

A Brasília de Marcel Gautherot: o deslizamento das fotografias sobre a construção da nova capital publicadas pela *Veja*



Fabiana A. Alves

Mestranda em Comunicação pela
Universidade Estadual de Londrina (UEL)
Bolsista da Capes. Jornalista e historiadora (Unicentro)
E-mail: falves.cs@gmail.com

Paulo César Boni

Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP
Docente e coordenador da Pós-graduação
em Comunicação da UEL
E-mail: pcboni@sercomtel.com.br.

Resumo: Este trabalho mostra como a revista *Veja* alterou o propósito das imagens do fotógrafo francês Marcel Gautherot sobre a construção de Brasília, reduzindo-as de documentais a meramente ilustrativas. Ou seja, por meio de legendas e títulos, o periódico lhes atribuiu diferentes significados. As seis fotografias analisadas foram veiculadas na edição especial da revista, dedicada ao aniversário de 50 anos de Brasília, que circulou em novembro de 2009. Para a sustentação do estudo, foram utilizados referenciais teóricos sobre a revista, a fotografia, o fotógrafo, e as relações entre texto e imagem. **Palavras-chave:** fotografia, deslizamento imagético, Marcel Gautherot, *Veja*, Brasília.

*La Brasília de Marcel Gautherot: el deslizamiento de las fotografías sobre la construcción de la nueva capital publicadas por la revista *Veja**

Resumen: Este trabajo muestra como la revista *Veja* cambió el propósito de las imágenes del fotógrafo francés Marcel Gautherot sobre la construcción de Brasília, reduciéndolas de documentales para meramente ilustrativas. Es decir, a través de leyendas y títulos, el periódico les asignó diferentes significados. Las seis fotografías analizadas fueron publicadas en la edición especial de la revista, dedicada al aniversario de 50 años de la capital, que circuló en noviembre de 2009. Para apoyar este estudio, fueron utilizados presupuestos teóricos sobre la revista, la fotografía, el fotógrafo, y relación entre texto e imagen. **Palabras clave:** fotografía, deslizamiento imagético, Marcel Gautherot, *Veja*, Brasília.

*The Brasília of Marcel Gautherot: the sliding of the photographs on the new capital construction published by *Veja**

Abstract: This work show how *Veja* magazine changed the purpose of the images of french photographer Marcel Gautherot about the Brasília, reducing them of documental to merely illustrative. That is, through captions and titles, the periodic assigns them different meanings. The six analyzed photographs were published in special edition of the magazine, dedicated to 50th anniversary of Brasília, which was circulated in November 2009. To sustain the study, were used theoretical frameworks on the magazine, photography, photographer, and the relationships between text and image.

Keywords: photography, imagethic sliding, Marcel Gautherot, *Veja*, Brasília.

Introdução

A cidade de Brasília comemorou 50 anos em 2010. A construção da nova capital federal é, frequentemente, associada ao novo, pois integrou o discurso racional da ideologia desenvolvimentista vigente no país em meados do século XX.

Segundo Maria Leandra Bizello, a nova cidade foi apresentada como uma das faces do “novo” Brasil proposto por Juscelino Kubitschek, recebendo o adjetivo de revolucionária porque representou “a superação de um contexto social, político e principalmente econômico que gerava desordem, de conquista de um espaço geográfico a ser definitivamente incorporado a esse novo Brasil dinâmico, uma capital moderna para o Brasil que se modernizava” (Bizello, 2009:48).

Os meios de comunicação fizeram a cobertura da construção e mobilizaram discussões sobre a nova capital e seu realizador,

mostrando tanto posicionamentos eufóricos quanto de oposição, por vezes agressivos.

Kubitschek e a equipe representada pela Novacap, empresa responsável pela administração da construção de Brasília, tiveram papéis fundamentais para que sua construção fosse entendida como um fator de de-

A escolha das fotografias e sua relação com o texto garantem uma produção de sentido à imagem e direcionam a sua leitura

envolvimento regional e urbano que integraria o país. Eles procuraram desqualificar a oposição, propagando que ela era antipatriota, contra o desenvolvimento econômico. Bizello acredita que os cinejornais, os filmes institucionais e as revistas ilustradas “levavam ao grande público as imagens do espetáculo da construção aos cidadãos que não podiam ir até o planalto central. A população acompanhou visualmente a construção de Brasília por intermédio desses meios de comunicação” (Bizello, 2009:49).

Cerca de 50 anos depois da construção da nova cidade, a revista *Veja* veiculou uma edição especial, em novembro de 2009, dedicada exclusivamente ao aniversário da capital federal. Em meio a inúmeras imagens, a maioria das fotografias publicadas pelo periódico foi tomada no período de sua construção. Neste artigo, será analisado como a *Veja* utilizou as imagens, apropriando-se dos seus significados e atribuindo-lhes outros, a fim de legitimar seu discurso sobre a construção de Brasília. Assim, a revista realizou um deslizamento das fotografias, enfatizando seu caráter ilustrativo, e não jornalístico. Para tanto, foram selecionadas seis fotografias do francês

Marcel Gautherot, tomadas entre 1958 e 1960, e só publicadas anos depois, fora dos meios de comunicação. Esta análise será feita por meio da metodologia da desconstrução analítica, proposta por Paulo Boni (2000). Para se compreender o deslizamento realizado pela revista é preciso que a leitura das imagens seja feita conciliando-as com os textos.

A leitura de imagem e a relação com texto

No fotojornalismo, texto e imagem se conciliam de diferentes modos. De acordo com Sousa (1998:55), quando várias fotografias sobre o mesmo assunto são acompanhadas cada uma delas por um texto específico (a exemplo das fotorreportagens que se baseiam em fotolegendas), pode-se considerar que cada uma das unidades formadas constitui uma *unidade narrativa nuclear* de um relato. Já quando se faz uma única fotografia sobre um tema e se procura complementá-la com um único texto, trata-se de um assunto abordado em uma única unidade narrativa. Outras vezes, existem uma ou várias fotografias e um texto unitário que as acompanha, pode-se considerar cada fotografia como uma “unidade narrativa”, embora já não se pudesse falar de unidade narrativa nuclear (Sousa, 1998:55-56).

Sousa (1998:66), apropriando-se das concepções de Nancy Newall, diferenciou quatro tipos de legenda, tendo em atenção à articulação semântica entre texto e imagem. A “legenda enigma” traz frases casadas com uma imagem forte que concentra em primeiro lugar a atenção do leitor; as frases são, geralmente, extraídas de um texto vasto e convidam o leitor a se interessar por esse tempo. A “legenda miniensaio” complementa a informação oferecida pela imagem; tal como a legenda ensaio, seria mais literária que visual nos seus objetivos e técnicas. A “legenda narrativa”, uma das mais comuns utilizadas na imprensa, estabelece uma ponte entre a ima-

gem e o artigo; segue, geralmente, a seguinte ordem: título, explicação sobre o que se passa na fotografia e comentário. Na “legenda amplificativa” o texto não se liga diretamente à imagem, empresta-lhe conotações novas, transformando os dois elementos em um novo conteúdo com um novo sentido – por vezes inesperado.

Segundo Boni, a fotografia supera a escrita em termos de comunicação: “A linguagem verbal impede aos analfabetos sua leitura. A imagética, não. A linguagem imagética é universal. A verbal, não. Ser alfabetizado, inclusive, pode significar ter apenas capacidade de leitura, mas não de compreensão da linguagem verbal.” (Boni, 2000:13). Para o autor, a fotografia sempre permite uma leitura, que só é possível porque a mensagem fotográfica é composta por códigos abertos e contínuos, sem símbolos ou códigos preestabelecidos. Boni (2000:13) explica que os códigos são considerados abertos “porque sempre permitem várias leituras. E são contínuos porque sempre permitem, a todos, novas (re) leituras. Códigos abertos e contínuos descondicionam a leitura da mensagem fotográfica do conhecimento de códigos definidos e preestabelecidos”.

Dessa forma, conforme Sousa, a fotografia pode ser uma fonte de informação e comunicação que se beneficia de uma espécie de linguagem universal, que extravasa fronteiras, políticas, economias e mesmo culturas. Com isso, permite a todo o ser humano se comunicar com outros, evitando as necessidades de tradução. “Todavia, a fotografia não dispensa um auxílio eventual à leitura da imagem fotográfica, já que nem todos possuem um índice de literacidade imagética que permita a exploração total das imagens fotográficas.” (Sousa, 1998:87).

Sylvia Moretzsohn, por sua vez, aponta a importância de investigar as relações entre texto e imagem para estudar a produção de sentidos. Para ela, as palavras escritas, na cultura brasileira, adquirem foros de verdade e a imagem, por sua multiplicidade de signi-

ficados, necessitaria de um texto para conformá-la ao sentido pretendido. No entanto, seriam as imagens o que primeiro atrairia a atenção do leitor. Segundo a autora, é fácil perceber como os periódicos “jogam com textos e fotos, como planejam a diagramação de modo a induzir o público a uma determinada leitura – e como essa leitura pode ser subvertida dependendo de quem lê” (Moretzsohn, 2002:84). A utilização de textos para orientar a leitura da imagem fortalece, ainda mais, a intenção editorial (e ideológica) dos veículos. Segundo Moretzsohn (2002:80), é preciso entender que um meio de comunicação impresso é “um conjunto de elementos verbais e não verbais que interagem na produção de sentido”.

Assim, a leitura dos conteúdos deve levar em conta a significação atribuída pelo veículo através do processo de edição que envolve a escolha das fotografias e sua relação com o texto, a diagramação da página, assim como sua linha editorial. Esses elementos garantem uma produção de sentido à fotografia e direcionam a sua leitura, conforme discorre Boltanski:

Quem fabrica o jornal antecipa a leitura que o público fará: diseca a fotografia a fim de privilegiar uma significação. Tudo que puder desviar dessa significação é eliminado, sempre que possível. O documento fotográfico é naturalmente ambíguo: sempre se pode comentá-lo (quer dizer, em suma, legendá-lo) de várias maneiras diferentes. Por essa razão ele pode desempenhar o papel de um teste projetivo e se carregar das significações as mais diversas: os objetos que ele representa parecem possuir essa propriedade de símbolo que é de remeter (e de remeter imperfeitamente) ao sentido dos contextos aos quais eles pertencem e dos quais foram retirados. (Boltanski apud Moretzsohn, 2002:86).

Portanto, para realizar as análises das imagens de Marcel Gautherot na edição especial da *Veja* – Brasília 50 anos –, é importante conhecer mais o veículo e o fotógrafo.

● A revista *Veja*

No Brasil, durante a Ditadura Militar, iniciada em 1964, ganharam respaldo revistas semanais formadoras de opinião, como a *Veja*, da Editora Abril, fundada em 1968. Capitaneada por Mino Carta, visava cobrir com profundidade algumas manchetes dos jornais diários. Com isso, rompeu com o padrão dominante de revista da época, como *Cruzeiro*, *Fatos e Fotos* e *Manchete*, publicações ilustradas e de variedades. “Profissionais competentes, estratégias de editoração e o lançamento nos finais de semana, permitindo a efetiva leitura dos acontecimentos, fizeram desses veículos instrumentos poderosos de informação e de propagação da notícia.” (Martins; Luca, 2007:72). Esse exemplo foi seguido por *Isto É*, *Afinal*, *Época* e *Carta Capital*, entre outros.

Na primeira edição, a “Carta do editor”, hoje denominado “Carta ao leitor”, assinada por Victor Civita, apresentava a revista como um veículo de integração nacional, afirmando que o país precisava de informação rápida e objetiva a fim de escolher rumos novos. O Brasil precisaria saber o que estava acontecendo nas fronteiras da ciência, da tecnologia e da arte no mundo inteiro. Necessitaria também acompanhar o desenvolvimento dos negócios, da educação, do esporte, da religião. Precisaria, “enfim, estar bem informado. E este é o objetivo de *Veja*”. “Embora o editorial não fizesse referência à conjuntura nacional, e a política não estivesse entre os temas nele listados como relevantes, a revista ficou marcada desde o início por suas coberturas políticas” (Velasquez; Kushnir, 2010).

Para Velásquez e Kushnir (2010), o tom crítico da revista, durante as primeiras décadas, pode ser indicativo de uma tentativa de afinar a sintonia com a classe média, núcleo principal do seu público-leitor, rejeitando a ideia da imprensa como instrumento do Estado e defendendo a preocupação com os “interesses dos leitores”. Estes eram definidos,

em termos mercadológico-políticos, “como aqueles que submetem os veículos jornalísticos ‘a eleições livres, diretas e permanentes a cada vez que compram uma publicação ou a assinam’” (Velasquez; Kushnir, 2010).

Com a tiragem de mais de um milhão de exemplares semanais e cerca de nove milhões de leitores, segundo Velásquez e Kushnir (2010), a revista do Grupo Abril era, em 2003, líder de seu setor em circulação e em faturamento publicitário.

● Do jornalismo à ilustração: as fotografias da *Veja*

Dulcília Buitoni (2006), no artigo “Índice ou catálogo: o deslizamento imagético das fotos de revista *Veja*”, publicado no periódico científico *Líbero*, afirma que as imagens surgiram mais vinculadas à ilustração do que à informação noticiosa nas revistas do que nos jornais. Porém a utilização do recurso fotográfico, conforme Buitoni, costuma ser relacionada à tentativa de registrar “um lampejo de realidade”, justificando sua presença nas páginas que se pretendem jornalísticas.

Segundo Buitoni, a estratégia fotográfica da revista *Veja* tem caminhado de um teor jornalístico para uma tendência ilustrativa. Para esta definição, parte das duas classificações para fotografia de imprensa proposta por Pepe Baeza: fotografia jornalística e foto-ilustração.

O fotojornalismo orienta-se por valores de atualidade e de relevância social e política. O instantâneo costuma agregar qualidade informativa. A foto jornalística pode se desdobrar em reportagem ou ensaio – um trabalho de cunho mais interpretativo, seqüencial e narrativo. A foto ilustração procura trazer melhor compreensão de um objeto, de um fato, de um conceito, representando-os mimeticamente ou interpretando visualmente alguns de seus traços essenciais. Trata-se de uma finalidade didática, descritiva e, por isso, é a configuração privilegiada pelo jornalismo de serviço. (Buitoni, 2006:42).

Para a autora, o uso indiscriminado de estéticas documentais e publicitárias trouxe uma diminuição do teor jornalístico do discurso fotográfico da revista *Veja*, apontando uma tendência de baixa exploração das potencialidades informativas da imagem. “O discurso da revista não trabalha as complexidades da imagem como fator de ampliação da informação jornalística, o que propiciaria mais consciência crítica.” (Buitoni, 2006:47).

Buitoni acredita que houve um encolhimento do fotógrafo e aumento de cargos gerenciais na *Veja*, dando suporte a uma visualidade mais voltada à edição gráfica do que à especificidade fotojornalística. Segundo ela, a noção de autoria pouco importa, basta ter uma qualidade técnica exigida pelo veículo e seu projeto visual. “Qualquer imagem serve”, o que interessa é “fazer ilustrações visuais para o texto (e obter um *design* leve e atraente). A imagem continua submetida à lógica verbal: ela serve ao texto.” (Buitoni, 2006:47). A autora destaca que se selecionam as fotografias da mulher jovem, da idosa, da grávida, da negra, do executivo, da fábrica, da praia paradisíaca; são fotografias recortadas, destacadas de seu fundo original, que contribuem para criar um contexto de imagens meramente ilustrativas.

● Marcel Gautherot: o olhar do arquiteto-humanista

Os primeiros contatos de Gautherot com a fotografia aconteceram quando ele trabalhou com registros antropológicos e etnográficos no laboratório fotográfico do *Musée de l'Homme* de Paris, cidade onde nasceu, em 14 de julho de 1910. Contudo, não foi a fotografia que atraiu Gautherot (e também Pierre Verger) para o Brasil e sim um romance, *Jubiabá – Bahia de Todos os Santos*, de Jorge Amado. Segundo Mauad (2008), a obra foi traduzida para o francês em 1938 e sua leitura despertou o interesse dos fotógrafos de formação etnográfica e documental pela riqueza de contrastes que o Brasil poderia revelar.

Gautherot chegou ao Brasil em 1939, onde viveu e trabalhou por 57 anos. Fixou residência no Rio de Janeiro e passou a frequentar o círculo de intelectuais ligados ao movimento modernista. Fez trabalhos de fotografia para o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Museu do Folclore e trabalhou, como fotojornalista, para a revista *O Cruzeiro*.



O regime de visualidade da primeira metade do século XX, no qual Gautherot se encaixa, é marcado pelas vanguardas artísticas e pela perspectiva construtivista

Para entender a produção fotográfica de Gautherot no Brasil, Angotti-Salgueiro afirma que não se pode ignorar o seu *background* de experiências na Europa.

O olho de Gautherot se formou longe daqui – composição, enquadramento e qualidade técnica independem do tema e do lugar [...]. O que viria depois seria apenas uma adequação às novas condições locais, onde a luz explode o campo fotográfico, a escala assusta, a umidade e o calor exigem outros cálculos e cuidados técnicos com o material – dificuldades contornadas por aquele que já possuía o domínio da técnica, fundamental para o exercício do *métier* de fotógrafo (Angotti-Salgueiro *apud* Mauad, 2008:269).

Mauad coloca a trajetória de Gautherot na perspectiva do regime de visualidade que se conforma na primeira metade do século XX. Esta visualidade pode ser definida por um conjunto variado de referências epistemológicas, estéticas e técnicas, destacando-se os movimentos das vanguardas artísticas, a perspectiva construtivista devotada à valorização das formas espaciais e à sua relação com a luz.

A autora destaca a formação profissional do fotógrafo na *École nationale supérieure des arts décoratifs* (ENSAD), colocando-o em contato com as perspectivas da arquitetura moderna, com Le Corbusier e a Bauhaus, “inscrevendo, já na base de sua formação, o olhar plástico do arquiteto, o mais técnico

Entendendo os recursos técnicos e elementos fotográficos será possível compreender os indícios da intencionalidade de comunicação do fotógrafo

co dos humanistas, ou o mais humanista dos técnicos” (Mauad, 2008:270). Gautherot também integrou a *Alliance Photo*, uma das primeiras agências a defender a autoria e a autonomia do fotógrafo, que era devotada ao naturismo – no sentido de vida ao ar livre, ambiente natural – e às viagens, habilitando o olhar do fotógrafo ao trânsito e ao deslocamento. O apuro técnico na busca do detalhe e na acuidade do registro se destaca na obra de Gautherot, em especial nas fotografias etnográficas. Conforme Mauad (2008:270).

as imagens parecem saltar do quadro, efeito conseguido por uma textura especial, devida ao perfeito equilíbrio entre claros e escuros. São imagens que registram partes de um mosaico cultural formado, ainda na linha da leitura folclórica, por tipos humanos, costumes locais, detalhes de arquitetura monumental e de vegetação exótica.

Gautherot produziu cerca de 25 mil imagens da cultura e das paisagens brasileiras. Desde 1999, o acervo do fotógrafo está sob a guarda do Instituto Moreira Salles (IMS). Sete mil negativos, aproximadamente, foram destinados à construção de Brasília. Convidado por Oscar Niemeyer para documentar a cons-

trução da nova capital, passou os anos de 1958 a 1960 fotografando as obras. Para Mauad (2008:272), “as fotografias de Gautherot são consideradas a melhor tradução visual da nova arquitetura brasileira, cuja apoteose foi, sem dúvida, a construção de Brasília, amplamente registrada pelas lentes de Gautherot e o seu olho de arquiteto-humanista”. Devido à comemoração do cinquentenário da capital federal, o IMS lançou um livro com suas fotografias, intitulado *Marcel Gautherot – Brasília* (2010).

O trabalho realizado na cidade, assim como a obra geral de Gautherot, é considerado documental. Jorge Pedro Sousa¹ aponta que a intenção dos fotógrafos documentais é dar ao leitor um testemunho, mostrar a quem não está lá *como é* ou *o que sucedeu*. O documentarismo estabeleceu algumas das grandes motivações da fotografia do século XX: o desejo de conhecer o outro, de saber como vive o outro, o que pensa, como vê o mundo, com o que se importa. (Sousa, 2000:55). Para Margarita Ledo, isto se justifica porque o referente real da fotografia assume uma característica de autenticidade, com imersão na vida e com os fotógrafos relatando o mundo. Desta forma, o referente real assegura à fotografia o efeito-verdade. “São técnicas e estilos expressivos elaborados pelo realismo, a partir da semelhança com o natural e mediante a criação de arquétipos e de repertórios, de recursos, fáceis de identificar.” (Ledo, 1998:40).²

O trabalhador versus a construção: a grandiosa arquitetura da nova capital

¹ Para Sousa, o fotojornalismo se distingue do fotodocumentarismo, pois este trabalha com um projeto, tendo um conhecimento prévio do que vai fotografar, e por ter uma validade atemporal, ao contrário do fotojornalista. “Enquanto o fotojornalista raramente sabe exatamente o que vai fotografar, como o poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentarista trabalha em termos de projeto: quando inicia um trabalho, tem já um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode desenvolver seu plano de abordagem do tema que anteriormente traçou.” (Sousa, 2000:12).

² *Tradução livre do original*: “Son técnicas y estilos expresivos elaborados por el realismo, a partir de la semejanza con lo natural y mediante la creación de arquetipos y de repertorios, de recursos, fáciles de identificar.”

A edição especial da *Veja* em comemoração aos 50 anos de Brasília conta com seis fotografias de Marcel Gautherot, distribuídas em quatro matérias e uma no índice. Todas são em preto-e-branco. Para a análise destas imagens, adotou-se a metodologia da desconstrução analítica, para compreender a intencionalidade de comunicação de Gautherot em suas fotografias sobre a construção de Brasília e como *Veja* se apropriou das imagens lhes atribuindo outros significados, deslizando sua cobertura do teor jornalístico para uma tendência ilustrativa.

Essa metodologia, apresentada por Paulo Boni (2000), em sua tese de doutoramento intitulada “Discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo”, foca-se na tradução dos significados construídos pelo emissor – o fotógrafo – por meio da desconstrução dos elementos fotográficos e dos recursos técnicos por ele utilizados ao conceber sua fotografia. Segundo o autor, o enunciador ao *escrever* sua fotografia utiliza uma gama de possibilidades – escolha de ângulo, plano, perspectiva, iluminação,

foco, entre outras – para compô-la de maneira a revelar ao enunciário a sua visão do fato retratado.

Quando um fotógrafo registra uma cena, salvo raras exceções ligadas às experimentações artísticas, ele tem um significado mentalizado. Registrando o que viu – paisagens, pessoas, animais, objetos – intenciona transferir para os outros, presentes ou não ao local do registro, por meio de uma imagem, um fragmento da realidade que presenciou. (Boni, 2000:38).

Para elaborar significados, além de contar com seu repertório cultural, político e social, é necessário que o fotógrafo domine e saiba explorar o vocabulário da linguagem fotográfica. Estes dois fatores permitem ao fotógrafo imprimir sua intencionalidade de comunicação no ato fotográfico. Assim, entendendo os recursos técnicos e elementos fotográficos utilizados pelo emissor na construção do significado de sua mensagem, será possível compreender, na composição das imagens, os indícios da intencionalidade de comunicação do fotógrafo.



Figura 1: Estética
Fotografia: Marcel Gautherot
Publicação: *Veja*, Nov. 2009, p.6
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

A primeira imagem (Figura 1) de Gautherot veiculada pela edição especial de *Veja* está na página 6 da revista. Está situada na página da esquerda, no canto mediano direi-

to. Ao lado, está o índice com a ordem das matérias daquela edição. A fotografia, intitulada “Estética”, mostra, em destaque, as duas cúpulas do Congresso Nacional. A imagem,

de aproximadamente 1962³, foi tomada em plano geral, mas com as características do plano médio, ou seja, interage o elemento fotografado com o ambiente. A cúpula invertida ocupa três dos quatro “pontos de ouro” da imagem e a utilização do plano linear dá fidedignidade às proporções e às formas da arquitetura. Além disto, Gautherot também explora o contraste alto para delimitação das curvas e formas das cúpulas de Brasília.

O fotógrafo, assim, demonstra a grandiosidade das cúpulas do Senado e da Câmara Federal, explorando as formas da arquitetura de Niemeyer. O contraluz, por ter um alto contraste, intensifica a silhueta humana e a cúpula invertida e, com a utilização do ângulo

³ Sergio Burgi e Samuel Titan Jr. apontam que a imagem foi tomada por volta de 1960.

linear, Gautherot reproduz de forma fidedigna a escala humana frente às dimensões das edificações, exemplificando como o homem é “pequeno” frente às edificações da nova capital. A legenda reforça essa ideia: “As cúpulas da Câmara e do Senado são a tradução da arquitetura de Oscar Niemeyer em Brasília, um espanto no início dos anos 1960.”

A figura 2 está na página 59 da edição especial de *Veja* e é intitulada a “A curva reta”. A fotografia, que retrata a construção da Câmara Federal, com os trabalhadores afixando os anéis de aço da estrutura da cúpula, acompanha a matéria sobre o engenheiro Joaquim Cardozo. A imagem ocupa um espaço privilegiado – está situada no canto superior da página direita – e é datada de 1959.⁴

⁴ Para Burgi e Titan Jr., a data desta imagem é de cerca de 1958.

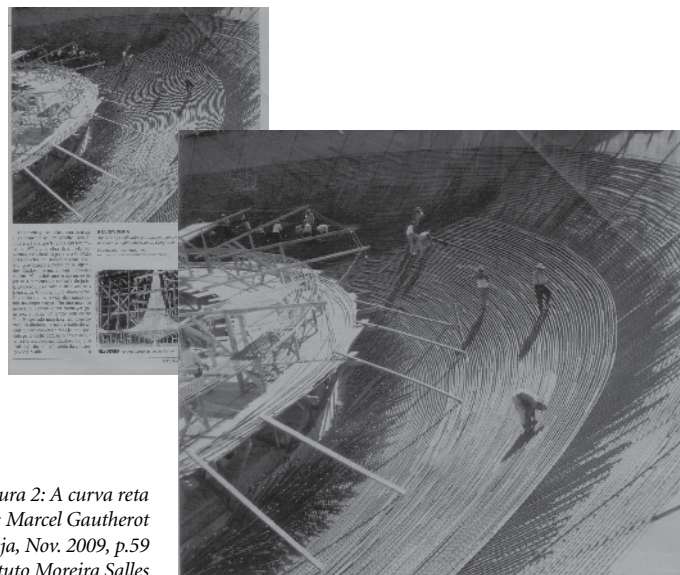


Figura 2: A curva reta
Fotografia: Marcel Gautherot
Publicação: *Veja*, Nov. 2009, p.59
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Nesta fotografia, Gautherot utilizou o plano geral, situando o homem no ambiente de sua ação, e explorou a textura do aço, aproximando, o leitor da imagem, que tem a sensação de tocar o elemento fotografado. Os trabalhadores estão em “pontos de ouro”⁵; e

⁵ Faz parte da regra dos terços. Esta consiste em dividir imaginariamente o que se pretende fotografar em terças partes. É preciso traçar no visor duas linhas horizontais e duas verticais

o uso da perspectiva revela a forma e a grandiosidade da construção. O fotógrafo utilizou uma lente grande angular para acentuar a ilusão de profundidade.

cortando o cenário em partes iguais. As quatro fontes de junção (intersecção) são os “pontos de ouro” e onde se recomenda que os elementos principais que compõe a imagem sejam localizados, enfatizando sua importância para a informação.

O ângulo *contre-plongé*⁶ subvaloriza o trabalhador em detrimento da estrutura arquitetônica. Ao ressaltar os elementos arquitetônicos e a estrutura da obra, mostra quanto os trabalhadores são menores que a construção, uma vez que são “engolidos” por ela. Contudo, Gautherot não deixa de prestigiar os homens, pois, na composição da imagem, coloca-os nos pontos valorizados na fotografia, os “pontos de ouro”. Com isso, exprime o limiar entre a genialidade e a possibilidade de execução da estrutura arquitetônica de Brasília. A *Veja* também faz uso dessa significação ao utilizar a imagem em uma reportagem sobre o engenheiro que caiu no esquecimento, mas que tornou realizável as ideias de Oscar Niemeyer. Para isto, a revista utiliza a seguinte legenda: “Anéis de aço embutidos garantiram a tangente buscada na cúpula invertida do Congresso”.

As três próximas imagens ilustram a reportagem sobre a épica construção da nova capital em apenas quatro anos. A matéria recebe o título de “A saga da construção”, acompanha a linha fina: “Há uma única unanimidade, o épico feito de erguer uma me-

⁶ Ou contra-mergulho. Quando a câmera está posicionada abaixo do motivo fotografado (debaixo para cima). Valoriza o elemento, criando a ilusão de ótica que ressalta a sua grandeza.

trópole do nada em menos de quatro anos”. A figura 3, denominada “Senado Federal”, aproximadamente do ano de 1957, ocupa toda a página esquerda e 1/3 da página direita – páginas 102 e 103 – e, apesar de estar em um local considerado desprivilegiado, a fotografia é supervalorizada na matéria.

A imagem, que retrata trabalhadores na obra da cúpula do Senado Federal, foi tomada em plano geral, integrando-os ao ambiente da ação e próximos aos “pontos de ouro”. Gautherot utilizou linhas convergentes para representar uma escala mais aberta da perspectiva. Formadas pelo aço, estas linhas dão aspecto de textura na imagem. Usou o ângulo *plongé* com intuito de valorizar a obra e o trabalho dos operários.

Ao utilizar este ângulo e ao dispor os trabalhadores próximos aos “pontos de ouro”, Gautherot os valoriza, bem como o trabalho deles na construção da nova capital federal. Unido ao título da matéria, colocado no topo da imagem, a mensagem da fotografia transmite que os trabalhadores, que construíram Brasília em apenas quatro anos, são os heróis que tornaram real um novo ideal de país. *Veja* adéqua a fotografia justamente para utilizá-la na reportagem sobre a história da construção de Brasília, narrando-a como um enredo épi-



Figura 3: Senado Federal
Fotografia: Marcel Gautherot
Publicação: *Veja*, Nov. 2009, p.102-103
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

co no qual os trabalhadores da construção civil exerceram um papel importante.

A outra fotografia (Figura 4) que ilustra a reportagem sobre a saga da construção foi tomada em meados de 1958 e mostra a construção da Esplanada dos Ministérios e os trabalhadores. A imagem está situada nas páginas 104 e 105, ocupando toda a página direita e 1/3 da página esquerda.

Intitulada “Esplanada dos Ministérios”, a fotografia foi tomada em grande plano geral, no qual o ambiente é preponderante em relação ao elemento humano. Gautherot utilizou alto contraste, explorando a sombra da construção de um dos prédios da esplanada e de dois trabalhadores como elemento visual. O ângulo linear mantém uma reprodução da forma e

proporção do canteiro de obras e dos trabalhadores, localizados na linha central da imagem, em relação às obras. É perceptível também a valorização da textura da terra no terço inferior da imagem. Assim com o uso do efeito bruma – enfraquecimento da imagem com a distância –, gera-se uma perspectiva atmosférica, que dá a sensação de poeira na linha do horizonte.

A sombra exposta na imagem carrega a informação de que havia a construção atrás do fotógrafo, assim é possível ao leitor saber que a Esplanada dos Ministérios seria formada por duas fileiras paralelas de prédios. Atualmente, quando se pensa em Brasília, esta é uma informação recorrente, porém, no período, as imagens eram uma das principais fontes que informavam visualmente como seria a nova capital.

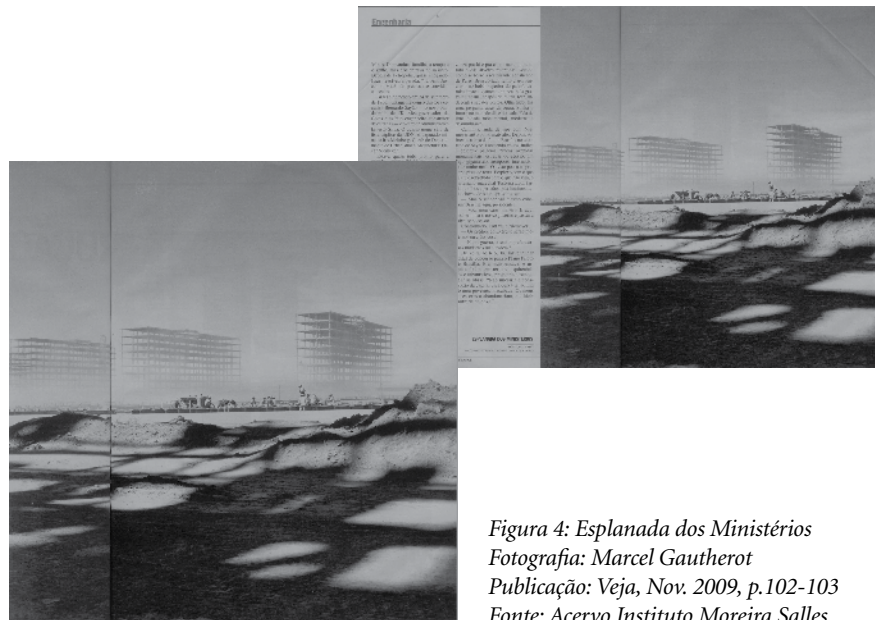


Figura 4: Esplanada dos Ministérios
Fotografia: Marcel Gautherot
Publicação: *Veja*, Nov. 2009, p.102-103
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Além disso, os elementos fotográficos, especialmente exemplificado pela bruma, podem remeter ao desafio de, em menos de quatro anos, construir-se a nova capital federal em um local onde antes não existia nada e em menos de quatro anos. A fotografia apresenta o vasto espaço começando a ser ocupado e aponta a imensidão das obras em detrimento ao elemento humano. Acredita-se que essa composição pode gerar uma curiosidade

de no leitor: “como foi possível, como deu certo e em tão pouco tempo?”. Esta questão também é levantada pela própria revista no decorrer da matéria.

A *Veja* não utiliza legendas nas figuras 3 e 4, mas posiciona o título da matéria sobre as imagens, atribuindo-lhes significado em forma de texto de apoio. É a inter-relação texto-manchete. Não há nenhuma ruptura textual, como subtítulos, nas páginas e as fo-

tografias estão “estouradas”, ocupando uma página e 1/3 da outra. Assim, fica claro que as duas imagens são utilizadas para ilustrar a mesma reportagem sobre “o épico feito de erguer uma metrópole do nada em menos de quatro anos”. Fica evidente também a intenção da revista de valorizar a obra.

Já a figura 5, publicada na página 106, foi utilizada em uma grande seção da reportagem sobre engenharia. A fotografia ocupa a página esquerda e uma pequena parte da página direita e ilustra a matéria “Nem tudo que é sólido desmancha no ar”, uma pequena matéria sobre o uso do aço na construção de Brasília.

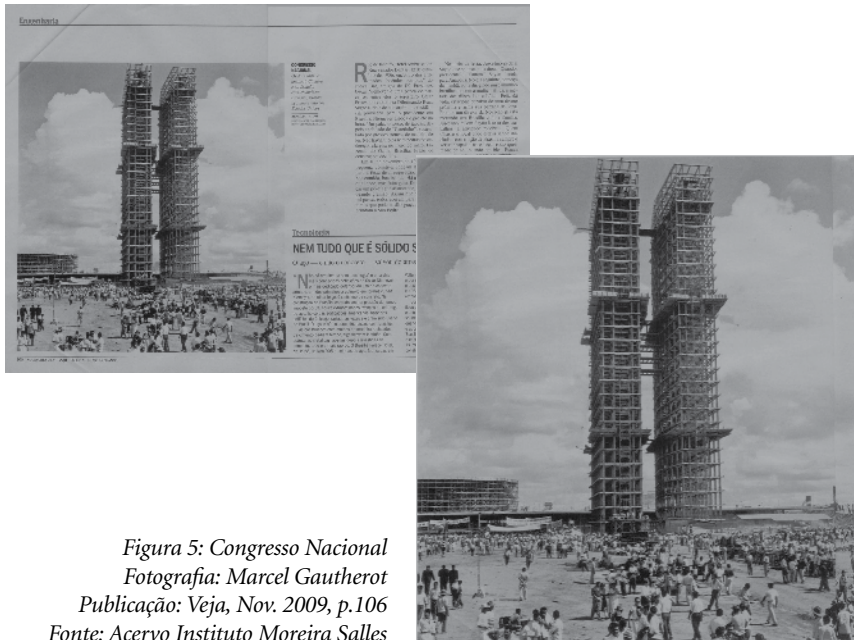


Figura 5: Congresso Nacional
Fotografia: Marcel Gautherot
Publicação: *Veja*, Nov. 2009, p.106
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

A fotografia mostra, em plano geral e em ângulo linear, a construção do Congresso Nacional e a movimentação de pessoas em meio às obras. Segundo *Veja*, esta imagem foi feita por volta de 1958, porém, para Burgi e Titan Jr. se trata de uma manifestação na Praça dos Três Poderes, por volta de 1959, por conta das comemorações do Dia do Trabalho. A imagem possui uma perspectiva plana que “conduz” o olhar do leitor aos prédios.

O elemento humano mostra, pela primeira vez, a população e os trabalhadores em uma comemoração do dia 1º de maio. Desta forma, Gautherot explora a integração entre o homem e o ambiente, mostrando uma dinâmica que não estava presente nas outras fotografias. Nessa imagem, o fotógrafo infere que a população estava passando a ocupar os espaços da nova cidade, ainda em fase de

construção. Esse é, possivelmente, um dos primeiros registros da movimentação popular em frente ao Congresso Nacional.

No entanto, a *Veja* se apropria da fotografia com a intenção de mostrar o aço que compõe a estrutura das torres da edificação. Isto é fácil de notar, basta observar a legenda: “Os dois edifícios anexos à Câmara e ao Senado, com 28 andares cada um, usaram aço importado dos Estados Unidos.” A revista não se refere em momento algum, na página na qual a imagem está inserida, à dinâmica ou à manifestação das pessoas na nova cidade. Apesar de a fotografia ser muito informativa, a leitura proposta pela *Veja* é limitante, uma vez que se Gautherot não quisesse que a população fosse um importante elemento não teria lhe atribuído um terço da imagem e poderia, facilmente, diminuí-la ou, até mesmo, suprimi-la.

A última imagem (Figura 6) utilizada pela revista está na página 171, no topo à esquerda, posição menos valorizada do que as outras fotografias. A imagem, de cerca de 1960, retrata alguns homens observando o monumento erguido em homenagem aos candangos na Praça dos Três Poderes. Com o título “Oito metros de altura, de bronze”, a fotografia ilustra a matéria que explica a etimologia dos ter-

mos candango e brasiliense, esclarecendo a diferenças entre eles.⁷

Tomada em plano geral, Gautherot posicionou nos “pontos de ouro” da fotografia o monumento “Os candangos” e as pessoas que o observam. O ângulo linear proporciona fidedignidade nas formas e proporções, inclusive referente aos homens em relação à estátua.

⁷ A pessoa nascida em Brasília é brasiliense. O termo candango refere-se aos indivíduos, nascidos em outros locais, que foram para a nova capital construí-la.



Figura 6: Oito metros de altura, de bronze
Fotografia: Marcel Gautherot
Publicação: *Veja*, Nov. 2009, p.171
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles

Observa-se que as pessoas próximas ao monumento, ainda em construção, não estão trabalhando, pois não carregam cinturões com ferramentas. Assim, novamente, Gautherot explora a interação que começa a acontecer na nova capital, pois as pessoas estão observando o monumento.

Contudo, ao utilizar esta fotografia, a *Veja* apropria-se apenas do monumento em homenagem aos candangos. A legenda corrobora com esta ideia: “O monumento de Bruno Giorgi, *Os Candangos*, originalmente chamado de *Os Guerreiros*, a primeira homenagem aos 60 000 trabalhadores que construíram Brasília.” A revista utiliza a estátua como uma referência direta aos candangos, assim como as pessoas foto-

grafadas. Também é possível que a *Veja* tenha empregado a imagem para mostrar a construção do novo significado da palavra “candango”.⁸

Considerações finais

Inaugurada em 21 de abril de 1960, Brasília surgiu envolta ao ideal desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, proposta no plano de metas que visava superar os pontos de estrangulamentos da economia

⁸ Originalmente, o termo de origem africana significava “ordinário”, “ruim”. Um outra vertente afirma que candango é uma palavra do dialeto quimbundo, da região da atual Angola, com a qual os africanos escravizados nomeavam os senhores de engenho e os portugueses.

nacional. Sua construção foi o mito de uma nova sociedade e de um novo país, sendo a integração física e econômica do interior com o litoral desenvolvido.

O fotógrafo Marcel Gautherot trouxe em suas fotografias da nova capital esse ideal de desenvolvimento nacional, representado pela arquitetura neutra e monumental, inspirada na cidade moderna de Le Corbusier e na estética arquitetônica modernista – projetada e realizadas pelo urbanista Lucio Costa e pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Gautherot, por meio de elementos e recursos fotográficos, valoriza a arquitetura monumental e explora o papel dos candangos na construção da nova capital, pois foram eles quem impulsionaram e tornaram possível a realização desse ideal.

Mostra, assim, uma produção humanística, preocupada com o sujeito humano e com sua atuação. Para obter este significado, empregou texturas, como a do aço, do concreto e da madeira; por meio de planos gerais e médios, ambientou Sas ações e integrou o trabalhador naquele ambiente; os “pontos de ouro” e as regiões próximas a eles são, geralmente, ocupados pela presença das edificações e, por vezes, dos trabalhadores; o ângulo linear foi utilizado como recurso para reproduzir fidedignamente a forma e a proporção do trabalhador em relação às construções, assim como o *contre-plongé* valorizou obras e trabalhadores.

A edição especial da *Veja* em comemoração aos 50 anos da inauguração de Brasília se apropriou das imagens de Gautherot, destacando o sentido de valorização da

grandiosidade arquitetônica e urbanística da construção e mostrando ao leitor a saga épica empreendida por JK. O semanário não destaca a autoria das imagens e, por meio de títulos e legendas, direcionou a leitura das fotografias não explorando a dinâmica dos trabalhadores e dos candangos, por vezes, inferida nas imagens, apagando a conotação humanística das fotografias produzidas pelo fotógrafo francês. Os sentidos empregados com a conjugação da imagem com o texto, proposta pela revista, pode passar como o único possível para leitores que não aprenderam a ler imagens.

Os significados empregados por Gautherot nas imagens são, majoritariamente, suprimidos em relação aos empregados pela *Veja*. A revista, como na tendência de deslizamento das imagens proposta por Buitoni (2006), não destaca o possível caráter jornalístico das fotografias, mas as trata como ilustrações, diferentemente da concepção do fotojornalismo moderno, que entende o recurso fotográfico como algo complementar ou suplementar à informação textual.

É claro que as imagens fotográficas não foram tomadas com o intuito jornalístico. Contudo, esta função poderia ter sido explorada ressaltando a qualidade informativa do material, ao invés de se ter enfatizado sua característica descritiva. Afinal, é possível que a fotografia jornalística informe sem perder seu valor estético, exercendo sua complexidade e seus potenciais informativos.

(artigo recebido nov.2010/ aprovado out.2012)

Referências

- BIZELLO, Maria Leandra. “Imagens de convencimento: cine-jornais e filmes institucionais nos anos JK”. *ArtCultura*. Uberlândia, v.11, n.18, 2009, p.43-58.
- BONI, Paulo César. **O discurso fotográfico**: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo. São Paulo, tese de doutorado, ECA – USP, 2000.
- BUITONI, Dulcília H. S. “Índice ou catálogo: o deslizamento imagético das fotos de revista *Veja*”. *Libero*. São Paulo, n.18, 2006, p.41-48.
- BURGI, Sergio; TITAN JR, Samuel (Orgs.). **Brasília**: Marcel Gautherot. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico**: êxodos e identidade. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **Imprensa e cidade**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- MAUAD, Ana Maria. “Visões plurais em um único olhar: a experiência fotográfica de Marcel Gautherot, 1940-1960”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v.16. n.2, 2008, p.267-275.
- MORETZSOHN, Sylvia. **Jornalismo em tempo real**: o fetiche da velocidade. Rio de Janeiro: Revan, 2002.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo performativo**: o serviço de fotonotícia da Agência Lusa de Informação. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- _____. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- VELASQUEZ, Muza Clara Chaves; KUSHNIR, Beatriz. “Verbete: *Veja*”. **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro**. Fundação Getúlio Vargas. 2010. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/busca/Busca/BuscaConsultar.aspx>. Acesso em: 17/5/2010.