

A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FOTOGRÁFICA DAS NOVAS PAISAGENS URBANAS DA CAPITAL

THE CONSTRUCTION OF PHOTOGRAPHIC NARRATIVE OF THE NEW URBAN LANDSCAPES OF THE CAPITAL

LA CONSTRUCCIÓN DE LA NARRATIVA FOTOGRÁFICA DE LOS NUEVOS PAISAJES URBANOS DE LA CAPITAL



10.56238/revgeov17n3-068

Roberta Felipe Viégas

E-mail: bebeteviegas@hotmail.com

RESUMO

Este artigo analisa imagens produzidas pelo fotógrafo Marcel Gautherot durante a construção de Brasília, resgatando um momento histórico, social, político e cultural significativo do País. A análise das fotografias permite investigar dimensões técnicas, estéticas e documentais, situando o trabalho de Gautherot na interface entre registro histórico e expressão artística. O objetivo da pesquisa é discutir a relação entre fotografia e arquitetura, explorando como cada uma influencia a percepção da outra e o papel da fotografia na documentação, na história e na construção de memória cultural. Para tanto, combinou-se a leitura crítica e visual das imagens com a reflexão sobre textos e teorias do universo fotográfico. O estudo evidencia o papel do fotógrafo como narrador, capaz de oferecer interpretações amplas e profundas do objeto arquitetônico fotografado, consolidando suas imagens como documentos culturais e artísticos.

Palavras-chave: Fotografia. Arquitetura. Marcel Gautherot. Brasília. Iconografia.

ABSTRACT

This article analyzes images produced by photographer Marcel Gautherot during the construction of Brasília, rescuing a significant historical, social, political and cultural moment in the country. The analysis of the photographs allows us to investigate technical, aesthetic and documentary dimensions, situating Gautherot's work at the interface between historical record and artistic expression. The objective of the research is to discuss the relationship between photography and architecture, exploring how each influences the perception of the other and the role of photography in documentation, history and the construction of cultural memory. To this end, a critical and visual reading of the images was combined with reflection on texts and theories of the photography universe. The study highlights the role of the photographer as a narrator, capable of offering broad and deep interpretations object, consolidating his images as cultural and artistic documents.

Keywords: Photography. Architecture. Marcel Gautherot. Brasília. Iconography.



RESUMEN

Este artículo analiza las imágenes producidas por el fotógrafo Marcel Gautherot durante la construcción de Brasilia, rescatando un momento histórico, social, político y cultural crucial para el país. El análisis de las fotografías permite investigar las dimensiones técnicas, estéticas y documentales, situando la obra de Gautherot en la intersección entre el registro histórico y la expresión artística. El objetivo de la investigación es discutir la relación entre la fotografía y la arquitectura, explorando cómo cada una influye en la percepción de la otra y el papel de la fotografía en la documentación, la historia y la construcción de la memoria cultural. Para ello, se combinó una lectura crítica y visual de las imágenes con una reflexión sobre textos y teorías del universo fotográfico. El estudio destaca el papel del fotógrafo como narrador, capaz de ofrecer interpretaciones amplias y profundas del objeto arquitectónico fotografiado, consolidando sus imágenes como documentos culturales y artísticos.

Palabras clave: Fotografía. Arquitectura. Marcel Gautherot. Brasilia. Iconografía.



1 INTRODUÇÃO

1.1 BRASÍLIA – A NOVA CAPITAL DO PAÍS

Em abril de 1960, foi inaugurada, no interior do Brasil, a cidade que abrigaria a nova capital do País: Brasília.

Ao contrário de suas antecessoras – as cidades de Salvador e do Rio de Janeiro, que se tornaram capitais por serem importantes pontos de referência social e econômica –, Brasília foi totalmente construída para desempenhar o papel de capital nacional.

Em 1957, foi lançado pelo então presidente da República, Juscelino Kubitschek, um concurso para o desenvolvimento do projeto urbanístico da nova capital, ou seja, do plano piloto. Participaram escritórios e urbanistas de todo o mundo, e o júri foi composto por arquitetos brasileiros e estrangeiros. A proposta era ousada; a cidade seria erguida em menos de três anos, e o custo de sua construção foi por muitos criticado.

O projeto vencedor foi o de Lúcio Costa, que apresentou uma cidade dividida em dois eixos: o Eixo Monumental, composto pela Praça dos Três Poderes e pelo Congresso Nacional, e o Eixo Rodoviário, onde se localizam as residências. Juntos, eles formam uma cruz, assemelhando-se ao desenho de um avião.

O arquiteto Oscar Niemeyer foi o responsável pelo projeto dos edifícios, que se tornariam referência na arquitetura moderna brasileira. Porém, a nova capital não representa apenas um feito inovador no cenário da arquitetura e do urbanismo, mas todo o pensamento de uma geração.

Foi nesse cenário que o fotógrafo Marcel Gautherot produziu um acervo com mais de 3 mil imagens de Brasília, posto que acompanhou a construção da capital, a pedido de Oscar Niemeyer. Suas imagens constroem uma narrativa impressionante.

O vasto registro produzido pelo fotógrafo durante a construção de Brasília assume, então, um importante papel, pois, mesmo sendo resultado de um testemunho particular, tem grande valor histórico.

Ao fazer o registro do surgimento da capital federal, Marcel Gautherot respondeu às questões de perspectiva e enquadramento da fotografia de arquitetura, além de desenvolver muitos outros olhares sobre esse gênero iconográfico. Dessa forma, construiu, por meio de suas imagens, uma narrativa clara sobre o nascimento de uma cidade planejada e erguida em um lugar improvável.

A sombra e a poeira entram como elementos fundamentais na composição fotográfica. A primeira destaca a grandiosidade do projeto, criando molduras escuras, de onde emergem grandes blocos brancos e leves estruturas metálicas. A segunda trabalha como um véu que cobre as obras, revelando apenas parte delas. Ao ressaltar a imensidão e a aridez do planalto, a poeira destaca também a aventura incrível gerada pela construção da capital federal.



2 REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial teórico da pesquisa fundamenta-se em uma revisão bibliográfica orientada pela seleção de autores reconhecidos nos campos da fotografia, da teoria da imagem e da cultura visual. Foram priorizados pensadores cujas contribuições permitem compreender a fotografia não apenas como registro técnico da realidade, mas como linguagem visual dotada de dimensões simbólicas, culturais e interpretativas.

Entre os autores mobilizados destacam-se Arlindo Machado, Boris Kossoy, Walter Benjamin e Philippe Dubois, cujas reflexões oferecem importantes aportes para a compreensão crítica da imagem fotográfica. As contribuições de Benjamin permitem discutir a fotografia como uma construção narrativa que carrega em suas imagens seu autor. Já Kossoy e Dubois oferecem instrumentos teóricos para compreender a fotografia simultaneamente como documento e construção simbólica, enfatizando seus processos de produção de sentido e sua dimensão interpretativa. Por sua vez, Machado contribui para a análise da fotografia enquanto linguagem visual inserida em um sistema mais amplo de produção de imagens e discursos.

A articulação dessas perspectivas teóricas orienta a análise crítico-interpretativa desenvolvida no estudo, permitindo relacionar conceitos da teoria da imagem com a leitura formal e poética das fotografias. Desse modo, o referencial teórico sustenta a investigação das estratégias visuais presentes nas imagens e das formas pelas quais a fotografia pode atuar simultaneamente como documento histórico, construção poética e mediação cultural.

3 METODOLOGIA

A pesquisa adotou um recorte temático e iconográfico centrado na análise de fotografias de arquitetura produzidas pelo fotógrafo Marcel Gautherot durante o processo de construção de Brasília. As imagens foram selecionadas em função de sua capacidade de exemplificar diferentes estratégias narrativas e abordagens poéticas na construção da imagem fotográfica.

A etapa analítica baseou-se em uma abordagem crítico-interpretativa, articulando referenciais teóricos com a leitura formal e simbólica das imagens. Nesse processo, buscou-se evidenciar de que modo elementos técnicos — como tempo de exposição, enquadramento, uso da luz natural e presença da figura humana — são mobilizados na produção de significados. Tais elementos são compreendidos como componentes que contribuem para a tradução, por meio de códigos culturalmente compartilhados, das experiências sensoriais e sociais da arquitetura e das paisagens urbanas, das dimensões poéticas presentes na leitura das imagens e do papel que a fotografia pode desempenhar como documento de cultura.



3.1 A FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA E SEUS CÓDIGOS

Marcel Gautherot criou uma rica série fotográfica, analisada não somente quanto à sua importância documental, mas também no que se refere a seu poder narrativo. São imagens intencionalmente capazes de contar uma história.

Sobre a narrativa, BENJAMIN (1985, p.205) discorre:

Ela não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.

Por meio da imagem fotográfica, é possível desencadear um processo de resgate da história perdida. A interpretação da fotografia, em todas as suas possibilidades – iconográfica e subjetivamente –, pode ajudar o indivíduo a recriar referências.

Os fotógrafos assumem, desse modo, a função fundamental de narradores, pois com seu trabalho constroem uma interpretação sobre o objeto fotografado. E essa interpretação, particular e individual, serve como base para análises futuras.

As fotografias que Marcel Gautherot produziu durante a construção de Brasília compõem um valioso registro documental para a história brasileira. Porém, analisando o conjunto das imagens do fotógrafo, podemos notar que elas extrapolam a função documental do registro e levam o leitor a uma surpreendente experiência estética.

Os cuidados no momento da composição, a escolha do melhor ângulo, enquadramento e horário, conferem às imagens um rigor e um requinte de clara leitura.

O acervo que o fotógrafo produziu ao acompanhar as obras da capital foi encomendado por Oscar Niemeyer pelo fato de este considerar Gautherot um fotógrafo de olhar diferenciado e sensível para a arquitetura, devido a seu interesse e a sua formação.

Partimos de alguns padrões mais específicos na fotografia de arquitetura do que em outros campos da fotografia. A perspectiva, o tratamento da luz e o enquadramento parecem seguir uma linha mais definida para permitir que haja uma padronização que nos leve a entender o projeto e os espaços criados.

A perspectiva vertical sempre corrigida, sem apresentar qualquer tipo de distorção, possibilita ao leitor observador entender melhor o desenho do edifício, com todas as suas particularidades - como a altura do pé direito, por exemplo. Quando miramos da rua o topo de um prédio temos de inclinar a objetiva para cima: isso faz com que as linhas verticais da fotografia se convertam transformando as edificações em trapézios.

Na fotografia de arquitetura, corrigimos a perspectiva mantendo paralelas as linhas verticais dos edifícios, pois esse recurso proporciona a leitura correta da imagem.



Outra questão fundamental da fotografia de arquitetura é o uso da luz do sol como meio de valorização dos volumes e da percepção de profundidade.

O uso da luz natural em determinados horários é frequente quando se deseja transmitir a tridimensionalidade da obra, ressaltando volumes e texturas. Ao fotografarmos uma casa enquadrando, ao mesmo tempo, duas fachadas com o sol atrás de nós, este iluminará as fachadas por igual, fazendo com que não percebamos claramente a divisão entre as duas faces e o volume da construção. Se o sol se encontrar do lado direito do fotógrafo, por exemplo, ele iluminará mais uma fachada do que a outra e isso fará com que percebamos melhor o desenho do edifício.

No começo da manhã e no final da tarde, o sol favorece a percepção de texturas e detalhes. Como, nestes períodos sua luz é mais suave e as sombras que produz são menos densas, acabamos por ter uma imagem com mais informações, pois teremos informação mesmo nas áreas de sombra. Quando o sol está muito forte e alto, próximo do meio dia, ele produz sombras duras, e o contraste da imagem fica bastante intenso - o que nos leva a perder detalhes tanto nas áreas muito claras, que chamamos de “altas luzes”, quanto nas muito escuras (ou “baixas luzes”).

O enquadramento é adequado de modo que o leitor consiga sentir a construção, organizar o projeto em si e compreender sua relação com o entorno.

Outra questão importante nesse tipo de registro é a da presença de escala. O fotógrafo deve compor algumas imagens com elementos que sirvam de referência para o entendimento das dimensões dos edifícios e dos espaços. A escala pode ser humana ou referir-se a outro elemento qualquer que nos ajude a dimensionar a obra (como um carro, por exemplo).

De fato, esses cuidados específicos são recorrentes no registro da arquitetura e tornaram-se parte de um padrão mundial, observado nas publicações do segmento.

Entretanto, é um engano achar que esses padrões engessam o trabalho do fotógrafo e que, por isso, todos registram o edifício da mesma maneira.

Com um olhar mais apurado, podemos identificar o autor da imagem, pois cada fotógrafo retrata a obra com certa particularidade. Ainda que siga a mesma lógica para o registro da arquitetura, o profissional consegue construir uma marca que o torne reconhecível.

Como aponta PERSICHETTI (2004, p.7-8)¹ em seu texto de apresentação do livro da Coleção Senac de Fotografia dedicado à produção do respeitado fotógrafo de arquitetura brasileiro Nelson Kon:

Portanto, ao falarmos de fotografia de arquitetura, ou interpretação de uma cidade, não estamos nos referindo apenas ao registro ou à ilustração do trabalho de um arquiteto, não estamos apenas falando da forma, mas também de cultura, de meio ambiente, de antropologia, da nossa vida nas cidades, nas metrópoles e de como nós vivenciamos essas experiências.

¹ Persichetti, Simonetta. Jornalista, mestre em comunicação e artes e doutora em psicologia social. Com o professor Thales Trigo, coordena e edita, desde 2003, a Coleção Senac de Fotografia, publicada pela Editora Senac São Paulo.



A relação entre muitos elementos determina o produto da imagem. As opções são diversas e a escolha de cada uma delas confere um caráter único à fotografia. Desde a definição da lente até o enquadramento, são tantas as questões envolvidas que cada registro é diferente do outro.

3.2 DOCUMENTO, MEMÓRIA E REALIDADE

A intermediação do equipamento - da câmera - na fotografia ajudou a criar a ideia de que ele permite o registro puro e fiel da realidade. Atribuiu-se à fotografia, assim, a condição de retrato da realidade, pois a reprodução do assunto que o aparato oferece pareceu, de início, tão impressionantemente verossímil que logo se acreditou que ele era capaz de capturar e congelar a própria realidade.

Já em seu surgimento, a fotografia adquiriu a função de registro - de uma pessoa, de um lugar, de uma época - não importando o objeto. A imagem fotográfica passou a receber, então, a função de espelho da verdade.

Dessa forma, uma vez registrado na película, algo era verdade, a única leitura possível dos fatos. Mas toda imagem é resultado da visão de um observador específico, que faz um recorte da realidade de acordo com escolhas pessoais, sejam sensoriais, sejam poéticas.

Não podemos, desta forma, tomar determinada fotografia como referência única, sem levar em consideração a condição de particularidade da imagem.

Como apontado por DUBOIS (1990, p.40-41):

A caixa preta fotográfica não é um agente neutro, mais uma máquina de efeitos deliberados. Ao mesmo modo que a língua, é problema de convenção e instrumento de análise e interpretação do real.

Assim, entendemos que um mesmo momento histórico pode resultar em diversos registros, que variam de acordo com seu autor e com a visão de mundo dele. O registro de Brasília não foge dessa condição e, com um levantamento iconográfico sobre o assunto, percebemos isso claramente.

No livro *As construções de Brasília*, as possibilidades de registro fotográfico evidenciam-se. Na publicação, os organizadores Heloisa Espada e Benjamin Steinbruch reúnem imagens de diversos fotógrafos renomados - todas produzidas no mesmo cenário, Brasília – muitas durante o mesmo período histórico.

O livro apresenta ensaios do próprio Marcel Gautherot, além de trabalhos dos fotógrafos Peter Scheier e de Thomaz Farkas, entre outros. Nota-se que o enfoque dos autores é completamente distinto; como consequência, os resultados alcançados também são diferentes.

Peter Scheier, por exemplo, trabalha o enquadramento e a perspectiva de maneira mais livre, pouco preocupado com o paralelismo das linhas verticais. Sua prioridade é o registro da vida cotidiana, do uso não programado e medido do espaço urbano. Scheier está interessado em registrar a rotina dos



operários e de seus familiares, transmitindo o modo como essas pessoas se apropriam da cidade em construção e criam para ela uma nova realidade.

Thomaz Farkas, por sua vez, apresenta uma visão particular da “tomada” da cidade - registrando como uma capital apresenta-se a seu País - e é recebida pela nação. As fotos mais conhecidas de Farkas, tardiamente publicadas, são as do dia da inauguração de Brasília; elas mostram Juscelino Kubitschek sendo aclamado pela população.

Percebemos, então, que mesmo uma cidade pode ser fotografada de diversas maneiras, transmitindo as mais variadas sensações. Se fotografada, sob a luz do sol, no verão, ela nos levará a uma leitura que não será a mesma da fotografia realizada à noite ou durante uma tempestade.

As imagens podem - e devem – servir-nos como referência, como base para a reconstituição do passado, mas temos de estar sempre atentos às múltiplas interpretações que elas suscitam. O fato é que a fotografia pode ser, ao mesmo tempo, uma fonte de informação e de ficção.

3.3 ICONIGRAFIA COMENTADA

Em suas imagens, Gautherot incorporou a sombra como um forte argumento narrativo. Ela compõe a fotografia tanto quanto os próprios edifícios, e sua presença não parece nunca gratuita ou resultado do acaso.

Na foto seguinte, a sombra divide a imagem em duas partes: na superior e na inferior. Na parte superior, estão as construções; elas ocupam um espaço menor na imagem do que a sombra. Porém, a sombra traz os edifícios para ela e termina de contar a história daquela paisagem.

Figura 3: Fotografia de Marcel Gautherot, Ministérios em construção, 1958.



Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/>

Três edifícios aparecem no fundo da imagem e vemos, também, um pequeno pedaço de uma quarta construção, no lado esquerdo da foto. Por conta da maneira como os edifícios são apresentados, em meio à poeira, a sensação que fica é a de repetição, ou melhor, começamos a ter a dimensão do tamanho da obra. São carcaças e mais carcaças de prédios surgindo no horizonte. Então, a sombra entra para complementar esse conceito. Ela nos sugere uma ideia de continuidade.

Atrás do fotógrafo – e, agora, atrás do leitor –, a construção continua. Notamos a representação do que deverá ser mais uma carcaça, igual às outras. A sombra funciona como reticências. Gautherot ajuda a erguer esse enorme canteiro de obras, de onde se observa a construção de uma capital em meio ao nada, no descampado do Planalto Central.

Acerca do registro que Gautherot produziu de Brasília, ESPADA (2010, p.11) comenta:

A arquitetura é protagonista, mesmo nas cenas em que os candangos aparecem trabalhando, quase sempre pequenos em meio à monumentalidade das obras, ou inseridos em cenas onde predominam os grafismos e ritmos criados pela repetição de materiais. Nas fotos dos edifícios prontos, os transeuntes estão ali também para dar escala. Ainda assim, boa parte dessas fotos vai além do registro técnico. Elas mostram um novo mundo, arejado e espaçoso, onde os homens poderiam circular em harmonia. Fixam o sentido monumental das obras de Niemeyer, por vezes superdimensionando essa característica.

A sombra apresenta-se sempre de maneira precisa, trabalhando com a geometria, cruzando diagonais ou criando uma moldura para o objeto. Essa precisão nasce da observação, do tempo dado à fotografia – e o tempo, aliás, é outra característica marcante no trabalho de Gautherot. Em suas imagens, sentimos a presença do tempo. Suas fotos esperam.

Figura 4: Palácio do Congresso Nacional, 1960. Foto: Marcel Gautherot.



Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/>

Talvez, a grande questão da fotografia de arquitetura seja justamente o tempo, a espera. Ao contrário do fotojornalista, que depende da agilidade no manuseio do equipamento, o fotógrafo de arquitetura precisa trabalhar com o tempo. Necessita observar como a construção se comporta nas várias situações de luz, do amanhecer ao anoitecer; como se apresenta de noite, em um dia de sol, em um momento de chuva. O autor precisa, ainda, enxergar o edifício de ângulos diversos. Com ou sem a presença de pessoas, deve integrá-lo ao cenário.

As fotos de Gautherot transmitem esse aspecto do tempo, da observação. Se a sombra cruza uma diagonal perfeita na imagem, o fotógrafo precisou esperar o momento certo. Não há como produzir essa diagonal artificialmente. Trata-se de grandes dimensões e o refletor, aqui, é o sol. É preciso esperá-lo.

O fotógrafo compreende a luz disponível, aprende a tirar proveito do sol rasgante, do preto profundo, do alto contraste. É curioso como o olhar estrangeiro de Gautherot assimilou todas as características de nossa luz, tão particular, e aprendeu a trabalhá-las em favor dos objetos.

Faz parte do trabalho do fotógrafo essa leitura. Traduzir, em imagem, a secura do solo, o descampado da região e, até mesmo, a inesperada escolha do lugar que, então, viria a abrigar a capital do Brasil.

A poeira ganha força no enquadramento. Ela envolve os elementos e cria uma cortina entre as construções e o observador. Cobre de mistério o cenário e obriga-nos a fazer um esforço para decifrar os edifícios. Carrega em si toda a natureza do inusitado que envolve o canteiro de obras. Antes mesmo de notarmos os trabalhadores e suas famílias, nós nos colocamos a imaginar como aquelas pessoas chegaram ali, como aqueles materiais tão pesados (o concreto, o ferro) chegaram ali.

Figura 5: Fotografia: Marcel Gautherot. Operários na Esplanada dos Ministérios, 1958.



Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/>

Faria sentido acreditar que, em um registro documental como esse, o fotógrafo optasse por imagens limpas, nítidas, sem nenhum tipo de interferência entre o objeto e o observador. Todavia, ao contrário disso, Gautherot utiliza-se da poeira para construir suas fotografias. O que obtém, a partir daí, são imagens com o peso do concreto. Ele se limita a dar pistas para a leitura da imagem, fornecendo os elementos necessários, mas o restante do trabalho fica por conta do observador.

Figura 6: Torre do Congresso Nacional, 1958. Foto: Marcel Gautherot.



Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/>

Na imagem seguinte, o fotógrafo explicita a noção de que a nova cidade foi inteiramente erguida a partir do zero, em meio ao descampado do Planalto Central. A construção ocupa uma parte muito pequena da imagem e ainda se mostra encoberta pela poeira e pelas nuvens. Mais uma vez, a fotografia parece estar envolvida por uma película, que disfarça sua nitidez.

O peso dado ao chão de terra, que toma um grande espaço na foto, contempla a ideia de aridez, de terra virgem e de isolamento. O céu, que ocupa, aproximadamente, dois terços da imagem, reforça a sensação de vazio. Tudo dá a impressão de estar longe, ser inalcançável.

A cidade não se concretiza, não se realiza; ela surge como um projeto dela mesma. Não é possível tocá-la, não é possível vivenciá-la – é quase uma cidade que não está. Ela é tão sólida quanto as nuvens que a envolvem.

Figura 7: Fotografia: Marcel Gautherot. Esplanada dos Ministérios e Palácio do Congresso Nacional, 1958.



Fonte: <https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/>

Como pode-se notar claramente, as nuvens desempenham um papel de destaque nos registros de Gautherot. O fotógrafo utiliza-se delas como mais um recurso narrativo.

Assim como outros elementos, tais quais a poeira e a sombra, as nuvens aparecem nas imagens do autor de maneira precisa. O rigor com o qual Gautherot as enquadra, colocando-as, de forma harmoniosa, entre os edifícios, preenchendo o céu, confere dramaticidade à cena.

3.4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Percebemos, então, que o fotógrafo surge em cada uma de suas criações, tanto quanto o próprio objeto retratado, oferecendo-nos uma das inúmeras leituras possíveis para aquele momento ou aquela figura. A fotografia não é o registro da realidade, mas sim o registro da visão do fotógrafo sobre certa realidade.

A imagem fotográfica é um meio que abriga, em seu registro, uma grande carga de imaginário, lançando ao observador a dualidade entre realidade e ficção, o que possibilita tantas leituras distintas.

A imagem, tal como relatamos, sempre foi tida como fonte para documentação, seja de um fato específico, seja de um momento histórico, seja de um personagem. A pintura e a escultura também sempre estiveram a serviço da documentação, mas é inegável que esse aspecto ficou ainda mais evidente com o surgimento da fotografia. A concepção de que a imagem apresenta a realidade assim como ela é – não por meio das mãos do artista, mas por um processo mecânico - desenvolveu a ideia de que qualquer um seria capaz de fazer uma fotografia neutra.

Essa visão da fotografia como espelho do real persiste, para muitos, até hoje. Se está registrado na imagem, então é verdade, não há outra leitura possível. Uma fotografia pode ser, por exemplo, usada como prova em um julgamento, mas à pintura não seria dado tal papel.

Sobre essa visão, KOSSOY (2002, p. 22) aponta:

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambigüidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração. Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais enfim) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro. Caso contrário, essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: fragmentos desconectados da memória, meras ilustrações “artísticas” do passado.

A ideia criticada por Kossoy é, de fato, equivocada, além de empobrecedora, pois, no registro fotográfico, assim como nos demais, a imagem que temos é resultado também do olhar particular do autor. O enquadramento, o momento exato, a posição da câmera, tudo o que está na imagem final é consequência de uma série de escolhas particulares, que, por isso mesmo, compõem uma imagem única e específica. Essa imagem representa a poética do autor acerca de um determinado assunto.

A fotografia é, sem dúvida, uma forma de documentação bastante eficiente – e isso não está sendo questionado. O que nos interessa, aqui, é discutir a leitura que se pode fazer de cada imagem. Se partirmos para uma leitura superficial, perderemos a maior parte das informações, restando-nos apenas o óbvio.

A leitura iconográfica situa-nos em relação à imagem registrada e apresenta-nos seus personagens – pessoas, objetos e paisagens, entre outros. Após esse primeiro contato, de reconhecimento da imagem, é fundamental que passemos a outro campo de leitura.

Para uma análise mais profunda, carregada de sentido, é necessário que façamos uma sucessão de construções imaginárias. Devemos considerar aquela imagem específica, aquele contexto particular, para, por meio do resgate do ausente, darmos sentido ao aparente, ao visível.

Essa segunda leitura envolve todos os elementos presentes na imagem, todas as escolhas feitas pelo fotógrafo no momento do registro. O enquadramento, os objetos, a decisão pelo uso da cor ou não, o jogo entre luz e sombra e as variações no uso da velocidade e do diafragma são alguns dos fatores presentes no infinito leque de escolhas que constroem uma imagem fotográfica. Assim como essas escolhas não são aleatórias para o fotógrafo durante a produção da imagem, elas não devem ser ignoradas no momento da leitura iconográfica.

Com essa visão, podemos perceber muito mais em cada imagem, mas, mesmo assim, a leitura é particular, pois é obtida a partir de um repertório cultural individual. Os elementos que uma pessoa



destaca e aos quais atribui mais peso não são os mesmos no caso de outros observadores, já que as escolhas, também na leitura, dependem de uma vivência própria em relação à imagem.

Nesse sentido, Kossoy insere a fotografia em duas realidades. A primeira é essa realidade visual, do recorte do contexto, do momento vivido, diretamente ligada ao passado. A segunda é a da representação, da transposição do assunto selecionado em um determinado contexto para a fotografia.

O próprio cinema, apesar de, *a priori*, não receber um tratamento documental – por abordar, em muitos casos, temas explicitamente ficcionais –, oferece registros extremamente ricos, que podem revelar muito de seu tempo e da sociedade. Se fizermos um trabalho de leitura destacando o que está por trás de um filme e de sua produção, sem nos apegarmos apenas à história narrada, seremos capazes de enxergar todo o contexto de sua realização. O realismo italiano, o cinema novo brasileiro e, até mesmo, a indústria americana podem nos contar muito das questões sociais, políticas e culturais pelas quais a sociedade está passando em dado momento. Isso, obviamente, se levarmos em conta as particularidades da produção de cada filme, a começar pela visão específica de roteiristas e diretores.

A imagem é uma importante fonte de documentação e informação; por consequência, é também fonte de resgate da memória. Com a fotografia, podemos registrar fatos, ideias e, até mesmo, comportamentos de determinada época ou de certo grupo social. No entanto, precisamos ter consciência de que qualquer registro imagético é particular, posto que foi produzido por um autor específico, que se utilizou de dado meio para transmitir uma mensagem específica.

O registro de uma revolução é, com toda a certeza, absolutamente diferente quando produzido por pessoas de envolvimento político diferente. Um mesmo fato é documentado de modo divergente por duas pessoas distintas. A leitura de qualquer imagem deve, portanto, levar esses fatores em consideração – o que não diminui o valor da fotografia como documento, pois nunca é gratuita a produção da imagem, nem o são o valor e o peso que o autor atribui a cada elemento nela contido.

O registro fotográfico é capaz de despertar uma série de lembranças, de um momento, de um lugar, de alguém. A fotografia é, muitas vezes, o ponto de partida da memória, para então reconstruirmos – ou até revivermos – a cena ali registrada. Sentimos cheiros, ouvimos vozes, emocionamo-nos. Às vezes, achamos que uma informação vem diretamente da memória, mas nos lembramos é da imagem, vista e revista, de um determinado momento registrado em um álbum de família.

Assim, no caso da fotografia, a sensação de retomada do passado é explícita. Ela se deve, principalmente, ao fato de que, a partir do momento em que algo foi registrado em uma foto, ele já é passado, um instante único que ficou para trás e não mais voltará – a não ser por meio do resgate da memória.

Como aponta KOSSOY (1998, p.44):



A fotografia funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de um certo momento e situação, de uma certa luz, de um determinado tema, absolutamente congelado contra a mancha do tempo.²

As fotografias históricas remetem à trajetória de grupos sociais específicos. Desse modo, adquirem uma função fundamental como memória da coletividade, como registro imagético dos comportamentos, orientando a reconstrução da memória. As imagens servem como fonte para a reconstrução do passado, não só por meio da análise iconográfica, mas também pela leitura subjetiva da imagem, do que não está visível, daquilo que está implícito nela.

A imagem fotográfica pode parecer, a princípio, possuidora de uma única realidade, a visual. Trata-se da imagem congelada, que grava para sempre aquele instante vivido, do passado, que jamais voltará. Essa é apenas a primeira leitura possível de uma fotografia, a mais direta.

Após a primeira passagem, de reconhecimento da imagem, nós enveredamos por uma segunda leitura, mais emocional e sensível: a leitura do imaginário fotográfico. Ganha espaço, então, o exercício de reconstrução do momento retratado; não analisamos superficialmente a imagem, percebemos o invisível, o que está por trás da foto.

Para os historiadores, a fotografia é uma fonte de restituição do passado, contanto que a imagem não passe apenas pela análise iconográfica. O historiador trabalha com uma sucessão de construções imaginárias e, assim, chega a uma leitura muito mais aprofundada, absorvendo os diversos níveis de informação da fotografia.

Esse profissional resgata o aspecto iconográfico carregado de sentido, retirando da interpretação fotográfica uma contribuição maior. Entretanto, mesmo para o historiador, a interpretação é baseada no repertório cultural individual, particular, o que nos leva a perceber que não existem interpretações neutras. O olhar de cada pessoa distingue-se dos demais, já que parte de uma série de conceitos estipulados individualmente.

A relação direta que se dá entre a fotografia e a memória fica ainda mais evidente quando se trata de imagens do passado pessoal – fotos de família ou amigos, de lugares, de momentos vívidos. Nesse caso, a fotografia torna-se, praticamente, um substituto imaginário do real; é como a cristalização da memória, do passado.

A partir da imagem visível, as mais diversas sensações e emoções vão tomando conta de nós, remetendo-nos a lembranças muito maiores do que as contidas naquele momento “congelado”. Não é raro ouvirmos alguém comentar que uma imagem lembra determinado sentimento.

² *Apud* KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Organizador). *O fotográfico*. São Paulo, Hucitec, 1998, p. 44.



A fotografia desencadeia, assim, o processo de recordação de um tempo já passado e agora extinto, a não ser em nosso imaginário. Nesse momento, a fotografia e a memória estão tão entrelaçadas que parecem se confundir, provocando um turbilhão de sensações.

Em suas fotografias, Gautherot faz um registro épico da construção de Brasília e, nesse contexto, consegue trabalhar, paralelamente, o microcosmo e o macrocosmo. Em algumas das imagens, vemos edifícios de proporções monumentais. Em outras, a riqueza dos detalhes que compõem a vida cotidiana e familiar dos operários. As mulheres com suas sombrinhas, os homens com suas malas e seus caixotes. Há uma diferença na proporção dos elementos, mas não na postura do fotógrafo. O cuidado é o mesmo para os diversos assuntos.

3.5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de analisar o material que Marcel Gautherot produziu durante a construção de Brasília surgiu da intenção de descrever impressões sobre as imagens surpreendentes em exposição no Instituto Moreira Salles. No entanto, ao iniciar a pesquisa, notamos que, para tratar desse assunto, teríamos de passar por outras discussões sobre fotografia e, mais especificamente, sobre o registro da arquitetura.

Brasília não é um cenário qualquer; a capital é resultado de uma proposta inovadora e grandiosa. O conceito de uma cidade construída do zero, a partir de um projeto que venceu um concurso, é, até hoje, incomum. Histórica e socialmente, Brasília foi – e ainda é – um marco para o País.

Os edifícios, projetados por Oscar Niemeyer, são como monumentos. Suas proporções e suas formas ultrapassam as funções primeiras e tomam corpo no horizonte.

Gautherot transpõe essa dimensão e esse sentido em seu conjunto de imagens. Fotografias aqui entendidas como elemento narrativo e, ao mesmo tempo, documentos, arte e testemunhas de acontecimentos marcantes.

Se a fotografia é narrativa, ela pode ser lida e interpretada como uma construção narrativa a fim de ampliar a lista de objetos passíveis de leitura, além da mensagem escrita. A partir desse pressuposto, enveredamos pela análise das imagens de Gautherot.

Podemos começar com uma leitura puramente documental, contextualizando a foto em seu tempo e em seu espaço. Depois, passamos a uma leitura estética, em que se sobressai o tratamento gráfico escolhido para a imagem – o uso da cor ou do preto e branco, o formato, o ângulo, o quadro, o contraste e o uso da luz, entre outros fatores.

Para as imagens referentes à construção de Brasília, o fotógrafo utilizou, majoritariamente, câmeras Rolleiflex e Hasselblad, com negativos de 6 x 6 centímetros, ou seja, o formato escolhido foi o quadrado. Decisões como essas podem e devem ser consideradas no momento da leitura das imagens.



A formação de Gautherot, seu olhar estrangeiro e, concomitantemente, comprometido com a realidade brasileira e sua relação com a arquitetura foram fundamentais para o resultado das imagens. O entendimento dos espaços e das formas é traduzido na bidimensionalidade do suporte fotográfico.



REFERÊNCIAS

- ANDREOLI, Elisabetta & FORTY, Adrian. **Arquitetura moderna brasileira**. New York, Phaidon Press Limited, 2004.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 4. ed. Campinas, Papirus, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 4. ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. *In: Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- COSTA, Lúcio. **Arquitetura**. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.
- COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 2. ed. Campinas, Papirus, 1990.
- ESPADA, Heloisa & STEINBRUCH, Benjamin (Organizadores). **As construções de Brasília**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010.
- FATORELLI, Antonio. “Fotografia e modernidade”. *In: SEMAIN, Etienne (Organizador). O fotográfico*. São Paulo, Hucitec, 1998, p. 85-97.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta**. São Paulo, Hucitec, 1985.
- FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo, SESC/Annablume, 1997.
- GAUTHEROT, Marcel. **Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/Banco da Bahia, 1995.
- GAUTHEROT, Marcel. **Marcel Gautherot Brasília**. BURGI, Sergio e TITAN JR., Samuel (Organizadores). São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010.
- GAUTHEROT, Marcel. **Norte**. HATOUM, Milton & TITAN JR., Samuel (Organizadores). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- GAUTHEROT, Marcel. **O Brasil de Marcel Gautherot**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2001.
- GAUTHEROT, Marcel. **Paisagem moral**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2009.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, Papirus, 1994.



KON, Nelson. **Coleção SENAC de Fotografia; 6.** PERSICHETTI, Simonetta e TRIGO, Tales (Organizadores). São Paulo, SENAC, 2004.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** 3. ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo, Brasiliense, 1984.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas.** Campinas, Papirus, 1997.

MACHADO, Arlindo. “A perspectiva ou o olho do sujeito”. *In: A ilusão especular.* São Paulo, Brasiliense, 1986.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens.** São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário.** Lisboa, Moraes, 1970.

OHTAKE, Ricardo. **Folha explica: Oscar Niemeyer.** São Paulo, Publifolha, 2007.

PEDROSA, Mario. “Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília”. *In: Debates.* São Paulo, Perspectiva, 1985.

SAMAIN, Etienne (Organizador). **O fotográfico.** São Paulo, Hucitec, 1998.

SENNETTI, Richard. **Carne e pedra.** Rio de Janeiro, Record, 1997.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência.** São Paulo, SENAC, 2010.

