéis sociais dos sujeitos na sociedade.



**61**

**MG**  
*Brasília, Moradias  
da Sacolândia, 1959*



**62**

**MG**  
*Brasília,  
Superquadra, 1962*

não tente gostar/de Brasília/tão rápido assim/  
blocos de verdade/sobrevoam/superquadras/imaginárias/  
superquadras/à procura/de uma cidade<sup>171</sup>

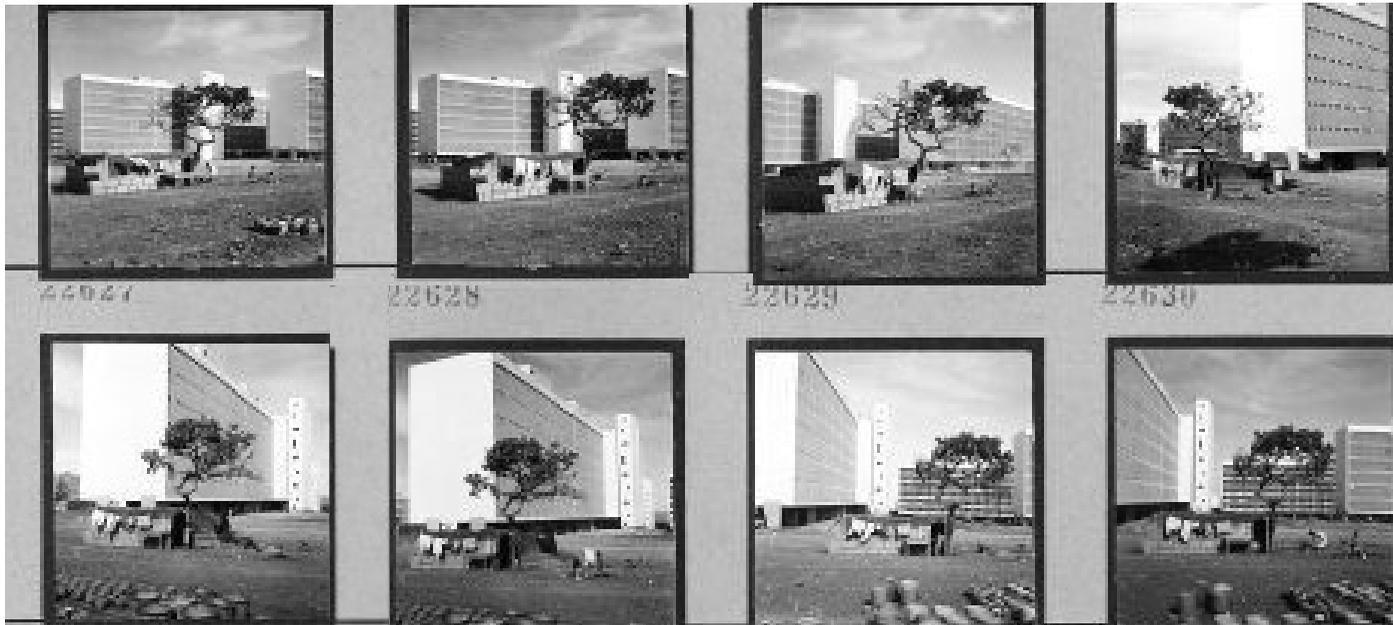
[ 171 ] Nicolas Behr, "A TEUS PILOTIS", 2014.



# 63

**MG**

*Brasília,  
entrequadra, 1959*

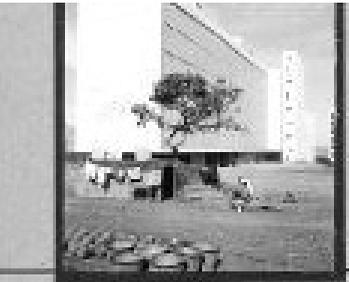


# 65

MG

*Brasília, entrequadra  
(sequência), 1959*





folha de contato



# 64

**MG**  
*Brasília, entrequadra*  
*(folha de contato)*  
1959



Entre 1958 e 1962, período em que residiu na capital, o fotógrafo registrou mais de 2000 imagens da cidade, continuou suas visitas à Brasília até a década de 1980 com certo destaque ao ano de 1968, quando completou diversas séries produzindo, apenas nesse ano, mais de 600 imagens. Dentre todas as fotografias feitas da capital, aproximadamente dois terços têm como foco o sujeito social e o cotidiano da cidade, das quais pouco mais da metade possuem como foco as diferenças de classe, a habitação precária e a mulher, o cuidado com a casa e com a família, como referente principal.

Opta-se então, trabalhar a partir da interpretação de séries fotográficas que colocam os espaços modernistas em segundo plano, onde essas relações se desenvolvem na nova capital invisíveis à cidade formal que se consolidava. Nessas imagens espaços residuais da cidade se transformam em abrigo, gerando novas significações do espaço público. Gautherot permite-se caminhar e desbravar os limites de Brasília, registrando interações sociais, vida familiar, desigualdades estruturais e transformações das relações socioespaciais construídas entre e distantes dos edifícios modernos. Suas imagens criam uma narrativa própria, onde a construção do seu recorte, seu enquadramento e foco contam sozinhos a história de uma Brasília invisível, onde as representações sobre a cidade marginalizada torna-se a própria história do espaço urbano.

A estrutura seriada de suas imagens fica evidente na escolha e no recorte proposto pelo fotógrafo a partir de suas folhas de contato. Nelas o fotógrafo seleciona e cria um relato próprio, pressupondo uma maneira de contar aquela história retratada, não em uma imagem, mas em uma sequência específica. A fotografia, mais que documento, delimita a própria narrativa histórica e estética. Ademais, analisam-se as imagens além do seu caráter como objeto, suporte ou artefato, mas como linguagem, forma de interpretar e contar a história, e nesse contexto destaca-se o papel do fotógrafo em criar essa narrativa encadeada, na qual transita entre os espaços e aproxima-se do referente

Assim, propõe-se uma curadoria fotográfica a partir da percepção de similaridades temáticas recorrentes nessas narrativas, onde destaca o posicionamento social das famílias que se mudaram para a capital em busca de melhores condições de vida e trabalho, o papel social das mulheres, das crianças e dos trabalhadores em relação à cidade, à moradia

[...] perscrutando os vestígios de  
felicidade que ainda se entreveem,  
posso medir o grau de penúria<sup>172</sup>

[ 172 ] CALVINO, op. cit., p. 57.

e à paisagem. Partindo dessas similaridades, percebe-se como seus registros manifestam conflitos de classe e gênero a partir de desigualdades socioeconômicas e culturais que emergem na organização política do espaço, da cidade moderna em construção e da sociedade.

No conflito entre cidade formal e informal, o fotógrafo torna-se o narrador daqueles que não possuem voz própria. A partir da fotografia elucida-se uma nova Brasília, invisível dentro das relações de poder que se constroem na cidade. Nessa Brasília conta-se uma história de conflitos socioeconômicos, de diferenças culturais, de alteridade e resistência. Nas imagens dos espaços outros de Marcel Gautherot o espaço ocupado resiste onde as esferas públicas e privadas se entrelaçam em questões de classe social, raça e gênero.



20176



20177



20178



20179



18208



18209



20180



20181



20182



20183



18212



18213





18210



18211



18244



18245



18246



18247



18214



18215



18248



18249



18250



18251



# 66

**MG**  
*Brasília, sacolândia*  
*(folha de contato),*  
1959

As fotografias aqui apresentadas destacam maneiras de viver e habitar o espaço urbano a partir de contrastes arquitetônicos e sociais entre construções transitórias e permanentes, onde se questiona a ideia do direito à cidade nessa transitoriedade. A cidade, ainda em processo de construção, não possui capacidade para absorver toda a demanda de trabalhadores que chegam à Brasília em busca de melhores condições de vida. O que o fotógrafo mostra com essas imagens são relações espaciais que fazem parte do cotidiano desses sujeitos marginalizados. Suas imagens possuem poética a partir de um olhar social engajado sobre uma realidade com a qual é capaz de se identificar.

Como é possível perceber ao analisar as imagens certos aspectos das maneiras de residir o espaço permanecem no tempo. Michelle Perrot, em *Maneiras de Morar*, ao descrever a casa do século XIX, coloca que “[...] a originalidade das classes populares urbanas está em sua rede familiar não se inscrever nem na imobilidade da terra nem no fechamento de um interior.”<sup>172</sup> Assim, compara-se às ocupações de Brasília à resistência às vilas operárias, onde o trabalhador prefere a liberdade de habitações precárias, ao controle dos espaços, uma vez que para a autora, “*ser livre é, para começar, escolher seu domicílio*”.<sup>173</sup>

Para Angotti-Salgueiro<sup>174</sup>, “os retratos de homens e “mulheres do povo” (já presente nas fotografias sobre o México em 1936(...)), são tomados como um documento social ou etnográfico.” onde as “mulheres e crianças diante dos casebres e candangos indo para o trabalho constituem um dossiê sobre um aspecto da Brasília nascente que o fotógrafo”, conforme analisado aqui, não conseguiu publicar.

[ 173 ] PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: \_\_\_\_\_. *Histórias da Vida Privada*, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 316.

[ 174 ] ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Marcel Gautherot na revista *Módulo* – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. *Annals of Museu Paulista*, v. 22, n. 1. jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v22n1/0101-4714-anaismp-22-01-00011.pdf>>.

[ 175 ] Todas as imagens que se seguem fazem parte da série de aproximadamente 90 fotografias, feitas aproximadamente em 1959 por Marcel Gautherot, junto à ocupação da Sacolândia. Essas imagens foram publicadas pela primeira vez em 2007, no catálogo organizado para mostra na FAAP e em comunicação sobre Brasília (ver Heliana Angotti-Salgueiro, 2008)







[ 176 ] PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: \_\_\_\_\_. Histórias da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 316.

[ 177 ] BRASÍLIA ANO 20: Depoimento de 35 Fotógrafos de Brasília. Ágil, 1980.

[ 178 ] ESPADA, Heloisa. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 22, n. 1, jan./jun. 2014.

[ 179 ] Idem.

[ 180 ] Retoma-se aqui, o conceito colocado no início da pesquisa sobre os papéis sociais dos sujeitos, onde a criança e as mulheres, assim como os velhos para Ecléa Bosi, encontram-se à margem da sociedade. Aqui aplica-se a influência destes papéis na compreensão das imagens dos espaços e das relações sociais.

Gautherot adere aos novos espaços da capital significados políticos voltando seu olhar aos personagens invisíveis do espaço urbano. Destaca o cotidiano feminino como referente e, ainda que textualmente não debata sobre o assunto, é possível, a partir de um olhar apurado sobre esse acervo, perceber como o fotógrafo mostra-se sensível ao papel desempenhado pela mulher do trabalhador da construção no núcleo familiar e no lar enquanto, simultaneamente, resistem às adversidades da exclusão social na cidade.<sup>176</sup>

Em Brasília, Ano 20 – Depoimento de 35 Fotógrafos de Brasília, mesmo com o estabelecimento de núcleos habitacionais provisórios para os operários que chegavam à capital, a habitação configurou-se em um dos grandes problemas enfrentados na nova capital. A Cidade Livre crescia desordenadamente composta “*por milhares de barracos amontoados sem a menor infra-estrutura(sic) urbana.*”<sup>177</sup> Foi a evidente falta de estrutura habitacional que originou as invasões e moradias informais da Sacolândia, a invasão, que se inicia em 1958, possuía uma população que chegava a sete mil pessoas em 1958, vivendo em habitações precárias, construídas a partir de sacos de cimento e restos de materiais de construção.

Como coloca Heloisa Espada, em *Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições*,<sup>178</sup> Brasília reflete as dicotomias sociais e replica os problemas sociopolíticos do país. As imagens de Gautherot testemunham de maneira sensível a ocupação marginalizada, em um recorte em que as pequenas construções dialogam com a natureza árida do cerrado, da terra batida e árvores tortuosas. Em um total de aproximadamente 87 imagens da vila construída por lonas de cimento, o fotógrafo capta as singularidades das relações sociais que aconteciam paralelamente à cidade formal que era construída. Nessas fotografias “*as pessoas se confundem com o entorno, camufladas em sombras entrecortadas e densas, em meio à vegetação do cerrado e ao lixo.*” em um recorte onde “*crianças, homens e mulheres posam passivamente diante de suas casas maltrapilhas.*”<sup>179</sup>

A partir da análise das imagens, questiona-se ainda o reconhecimento das crianças como sujeitos sociais participantes das relações nos espaços, e a partir delas a confirmação da existência de limites imprecisos entre os espaços privados e públicos.<sup>180</sup>





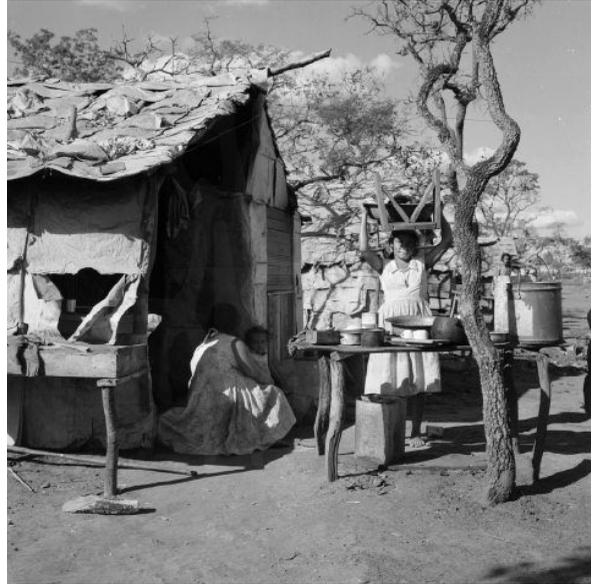




Nesse sentido, procura-se aqui, lançar um questionamento inicial sobre o papel da análise antropológica visual dos usos dos espaços públicos e privados, a fim de possibilitar futuros aprofundamentos teóricos na percepção desses sujeitos urbanos em questões relativas à habitação, gênero e classe com base no olhar que o fotógrafo dispensa sobre esses sujeitos.











O espaço público é tipicamente masculino.

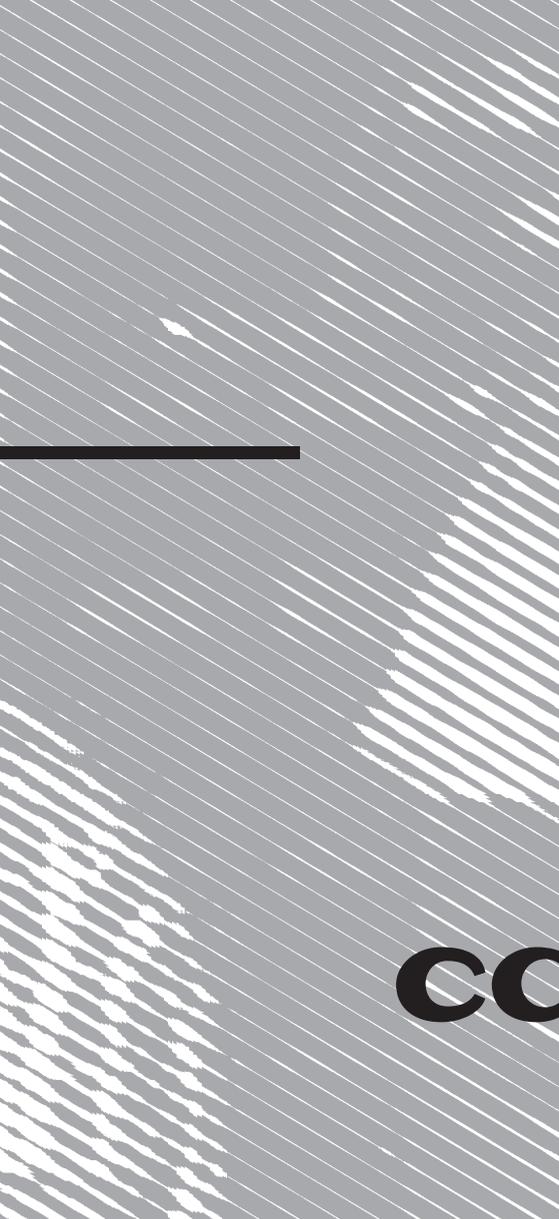
É o espaço da produção social, incluindo educação, trabalho, política e literatura. O lar é tradicionalmente o espaço feminino, o espaço da produção e da sobrevivência doméstico-familiar (p. 49). A cultura

brasileira, como outras culturas ao redor do mundo, valida a esfera pública, social e econômica (masculina) e desvaloriza a esfera privada (feminina).<sup>181</sup>



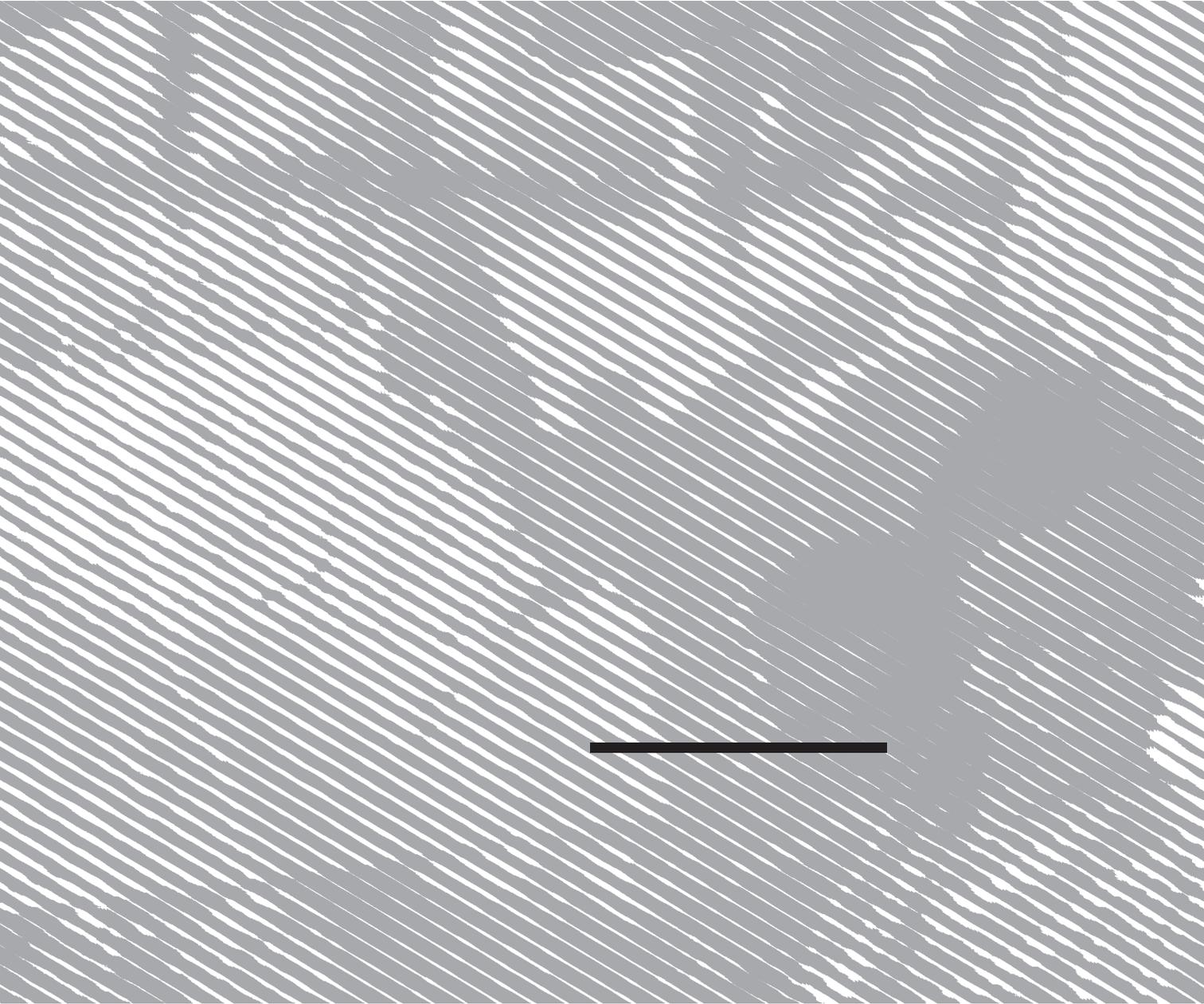
[ 181 ] ARRAZOLA; ROCHA, 1996 apud  
DESOUZA, Eros; BALDWIN, John R.; ROSA,  
Francisco Heitor da. A construção social  
dos papéis sexuais femininos. *Psicologia:  
Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p.  
485-496, 2000.





**CONCLU —  
SÕES**

\_\_\_\_\_



\_\_\_\_\_

# Conclusões

---

---

NO DECORRER DESSA DISSERTAÇÃO É POSSÍVEL TRAÇAR UMA LEITURA imagética da obra de Marcel Gautherot onde identifica-se o engajamento do olhar, conceito trazido por Ana Maria Mauad. Nesse contexto o fotógrafo sintetiza uma paisagem urbana, a partir de uma perspectiva etnográfica, com enfoque nas relações sociais que ocorrem com a ocupação dos espaços.

Para Mauad, para existir esse olhar engajado “*o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas sua experiência subjetiva frente ao mundo social.*”, e ainda, “*Aliada à noção de prática fotográfica está uma outra e importante ideia, o engajamento social ou político a um projeto ao qual o fotógrafo se associa para orientar seu arco de ação.*”<sup>182</sup>

[ 182 ] MAUAD, op. cit., 2008.

Estabelece-se a relação entre fotografia e espaço urbano, a partir das teorias das representações como forma de construção do imaginário da cidade, tanto para documentação, análise e reanálises dos espaços como para compreender as relações que ocorreram em um determinado momento no tempo e espaço, destacando a existência de um envolvimento estético e antropológico do fotógrafo com o espaço.

Destaca-se como Marcel Gautherot utiliza o contraste entre a paisagem construída a partir de uma arquitetura e urbanismo modernos de Brasília e as ocupações dos espaços vazios como forma de construir outra representação sobre capital.

A fotografia comunica não só as percepções que desses espaços acumula, mas também as afeições que, tanto o fotógrafo estabelece com esses lugares, vistos ou imaginados. Assim identifica-se a partir desse engajamento a capacidade estética de construir uma paisagem urbana que vai além das representações buscadas pela mídia na divulgação da cidade, mas que procura voltar o olhar para esses espaços outros, ocupados pelos sujeitos à margem da sociedade, preenchendo-os de significados e significantes e abrindo a possibilidade de novas representações e narrativas sobre Brasília.

Ao realizar o trabalho destaca-se ainda como o poder midiático influencia na construção dos discursos e representações sobre as cidades e, como o contexto histórico contribui com escolhas editoriais que tendem a desviar a narrativa proposta pelo fotógrafo para que se adeque às intenções políticas, sociais e estética previamente definidas.

Compreende-se aqui, o imaginário como o conjunto de bens simbólicos que as sociedades produzem e é compartilhado com um objetivo de construção de uma realidade comum, e assim de que as representação do espaço urbano, a partir dos olhar individual do sujeito sobre as relações entre os sujeitos, procurando perceber as potencialidades estéticas do espaço e de suas relações sociais e seus entrelaçamentos, possibilita novas interpretações da história da cidade.

Percebe-se a importância da imagem na construção de diálogos e processos históricos, não apenas como forma de documentação, mas como maneira de interpretação da realidade e construção de narrativas sobre as cidades.

A partir de um olhar sensível ao conflito dialético entre espaço privado e público na cidade em construção, Marcel Gautherot revela uma narrativa do excluído, onde mulheres e crianças aparecem em um contexto de domesticação em condições precárias de habitação e negação do acesso ao espaço público. Questiona-se a partir dessas imagens o direito a cidade enquanto espaço de socialização e identidade que influencia diretamente na constituição de direitos sociais básicos e necessários, como habitação, cultura e lazer.

Da dicotomia entre imagens vívidas e vividas, conclui-se que a força estética de suas imagens publicadas na revista Módulo contribuem sim para a formação de um imaginário que perdura nos 50 anos da cidade,

baseado em uma narrativa política e na arquitetura modernista. Ademais, suas imagens não publicadas podem contribuir para que esse imaginário sobre a cidade exceda o discurso da monumentalidade arquitetônica e da utopia urbanística e seja capaz de possibilitar a construção de uma narrativa antropológica sobre a história da capital.

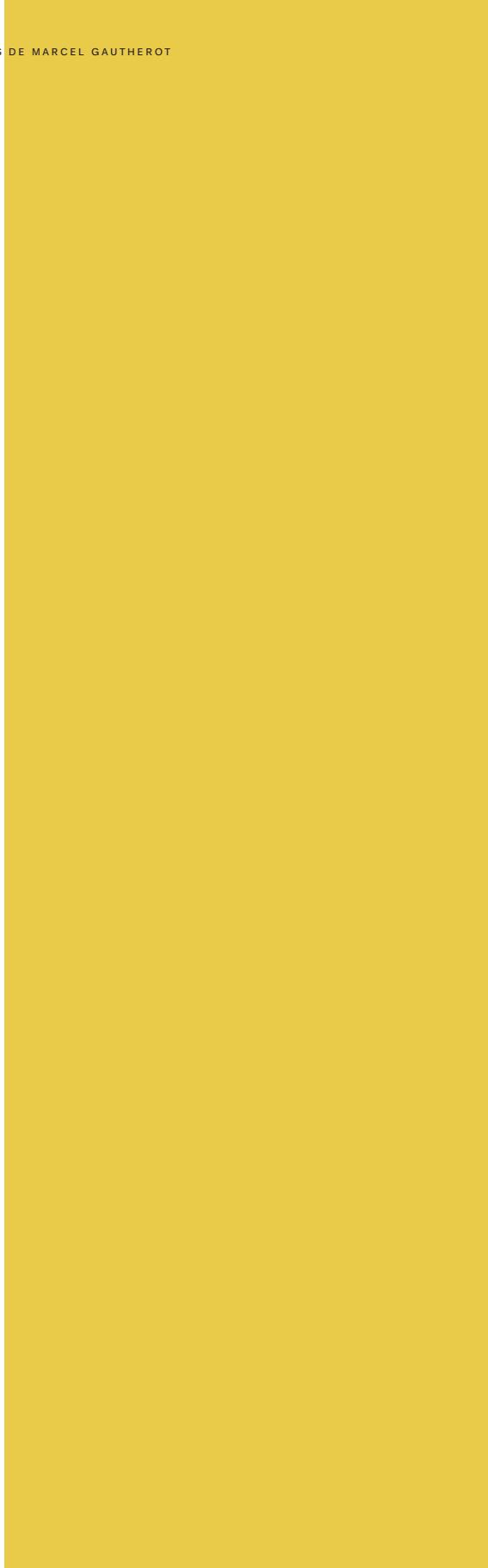
Assim como no corte fotográfico a exclusão do espaço e o que é deixado de fora do enquadramento representa para a imagem as inúmeras possibilidades da história que ela busca contar, recortando o próprio contexto, à escolha editorial atribui-se o papel de corte contextual de uma realidade social que se apresenta como esteticamente impróprio para a construção da representação pretendida, criando então um imaginário histórico incompleto.

Por fim, esclarece-se como foi definida a escolha do objeto, a partir da própria leitura do acervo, onde se percebe uma constante temática em suas séries. O recorte de classe e de gênero, a partir da habitação e usos do espaço residual da cidade surge a partir de uma percepção que amadurece da própria construção narrativa e análise das imagens.

Apesar do trabalho do fotógrafo na capital englobar diversas séries outras que possibilitam uma análise da etnografia de seu percurso, opta-se aqui por se concentrar nas imagens apresentadas de maneira a possibilitar uma leitura da relação entre marginalização e habitação na construção da nova capital. Cabe ainda destacar que, a análise feita aqui não se encerra em si mesma, possibilitando um estudo futuro acerca de cada série única em estética e referente produzida pelo fotógrafo.

Para Heloisa Espada<sup>183</sup>, o fotógrafo trabalha "*na fronteira entre a resposta estética que absolutiza a cena e as especificidades dos lugares, das expressões e das interações sociais temporalizadas.*" Ainda nesse contexto, as "*imagens da Sacolândia vieram a público apenas em edições recentes que redimensionaram as leituras sobre a atuação de Gautherot na nova capital*". Para a autora, da mesma maneira que aconteceu nas décadas de 1950 e 1960, "*o significado dessas imagens continua sendo, em parte, direcionado pelas formas de apresentação, pelas intenções editoriais e curatoriais que as envolvem.*"

[ 183 ] ESPADA, Heloisa. **Monumentalidade e sombra:** a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.



Podemos distinguir dois tipos de processos imaginativos: o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal.<sup>184</sup>

[ 184 ] CALVINO, Italo. 6 propostas para o novo milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 99.





**REFE**



**RÊNCIAS**



ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. **Annals of Museu Paulista**, v. 22, n. 1. jan./jun. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v22n1/0101-4714-anaismp-22-01-00011.pdf>>.

\_\_\_\_\_. **O olho fotográfico**: Marcel Gautherot e seu tempo. São Paulo: FAAP, 2007.

AUBERTIN, Catherine Duda Bentes. **Brasília**: Distrito Federal. Brasília: [s.n.], 1989.

AUGÉ, M. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Coleção Travessia do Século, 1994.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. **Anthropos-homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O Óbvio e o obtuso**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas III).

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. **Modos de ver**. Tradução Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGER, Peter L.; LUCKMAN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. Tradução Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOHNSACK, Ralf. A interpretação de imagens e o Método Documentário. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 9, n. 18, p. 286-311, jun./dez. 2007.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e fotografia**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2005.

BOSI, Éclea. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BRAGA, Aline Moraes Costa. **(Im)Possíveis Brasília**: os projetos apresentados no concurso do plano piloto da nova capital. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BRASÍLIA ANO 20: Depoimento de 35 Fotógrafos de Brasília. Ágil, 1980.

BRESCIANNI, Maria Stella. História e historiografia das cidades, um percurso. In: FREITAS, M. C. D. **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Alameda, 2011.

CALDENBY, Claes; SLAVIK, Andrej. **Architecture, Photography and The Contemporary Past**. Stockholm: Art And Theory Publishing, 2014.

CALVINO, Ítalo. **Cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **6 propostas para o novo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOFIORITO, Ítalo. **Brasília revisitada**. Disponível em: <[www.labor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=101](http://www.labor.unicamp.br/patrimonio/materia.php?id=101)>. Acesso em: 5 out. 2013.

CARDOZO, Joaquim. **Prelúdio e elegia de uma despedida**. Niterói: Hipocampo, 1952.

CARMO, André; STEVENS, Ana. **O conflito social e a construção da cidadania no espaço urbano**. 2008. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/e-cadernos/media/documentos/ecadernos2/Andre%20Carmo%20e%20Ana%20Estevens.pdf>>.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Tradução Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARTA de Atenas. Assembleia do CIAM, 1933. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=233>>. Acesso em: 7 out. 2013.

CARTIER-BRESSON, Henri. O momento decisivo. In: BACELLAR, Clark (Org.). **Fotografia e jornalismo**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (USP), 1971.

CARVALHO, João Gilberto da Silva; ARRUDA, Angela. Teoria das representações sociais e história: um diálogo necessário. **Paidéia (Ribeirão Preto)**, Ribeirão Preto, v. 18, n. 41, p. 445-456, dez. 2008.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **A escrita da história**. Tradução Maria de Lourdes Menezas; revisão técnica Amo Vogel. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **A cultura no plural**. Tradução Enid Abreu Dobránszky. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

CORRÊA, Elyane Lins. O Silêncio das imagens. In: CARDOSO, Selma Passos; PINHEIRO, Eloisa Petti; CORRÊA, Elyane Lins (Org.). **Arte e cidade**: imagens, discursos e representações. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2015.

COSTA, Lucio. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Distrito Federal: Novacap, 1957.

\_\_\_\_\_. **O urbanista defende a sua cidade**. [S.l.]: [S.n.], 1967.

\_\_\_\_\_. Brasília revisitada. **Revista Projeto**, Brasília, p. 115-122, 1985/1987.

DAHLGREN, Anders. The Photographic Image in Architectural History. In: CALDENBY, Claes; SLAVIK, Andrej. **Architecture, Photography and The Contemporary Past**. Stockholm: Art And Theory Publishing, 2014.

DESOUZA, Eros; BALDWIN, John R.; ROSA, Francisco Heitor da. A construção social dos papéis sexuais femininos. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 485-496, 2000.

DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Org.). **Fotografia contemporânea**: fronteiras e transgressões. Brasília: Casa das Musas, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

ESPADA, Heloisa. **Monumentalidade e sombra**: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

\_\_\_\_\_. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 22, n. 1, jan./jun. 2014.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: EDUSP, 1991.

\_\_\_\_\_. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. v. II.

FEIJÓ, Marcelo. **O homem que inventava cidades ou fotografia para o uso dos passáros**. Brasília: Secretaria de Cultura do DF, 2007.

FICHER, Sylvia; PALAZZO, Pedro Paulo. Os paradigmas urbanísticos de Brasília. **Cadernos PPG-AU**, v. 4, p. 49, 2005.

FOX, Anna; CARUANA, Natasha. **Por trás da imagem**: pesquisa e prática em fotografia. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

FRAMPTON, Kenneth. **Building Brasília, Photographs by Marcel Gautherot**. United Kindom: Thames e Hudson, 2010.

\_\_\_\_\_. O destino de Brasília. In: BURGI, Sergio; TITAN JR, Samuel. O encontro entre fotografia e arquitetura em Marcel Gautherot. **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 6, n. 9, p. 223-229, jul./dez. 2010.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. 3. ed. Lisboa: Nova Vega, 2010.

GAUTHEROT, Marcel. **Depoimento**: programa de história oral. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 1995.

\_\_\_\_\_. **Brasília Marcel Gautherot**. Organização de Sergio Burgi e Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

\_\_\_\_\_. **Bahia - Rio São Francisco e Reconcavo e Salvador**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1995.

GAUTHEROT, Marcel et al. **O Brasil de Marcel Gautherot**: fotografias. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

\_\_\_\_\_. **Modernidades Fotográficas**. São Paulo. Organização de Ludger Derenthal e Samuel Titan Junior: Instituto Moreira Salles, 2013.

GHIRRI, Luigi. **Pensar por imagens**: ícones, paisagens, arquiteturas. Rio de Janeiro: IMS, 2013.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOLSTON, Jane. **A cidade modernista**: uma crítica de Brasília e sua utopia. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JABUR, Pedro. **O avesso do avesso**: das utopias fundadoras da nova capital à igualdade segregada do Plano Piloto. São Paulo: Nelpa, 2009.

JACOBS, Jane. **Morte e vida das grandes cidades**. Tradução Carlos S. Mendes Rosa; revisão da tradução Maria Estela Heider Cavalheiro; revisão técnica Cheila Aparecida Gomes Bailão. 3. ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. O grande jogo do caminhar. 2013 In: CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. [S.l.]: Editora GG, 2013.

JATOBÁ, Sérgio Ulisses. A síndrome de Brasília: reflexões acerca de um rótulo questionável. **Resenhas Online**, São

Paulo, ano 13, n. 146.02, fev. 2014. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/13.146/5065>>.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

KIM, Lina; WESELY, Michael (Org.). **Arquivo Brasília**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

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

LEITÃO, Francisco. **Do risco à cidade**: as plantas urbanísticas de Brasília. 165f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

LIMA, Marcelo Feijó Rocha. **Fotografia, memória e imaginário das cidades**: São Paulo, Lisboa e Londres no diálogo das imagens (segunda metade do século XIX – primórdios do século XX). Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade**: da razão urbana à lógica de consumo. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

MAGALHÃES, Carlos Henrique. **Pela soberania do vazio**. Disponível em: <<http://mdc.arq.br/2009/01/20/pela-soberania-do-vazio/>>.

MANINI, Mirian Paula. **Análise documentária de fotografias**: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários. Tese (Doutorado em Ciência da Informação e Documentação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. Leitura de Informações Imagéticas: ajustes ainda necessários ao "novo" paradigma. In: MANINI, M.

P.; MARQUES, O. G.; MUNIZ, N. C. **Imagem**: memória e informação. Brasília: Ícone Editora e Gráfica, 2010.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan./jun. 2008.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: MONTEIRO, Charles (Org.) **Fotografia, história e cultura visual**: pesquisa recentes [recurso eletrônico]. Porto Alegre: ediPUCRS, 2012. (Série Mundo Contemporâneo 2).

\_\_\_\_\_. **Fotografia pública e cultura do visual, em perspectiva histórica**. [S.l.]: Unicentro, 2013.

NAVARRO, Luciana Jobim. Memória e identidade no espaço urbano: uma leitura poética das escalas de Brasília através da fotografia. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ARQUITETURA, TECNOLOGIA E PROJETO, 2014, Goiânia. **Anais...** Goiânia: UEG, 2014.

\_\_\_\_\_. O que resta? Da consolidação de um imaginário monumental de Brasília à construção de novas representações da capital pela fotografia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ESPAÇOS PÚBLICOS, 1., 2015, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: [S.n.], 2015.

PALLASMAA, Juhani. **A imagem corporificada**: imaginação e imaginário na arquitetura. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PEDROSA Mário. **Arquitetura**: ensaios críticos. Organização, prefácio e notas: Guilherme Wisnik. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PENNA, José Osvaldo de Meira. **Quando mudam as capitais**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002.

PERROT, Michelle. Maneiras de morar. In: \_\_\_\_\_. **Histórias da Vida Privada, 4**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma nova história: imaginando o imaginário. **Revista Brasileira**

**de História – representações, ANPUH**, v. 15, 1995.

PINTO, Francisco Ricardo Costa. **Um caso peculiar de unidade do diverso**: um olhar sobre a apropriação de espaços públicos em áreas residenciais do Plano Piloto. [S.l.]: [s.n.], 2011.

RABENHORST, Eduardo Ramalho; CAMARGO, Raquel Peixoto do Amaral. (Re)presentar: contribuições das teorias feministas à noção da representação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 3, p. 981-1000, abr. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2013000300013>>.

REIS-ALVES, Luiz Augusto dos. O conceito de lugar. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 087.10, ago. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.087/225>>.

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

ROCHA, Eduardo. Os lugares do abandono. **Arquitextos**, São Paulo, ano 09, n. 097.06, jun. 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.097/137>>.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Arquiteturas de Brasília**. Brasília: Instituto Terceiro Setor, 2012.

\_\_\_\_\_. Brasília-patrimônio: cidade e arquitetura moderna encarando o presente. **Arquitextos**, São Paulo, ano 13, n. 149.07, out. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.149/4547>>.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

SALKED, Richard. **Como ler uma fotografia**. Tradução Denis Fracalossi. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SEGALA, Lygia. **Entrevista com Marcel Gautherot**. Rio de Janeiro: Museu do Folclore, Acervo Instituto Moreira Salles, 7 dez. 1989.

\_\_\_\_\_. **O clique Francês do Brasil**: A Fotografia de Marcel Gautherot. Acervo, Rio de Janeiro, v. 23, no 1, p. 119-132, jan/jun 2010.

\_\_\_\_\_. Fotografia, folclore e cultura popular. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 81-98, 1999.

\_\_\_\_\_. A coleção fotográfica de Marcel Gautherot. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 13, n. 2, jul./dez. 2005.

\_\_\_\_\_. Patrimônio histórico, artístico e cultura material. In: ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (Org.). **O olho fotográfico**: Marcel Gautherot e seu tempo. São Paulo: FAAP, 2007.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**: 1900-1990. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

SERPA, A. Lugar e centralidade em um contexto metropolitano. In: CARLOS, A. F. A.; SOUZA, M. L.; SPOSITO, M. E. B. **A produção do espaço urbano**: agentes e processos, escalas e desafios. São Paulo: Contexto, 2011a.

SERPA, A. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2011b. v. II.

SHORE, Stephen. **A natureza das fotografias**: uma Introdução. Tradução Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1997.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem**. Tradução Artur Morão. Textos Clássicos de Filosofia. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Terrain Vague**. Tradução Igor Fracalossi. Territórios, Gustavo Gili, 2002. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales>>.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. Tradução Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SWAIN, Tânia Navarro. Você disse imaginário? In: SWAIN, Tânia Navarro (Org.). **História no Plural**. Brasília: EdUnB, 1996.

XAVIER, Alberto; KATINSKY, Julio (Org.). **Brasília** – antologia crítica. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VILLAS BÔAS, Lucia Pintor Santiso. Uma abordagem da historicidade das representações sociais. **Cadernos de Pesquisa**, v. 40, n. 140, p. 379-405, maio/ago. 2010.

ZEIN, Ruth Verde. Oscar Niemeyer. Da Crítica Alheia à teoria própria. **Arquitextos**, n. 151.04, 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.151/4608>>.

## FOTOGRAFIAS:

- 1 ATGET, Eugene. Disponível em: <<http://www.atgetphotography.com/The-Photographers/Eugene-Atget.html>>. Acesso em: 20 set. 2016.
- 2 BALDUS, Édouard. Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/artists/1775/douard-baldus-french-born-germany-1813-1889/>>. Acesso em: 20 set. 2016.
- 3 CARTIER-BRESSON, Henri. Disponível em: <<http://www.henricartierbresson.org/>>. Acesso em: 16 maio 2015.
- 4 GAUTHEROT, Marcel. Acervo Instituto Moreira Salles – Rio de Janeiro. Acesso in loco em 17 jun. 2016.
- 5 MARVILLE, Charles. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/charles-marville>>. Acesso em: 22 set. 2016.

## PERIÓDICOS:

(consultados na Biblioteca da Universidade de Brasília)

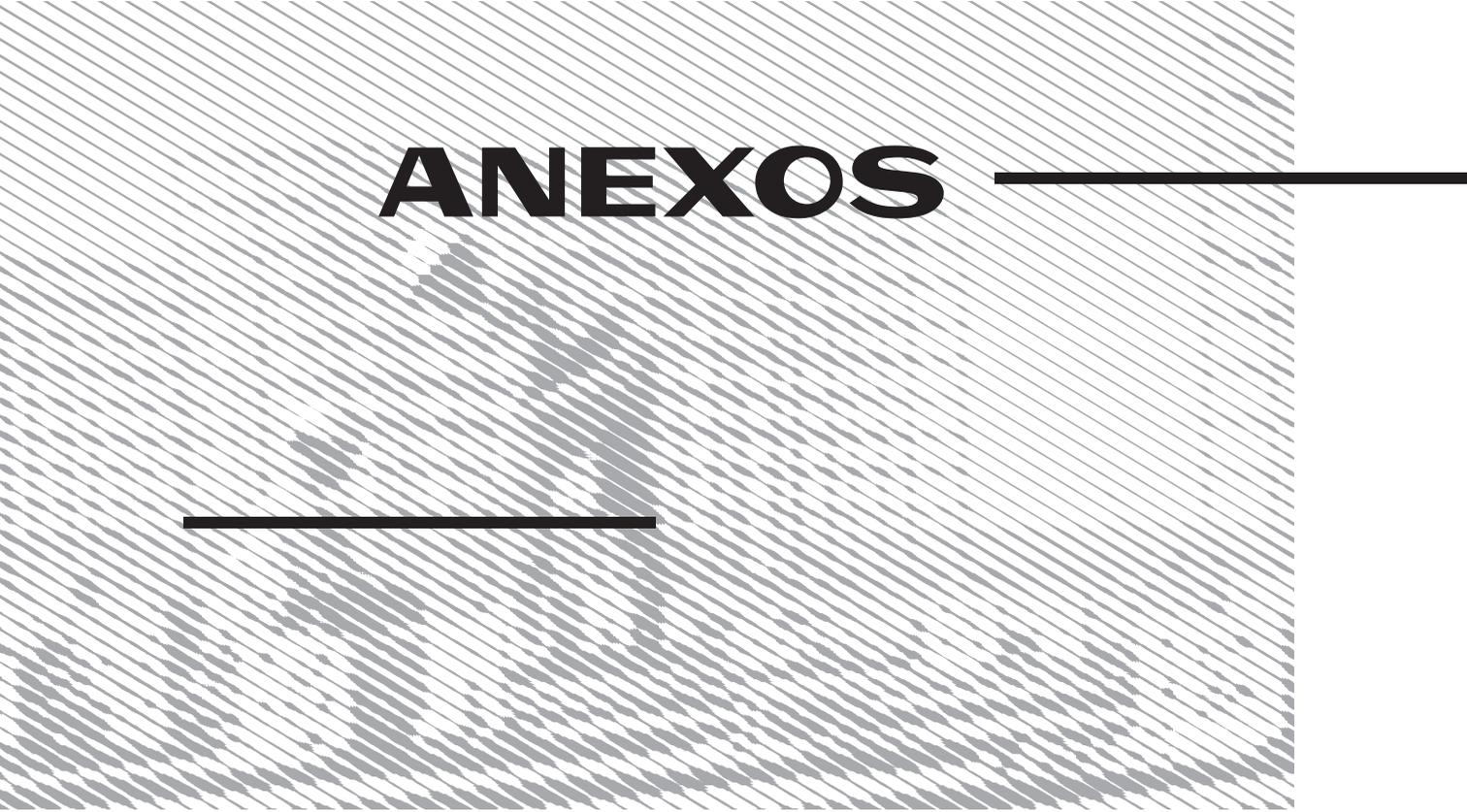
*Correio Braziliense*, 21 abr. 1960

*Manchete*, 21 abr. 1960

*Módulo*, n. 1-31, 1955-196

*Revista Brasília*, n. 1 – 81, 1957-1963

---



# **ANEXOS**

---

**[1]**

## TRANSCRIÇÃO DE TRECHOS DO DEPOIMENTO À LYGIA SEGALA EM dez/1989

**MARCEL GAUTHEROT** "Vim com o objetivo de conhecer a Amazônia e terminar no carnaval carioca para então voltar à França."

**MG** "Deixo o povo viver enquanto trabalho (...). O folclore clássico estava desaparecendo, tinha que documentar isso"

**MG** "Fotografia é arquitetura"

**MG** "Minha vida é viajar [...], é meu trabalho, minha profissão. Eu tive uma família muito pobre. Eu não gostava de ficar na família, fugia. Aprendi a viajar, a fugir (...) detestava a fotografia espetacular, meu interesse era pelo povo, pelo folclore e pela cultura popular (...) A fotografia surgiu antes de tudo do meu desejo de viajar"

**MG** "Trabalhei também para o Itamaraty (...) fiz quatrocentas fotografias, multiplicadas por cinquenta porque eram cinquenta embaixadas no exterior. As fotos foram mandadas para lá."

**MG** "Ia lá para Brasília e ficava lá. Tenho uma documentação enorme sobre a construção que nunca ninguém utilizou."

**MG** "Eu quis ir muito longe, eu quis mostrar as favelas, as cidades-satélites na origem, a construção popular. Teria a possibilidade de fazer um livro sobre Brasília com isso(...) Levei para a Módulo, para José Aparecido. Recusaram porque era muito feio..."

**MG** "Aprendi a fotografar sozinho. Trabalhei muito."

Trechos do depoimento que Marcel Gautherot concedeu à pesquisadora Lygia Segala, no Rio de Janeiro, em 7 de dezembro de 1989, sobre o projeto de reorganização dos arquivos fotográficos do então Instituto Nacional de Folclore (da Funarte). O áudio completo foi disponibilizado para pesquisa *in loco* em maio de 2017 pelo Instituto Moreira Salles. Contato Andrea Wanderley: [andrea.wanderley64@gmail.com](mailto:andrea.wanderley64@gmail.com)

## QUANTIDADE DE FOTOGRAFIAS DE BRASÍLIA POR TEMA **[2]**

