Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
Departamento de Antropologia
Programa de Pós Graduação em Antropologia Social

Juliana de Arruda Sampaio

Construções: Imagens, discursos e narrativas na Brasília de
Thomaz Farkas

v.1

São Paulo

2016

JULIANA DE ARRUDA SAMPAIO

Construções: Imagens, discursos e narrativas na Brasília de
Thomaz Farkas

Dissertação apresentada ao Departamento de
Antropologia da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestra em Antropologia

Área de concentração: Antropologia Social

Orientadora: Prof^a Dr^a Lilia Katri Moritz Schwarcz

São Paulo

2016

NOME: SAMPAIO, Juliana de Arruda

Título: Construções: Imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestra em Antropologia

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho a todas as minorias que sistematicamente sofrem com a opressão e a violência do Estado. Dedico igualmente à memória de todos os candangos que construíram Brasília, mas que não tiveram seus nomes reconhecidos nas placas de mármore que contam a versão oficial da construção. Para nos lembrarmos de jamais esquecer.

« Quand le peuple signifie l'unité du corps social – le *dèmos* grec, le *populus* romain – et fonde l'idée de la nation, sa représentation va de soi et, même, s'impose à tous. Mais quand il dénote la multiplicité grouillante des bas-fonds – *polloï* en grec, *multitudo*, *turba*, *vulgus* ou *plebs* en latin –, alors sa figuration devient le lieu d'un conflit inapaisable. »

“Quando o povo significa a unidade do corpo social – o *demos* grego, o *populus* romano – e funda a ideia da nação, sua representação vai por si só e, até mesmo, se impõe a todos. Mas quando ele denota a multiplicidade cacarejante dos baixos-fundos – *polloï* em grego, *multitudo*, *turba*, *vulgus*, *plebs* em latim –, então sua figuração torna-se o lugar de um conflito impacificável.”

(Georges Didi-Huberman)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos que de alguma maneira ajudaram a construir e viabilizar este trabalho. Agradeço à CAPES pela bolsa de estudos concedida durante a pesquisa; aos funcionários do departamento de Antropologia da USP, Soraya, Rose, Celso e Ednaldo pela disponibilidade, presteza e paciência nos atendimentos; ao Instituto Moreira Salles por ceder as imagens, mas principalmente a Virginia Albertini, Sergio Burgi, Joanna Balabram, Roberta Zanatta e Thaiane Koppe, que me auxiliaram de diferentes maneiras a adentrar o acervo de Thomaz Farkas.

Agradeço também à família Farkas (sobretudo, João, Kiko e Gui) pela abertura, pelas conversas, cafés da manhã e almoços, sem contar as aberturas de exposições onde tivemos a oportunidade de falar sobre o Thomaz, sobre a Fotóptica e sobre os causos de família. Muito obrigada pelo acolhimento e entusiasmo com a pesquisa.

Eu já suspeitava antes, mas agora tenho certeza de que este trabalho mais se parece com um agenciamento coletivo. Sem as conversas, os pensamentos em voz alta, as dicas e as trocas, esta pesquisa não teria acontecido. Aos colegas que entraram comigo em 2014 no mestrado, agradeço os comentários preciosos durante o curso de Métodos e o companheirismo que marcou nosso primeiro ano de convivência. Aos queridos amigos do grupo Etnohistória – Lúcia, Laís, Bernardo, Hélio, João, André, João, Caio, Claude, Maurício e Teté –, que nos últimos três anos foram meus companheiros de aventura, agradeço de coração por compartilharmos textos e ideias, mas principalmente pelo ambiente acolhedor e fraternal que criamos juntos nas nossas reuniões. Um agradecimento mais que especial às minhas queridas professoras Dominique Gallois, Marta Amoroso e Fernanda Peixoto por terem sido exemplos de mulheres e de pesquisadoras. As trocas que tivemos em sala de aula foram inspiradoras. Agradeço igualmente os comentários valiosos e inestimáveis de Samuel Titan Junior e Heloisa Espada, participantes da banca de qualificação.

Minha querida orientadora Lilia Schwarcz, me faltam palavras para lhe agradecer a confiança, os comentários, as broncas e os elogios. Fiquei muito feliz com a oportunidade de aprender de perto com você. As trocas vão continuar e a amizade só vai crescer, não tenho dúvidas. Obrigada por tudo.

Por fim, agradeço aos meus pais, Lucybeth e Zenildo, e à minha linda irmã, Luara, pela confiança e apoio incondicional. Tudo fica mais fácil quando se sabe que não se está

desamparada. Ao meu padrasto, Diego, que antes de tudo é meu amigo, pelas conversas e devaneios antropológicos. Aos meus queridos e amados avós, Elizabeth, Leocy e Alfredina, por todas as rezas e todos os mimos.

Mas família também é aquela que se escolhe, por isso gostaria de agradecer especialmente a meus queridos amigos Fernando Nogueira, Rodrigo Rodrigues, Hélio Menezes, Fernanda Lobo e Heitor Augusto: vocês são responsáveis por uma grande parte do que sou hoje. Espero que nossos caminhos continuem se cruzando por um bom tempo, vocês me fazem muito bem.

Paulinho, as palavras não vão conseguir expressar adequadamente meus sentimentos, mesmo assim, obrigada pela paciência, pelo carinho e pelas trocas, este trabalho é tão meu quanto seu. Que a gente continue crescendo juntos.

RESUMO

SAMPAIO, J. A. **Construções: Imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

A presente dissertação é fruto da pesquisa sobre as fotografias da construção e inauguração de Brasília produzidas por Thomaz Farkas na ocasião de duas viagens, uma ocorrida em 1959 e outra no próprio dia da inauguração, 21 de abril de 1960. O trabalho realiza três grandes movimentos. No primeiro capítulo, a discussão gira em torno do fotógrafo, recuperando aspectos de sua trajetória – a vinda ao Brasil, a estruturação da loja da família (a Fotóptica), as amizades desenvolvidas na juventude – a fim de que se compreenda de que maneira a prática fotográfica de Farkas foi alimentada por outras relações. No segundo capítulo, procurou-se mapear os agentes envolvidos na construção e transferência da nova capital: os desejos do presidente Juscelino Kubitschek; as intenções do urbanista Lúcio Costa e do arquiteto Oscar Niemeyer, inferidas a partir da leitura do projeto; a configuração do próprio canteiro, a chegada dos trabalhadores, os assentamentos legais e ilegais, a dinâmica do trabalho. Buscou-se também desenvolver análises do que chamamos de “enquadramento oficial”, a partir de exemplos dos discursos, atividades e propagandas que circularam no período no intuito de promover publicamente e legitimar a ideia de Brasília. Por fim, no último capítulo, o trabalho se volta propriamente às imagens. A partir de uma leitura sistemática, percebe-se que o fotógrafo, pelo fato de não ter sido comissionado para fazer a série, se permitiu perambular livremente pelo território em construção olhando com interesse e curiosidade para vários pontos da cidade que se erguia. Este trabalho privilegia as fotografias sobre as construções populares feitas à margem do Núcleo Bandeirante e as imagens da inauguração em que o fotógrafo se empenha em retratar os candangos que participaram do empreendimento. Comparando-as aos “enquadramentos oficiais”, vê-se que as fotos de Thomaz Farkas desestabilizam os referidos enquadramentos ao ampliá-los, mostrando lados alternativos dessa história.

Palavras-chave: antropologia; fotografia; Brasília; candangos; Thomaz Farkas.

ABSTRACT

SAMPAIO, J. A. *Constructions: Images, speeches and narratives in the Brasilia of Thomaz Farkas*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This dissertation is a result of the research on the photographs of the construction and inauguration of Brasília produced by Thomaz Farkas on the occasion of two trips, one in 1959 and another in the inauguration day, April 21, 1960. The work performs three major movements. In the first chapter, the discussion revolves around the photographer, recovering aspects of his career – his coming to Brazil, the structuring of the family's shop (Fotóptica), the friendships developed in youth – to understand how his practice of photography was fed by other relations. In the second chapter, we tried to map the actors involved in the construction and the transfer of the new capital: the wishes of President Juscelino Kubitschek, the intentions of the urbanist Lúcio Costa and the architect Oscar Niemeyer, inferred from the reading of the project; the configuration of the construction field, the arrival of the workers, the settlements both legal and illegal, the dynamics of the work. We sought to develop analysis of what we called the "official frame" by showing examples of speeches, activities and advertisements that circulated in the period in order to promote publicly and legitimize the idea of Brasília. Finally, in the last chapter, the work turns itself properly towards the images. After a systematic reading, it becomes clear that the photographer, since he had not been commissioned to produce the series, allowed himself to roam freely in the territory under construction looking with interest and curiosity to various points of the city that stood. This work focuses on the pictures on the popular constructions made in the margins of the Núcleo Bandeirante and the images of the inauguration in which the photographer strives to portray the *candangos* who participate in the enterprise, comparing then to the "official frames". We have found that Thomas Farkas photos destabilize the referred frames by amplifying them, showing alternative sides of this story.

Key-words: anthropology; photography; Brasília; *candangos*; Thomas Farkas

SUMÁRIO

Lista de figuras ..	10
Lista de imagens e informações complementares	12
1 Introdução	21
1.1 Histórias da pesquisa	21
2 Capítulo 1: Saberes incorporados: experiência, prática e técnica na formação do fotógrafo	31
2.1 Fragmentos de uma vida	31
2.2 Fotografia é relação	34
2.3 Fotografia como processo	36
2.4 Os amigos, as conversas e as trocas – ou como se faz um fotógrafo.....	40
3 Capítulo 2: Brasília em foco	52
3.1 Justificando o enquadramento	52
3.2 Sobre a trajetória de JK e a formação do júri do Concurso de Brasília	54
3.3 O traço arquitetural no desenho de um futuro	56
3.4 Fundar Brasília para (re)fundar o Brasil: os desejos de JK	60
3.5 O mapa do canteiro de obras e sua multiplicidade	62
3.5.1 Candangos	63
3.5.2 Sobre as atribuições da Novacap	63
3.5.3 Qual é o corpo do candango?	66
3.5.4 As mulheres e as famílias na construção	67
3.5.5 Os conflitos no território	69
3.6 Exemplos de enquadramentos oficiais	73
3.7 Colocando os pingos nos Is	78
4 Capítulo 3: Vamos a Brasília	79
4.1 O mito do pano de fundo: Os Cerrados	79
4.2 A prática do olhar: o fotógrafo, o antropólogo	81
4.3 Nos rastros da viagem	89
4.4 Fazer com o resto: o olhar de Farkas sobre as construções e o cotidiano dos candangos	96
4.4.1 Parênteses: os restos de Gautherot	104
4.5 A inauguração segundo Farkas	107
4.5.1 JK e a população: uma (quase) sequência cinematográfica	107
4.5.2 Uma festa popular	109
5 Conclusão	114
5.1 Temporalidades fotográficas	114
Referências	120

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Thomaz Farkas. “Telhas”. 1947. Página	21
Figura 2: autor desconhecido. Sem título, sem data, (frente). Página	31
Figura 2.1: autor desconhecido. Sem título, sem data, (verso). Página	31
Figura 3: Thomaz Farkas. “Vista de Brasília e lago Paranoá”, c. 1959. Página	39
Figura 4: Thomaz Farkas. "Do nada para a capital", c. 1959. Página	41
Figura 5: Thomaz Farkas. “Cena de rua”. Década de 1940. Página	44
Figura 6: Thomaz Farkas. “Roda de samba”. 1946. Página	44
Figura 7: Thomaz Farkas. “Interior do Palácio da Alvorada” c. 1959. Página	48
Figura 8: Thomaz Farkas. “Vilanova Artigas e Jorge Wainer no interior do Palácio da Alvorada”. Página	49
Figura 9: Thomaz Farkas. “Vista de Brasília com vegetação”. c. 1959. Página	81
Figura 10. Autor: Thomaz Farkas. “Do nada para a capital” c. 1959. Página	82
Figura 10.1. Autor: Thomaz Farkas. “Do nada para a capital” c. 1959. Página	83
Figura 11. Autor: Thomaz Farkas. “Núcleo Bandeirante”. c. 1959. Página	85
Figura 11.1. Autor: Thomaz Farkas. “Núcleo Bandeirante”. c. 1959. Página	85
Figura 12. Autor: Thomaz Farkas. “Núcleo Bandeirante”. c.1959. Página.....	86
Figura 12.1. Autor: Thomaz Farkas. “Núcleo Bandeirante”. c. 1959. Página	86
Figura 13. Autor: Thomaz Farkas. “Palácio do Planalto em construção”. c. 1959. Página	90
Figura 14. Autor: Thomaz Farkas. “O arquiteto e designer Zanine Caldas com plantas do cerrado”. c. 1959. Página	91
Figura 15. Autor: Thomaz Farkas. “Núcleo Bandeirante” c. 1959. Página	92
Figura 16. Autor: Thomaz Farkas. “Colunas do edifício do Supremo Tribunal Federal” c.1959. Página	93
Figura 17. Autor: Thomaz Farkas. “Passageiros em ônibus no aeroporto de Brasília”. 21/04/1960. Página	94
Figura 18. Autor: Thomaz Farkas. “Vista de Brasília”. 21/04/1960. Página	95
Figura 19. Autor: Thomaz Farkas. “Núcleo Bandeirante”. c. 1959. Página	96
Figura 20. Autor: Thomaz Farkas. “Núcleo Bandeirante”. c. 1959. Página	97
Figura 21. Autor: Thomaz Farkas. “Núcleo Bandeirante”. c.1959. Página	97
Figura 22. Autor: Thomaz Farkas. “Núcleo Bandeirante”. c.1959. Página	98
Figura 23. Autor: Thomaz Farkas. “Núcleo Bandeirante”. c.1959. Página	98

Figura 24. Autor: Thomaz Farkas.“Núcleo Bandeirante”. c.1959. Página	99
Figura 25. Autor: Thomaz Farkas.“Núcleo Bandeirante”. c. 1959. Página	99
Figura 26. Autor: Thomaz Farkas. “Núcleo Bandeirante”. c.1959. Página	100
Foto 27. Autor: Marcel Gautherot. “Sacolândia” c. 1958. Página	105
Fotografia 28. Autor: Marcel Gautherot.“Sacolândia” c. 1958. Página	105
Figura 29. Autor: Marcel Gautherot.“Sacolândia” c.1958. Página	106
Figuras 30 -40. Autor: Thomaz Farkas. Sequência “Presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960. Página	107
Figura 41. Autor: Thomaz Farkas.“Populares no dia de inauguração de Brasília” 21/04/1960. Página	110
Figura 42. Autor: Thomaz Farkas. “Trânsito de populares no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960. Página	110
Figura 43. Autor: Thomaz Farkas.“Palácio do Planalto no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960. Página	111
Figura 44. Autor: Thomaz Farkas.“Populares em frente ao Palácio da Alvorada”. 21/04/1960. Página	111
Figura 45. Autor: Thomaz Farkas.“Populares sobre cobertura do palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília”.21/04/1960. Página	112
Figura 46. Autor: Thomaz Farkas.“Trabalhadores e máquinas de construção” 21/04/1960. Página	113
Figura 47. Autor: Thomaz Farkas.“Estádio do Pacaembu” 1946. Página	115
Figura 48. Autor: Thomaz Farkas.“Trabalhadores e máquinas de construção” 21/04/1960. Página	115
Figura 49. Autor: Thomaz Farkas. Filmagens de Viramundo, 1964. Página	116
Figura 49.1. Autor desconhecido. Filmagens de Viramundo, 1964. Página	117
Figura 50. Autor: Thomaz Farkas.“Núcleo Bandeirante” c. 1959. Página	118
Figura 51. Autor: Thomaz Farkas. “Barracos na periferia do Distrito Federal”. c. 2000. Página....	118

LISTA DE IMAGENS E INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES

Figura 1: Thomaz Farkas. “Telhas”. 1947. Sem local.		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo flexível). Instituto Moreira Salles.
Figura 2: autor desconhecido		Sem informações das dimensões. Acervo da família.
Figura 3: Thomaz Farkas Vista de Brasília e lago Paranoá, c. 1959. Brasília.		imagem: 8 x 11,8 cm suporte: 8,9 x 12,6 cm (cópia vintage) Instituto Moreira Salles
Figura 4: Thomaz Farkas. "Do nada para a capital", c. 1959. Brasília.		imagem: 8 x 11,8 cm suporte: 9 x 12,6 cm (cópia vintage) Instituto Moreira Salles
Figura 5: Thomaz Farkas “Cena de rua”. Década de 1940. Rio de Janeiro.		imagem: 5,7 x 5,5 cm (Negativo flexível) Instituto Moreira Salles

Figura 6: Thomaz Farkas. “Roda de samba”. 1946. Rio de Janeiro.		Imagem: 2,4 x 3,6 cm. (Negativo flexível) Instituto Moreira Salles
Figura 7: Thomaz Farkas “Interior do Palácio da Alvorada” c. 1959. Brasília.		imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm). Instituto Moreira Salles
Figura 8. Autor: Thomaz Farkas. “Vilanova Artigas e Jorge Wainer no interior do Palácio da Alvorada”. Brasília. 21/04/1960.		Imagem: 2,4x3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 9: Thomaz Farkas. “Vista de Brasília” c. 1959. Brasília.		imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm). Instituto Moreira Salles
Figura 10: Thomaz Farkas “Do nada para a capital”. c. 1959. Brasília		imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 11: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante”. c.1959 Brasília		Imagem: 8 x 11,8 cm suporte: 9 x 12,7 cm (cópia vintage) Instituto Moreira Salles

<p>Figura 11.1: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante”. c.1959 Brasília</p>		<p>Imagem/suporte: 11,8 x 30,2 cm (cópia vintage) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Figura 12: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante” c.1959 Brasília</p>		<p>imagem: 8 x 11,8 cm suporte: 8,9 x 12,7 cm (cópia vintage) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Figura 12.1: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante” c. 1959 Brasília</p>		<p>Imagem/suporte: 8,9 x 22,8 cm (cópia vintage) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Figura 13: Thomaz Farkas “Palácio do Planalto em construção”. c. 1959 Brasília</p>		<p>imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Figura 14: Thomaz Farkas “O arquiteto e designer Zanine Caldas com plan- tas do cerrado”. c. 1959 Brasília</p>		<p>imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Figura 15: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante” c. 1959 Brasília</p>		<p>Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Figura 16. Autor: Thomaz Farkas “Colunas do edifício do Supremo Tribunal Fede- ral” c.1959.</p>		<p>Imagem: 2,4x3,6cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles</p>

Figura 17: Thomaz Farkas “Passageiros em ônibus no aeroporto de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 18. Autor: Thomaz Farkas “Vista de Brasília”. 21/04/1960.		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 19: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante” c. 1959 Brasília		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 20: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante”. c. 1959 Brasília		imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 21: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante” c. 1959 Brasília		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 22: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante” c. 1959 Brasília		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm)

<p>Figura 23: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante” c. 1959 Brasília</p>			<p>Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm)</p>
<p>Figura 24: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante” c. 1959 Brasília</p>			<p>Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm)</p>
<p>Figura 25: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante” c. 1959 Brasília</p>			<p>Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Figura 26: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante” c. 1959 Brasília</p>			<p>Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Foto 27. Autor: Marcel Gautherot “Sacolândia” c. 1958.</p>			<p>Imagem: 6 x6 cm (negativo) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Fotografia 28. Autor: Marcel Gautherot. “Sacolândia” c. 1958.</p>			<p>Imagem: 6 x6 cm (negativo) Instituto Moreira Salles</p>

Figura 29. Autor: Marcel Gautherot. “Sacolândia” c.1958.		Imagem: 6 x6 cm (negativo) Instituto Moreira Salles
Figura 30: Thomaz Farkas “Presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 31: Thomaz Farkas “Presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 32: Thomaz Farkas “Presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 33: Thomaz Farkas “Presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 34: Thomaz Farkas “Presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles

Figura 35: Thomaz Farkas “Populares acompanham presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 36: Thomaz Farkas “Presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 37: Thomaz Farkas “Presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 38: Thomaz Farkas “Presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 39: Thomaz Farkas “Populares acompanham presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 40: Thomaz Farkas “Populares acompanham presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles

Figura 41: Thomaz Farkas “Populares no dia de inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem/suporte: 9,6 x 22,8 cm (cópia vintage) Instituto Moreira Salles
Figura 42: Thomaz Farkas “Trânsito de populares no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem/suporte: 7,1 x 20,1 cm (cópia vintage) Instituto Moreira Salles
Figura 43: Thomaz Farkas “Palácio do Planalto no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960		Imagem/suporte: 9,2 x 30,5 cm (cópia vintage) Instituto Moreira Salles
Figura 44: Thomaz Farkas “Populares em frente ao Palácio da Alvorada” 21/04/1960		Imagem/suporte: 12 x 30,2 cm (cópia vintage) Instituto Moreira Salles
Figura 45. Autor: Thomaz Farkas “Populares sobre cobertura do palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília”. 21/04/1960.		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo flexível) Instituto Moreira Salles
Figura 46: Thomaz Farkas “Trabalhadores e máquinas de construção” 21/04/1960		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo colorido 35mm) Instituto Moreira Salles
Figura 47: Thomaz Farkas “Estádio do Pacaembu” 1946. São Paulo		Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo flexível) Instituto Moreira Salles

<p>Figura 48: Thomaz Farkas “Trabalhadores e máquinas de construção” 21/04/1960 Brasília</p>		<p>Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Figura 49: Thomaz Farkas Filmagens de Viramundo, 1964 São Paulo.</p>		<p>Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Figura 49.1: Autor desconhecido Filmagens de Viramundo, 1964 São Paulo</p>		<p>Imagem: 2,4 x 3,6 cm (negativo 35mm) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Figura 50: Thomaz Farkas “Núcleo Bandeirante” c. 1959 Brasília.</p>		<p>Imagem: 8 x 11,8 cm suporte: 8,9 x 12,6 cm (cópia vintage) Instituto Moreira Salles</p>
<p>Figura 51: Thomaz Farkas Barracos na periferia do Distrito Federal. c. 2000</p>		<p>Imagem: 6 x 6 cm (negativo flexível) Instituto Moreira Salles.</p>

1. Introdução

1.1 Histórias da pesquisa

Os caminhos que me levaram a Thomaz Farkas foram fortuitos, contingenciais. Na época que prestaria seleção de mestrado, em finais de 2013, ainda não estava certa sobre o tema de pesquisa. No mesmo período, deparei com uma fotografia de Farkas que me chamou bastante atenção.

Figura 2. Autor: Thomaz Farkas.

“Telhas”. 1947. Negativo flexível 2,4 x 3,6 cm.

Instituto Moreira Salles.

Na parede da casa de um amigo, durante uma visita, avistei a imagem acima. A princípio, pensava que se tratava de um desenho, uma pintura. Ela tinha um fundo preto preenchido por formas curvilíneas. Apesar de formarem algumas sequências, não estavam exatamente alinhadas; pareciam antes formar corpos longilíneos que denotavam movimento. Aproximei-me um pouco mais da imagem pendurada na parede e vi que se tratava de uma fotografia. E mais, que aqueles corpos serpentinos eram telhas, provavelmente dispostas em algum canteiro de obras sob o intenso sol do meio-dia¹. Daí o efeito inquietante e provocador dessas formas que esperam ser desvendadas por quem olha a foto. No canto inferior direito da foto, havia uma dedicatória bastante singela, cheia de ternura². Quem assinava era um tal

¹ Mais tarde, soube que a imagem é resultado do contraste feito durante o processo de revelação. Percebemos ao longo da pesquisa que a prática de continuar manipulando o negativo é recorrente no caso de Farkas.

² A nota dizia “para o Guilherme, com amor. Thomaz”.

Thomaz. Perguntei a meu amigo se ele por acaso sabia quem era o fotógrafo que havia feito a foto, e ele me disse que era seu avô, o mesmo que havia escrito a dedicatória. Voltei para casa, ainda com a imagem na cabeça, e fui atrás da produção daquele fotógrafo. Confesso que foi apenas naquela tarde que conheci Thomaz Farkas.

Depois de uma pesquisa preliminar me convenci de que ali estava o meu tema. Afinal as fotografias ofereciam um material profícuo e permitiam várias chaves de leitura. O fato de ter começado a fotografar muito cedo – pois foi aos oito anos que Thomaz Farkas ganhou do pai sua primeira câmera fotográfica – me fez pensar na possibilidade de fazer uma biografia crítica e visual do fotógrafo. Contudo, no momento em que entrei em contato com o Instituto Moreira Salles³ e me debrucei com mais cuidado sobre a coleção, percebi que o volume do material era muito maior do que o fôlego de um mestrado⁴. Assim, em comum acordo com minha orientadora, achamos por bem selecionar um período ou uma série do fotógrafo que seria mais condizente com as possibilidades de realização de um mestrado. Voltando ao acervo, percebi que a série *Brasília* talvez fosse a mais interessante para ser trabalhada no âmbito da antropologia. A série representava em primeiro lugar uma espécie de ponto de inflexão na trajetória do fotógrafo. Ou seja, depois da série, Farkas abandonou a prática fotográfica para se dedicar ao cinema e só voltou a fotografar no final dos anos 1980. Em segundo lugar, a série apresentava possíveis diálogos com diferentes correntes estéticas e também revelava um olhar sensível sobre as favelas que se construíram ao redor e simultaneamente a Brasília. Em terceiro lugar, diferente do que comumente se dá a ver da produção dos profissionais que se dedicaram a fotografar a nova capital, pude perceber que Farkas se preocupava em clicar as pessoas, a população que construiu e passou a viver em Brasília⁵.

O contato com o acervo fotográfico de Farkas foi, portanto, fundamental para o desenvolvimento da pesquisa. Até o exame de qualificação, me concentrei nas lacunas teóricas da minha formação: estudos formais de análise de fotografias, a história do suporte,

3 O Instituto Moreira Salles é uma instituição cultural privada que abriga acervos de fotografia, iconografia, música e literatura. Desde 2007 o arquivo de Thomaz Farkas está no IMS depois de um acordo de comodato.

4 O IMS salvaguarda mais de trinta e quatro mil imagens, entre negativos e reproduções, sem contar a produção fílmica do fotógrafo.

5 O livro *Arquivo Brasília*, de Lina Kim e Michael Wesely traz um levantamento dos fotógrafos comissionados pelo governo federal durante a construção e inauguração de Brasília. São eles, em ordem alfabética: Alfredo Martino Colombo, Duda Bentes, Ernesto Silva, F. Fadul, Giofoto, Jesco von Puttkamer, João Gabriel Godim de Lima, Joaquim Firmino, Joaquim Paiva, José Galbinki, Luis Humberto Miranda Pereira, Marcel Gautherot, Mário Fontenelle, Paulo Manhães de Almeida, Silvio Cavalcante. Vale destacar que dentre todos, Marcel Gautherot e Mário Fontenelle foram os profissionais que mais tiveram suas imagens divulgadas nos veículos oficiais, tais como a *Revista Brasília*.

os debates da antropologia sobre imagem, enfim, os temas e questões que julgava necessários para me inteirar do assunto que era, até então, novo para mim. Passado o exame de qualificação, percebi que no afã de dar conta do debate sobre fotografia de uma maneira mais geral e sobre fotografia no escopo da antropologia acabara esquecendo das próprias fotografias de Farkas.

O subsequente mergulho no acervo foi, então, transformador. Muitas impressões que eu tinha sobre a prática fotográfica dele mudaram. Aos poucos, fui me familiarizando com as imagens, saindo da superfície e adentrando suas histórias. Por meio de um olhar mais detido e demorado sobre as fotos, percebi que, de fato, tal como eu havia lido nas referências do trabalho, elas sugerem intensos diálogos com outras produções⁶. Para citarmos um exemplo, as fotografias do centro do Núcleo Bandeirante remetem àquelas dos meeiros do sul dos Estados Unidos produzidas por Walker Evans nos anos 1930. Ou seja, o diálogo — muitas vezes desejado, outras vezes impensado — é já num primeiro momento inerente ao próprio suporte. Afinal, estamos tratando de imagens que viajam tempos e espaços diversos e são objetos de memórias tanto individuais quanto coletivas.

Durante a investigação no acervo do IMS, ficou evidente que não era possível separar as experiências “profissionais”, das experiências pessoais de Farkas. Primeiro porque o próprio Thomaz não encarava sua prática fotográfica como profissão. Além disso, é preciso considerar o crescimento e desenvolvimento do, então, jovem Farkas em um ambiente bastante específico, entre filmes, soluções químicas, lentes e clientes interessados em fotografia em uma cidade que não parava de se transformar. A própria família dele era dona de uma empresa que lidava com fotografia — a Fotóptica — e, portanto, essa era “linguagem da casa”.

A leitura dos trabalhos de Tim Ingold foi substancial para a elaboração do primeiro capítulo. As propostas tanto ousadas quanto orgânicas para pensar as relações entre humanos e seus ambientes levaram-me a repensar a trajetória de Farkas e o seu engajamento com a fotografia. A abordagem ingoldiana pareceu-me frutífera por argumentar que os processos que envolvem tais relações não podem ser desmembrados. Segundo o autor, é apenas por meio de uma mirada no todo que as trajetórias ganham sentido. Por isso, no primeiro capítulo, tentei evidenciar de que maneira Thomaz Farkas foi alimentando uma experiência particular e própria com a fotografia graças a seu envolvimento continuado com esse universo, no que me

⁶ Aby Warburg, uma das referências deste trabalho, dizia que seu *Atlas Mnemosyne*, um atlas composto apenas por imagens, podia ser considerado uma espécie de “histórias de fantasmas para gente grande”.

pareceu um processo alargado, elaborado e construído, ultrapassando o singelo segundo do *click*. No mesmo capítulo, analiso algumas das amizades do fotógrafo por apostar que essas relações afetivas ajudam a formar e informar os desejos, as ideias e as ações entre as pessoas implicadas. Assim, mostro como as trocas de Farkas com José Medeiros⁷, Vilanova Artigas⁸, Jorge Wilhelm⁹ e Pedro Paulo Poppovic¹⁰ não só foram intensas como tiveram efeitos diretos na produção fotográfica estudada: a série *Brasília*.

O segundo capítulo aborda a questão da impossibilidade de separar as imagens de seus contextos de produção. Para tanto, selecionei sobretudo os trabalhos de três autores, um historiador, um cientista social e antropólogo – Laurent Vidal, Gustavo Lins Ribeiro e James Holston, respectivamente – com o objetivo de retomar os principais mo(vi)mentos da construção de Brasília. A intenção do capítulo é tentar capturar os principais agentes envolvidos na realização dessa imensa obra: o Presidente e idealizador; o urbanista e o arquiteto responsáveis pelo projeto; a Novacap, empresa pública criada para executar o projeto; os trabalhadores e suas famílias, os homens, as mulheres e as crianças que construíram com seus corpos a nova capital federal. A especificidade da abordagem é mostrar em que medida a narrativa apresentada na série *Brasília* perturba os discursos cristalizados sobre o evento.

Durante a leitura da recente tradução de *Quadros de Guerra* (2015) de Judith Butler, notei que os argumentos mobilizados pela autora para pensar a circulação de notícias, imagens e interpretações sobre as guerras empreendidas pelos Estados Unidos poderiam ser utilizados – com as devidas ressalvas contextuais – para refletir sobre o meu caso; qual seja, como se dá a construção e a estabilização de certas narrativas que circulam sobre este evento

7 José Araújo de Medeiros [1921–1990] foi fotógrafo, diretor e professor de fotografia. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1939. Entre 1946 e 1962 trabalhou na revista *O Cruzeiro*. Entre 1963 e 1965, manteve, junto com Flávio Damm, a agência fotográfica Imagem. A partir de meados de 1960 até os anos 1980 ele se dedica à fotografia de cinema. No fim da década de 1980, leciona fotografia na Escola Internacional de Cinema de San Antonio de Los Baños, em Havana, Cuba.

8 João Batista Vilanova Artigas [1915 –1985] foi arquiteto, engenheiro, urbanista e professor. Formado na Escola Politécnica em 1937, ele passou a lecionar na mesma em 1940. Foi um dos fundadores do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB/SP) em 1943. Em 1945 filia-se ao Partido Comunista do Brasil (PCB). Participa da criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU/USP) em 1948, onde passa a lecionar também. Viaja para a União Soviética em 1953 e por isso é afastado da Universidade de São Paulo e só volta a ser readmitido em 1955.

9 Jorge Wilhelm [1928-2014] foi arquiteto e urbanista italiano, naturalizado brasileiro. Ocupou vários cargos públicos no setor do planejamento urbano no estado de São Paulo. Formado pelo Mackenzie em 1952, ele fundou a revista *Pilotis* nos anos 1940 junto com outros colegas de faculdade. Participou ativamente das demais revistas especializadas e do IAB/SP.

10 Pedro Paulo Poppovic [1928] é sociólogo e editor. Formado em Ciências Sociais pela USP em 1955, foi assistente de Florestan Fernandes na Cadeira de Sociologia I entre 1957-1963. Foi professor na FAAP entre 1972 e 1974. Participou dos dois governos de Fernando Henrique Cardoso na qualidade de secretário de ensino a distância no Ministério da Educação.

histórico. Paralelamente, na medida em que fui me envolvendo mais com as fotografias da série *Brasília*, minha concepção ia aos poucos destoando de tudo que eu havia aprendido na escola e nas pesquisas realizadas na internet. Tanto nos livros didáticos consultados quanto na internet o foco do discurso invariavelmente incide sobre o que poderíamos chamar de Santíssima Trindade: Juscelino Kubitscheck, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Por isso, tento recuperar no capítulo as intenções de cada um desses protagonistas, juntamente com a configuração do canteiro de obras. O esforço em mapear a multiplicidade dos pontos de vista em contato, e muitas vezes em conflito, advém do entendimento de que não é possível ler as fotografias desse artista que traz uma narrativa destoante e desestabilizadora da visão oficial sem oferecer e contar com uma mirada panorâmica sobre os acontecimentos.

Finalmente, no terceiro capítulo, a série *Brasília* ganha espaço e destaque. É preciso salientar a seleção das imagens apresentadas. A inviabilidade de tratar com cuidado das quase 300 imagens da série me obrigou a delimitar o escopo. Como já disse antes, a série possibilita várias chaves de leitura. Muitas fotos salientam a arquitetura da cidade em construção. Há também muitos retratos, tanto das pessoas que acompanharam Thomaz na viagem, quanto daquelas com as quais cruzou no decorrer dela. Metade da série retrata a inauguração, além de um conjunto significativo que acompanha as margens do canteiro.

Influenciada pelas leituras que acompanharam a pesquisa e que servem de referência teórica para o meu argumento¹¹, tomei duas decisões que orientaram a seleção: primeiro, daria destaque no trabalho às fotografias de Thomaz Farkas¹², e segundo, o conjunto deveria ser escolhido priorizando as imagens menos divulgadas da série. Mesmo sabendo que Farkas não foi o único a fotografar Brasília, a escolha em não apresentar imagens de outros fotógrafos se deu por conta da importância desse registro e pelo fato dos demais serem todos resultados de encomendas, seja do Estado seja de revistas ou ainda agências de publicidade. Já a decisão de trabalhar principalmente com as fotografias menos divulgadas da série é política, uma vez que minha intenção é dar visibilidade a elas. Não surpreende a constatação de que o conjunto menos difundido mostre a situação marginalizada dos trabalhadores e as condições precárias e provisórias nas quais viviam e trabalhavam.

A presente pesquisa não se reduz à análise das fotografias realizadas naqueles anos por Farkas, ela tenta também indagar sua história posterior, principalmente os movimentos de

11 Refiro-me aos livros de Georges Didi-Huberman *Devant les temps* (2000), *Atlas* ou *Le gai savoir inquiet* (2011) e *Peuples exposé, peuples figurants* (2012).

12 Incluo quatro imagens feitas por Gautherot das famílias candangas na Sacolândia no terceiro capítulo.

divulgação e esquecimento do material. Durante a investigação, tive contato com um volume de representações visuais muito maior do que normalmente as pessoas tem a oportunidade de ver. Por este motivo foi possível perceber que a série *Brasília* apresenta enquadramentos pouco vistos sobre a construção. Não há dúvida de que o acesso aos conjuntos fotográficos inteiros permite outras chaves de leitura. Por exemplo, Heloisa Espada (2014) investigou a série *Brasília* de Marcel Gautherot e sua análise trouxe as fotografias feitas das Sacolândias¹³, até então inéditas. Fato é que sem um tal trabalho de pesquisa que vai atrás do todo e nele vasculha, o acesso às representações dissonantes permanece obstruído¹⁴.

Aleida Assmann, autora de *Espaços da recordação*, faz, a certa altura do livro, uma diferenciação entre memória funcional e memória cumulativa como modos complementares de recordação. Enquanto a primeira apresenta um número bastante circunscrito de elementos, agrupados numa configuração de sentido que confere identidade ao grupo oferecendo contorno, estabilidade, a ele, a segunda é uma espécie de “massa amorfa de elementos soltos [...], pátio de lembranças não utilizadas, não amalgamadas” (2011, p. 148-9). Ela não é o oposto da memória funcional, mas antes seu “pano de fundo”. A relação de complementaridade que os dois tipos de memória entretêm entre si se deve ao fato de que os vestígios dispersos na memória cumulativa podem ser reativados, de modo a reintegrar a configuração de sentido que constitui a memória funcional. Daí a importância não só de acervos que garantam o armazenamento desses vestígios, mas igualmente de um trabalho de escavação que, à maneira do arqueólogo, os recupere e insira-os numa nova narrativa. Pesquisas como a de Heloisa Espada têm o mérito de realizar este tipo de movimento, que permite reinterpretar o passado, abrindo novas visões sobre os eventos.

Basicamente, são três movimentos desenhados no capítulo. Primeiro, sugiro uma aproximação, através da prática do olhar, entre o engajamento do fotógrafo e o engajamento do antropólogo como formas ressonantes de engajamento no mundo. Em seguida, partindo de um conjunto de fotografias, analiso e ressalto o caráter dissonante dessa narrativa que enquadra os trabalhadores e as condições de vida de suas famílias, elementos tantas vezes obliterados pela representação oficial. Por fim, retomo as fotografias da inauguração para

13 “Sacolândias” era a denominação dada as invasões ilegais feitas a partir de sacos de cimento usados na construção.

14 A própria autora salienta isso. No referido artigo, ao falar dessa produção de Gautherot ela afirma: “Suas imagens da Sacolândia vieram a público apenas em edições recentes que redimensionaram as leituras sobre a atuação de Gautherot na nova capital. Essa situação, em contraste com a ampla divulgação das fotografias de arquitetura realizadas por Gautherot na mesma época, demonstra que sua coleção de 3.500 fotografias sobre o assunto permanece como um material sujeito a releituras e re-significações” (ESPADA, 2014, p. 103).

evidenciar a maneira sistemática com que o fotógrafo prioriza o enquadramento dos candangos.

O grande desafio foi então apresentar, descrever e analisar as imagens cuidando para que nesse movimento fossem resguardadas a relevância e a potencialidade desses objetos misteriosos que mostram sem nada dizer; foi encontrar uma maneira de desvelar as histórias presentes nas superfícies do papel a partir de uma análise do seu contexto sem aí encerrá-las. E se houve algum êxito nesse sentido, foi graças às reflexões que encontrei nos escritos de Eduardo Cadava (2007) e Judith Butler (2015). A meditação sobre um conjunto de fotografias realizadas em um campo de refugiados oferece a Cadava a oportunidade de nos ensinar que o poder de descontextualização é inerente a todas as imagens, uma vez que elas nos sugerem mais do que pode estar contido no momento em que foram tiradas, mais do que o que ficou retido nos saís de prata. Minha intenção, ao selecionar parte dos enquadramentos expostos por Farkas e compará-los aos enquadramentos oficiais, é evidenciar o quanto cada um deles já carrega de interpretação ativa dos eventos¹⁵. Para além disso, desejo mostrar que, ao entrarem em circulação, esses enquadramentos quebram consigo mesmos, perturbando realidades de aparência irrevogável. Se pensarmos na transformação da significação de um vídeo como *O Bandeirante*, dirigido por Jean Manzon¹⁶, veremos como algo que foi apresentado a partir de um viés educativo e informativo sobre a construção – e que por muito tempo integrou o imaginário a respeito da nova capital – hoje tem aspecto ressaltadamente proselitista. As fotografias de Farkas também excedem seus contextos originais ao viajarem por tempos e espaços outros. Se elas remetem às fotos de Walker Evans ou se evocam o cotidiano das favelas de nossa história recente, isto não ocorre por acaso. Essa remissão faz parte de seu poder de extrapolação. Para aqueles que se relacionam com as imagens, a produção de enquadramentos visuais e discursivos alternativos e sua *mise en relation* é fundamental para a elaboração de uma perspectiva crítica.

15 “Parece importante reconhecer que, ao enquadrar a realidade, a fotografia já determinou o que será levado em conta dentro do enquadramento – e esse ato de delimitação é sem dúvida interpretativo, como o são, potencialmente, os vários efeitos de ângulo, foco, luz etc.” (BUTLER, 2015. p.104-5)

16 Jean Manzon [1915-1990] foi um fotógrafo, editor e cineasta francês. Foi fotógrafo e cinegrafista da marinha francesa durante a II Guerra Mundial. Uma vez no Brasil, passou a trabalhar no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo Vargas. Em 1943 foi contratado como editor na revista *O Cruzeiro* e deu início a um processo de reestruturação da revista. Deixou *O Cruzeiro* em 1951 quando fundou a Jean Manzon Filmes, produtora de documentários.

Através de um acordo de comodato, a coleção fotográfica de Thomaz Farkas foi transferida para o IMS em 12 de dezembro de 2007. A partir desta data, o IMS assumiu a guarda, a preservação e a divulgação do material, que conta com aproximadamente 34 mil imagens. A ida do acervo para uma instituição cultural – ainda que privada – foi fundamental para que ganhasse maior visibilidade e acesso ao grande público. Enquanto Farkas mantinha o arquivo pessoal no âmbito privado, o trânsito de sua obra se restringia aos circuitos fotoclubistas e a alguns festivais ou exposições esporádicas. Desde que elas passaram a fazer parte do acervo do IMS, a itinerância das imagens tem sido cada vez mais expressiva¹⁷. Contudo, é preciso ter em mente que o acesso é parcial e limitado por uma série de arranjos institucionais. O material disponibilizado para pesquisa pode variar entre negativos e cópias de época, chamadas de cópias *vintage*. O que é selecionado para ser digitalizado também varia entre as necessidades do próprio IMS e eventuais demandas de pesquisadores externos.

No meu caso, comecei pela pesquisa no site, que contém uma página para cada fotógrafo presente na coleção sediada no IMS. Na página de Farkas, além de um texto de apresentação com a biografia do fotógrafo, há também uma sessão com reproduções de diversas fases de sua obra, mostrando assim a abrangência dela; uma sessão “cronologia”, que pontua momentos da trajetória do fotógrafo; três sessões de depoimentos de amigos – como os de Jorge Wilhelm e Rosely Nakagawa¹⁸ – e do filho João Farkas. O site permite ao pesquisador ter ideia da variedade do material erigido por Farkas. Estão disponíveis 104 imagens, desde as tomadas dos anos 1940, quando ele ainda era membro do Foto Cine Clube Bandeirante¹⁹ (FCCB), até sua volta à fotografia com as imagens coloridas da viagem pelo norte do Brasil nos anos 1980. Da série *Brasília* há uma amostra de 23 imagens.

Depois desse primeiro momento de familiarização com o material, entrei em contato com o atendimento a pesquisadores do IMS de São Paulo, onde consultei a plataforma digital da instituição, mais completa do que aquilo que vira no site. Por questões de salvaguarda e

17 Desde 2007, já foram publicados três livros e realizadas oito exposições que se dedicam apenas às fotografias de Farkas.

18 Rosely Nakagawa é arquiteta e curadora. Entre 1979 e 1986 foi curadora chefe da Galeria Fotóptica ao lado de Thomaz Farkas.

19 O Foto Cine Clube Bandeirante foi uma sociedade fundada em abril de 1939 em São Paulo. Os associados do FCCB eram inicialmente amadores, majoritariamente profissionais liberais que dedicavam suas horas livres à fotografia. Para os membros mais influentes existiam maneiras corretas de se fotografar (muito influenciado pelos padrões de pintura do século XIX); tanto que nos Salões promovidos pelo FCCB havia critérios avaliativos estritos para se apreciar uma foto. O FCCB publicava periodicamente um boletim que continha tanto ensaios quanto artigos produzidos pelos próprios membros. É através dessa publicação que circulavam as discussões entre os adeptos do fotopictorialismo e da fotografia moderna. Thomaz Farkas participou fervorosamente de tais discussões, advogando pela estética moderna. Farkas se afastou do grupo ainda nos anos 1940.

conservação, o contato com os originais não é permitido. Olhei de começo indiscriminadamente tudo o que fora digitalizado. A digitalização em curso é feita em ordem cronológica, priorizando-se os negativos. Tal disposição permitiu-me desde então uma vista do conjunto, uma ideia preliminar do desenvolvimento da prática fotográfica de Farkas. Até hoje, enquanto escrevo a dissertação, não foram individualizados todos os negativos das duas séries *Brasília*, apenas as folhas de contato. Assim, nosso procedimento foi analisá-las, escolher aquelas que seriam trabalhadas no texto e fazer o pedido junto à equipe de fotografia solicitando a individualização e posterior digitalização das mesmas.

Trago aqui o relato dos procedimentos de pesquisa dentro do instituto e a breve descrição dos modos de gestão do conjunto para incluir em minha reflexão um questionamento de suas zonas de visibilidade. Afinal não são as 34 mil fotografias produzidas por Farkas que são expostas e veiculadas, mas uma parcela muito menor. Ainda nos anos 1990, quando a obra do artista estava apenas sob seus cuidados, as publicações e exposições que começavam a ocorrer²⁰ davam destaque privilegiado às fotos que dialogavam de maneira mais evidente com a estética modernista. Notadamente aquelas tomadas nos anos 1940, que jogam com contrastes de luz e sombra, que apresentam ângulos insuspeitos e composições geométricas. Na ocasião da transferência das fotos para o IMS, Thomaz organizou um portfólio contendo 130 imagens consideradas por ele como sua “obra de autor”. Segundo o acordo entre as partes, são apenas essas que, do total, podem ser comercializadas. Tal seleção incide mais uma vez de maneira vigorosa nas imagens dos anos 1940, sobretudo nas fotografias do Pacaembu, nas cenas de *Ballet* e na série *Recortes*, que apresentam composições geométricas resultantes dos processos de revelação. Mas há também as fotografias tiradas no Rio de Janeiro no final da referida década, onde indícios de aproximação com a estética fotojornalística podem ser percebidos; algumas imagens de Brasília, principalmente as que retratam a inauguração; e fotografias coloridas de uma expedição ao norte do Brasil. Tais fatos parecem evidenciar um desejo do artista em salientar certos momentos de sua carreira. Em consonância com essa aspiração, o IMS gere o acervo valorizando, colocando em circulação o conjunto selecionado por Farkas através de publicações, exposições, empréstimos e vendas de reproduções autorizadas.

20 Até essa época, a produção de Farkas transitara de maneira muito restrita. É com a publicação dos livros que a obra de Farkas começa a ser amplamente divulgada. São eles: *Thomaz Farkas, fotógrafo*. Editora DBA. São Paulo, 1997; *Thomaz Farkas*. Coleção: Artistas da USP. Editora Edusp. São Paulo, 2002. Ainda em 1997 houve uma exposição no MASP com uma mostra dos trabalhos dos anos 1940.

Como justificamos antes, optei por analisar neste trabalho as imagens menos divulgadas da série. Minha seleção conta uma história da construção de Brasília: uma versão provisória, cotidiana, popular. Esta não se pretende definitiva ou mesmo representativa de toda a série. Sua parcialidade é potencializada pelo entrelaçamento com a constelação de olhares críticos mobilizados ao longo do texto. Dispor os enquadramentos que focalizam os candangos, como eram chamados os trabalhadores que construíram Brasília, verdadeiros representantes da multiplicidade de povos que migraram quando da construção da capital no interior do país, é também uma forma de contestar o presente através da fotografia. Apresentar essas “imagens do passado” significa, no limite, reativá-las outra vez no circuito público para que seus significados possam ser disputados novamente. Afinal, se as imagens são produtos de um contexto histórico específico, são igualmente produtoras de contextos, narrativas e histórias (Schwarcz, 1998). A própria série *Brasília* serve de exemplo para a afirmação acima. Se, por um lado, foi apenas no final dos anos 1990 que a série passou a ser sistematicamente apresentada ao público, por meio de publicações e exposições; por outro, pelo menos desde 2010 as imagens de Farkas de Brasília são apresentadas como se estivessem sempre disponíveis para compor a narrativa sobre a construção, quando na verdade sabemos que não estavam, uma vez que não transitavam²¹.

Gostaria de propor nos próximos capítulos uma certa experiência com as imagens. Para tanto, aposto na importância de inseri-las em um circuito no qual sejam confrontadas a urdidura sociocultural, o conteúdo imagético, aquele que a produziu, seus consumidores, os tempos e os espaços históricos e anacrônicos. Resta-me tentar enfrentar todas essas prerrogativas e colocá-las em movimento através da análise do pesquisador, que sempre carrega consigo suas limitações. Mãos à obra.

21 Em 2010, comemoraram-se os quarenta anos da inauguração de Brasília.

2. Capítulo 1: Saberes incorporados: experiência, prática e técnica na formação do fotógrafo

2.1 Fragmentos de uma vida

Figura 2 Frente da fotografia, autor desconhecido.

Impressão de época. Acervo da família.

Figura 2.1 Verso da fotografia, autor desconhecido.

Impressão de época. Acervo da família²²

²² Este acervo em posse da família contém alguns objetos pessoais, algumas câmeras, lentes e gravadores, além dos diários do pai de Farkas, uma história da família Farkas narrada pelo tio paterno do fotógrafo, cópias dos filmes da Caravana Farkas e oito álbuns fotográficos organizados por Thomaz Farkas no final de sua vida. Uma cópia desses álbuns encontra-se no IMS. Encontrei apenas esta fotografia destacada do resto do material, dentro de um pequeno envelope no fundo de um dos armários que guardam tais objetos. Os materiais mencionados encontram-se na Thomaz Farkas Estate, a empresa fundada pela família para gerir a obra do artista. Agradeço imensamente a família Farkas pela prontidão em acolher minha pesquisa e por disponibilizar meu acesso a todo o material do fotógrafo que se encontra em São Paulo.

A primeira vez que encontrei Pedro Paulo Poppovic²³, uma entre as várias histórias que ele me contou sobre seu amigo Thomaz Farkas chamou minha atenção em especial. A história me foi relatada sob a forma de uma anedota. Segundo seu amigo, Farkas tinha mania de fotografar pessoas e posteriormente enviar as fotos com alguma dedicatória. Para exemplificar, Pedro Paulo lembrou de uma vez em que Thomaz levou o carro para a mecânica e, enquanto esperava o automóvel ficar pronto, aproveitou para tirar fotografias da família do mecânico. Dias depois, voltou à oficina para entregar as impressões como forma de agradecimento ao trabalho bem executado. O antigo companheiro disse ainda que muitas das fotos de seus filhos quando pequenos foram presentes de Thomaz.

Tempos depois, ouvi outra história semelhante, desta vez narrada por Eder Chiodetto²⁴, que conheceu o fotógrafo nos anos 1990. Conversávamos sobre a personalidade de Farkas e acerca da relação entre os dois quando Eder contou que uma vez convidara Thomaz para assistir a uma palestra sobre fotografia que ministraria. Farkas não só foi, como levou sua Rolleiflex, tirou algumas fotos do evento e do palestrante e, tempos depois, enviou algumas delas com palavras carinhosas ao “amigo Eder”²⁵.

Em entrevista²⁶ concedida a Álvaro Machado, Augusto Massi e Rubens Fernandes Junior, quando perguntado se “José Medeiros o acompanhava nas fotos que fazia no Rio”, Thomaz Farkas respondeu: “Ele se encontrava na cidade, mas não junto de mim. Fotografia é uma atividade solitária – se faz sozinho –, enquanto cinema é trabalho de grupo. Essa é uma grande diferença”. Mais adiante ele completou: “[...] passei a sair sozinho para fotografar, sem pessoas conhecidas por perto, pois elas perturbavam minha concentração e me distraíam daquilo que só eu poderia enxergar”.

23 Sociólogo, Pedro Paulo Poppovic foi amigo de Thomaz desde o final dos anos 1940. Thomaz e Pedro Paulo se conheceram por intermédio de suas respectivas namoradas, Melanie e Ana, que estudavam juntas psicologia. Segundo Pedro Paulo, o urbanista e a psicanalista Jorge e Joana Wilhelm completavam o trio de casais que faziam parte do mesmo círculo íntimo. Como veremos a seguir, os três casais de amigos visitam os canteiros de obra de Brasília na mesma ocasião.

24 Eder Chiodetto [São Paulo, 1965-] é jornalista, crítico de fotografia e curador.

25 Agradeço imensamente a Pedro Paulo Poppovic e Eder Chiodetto pela generosidade em dividir comigo algumas histórias e impressões sobre Thomaz Farkas.

26 A entrevista foi originalmente publicada no livro *Notas de Viagem* (2006) editado pela Cosac Naify.

A título de abertura, apresentamos acima quatro fragmentos que dizem respeito à vida de Thomaz Farkas ou, mais especificamente, à sua prática fotográfica. Tal seleção não é fortuita, afinal elas nos servem para pontuar uma escolha metodológica.

Dois autores auxiliaram metodologicamente a composição dessa trajetória. São eles Lilia Schwarcz (2013) e Tim Ingold (2007; 2013a; 2013b). A antropóloga Lilia Schwarcz (2013), se lança ao desafio de entender como nossos objetos não são meros “reflexos” de seus contextos sociais, mas atuam antes como agentes, na condição de “produtores” de costumes, conhecimentos e saberes. Considerando seriamente tal proposição, e trasladando-a para o nosso objeto, a série *Brasília* é tanto o “produto” de um fotógrafo que a realizou, num tempo e espaço determinados, quanto uma “produção” desse lugar que reconhecemos como Brasília, o Brasil ou mesmo a arquitetura moderna. O que quer Schwarcz - e o que espero realizar neste trabalho - é analisar as fontes sociais na articulação de elementos imbricados como contexto, história, biografia, intenção, desejo, matéria, imagem, materialidade. Olhar para os constrangimentos sociais não implica descuidar das especificidades do indivíduo criador e do suporte escolhido para a análise: a fotografia.

Já os escritos de Tim Ingold (2007, 2013a) acabaram por inspirar e até nortear o presente trabalho. As reflexões de Ingold sobre a vida, suas manifestações, a dinâmica orgânica dos processos de desenvolvimento e aprendizado servem de alicerces nesta reconstrução parcial da vida de Thomaz Farkas. Em *Lines*, o autor propõe uma nova perspectiva para refletir sobre trajetórias. Para ele, podemos pensar a vida como um caminho que perfazemos ao longo da nossa existência, ou, ainda, “como um fluxo transgeracional carregado de pessoas e saberes em desenvolvimento perpétuo” (2007, p.153). O antropólogo oferece, como imagem desta proposta, a linha. Ela se desdobra e se multiplica ao longo do livro servindo de metáfora para caminho, texto, relato, viagem, relações, ou seja, ela ajuda a pensar um conjunto de práticas relacionais entre organismo e ambiente que engendra um movimento de autorrenovação em devir. Ao fim e ao cabo, o esforço do autor é mostrar que o estudo dos homens e das coisas é um estudo das linhas.

Apesar de admitir que a linha reta se impôs como um “ícone virtual da modernidade”²⁷, a linha a que o autor se refere é mais uma espécie de fio entrelaçando outros fios no interior de um emaranhado do que uma reta. Mesmo se o tempo da vida é linear, sua

27 Segundo o autor, as linhas retas são onipresentes nas sociedades ocidentais. Elas são indícios do triunfo do pensamento racional sobre as vicissitudes do mundo natural, elas regem o grande relato do avanço e do progresso. Contudo, elas são utópicas, uma vez que não existe nada perfeitamente reto na natureza.

linearidade é de um tipo muito específico. Ela não pertence à categoria de linhas que perfazem o menor caminho de um ponto a outro, religadas por uma sucessão de tempos presentes e reagrupadas num eixo sincrônico. O modelo proposto é mais o de uma linha que cresce e se desenvolve a partir de extremidades que se cruzam, como raízes ou plantas trepadeiras. (INGOLD, 2007, p.154).

Tal proposição nos auxilia a indagar a biografia numa perspectiva relacional, onde prática e engajamento no mundo são os motores da dinâmica. Indissociáveis da vida são os processos de aprendizado, aos quais estamos expostos o tempo todo. Para o autor, conhecimento e habilidades emergem do interior de processos de desenvolvimento que ele chama de “educação para atenção”. É através da prática e do treino, geralmente sob a supervisão de alguém que já alcançou o domínio prático, que a pessoa incorpora o conhecimento. Sendo assim, o aprendizado jamais seria mera transmissão de informações; seria antes uma descoberta guiada e construída por meio de tentativas e erros.

No exemplo de Farkas é possível perceber como a fotografia foi desenvolvida por ele (e dentro dele, segundo a perspectiva ingoldiana) como uma atividade cotidiana, praticada durante toda a extensão da sua vida. Além disso, como tentaremos demonstrar, seu fazer mantém relação direta com os caminhos por ele percorridos: suas viagens, suas relações de amizade, seus estudos de fotografia.

2.2 Fotografia é relação

Retomemos agora os fragmentos apresentados no começo do capítulo: a foto, as anedotas e o trecho da entrevista que selecionamos. Gostaria de sugerir que revelam algo do fazer de Thomaz Farkas, mas também da prática fotográfica em geral. Eles indicam como é possível pensar a fotografia como uma maneira de relacionar-se.

A foto que abre o capítulo foi encontrada durante a pesquisa no acervo pessoal do artista. Ela foi impressa em pequeno formato, colorida, e tem as pontas arredondadas. Nela, vemos um homem e uma mulher de cor branca, em pé. Seus corpos estão levemente inclinados para frente e ambos se apoiam no encosto da cadeira da mulher negra sentada entre os dois. A fotografia foi tirada em ambiente externo, talvez um quintal, com vegetação frondosa no fundo. É possível identificar as pessoas representadas: Thomaz e Melanie Farkas e Maria Bibiana do Espírito Santo, conhecida como Mãe Senhora. No verso, há uma dedicatória, acrescida da data de 17/09/1985. Lemos nele as seguintes palavras: “Lembrança:

Prezado Farkas, a Soc. Ilê Asipá, foi por mim criada para dar continuidade ao trabalho desta senhora, a nossa saudosa Mãe Senhora, OXUN-MUIUÁ, IYÁ-NASÔ NILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ – SALV. – BA. Um abraço Cordialmente Mestre Didi – ALAPINI”.

Lendo a afetuosa dedicatória podemos inferir que a fotografia foi um presente, ou melhor, uma “lembrança”, como escreve Mestre Didi²⁸, deste para Thomaz Farkas. Pesquisando os nomes citados na dedicatória, descobrimos que a fotografia carrega várias camadas de temporalidade. Mãe Senhora foi a terceira Iyalorixá do Ilê Axé Opô Afonja, um reconhecido terreiro de Candomblé em Salvador. Mãe Senhora morreu em 1967, ou seja, dezoito anos antes da data escrita na foto. Mestre Didi, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, é filho de Mãe Senhora. Alapini é o nome dado ao Sacerdote Supremo que realiza o *Culto aos Egungun*²⁹, é o título máximo da hierarquia sacerdotal nagô. Mestre Didi recebeu-o no mesmo ano que consta na data escrita no verso: 1985.

Podemos supor que a fotografia talvez tenha sido enviada justamente no intuito de informar, ainda que sutilmente, o destinatário de que ele, o remetente, acabara de receber a titulação máxima do terreiro – e quem sabe o desenho do pássaro no canto inferior direito simbolizasse a boa nova. De toda forma, ele o fez de maneira especial, enviando uma fotografia onde estão retratados tanto o destinatário quanto a mãe do remetente. Mesmo sentada, ela aparece em postura altiva e imponente. O corpo de Thomaz, por sua vez, está inclinado e parece prestar reverência à poderosa Senhora³⁰. Poderíamos interpretar o objeto presenteado como um instrumento utilizado para produzir ou reforçar uma relação. Infelizmente, não encontrei durante a pesquisa elementos que pudessem elucidar a natureza do vínculo entre Farkas e Mestre Didi ou Mãe Senhora³¹. Mas é provável que a fotografia tenha sido tirada nos anos 1960, na Bahia. Farkas ganhou um exemplar décadas depois, sob a forma de presente. O objeto viajou espacial e temporalmente (foi feito na Bahia, encontra-se

28 Mestre Didi foi um sacerdote religioso, artista plástico e escritor soteropolitano. Nasceu em 1917 e morreu em 2013 em Salvador. Foi casado com a antropóloga Juana Elbein que o definia como um “sacerdote-artista” e dizia que ele expressava por meio da arte a cultura afro-brasileira.

29 *Culto aos Egungun* é o culto aos ancestrais masculinos na religião Yorubá. O culto é originário da região de Oyó, na África. Segundo a tradição, Xangô é o fundador do culto ao Egungun. Para mais, ver *Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos*. SECNEB, Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 1997.

30 Curioso pensar as posturas dos retratados tendo em mente as “convenções imagéticas” da história da iconografia. Se pensarmos nas posições dos senhores brancos e dos negros escravizados nos retratos (sejam eles daguerreótipos ou pintura), lembraremos que em sua maioria são os senhores brancos que estão dispostos em poltronas ou redes confortáveis, enquanto são ciceroneados por seus escravos.

31 O filho do fotógrafo, João, mencionou que sua mãe, Melanie, era aparentada de Jorge Amado e por isso a família Farkas ia esporadicamente passar férias em Salvador. Sabe-se que Jorge Amado frequentava o Ilê Axé Opô Afonjá, terreiro de Mãe Senhora. A fotografia pode ter sido tirada em uma das férias em Salvador numa visita feita à mãe de santo ciceroneada por Amado.

agora em São Paulo; foi feito nos anos 1960, enviado nos anos 1980 e conservado até hoje) e ganhou novos significados nessa viagem. Uma foto pode ser um pretexto para reatar o contato entre conhecidos, evocar uma ligação, transmitir uma notícia. Ela pode, enquanto presente, cumprir uma função social de manutenção de laços afetivos entre aquele que envia e o outro que a recebe.

“Fotografar é uma atividade solitária”, disse Farkas em uma das respostas da entrevista citada acima. Mas será mesmo? Sem dúvida, é solitária em relação a seus pares; afinal, escolher ISO³², velocidade e enquadramento são escolhas tanto pessoais quanto contingenciais. Mas o que dizer das relações travadas com as pessoas que cruzam o caminho do fotógrafo, tornando-se parte do enquadramento da imagem? O que dizer da manipulação posterior, em laboratório, e das possíveis trocas que se realizam nesse ínterim? E se pensarmos a fotografia para além do momento da tomada, considerando as relações estabelecidas com terceiros a partir dela?

2.3 Fotografia como processo

Tendo em mente os argumentos dos autores apresentados acima, fica praticamente impossível considerar a fotografia somente como uma imagem e ponto. Ela não pode ser concebida fora das circunstâncias de sua produção e consumação, uma vez que é preciso articular o conjunto de sua enunciação – desde o momento do impulso do fotógrafo em fotografar, passando pela revelação, até chegar às mãos daquele que olha a fotografia.

Ao me debruçar sobre a trajetória de Thomaz Farkas – ao olhar o acervo, entrevistar amigos e familiares, ler e assistir entrevistas das mais diversas – saltou-me aos olhos que a relação do fotógrafo com a fotografia não era restrita ao *click* do disparador da câmera. Muito pelo contrário: Thomaz estava presente ao longo de todo o processo de produção da imagem. Depois de acabado um rolo de filme, ou ele próprio revelava suas fotos, ou instruía rigorosamente o revelador da Fotóptica sobre os requisitos da impressão. Uma vez a que a fotografia fosse impressa, ela poderia ter destinos variados: ou virava presente, ou ia parar em algum álbum, ou eram simplesmente descartadas. Para entender melhor a relação estreita de Thomaz Farkas com a fotografia é preciso que recuemos um pouco nossas lentes para o começo do século XX. Nos próximos parágrafos utilizo como fonte de pesquisa o depoimento

32 ISO é a sigla de International Organization for Standardization. Em fotografia, o ISO é usado para se referir ao grau de sensibilidade do filme fotográfico.

de Ladislau Farkas, tio de Thomaz. Em 1985, o sobrinho recolheu o testemunho do tio sobre a história da genealogia dos Farkas na Europa, a vinda para o Brasil de parte da família e a formação da Fotóptica.

Engenheiro de formação, Desidério Farkas, o pai do fotógrafo, trabalhou até o final da I Grande Guerra como desenhista numa fábrica de armamentos na Hungria, até então Império Austro-Húngaro. Tendo sido o país derrotado na Guerra, ficaram acordadas pelo Tratado de Versalhes (1919) uma série de exigências que passavam pela perda de parte das terras³³, o pagamento pecuniário aos países vencedores como forma de reparação pelos danos causados, além da restrição do setor militar. Essas cláusulas valiam para todos os países derrotados, Alemanha, Império Austro-Húngaro, Império Otomano, Itália e a Bulgária (SONDHAUS, 2013).

Após o fechamento da fábrica de armas, percebendo a crise que se instalara no continente europeu no pós-guerra, o jovem Desidério decidiu tentar a sorte do outro lado do Atlântico, e rumou com alguns de seus amigos judeus para o Brasil. Em São Paulo, ele abriu a Fotóptica, no começo uma espécie de filial da loja de lentes oculares e equipamentos fotográficos que pertencia a seu irmão mais velho em Budapeste³⁴. Desidério passou dois anos por aqui, até voltar a Budapeste com o intuito de buscar a esposa Tereza. A relação da família com a fotografia data do final do século XIX. O avô materno e o tio paterno de Thomaz já tinham lojas de artigos do ramo na Hungria. Como certa vez disse o fotógrafo sobre si mesmo, “em meu sangue corre hipossulfito de sódio”³⁵. O fato é que a relação dele com a fotografia é mesmo muito estreita e familiar.

Thomaz nasceu em Budapeste, Hungria, no dia 17 de setembro de 1924. A família Farkas mudou-se definitivamente para São Paulo em 1930. Uma vez instalados na cidade, Desidério e Tereza investiram economia e esforços para criar a pequena loja da Rua São Bento, a “Fotóptica”. Ela trabalhava no caixa, ele, no atendimento. Depois da escola, Thomaz, como todo bom filho de família imigrante, geralmente ia ajudar os pais na loja.

Por ser imigrante e falar mal a língua, num primeiro momento, Farkas restringiu suas relações ao grupo familiar e a alguns amigos próximos; isso até ingressar na Escola

33 Após a I Guerra, o Império Austro-Húngaro deixou de existir. A partir dele, formaram-se os países da Polônia, Áustria, Iugoslávia, Tchecoslováquia, Hungria e Romênia.

34 A certa altura do depoimento, o tio Ladislau menciona a primeira vinda de Desidério ao Brasil: “Desidério e Pável vieram para o Brasil, por volta de 1920, com 26 caixas de 1x2x2 metros, cheias de mercadorias, para abrir uma loja com o nome de Casa Fotóptica. O local era na Rua São Bento, hoje equivalente ao nº 383, mas que na época, de acordo com o material impresso, tanto podia ser 43, 49 ou 55, devido a alteração da numeração, seguindo a metragem da rua”.

35 Hipossulfito de sódio é um tipo de fixador fotográfico, utilizado nas revelações de negativos.

Politécnica da Universidade de São Paulo, onde estabeleceu contato com pessoas diferentes daquelas de seu círculo social mais próximo. Desidério e Tereza frequentavam quase que exclusivamente conterrâneos húngaros, mas no geral não eram muito próximos da comunidade judaica firmada no bairro do Bom Retiro.

Thomaz ganhou sua primeira máquina fotográfica aos oito anos. Em 1933, quando se mudaram para o Pacaembu, Thomaz passou a estudar no Colégio Rio Branco, instituição importante para a elite paulistana, onde os filhos da elite judaica mais emancipada costumavam estudar. Mesmo não sendo, ainda, uma família rica, os Farkas investiram no jovem Thomaz e fomentaram suas novas relações com os estudantes que saíam desse estabelecimento.

E, se nos anos 1930, a Fotóptica estava se firmando no mercado, nos anos 1940, ela já era uma das mais importantes lojas do ramo fotográfico e óptico da cidade de São Paulo. Seu crescimento foi marcado tanto por uma política de divulgação do material comercializado nas lojas (ela distribuía catálogos com fotos dos equipamentos, fazia anúncios nos principais jornais da cidade), quanto por um programa de fidelidade que garantia vantagens aos clientes assíduos. No fim dos anos 1940, a Fotóptica já contava com três endereços no centro de São Paulo.

Vemos, assim, com essa breve narrativa biográfica, que Thomaz Farkas tinha a possibilidade de viver a fotografia em diversas dimensões – tomada da foto, revelação, uso e consumo – graças ao empreendimento comercial familiar. Tratava-se sem dúvida de uma posição muito privilegiada. Nem todos dispõem de semelhante oferta de aparelhos e de laboratório fotográfico e mesmo de capital para manipular as imagens.

Além de ter acesso ao material, Farkas também se interessava pelo processo. Desde cedo, e seguindo um certo *ethos* das famílias judias e imigrantes, ele auxiliava seus pais no trabalho nas lojas, ao mesmo tempo em que investia na prática fotográfica. Com o tempo, passou a se responsabilizar por determinados setores do negócio, dedicando-se, por exemplo, às importações das revistas de fotografia. Mas foi somente após a morte do pai, em 1961, que assumiu a direção da Fotóptica.

Tim Ingold (2013b) faz uma discussão sobre o que denomina ser o “conhecimento do ambiente”. Para o autor, não é possível alcançar o conhecimento de um ambiente apenas pela via formal, fora do contexto de sua aplicação prática. Ao contrário, tal conhecimento se apoia sobre um jeito de sentir constituído pelas capacidades, sensibilidades e orientações que são desenvolvidas por meio de uma longa experiência de vida num ambiente particular. Se

pensarmos em Thomaz, não restam dúvidas de que o fato de a empresa familiar ser do ramo fotográfico contribuiu para a experiência particular dele com a fotografia. O engajamento em diferentes setores lhe permitia um deslocamento híbrido na área, algo que fica evidente se olharmos o seu percurso. Ao longo da vida, foi empresário, fotógrafo não profissional, cineasta, professor e mecenas³⁶. Talvez a própria ambivalência funcional o tenha condicionado a pensar a fotografia como um processo mais amplo do que a reprodução de uma imagem. Vejamos duas fotografias da série *Brasília* que demonstram nosso argumento:

Figura 3. Autor: Thomaz Farkas

“Vista de Brasília e lago Paranoá”, c. 1959. Impressão de época.

Instituto Moreira Salles

36 Farkas foi professor de fotojornalismo na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; produziu 19 documentários que ficaram posteriormente conhecidos como Caravana Farkas; era o mantenedor da Galeria Fotóptica, a primeira galeria especializada em fotografia no Brasil.

Figura 4. Autor: Thomaz Farkas
“Do nada para a capital”, c. 1959. Impressão de época.
Instituto Moreira Salles

Ambas as reproduções são “provas” que o fotógrafo revelou tendo o cuidado de decidir quais alterações seriam feitas para a ampliação. Na imagem da esquerda é possível ler a seguinte inscrição: “inteira um pouco mais contrastado”. Na da direita, vemos o reenquadramento feito com caneta marcando os limites da próxima ampliação. Pela anotação e por meio do corte, podemos depreender que a lógica do instante decisivo³⁷, tantas vezes evocada para pensar a fotografia, é manifestamente insuficiente para dar conta da prática de Farkas. Ao contrário, o fotógrafo parece aqui convencer-nos do oposto, mostrando que a fotografia é uma produção manufatureira por excelência.

2.4 Os amigos, as conversas e as trocas – ou como se faz um fotógrafo

Antes de tratarmos mais especificamente da experiência de Thomaz em Brasília, julgamos necessário evidenciar algumas das relações pessoais e profissionais que ele manteve. Pois elas, em alguma medida, (in)formaram sua trajetória pessoal e fotográfica. Para o exame de qualificação desta pesquisa³⁸, realizei uma espécie de biografia de geração, na tentativa de mapear através de fotos, afinidades temáticas e soluções formais, aquelas que

37 Para o fotógrafo Henri Cartier-Bresson [1908-2004], existe um instante em que todos os elementos enquadrados se equilibram. A busca do fotógrafo que prima pela arte seria, assim, a busca deste “instante decisivo”.

38 O exame de qualificação ocorreu em agosto de 2015. Participaram da banca o professor Samuel Titan Jr. e a pesquisadora Heloisa Espada.

aproximavam Farkas de outros fotógrafos nacionais e estrangeiros (SAMPAIO, 2015). Neste momento, nos parece mais proveitoso, para a construção do nosso argumento, por em evidência algumas figuras que faziam parte do círculo social de Thomaz (não necessariamente fotógrafos) e de certa maneira ajudaram a (in)formar seu olhar.

Como já destacamos anteriormente, a entrada na Escola Politécnica abriu um novo universo para Farkas. Retomando a metáfora orgânica de Ingold (2007), podemos pensar que a juventude dele foi um verdadeiro desabrochar para o mundo. Se até então suas relações se resumiam ao estreito núcleo familiar e à comunidade judaica húngara (pouco numerosa), uma vez ingresso na universidade, Thomaz pôde travar contato com pessoas de várias origens. Foi por volta dessa época, no ano de 1946, que ele fez suas primeiras incursões para além dos limites do Estado de São Paulo, indo, por exemplo, diversas vezes ao Rio de Janeiro. Outro importante destino de Farkas foram os Estados Unidos (onde visitou as fábricas da Kodack e da Leica, mas também encontrou um fotógrafo de sua admiração: Edward Weston³⁹). Ao entrevistar aqueles que conheceram o artista, fui frequentemente lembrada da grande curiosidade que marcava sua personalidade e que segundo eles funcionava como motor para sua prática como fotógrafo. Um dos instrumentos utilizados por ele para conhecer pessoas de seu interesse foi a correspondência. Por exemplo, a referida visita de Thomaz a Edward Weston foi fruto de uma série de cartas trocadas entre os dois. No final dos anos 1940, Farkas mandou, junto com uma carta de apresentação, um conjunto de fotografias suas, solicitando comentários do fotógrafo estadunidense. Em outra carta, Farkas comentou a possibilidade de acompanhar o tio numa viagem aos Estados Unidos. Weston respondeu sugerindo que viesse visitá-lo se possível fosse.

Foi também via cartas que Farkas iniciou contato com José Medeiros. A partir de 1946, eles começaram a corresponder-se. Trata-se do mesmo ano em que o fotógrafo piauiense adentrou o corpo de profissionais que compunham a revista *O Cruzeiro*. Como destaca Samuel Titan Jr. (2013), a obra de Medeiros é impensável fora do contexto da imprensa, já que sua linguagem foi amplamente desenvolvida no contato com o fotojornalismo e nos corredores da redação das revistas em que trabalhou. José Medeiros ingressou n'*O Cruzeiro* no momento em que consolidava uma nova fase de sua produção,

39 Edward Weston [1886-1958] foi um dos fotógrafos estadunidenses mais importantes do século XX. Começou como fotógrafo itinerante, e em 1911 abriu seu próprio estúdio fotográfico. Ganhou reputação internacional a partir de seus retratos e estudos de movimento. Suas fotos foram publicadas em revistas como a *American Photography*, *Photo Era* e *Photo Miniature*. O fotógrafo foi o primeiro a receber a bolsa Guggenheim para trabalhos experimentais em 1936. Em 1946 o Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, realizou uma grande retrospectiva contendo 300 reproduções do trabalho do artista.

marcada pela consonância com as revistas ilustradas norte-americanas e europeias que valorizavam a fotografia na composição de grandes reportagens⁴⁰. Ele foi responsável por reportagens de grande sucesso, como por exemplo “As noivas dos deuses sanguinários”, que tratava dos ritos de iniciação das filhas de santo em Salvador⁴¹.

Atraído pela qualidade das fotos, Farkas entrou em contato com Medeiros e passou a visitá-lo com frequência quando de suas viagens ao Rio de Janeiro. Nessa época, Medeiros dividia apartamento em Botafogo com o também fotógrafo Flávio Damm⁴², outro que trabalhava na equipe d’*O Cruzeiro*. Damm⁴³ relata que as histórias das andanças de ambos faziam Thomaz delirar, e que este chegou a confessar a inveja que sentia diante da desenvoltura de ambos como fotógrafos. O fato é que os experimentados fotógrafos da Revista serviam de inspiração para o jovem aspirante a fotojornalista. Thomaz tinha então pouco mais de vinte anos.

Com isso, não queremos dizer que Farkas era apenas um jovem inexperiente e pouco versado na prática. Ao contrário, aos vinte e poucos anos, Thomaz já fizera várias de suas imagens, hoje amplamente divulgadas e muitas vezes tratadas como a parte mais significativa de sua obra.

Vale lembrar que em 1942 Thomaz ingressara no Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB), centro onde ocorriam importantes discussões teóricas e estéticas sobre fotografia. Foi ali que ocorreram os importantes encontros com Geraldo de Barros⁴⁴ e German Lorca⁴⁵. Juntos, eles protagonizaram uma das discussões mais frutíferas e acaloradas do FCCB.

40 A revista *O Cruzeiro* se inspirou no modelo de fotorreportagem adotado por revistas como a estadunidense *Life*, a francesa *Match* e a inglesa *Picture Post*.

41 A fotorreportagem foi feita em resposta à revista *Paris Match*, que publicara imagens do candomblé na Bahia. Elas haviam sido contestadas por especialistas locais e Medeiros foi incitado pelo chefe de redação d’*O Cruzeiro* a realizar uma reportagem que mostrasse “o verdadeiro candomblé”, já que a revista francesa mostrara apenas o lado público e visível a leigos. Medeiros fora incentivado a trazer para a revista clichês do ritual de iniciação que são secretos. Para tanto, pagou uma mãe de santo de um terreiro da periferia de Salvador para que ela permitisse seu acesso aos rituais. Percebe-se, assim, que no afã de conseguir as imagens demandadas, o fotógrafo pouco se preocupou com questões éticas. Pelo título da reportagem, é possível notar a linha sensacionalista adotada pela revista, que direcionava excessivamente a interpretação das imagens ao conotá-las com o intuito de produzir audiência. Para mais sobre a querela ver “O Cruzeiro versus Paris Match e Life” de Fernando de Tacca In: *As origens do fotojornalismo no Brasil. Um olhar sobre O Cruzeiro 1940/1960*. Catálogo de exposição (2012).

42 Flávio Damm [1928-] é um fotógrafo brasileiro. Em 1948 trabalhou na *Revista do Globo*. Em 1949 passou para a equipe d’*O Cruzeiro*. Lecionou fotojornalismo na Universidade Gama Filho e na PUC-Rio a partir de 1959. Fundou com Medeiros a agência fotográfica Image, em 1974. Publicou 18 livros e possui um acervo com cerca de 60 mil negativos.

43 Texto publicado na ocasião da morte de Thomaz Farkas. Pode ser acessado através do link: <<http://photos.com.br/thomaz-farkas-um-tributo-ao-fotografo/>>. Acessado em 15/07/2016.

44 Geraldo de Barros [1923 -1998] foi pintor e fotógrafo. Além da fotografia e da pintura, sua obra se estende também à gravura, às artes gráficas e ao desenho industrial.

45 German Lorca [1922-] é fotógrafo, ingressou no FCCB em 1949. Foi o fotógrafo oficial das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. Depois disso, passou a atuar sobretudo na área de publicidade.

Defendiam uma estética mais moderna, em consonância com as vanguardas europeias, enquanto outros membros do fotoclube ainda eram partidários da estética pictorialista⁴⁶. De toda forma, queremos chamar atenção para a estética trabalhada por Farkas durante esse período que antecede seu encontro com Medeiros. Annateresa Fabris (2012) percebe uma afinidade entre essas experiências fotográficas e os pressupostos da Nova Visão⁴⁷ proposta por Moholy-Nagy⁴⁸. A composição oblíqua, a ênfase nos ritmos e texturas dos objetos, o uso do ângulo superior e inferior seriam traços que demonstrariam o parentesco. Tratava-se de uma fotografia que se movia no limite da abstração e da mimese, como bem notou Samuel Titan Jr. (2013).

O encontro com Medeiros não fez Farkas abandonar o experimentalismo compositivo; ao contrário, essa base da linguagem moderna serviu de alicerce para a produção posterior do fotógrafo. Mas a maior novidade trazida por essa relação foi a aproximação de Farkas com a linguagem fotojornalística. Mesmo sem nenhum vínculo empregatício com jornais ou revistas, Farkas começou a experimentar tomadas diretas, a aproximar-se dos retratados tal como vemos nas imagens abaixo. Na série *Brasília* esse olhar humanista tornou-se ainda mais sistemático.

46 Para mais sobre a querela entre pictorialistas e modernos ver o livro *A fotografia moderna no Brasil* (2006) de Helouise Costa e Renato Rodrigues.

47 A “Nova Visão” foi proposta por Moholy-Nagy no livro *Pintura, fotografia e filme* (1924). Nele, o autor tipificava oito maneiras de fotografar: a visão exata (registro da aparência das coisas); a visão abstrata (registro das formas sobre o papel fotográfico por intermédio da luz, sem o auxílio da câmera – o fotograma); a visão rápida (fixação do movimento no menor espaço de tempo possível – o instantâneo); a visão lenta (fixação da duração de um movimento); a visão intensificada (intensificação da capacidade visual humana por meio de artefatos – a microfotografia); a visão penetrativa (penetração na matéria sólida – o raio X); a visão simultânea (superposição de transparências); e a visão distorcida (truques óticos produzidos por lentes e espelhos ou por meio da manipulação do negativo). Para mais informações sobre o parentesco entre as fotografias de Farkas e as propostas de Moholy-Nagy ver Annateresa Fabris (2012).

48 László Moholy-Nagy [1895-1946] foi pintor, escultor e artista experimental. Entre 1923 e 1928, foi professor da Bauhaus e coeditor de publicações desta escola. Paralelamente à docência, desenvolvia filmes experimentais, teatro, desenho industrial e publicitário, fotografia e tipografia, além de pintura e escultura.

Figura 5. Autor: Thomaz Farkas
Cena de rua. Década de 1940. Rio de Janeiro. Negativo flexível 5,7x5,5cm.
Instituto Moreira Salles

Figura 6. Autor: Thomaz Farkas
“Roda de samba”, 1946. Rio de Janeiro. Negativo flexível 2,4x3,6cm
Instituto Moreira Salles

Além dos colegas de faculdade (alguns dos quais, inclusive, aparecem na série *Experimentos surrealistas* realizada por Farkas nos anos 1940), uma amizade importante deste período desenvolveu-se entre o aluno Thomaz Farkas e o professor João Vilanova Artigas.

Durante o curso de engenharia, os alunos tinham algumas aulas de arquitetura e urbanismo, e foi nesse contexto que Farkas e Artigas se conheceram, apesar de, dali em diante, o relacionamento de ambos não se resumir a este círculo.

João Batista Vilanova Artigas foi um dos fundadores do Instituto de Arquitetos do Brasil de São Paulo (IAB/SP), que na época fazia as vezes de centro cultural, abrigava exposições e audições musicais e era o ponto de encontro de artistas e intelectuais (DEDECCA, 2012). É bastante provável que Farkas tenha frequentado o local, afinal o IAB/SP estava localizado inicialmente no subsolo do Edifício Esther, na Praça da República, ou seja, a menos de um quilometro da loja matriz da “Fotóptica”⁴⁹. Além disso, amigos arquitetos como Jorge Wilhelm, Lina Bo Bardi⁵⁰, Gregori Warchavchik⁵¹ e mesmo Artigas poderiam ter iniciado Farkas neste círculo. Outro lugar de encontro entre Artigas e Farkas é o prédio na Rua 7 de abril que abrigava a sede do MASP e do MAM/SP. O professor e o aluno eram amigos do casal Bardi, e Thomaz não só projetou e instalou o laboratório de fotografia do MASP em parceria com Geraldo de Barros como foi o primeiro fotógrafo a realizar uma exposição de fotografia em um museu brasileiro, em 1949, no MAM/SP. De toda forma, fica evidente como a circulação nesse circuito paulistano era restrita, a poucos lugares e pessoas, mais se parecendo com uma espécie de bolha intelecto e cultural.

Além da circulação pelos mesmos espaços, professor e aluno também participaram, cada um a sua maneira, de discussões mobilizadas nesses ambientes. A conformação e a estabilização do que mais tarde ficou conhecido como “Brutalismo Paulista”⁵² foram alimentadas por debates ocorridos nesses espaços, sobretudo na sede do IAB/SP. José Henrique Bortoluci (2016) acompanha em sua tese o desenvolvimento histórico das políticas

49 Depois, em 1950, o IAB/SP mudou-se para a Rua Bento Freitas, onde foi construída a sede do instituto.

50 Achillina Bo Bardi [1914-1992] foi arquiteta, designer, cenógrafa, editora e ilustradora. Após estudar desenho no Liceu Artístico, forma-se, em 1940, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma. Em 1946, casa-se com o crítico e historiador da arte Pietro Maria Bardi, com quem viaja para o Brasil - país no qual o casal decide se fixar. No ano seguinte, Pietro Maria Bardi é convidado pelo jornalista Assis Chateaubriand a fundar e dirigir o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em São Paulo. Lina projeta as instalações do museu. Em 1958, transfere-se para Salvador, convidada pelo governador Juracy Magalhães a dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA). Na capital baiana, realiza também o projeto de restauro do Solar do Unhão, um conjunto arquitetônico do século XVI tombado na década de 1940 pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). De volta a São Paulo após o golpe militar, em 1964, incorpora em seus projetos o legado da temporada nordestina na forma de uma radical "experiência de simplificação" da linguagem.

51 Gregori Ilych Warchavchik [1896-1972] foi um dos principais nomes da primeira geração de arquitetos modernistas do Brasil. Chegou ao país em 1923. Naturalizado brasileiro entre 1927 e 1928, projetou e construiu para si aquela que foi considerada a primeira residência moderna do país.

52 Brutalismo Paulista foi um movimento arquitetônico que começou nos anos 1950. Apesar de hoje ser chamado de movimento, não constituiu efetivamente um projeto coletivo. O Brutalismo privilegia a dita “verdade estrutural das edificações” buscando nunca esconder os materiais usados durante a construção. Exemplo dessa atitude seria deixar as vigas estruturais aparentes, assim como o concreto armado.

de habitação de baixa renda a partir dos anos 1950. Segundo ele, o Brutalismo, que em seu início contou com Artigas como principal articulador, foi um dos primeiros movimentos arquitetônicos a apostar numa crítica social elaborada a partir da exposição do processo construtivo. Contudo, naquele momento, o “povo” ainda figurava nos discursos apenas como uma categoria potencialmente revolucionária, e não se discutiam os problemas cotidianos, tampouco projetos de melhorias das condições de vida ou as relações de dominação imperantes nos canteiros de obras. Esse abismo em relação ao “povo” é um índice da distância entre as teorias gestadas nos círculos intelectuais de então e a realidade social do país⁵³. A elaboração do projeto arquitetônico levando em consideração as experiências de autoconstrução de populações periféricas só seria posta em prática a partir dos anos 1970.

Foi também Artigas quem, no começo dos anos 1960, apresentou Farkas ao “pessoal do cinema” – Vladimir Herzog⁵⁴, Geraldo Sarno⁵⁵ e Maurice Capovilla⁵⁶ – que, tempos depois, iriam rumar para o Nordeste com o objetivo de dar início ao que ficou conhecido posteriormente como “Caravana Farkas”⁵⁷. Além de produtor, Thomaz foi o patrocinador da expedição e da montagem dos filmes. Como destaca Meize Lucas (2012), a Caravana foi inovadora em vários sentidos: realizou as primeiras experimentações do cinema direto no Brasil (filmes 16 mm e som sincrônico conjuntamente); produziu a partir de uma única expedição quatro filmes documentários; tratou o cinema como forma de ação política. O projeto pretendia debruçar-se sobre a realidade brasileira e revelar suas múltiplas vozes e realidade desigual, tudo isso durante a época da ditadura militar no Brasil.

Como tentaremos argumentar no Capítulo três dessa dissertação, se a “Caravana Farkas” foi o grande projeto de Thomaz Farkas⁵⁸, de certa forma, esse projeto já havia começado na linguagem fotográfica com a série *Brasília*. Isso pode ser afirmado com base não só na aproximação temática (retratos da migração nordestina, desigualdades contrastantes

53 Bortoluci demonstra como a eficácia da crítica feita pelo Brutalismo Paulista dependia, em grande parte, de um compartilhamento de repertórios semióticos ideológicos, de *habitus* e narrativa. E, nesse sentido, a imagem de “povo” que serviu de base para a elaboração teórica desses discursos e práticas foi forjada sem conhecimento direto dos problemas e da realidade da população de baixa renda.

54 Vladimir Herzog [1937-1975] foi um jornalista, professor e dramaturgo brasileiro. Formou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo em 1959. Foi professor de jornalismo na ECA da USP e dirigiu o departamento de telejornalismo da TV Cultura de São Paulo. Foi preso em 1975 pela ditadura militar, torturado e morto.

55 Geraldo Sarno [1938-] é roteirista e diretor de cinema. Dirigiu o filme documentário *Viramundo* que faz parte da chamada *Caravana Farkas*.

56 Maurice Capovilla [1936-] é ator, roteirista, produtor e diretor de cinema. Foi diretor do filme *Subterrâneos do futebol* que também integrou os filmes da *Caravana Farkas*.

57 O nome *Caravana Farkas*, que passou a designar o conjunto de documentários, foi criado por Eduardo Scorel, um dos diretores participantes da segunda etapa do projeto, na segunda metade da década de 90.

58 É o próprio Farkas que apresenta a questão dessa forma em diversas entrevistas, além de ser esse um consenso entre os críticos. Para uma discussão completa sobre a Caravana Farkas ver Meize Lucas (2012).

que se repetem na paisagem brasileira), mas também na estética empregada, que implicou a aproximação com o fotojornalismo humanista, experimentada de modo sistemático pela primeira vez em *Brasília*, mas desenvolvida amplamente na sua experiência cinematográfica. Também a escolha das ampliações no formato panorâmico, que convida o observador a percorrer a imagem, dando sensação de movimento. A série *Brasília* encerra uma fase do percurso fotográfico de Thomaz Farkas. A partir dos anos 1960, ele se dividiria entre os ofícios de empresário, cineasta e professor universitário, relegando a prática fotográfica ao contexto familiar.

Farkas e Medeiros tinham quase a mesma idade. O segundo era três anos mais velho que o primeiro. Porém, o fato de o amigo ser um celebre fotógrafo da revista *O Cruzeiro* talvez fizesse com que o outro o visse com certa deferência. Medeiros também era um nome que provavelmente conferia status a Farkas dentro do campo da fotografia, por tratar-se de alguém mais inserido em seu funcionamento.

Já a amizade entre Artigas e Thomaz começou marcada por certa diferença hierárquica, afinal eram eles professor e aluno. Apesar disso, o professor não era tão mais velho – são apenas nove anos de diferença entre ambos –, o que de certa forma deve ter contribuído para a aproximação fora do círculo universitário. Mas devem ter sido sobretudo a confluência de ambientes e amizades, a circulação no mesmo meio social, as principais causas do estreitamento de laços.

Por fim, retomemos as amizades que tiveram influência direta na ida de Thomaz Farkas a Brasília: Jorge Wilhelm e Pedro Paulo Poppovic. Conforme relatamos no começo do capítulo, segundo Pedro Paulo, os três casais conviveram por muitos anos. Ambos, arquiteto e sociólogo, apresentaram em 1956, um dos vinte e seis anteprojetos que participaram do Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil⁵⁹. Segundo Wilhelm (1969), a proposta apresentada pelo grupo elaborou talvez o mais completo diagnóstico da região em que se situaria Brasília, o projeto tendo sido elaborado por um grupo interdisciplinar de profissionais. Mesmo com a derrota do anteprojeto no Concurso, os três amigos viajaram juntos para acompanhar a construção. Como me afirmou Pedro Paulo Poppovic em uma de nossas conversas, aquele momento era histórico, todos sabiam disso e queriam acompanhar e ver com os próprios olhos a cidade que surgia “do nada”, como era costume falar na época e ainda se fala com frequência.

59 Além dos dois citados, participaram do anteprojeto Maurício Segall, Péricles do Amaral Botelho, Rioldo Silveira, José Meiches, Rosa Kliass, Arnaldo Tonissi, Odiléia Helena Setti e Alfredo Gomes Carneiro.

Sabemos que a primeira viagem do artista a Brasília ocorreu depois de junho de 1958, uma vez que uma das fotografias é feita dentro do Palácio da Alvorada, inaugurado nesse período. Nessa primeira ida, Farkas teve a companhia de sua então esposa, a psicóloga Melanie Farkas, e dos casais de amigos Pedro Paulo e Ana Maria Poppovic e Jorge e Vilma Wilhelm.

Figura 7. Autor: Thomaz Farkas

“Interior do Palácio da Alvorada”, c. 1959. Negativo flexível. 2,4x3,6cm

Instituto Moreira Salles

A tomada da foto enquadra uma parede espelhada no interior do Palácio do Planalto. Nela vemos refletido um grande salão, cujo centro encontra-se mobiliado com um tapete, um sofá e algumas poltronas. Thomaz é a figura que está de pé, entre as poltronas e o sofá, empunhando a câmera. Sentada na poltrona ao seu lado direito (esquerdo da imagem) está Melanie. No sofá vemos em sequência Jorge e Vilma Wilhelm; Ana Maria e Pedro Paulo Poppovic. As demais três pessoas que aparecem na foto não foram identificadas, mas como aparecem em outra imagem da mesma viagem, é de se supor que sejam os “guias” dos visitantes.

Observando o conjunto dos contatos de Brasília e sabendo que nessa época os três casais tinham filhos pequenos, suspeitamos que a viagem ocorreu durante um fim de semana (as “roupas de domingo” dos habitantes do Núcleo Bandeirante são outro indício dessa suposição), entre os meses de outubro e abril. Além do mais, no conjunto dos contatos, várias imagens aparecem com o céu nublado ou mesmo chovendo e, como é sabido, no Cerrado (bioma que cobre a área do Distrito Federal), existem duas estações bem definidas, chuvas entre os meses de outubro e abril e seca nos meses de maio a setembro.

Já a segunda viagem foi feita durante a inauguração da cidade, no dia 21 de abril de 1960. Desta feita, Farkas teve a companhia do amigo Jorge Wainer. Por lá, eles encontraram o arquiteto Vilanova Artigas (como se vê na foto abaixo), que também foi a Brasília participar do momento histórico. Mais uma vez, observando o conjunto dos contatos, podemos arriscar que a viagem resumiu-se ao dia da inauguração. Isto porque as últimas imagens do rolo fílmico são de tomadas aéreas em que é possível visualizar uma multidão (na forma de pontinhos) na Praça dos Três Poderes, mostrando que Farkas foi embora da festa antes de ela acabar.

Figura 8. Autor: Thomaz Farkas.

“Vilanova Artigas e Jorge Wainer no interior do Palácio da Alvorada”.

Brasília. 21/04/1960. Negativo flexível 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles

Para finalizar este capítulo, gostaríamos de retomar alguns pontos. Tendo começado sua prática fotográfica ainda criança, Farkas dispôs de tempo e condições materiais para aprender, experimentar e produzir fotografia como meio de expressão. Nos seus dez primeiros anos de prática fotográfica, é possível visualizar experimentações variadas: enquadramento, velocidade, luz, ritmo, natureza morta, retrato de familiares, amigos e gatos (muitos gatos)... Se lembrarmos mais uma vez das reflexões de Ingold, poderíamos dizer que Farkas aprendeu fotografia fazendo. Foi na prática cotidiana, com seu corpo intencionalmente atento à paisagem, à luz e às formas do mundo, e com a câmera sempre a postos, que Thomaz foi construindo sua trajetória como fotógrafo. O fato de não ter estabelecido vínculos empregatícios com nenhuma revista, jornal ou agência, talvez pelo compromisso que tinha em

assumir os negócios da família, parece ter sido fundamental para sua formulação e engajamento em defesa da consolidação da fotografia no circuito das artes.

Em agosto de 1948, Farkas publicou um longo ensaio na revista *Íris*⁶⁰ no qual distingue os “batedores de chapa” daqueles para quem a fotografia seria um meio de expressão. As possibilidades para os fotógrafos do segundo grupo seriam múltiplas, podendo dividir-se, segundo ele, em dois tipos de assunto: os profissionais (reportagem, documentação e propaganda) e os não profissionais (fotografias abstratas, surrealistas, texturas, desenhos e expressão do movimento – a dança). Ambos os temas teriam uma função social. No primeiro, trata-se da influência exercida sobre as massas. Já no segundo, apesar de menos evidente, ela consistiria no potencial pedagógico, devido ao estranhamento causado pelas fotos e a reflexão suscitada por ele.

É importante notar que o próprio ensaio de Farkas – os textos e as imagens escolhidas como ilustrações – guarda um tom educativo. Isso sem esquecer que no ano seguinte, 1949, ele realizou a primeira exposição fotográfica individual, *Estudos fotográficos*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Mesmo depois tendo migrado sua prática para o cinema, seus esforços na divulgação da fotografia brasileira não arrefeceram. Como já mencionado anteriormente, nos anos 1970 Farkas reestruturou o catálogo de produtos da Fotóptica, passando a concebê-la como revista de divulgação da produção fotográfica brasileira e, claro, também da empresa. Além disso, em parceria com Rosely Nakagawa, Thomaz inaugurou em 1979 a Galeria Fotóptica, a primeira galeria especializada em fotografia no Brasil.

Mais do que um meio de expressão, acreditamos que a fotografia foi para ele uma forma de engajamento no mundo. Pensemos nas relações estabelecidas a partir da fotografia, desde o encontro fortuito com transeuntes que se transformava eventualmente em arte, até as amizades estabelecidas via fotografia. Podemos perceber, deste modo, como as atividades de Farkas estavam completamente imbricadas. No limite, é possível dizer que Farkas soube aproveitar a complementaridade entre diletantismo e profissão. Afinal os recursos alcançados em sua atividade empresarial (a disponibilidade de dinheiro e material) eram em parte reinvestidos nas atividades não remuneradas (a fotografia e o cinema).

60 Não encontramos muitas informações sobre a revista *Íris*, apenas o depoimento de Rubens Fernandes Junior para o catálogo da exposição *Thomaz Farkas: Memórias e Descobertas*: “Por isso quero destacar as primeiras edições da revista *Íris* – revista brasileira de foto, cinema e artes gráficas – cujo primeiro número foi publicado em janeiro 1947. Farkas pertenceu à Comissão Patrocinadora, ao lado de Francisco de Almeida Salles, Gregori Warchavchick, entre outros e, posteriormente, integrou o conselho técnico da publicação ao lado de José Oiticica Filho”. (2014, p.41). O catálogo da exposição reproduziu o *fac-símile* do artigo de Farkas para a edição n.19 da revista.

Se no ensaio de 1948 Farkas classificava o “documental” como um assunto exclusivamente profissional, nas fotos da série *Brasília*, dez anos depois, ele próprio experimentou essa estética, sem que por isso passasse a se identificar como profissional. Até onde sei, a série *Brasília* não foi encomendada por nenhuma agência particular ou estatal, por nenhuma revista ou jornal. De modo que foi feita sem demanda prévia. Segundo João Farkas, a primeira vez que seu pai expôs parte do material de *Brasília* foi durante uma feira de poesia organizada pelo arquiteto Flávio Motta no Teatro Municipal de São Paulo em 1979. Portanto, além de ter sido realizada de modo independente, parte da série só foi exposta pela primeira vez dezenove anos depois das tomadas.

Antes de mergulharmos nas fotografias de *Brasília*, trataremos no próximo capítulo de recapitular alguns fatos e eventos, a fim de reconstruir minimamente o contexto sociocultural, a urdidura histórica na qual Brasília foi construída, para analisar, por fim, as fotografias da série.

3. Capítulo 2: Brasília em foco

3.1 Justificando o enquadramento

Antes de avançarmos para a análise das fotografias, será importante direcionar nossas lentes para o contexto específico, atentando para as idiossincrasias socioculturais daquele território em construção. Desvelar as perspectivas envolvidas e constitutivas do período, pensar os vários lados da história, nos conduz a tentar enxergar para além do que está visível na imagem.

Partindo do pressuposto de que a construção de Brasília foi, ao mesmo tempo, real, social e narrada, proponho uma cartografia daquele espaço com o auxílio de quem se debruçou sobre a época. Privilegiei três trabalhos⁶¹, conforme explicado na introdução, que oferecem pontos de vistas diferentes – a dimensão arquitetônica, a dimensão do poder e a dimensão dos trabalhadores –, a fim de compor um quadro mais completo dos vários agentes envolvidos. Enquanto James Holston faz uma espécie de etnografia das premissas envolvidas no projeto, ressaltando as intenções dos arquitetos e do governo para a construção e a ocupação do espaço, Laurent Vidal procura recuperar historicamente os movimentos de mudança da capital gestados desde o período colonial e as dimensões simbólicas aí implicadas. Já Gustavo Lins Ribeiro nos auxilia a dimensionar a situação dos trabalhadores que se engajaram na obra e as relações, não raro bastante assimétricas, entre eles e o Estado.

Durante a leitura desses trabalhos, ficou bastante evidente como, desde o começo da história da construção de Brasília, os vários agentes envolvidos estavam, cada um a sua maneira, disputando não só o protagonismo, mas também o que seria relatado e transmitido. No limite, tratava-se de uma disputa sobre quem teria a versão final e oficial da construção.

Partindo da assertiva de Aleida Assmann de que “[a] legitimação é o anseio prioritário da memória política ou oficial” (2011, p. 151), veremos como o governo brasileiro, na figura do presidente Juscelino Kubitschek, mobilizou toda a máquina estatal para emplacar sua versão como oficial acerca dos acontecimentos daqueles anos. Tendo isto em mente, vale atentar para a dimensão dos dispositivos de poder na organização e apresentação dos fatos ocorridos. Em *Quadros de Guerra*, a filósofa Judith Butler evidencia as alianças entre Estado e mídia na divulgação e circulação de imagens e notícias, as quais acabam por restringir o

61 James Holston, 1993; Gustavo Lins Ribeiro, 2008; Laurent Vidal, 2009.

esquema interpretativo sobre um dado evento. Isso significa que a transmissão dos eventos está inevitavelmente mediada por instâncias de poder que limitam e selecionam o que se enxerga, o que se sente e o que se percebe.

Durante a construção de Brasília foram contratados vários fotógrafos – ao menos quinze – e jornalistas para cobrir todas as etapas da grande obra. Também foi lançada pela Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital, criada em 1956) a *Revista Brasília*⁶², que tinha por objetivo não apenas documentar como defender a construção. Ademais, o Ministério de Relações Exteriores promoveu em suas embaixadas espalhadas pelo mundo uma exposição itinerante composta por vários painéis, que contavam “a história da construção de Brasília”. Queremos ressaltar que essas crônicas foram produzidas e difundidas massivamente tendo um mandatário preferencial. Elas foram assim mediadas a partir de intenções e desejos que excediam seus produtores imediatos. Pesquisas como as do historiador da arte Michael Baxandall (2006) concluem que toda encomenda é atravessada por negociações de intenções e desejos de, no mínimo, dois lados: do produtor e daquele que encomendou o produto.

Como tenho ressaltado, o objeto desta pesquisa, as fotografias de Thomaz Farkas dedicadas a Brasília, são o resultado de uma produção que não foi comissionada por qualquer agente externo – nenhuma agência, revista ou mesmo a Novacap – o que tende a amplificar as distinções entre ela e a produção de Marcel Gautherot e Mário Fontenelle, os principais fotógrafos comissionados pela Novacap. Quem sabe o fato dele ter condições de se auto-comissionar tenha sido um dos principais fatores a colaborar para que seus enquadramentos se desviassem daquilo que os fotógrafos mencionados acima mais se concentraram em retratar: a monumentalidade da cidade, os trabalhadores no canteiro de obras, a dedicação e o empenho do idealizador e fundador JK.

Se o enquadramento delimita, seleciona e condiciona qualquer interpretação, o desafio deste capítulo será, então, o de “enquadrar o enquadramento”. Isto é, de colocar em foco, em primeiro plano e até por contraposição, as condições e os instrumentos que legitimaram o discurso oficial.

62 A revista funcionou de 1957 a 1988 e contou com 83 edições.

3.2 Sobre a trajetória de JK e a formação do júri do Concurso de Brasília

Quando nos voltamos para finais dos anos 1950 no Brasil, para o contexto da construção de Brasília, percebemos uma série de transformações, tanto na paisagem (a industrialização das cidades, a migração do campo para a cidade), quanto nos hábitos (o consumo de bens industrializados por parte de uma classe média crescente) e nos gostos (o surgimento da Bossa-Nova é um dos exemplos mais eloquentes). A ideia de mudança parecia ser a tônica do momento.

Tendo construído sua carreira política em Minas Gerais, Juscelino Kubitschek passou de secretário do governo em 1933 a deputado federal, depois a prefeito e, posteriormente, a governador do estado nos anos 1950. Durante o período em que foi prefeito de Belo Horizonte, Juscelino contratou o jovem arquiteto Oscar Niemeyer para projetar o bairro da Pampulha, que passou a figurar como símbolo da capacidade mineira de surfar a onda modernizadora daqueles anos. Foi com base no tripé “modernização, desenvolvimento e progresso” que JK lançou sua candidatura à presidência da República em 1955. A peculiaridade da proposta era precisamente o não abandono das tradições e a reivindicação de um nacionalismo desenvolvimentista. Como veremos, a forma completa e materializada de todos esses componentes será a construção de Brasília.

O nacionalismo desenvolvimentista como política de governo foi vigorosamente adotado e tomou forma com o chamado Plano de Metas. Juscelino compôs sua política econômica baseada em 31 objetivos que se distribuíam entre 5 áreas: energia, transporte, alimentação, indústria de base e educação. A construção de Brasília foi a metassíntese desse programa. Na elaboração de seu argumento, Holston (1993) salienta que o programa proposto por JK tinha ressonância nas formulações tanto da CEPAL⁶³ (Comissão Econômica para a América Latina da ONU) quanto do ISEB⁶⁴ (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Ambas as instituições destacavam a industrialização dirigida pelo Estado como o meio pelo qual os países “subdesenvolvidos” poderiam alcançar um crescimento econômico desejável. Além da industrialização, o ponto mais destacado e reafirmado continuamente pelo Presidente

63 CEPAL – Comissão Econômica para América Latina e Caribe. Foi fundada em 1948 para contribuir com o desenvolvimento econômico da América Latina, coordenar as ações encaminhadas a sua promoção e reforçar as relações econômicas dos países entre si e com as outras nações do mundo. Posteriormente, seu trabalho foi ampliado aos países do Caribe e incorporou o objetivo de promover o desenvolvimento social.

64 ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros, foi criado no Rio de Janeiro em 1955, como um órgão subordinado ao Ministério de Educação e Cultura. Sua missão era o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais. O ISEB funcionou como um polo de formação e consolidação das propostas desenvolvimentistas tão populares na época.

foi que a mudança da capital propiciaria a integração nacional, com a nova cidade representando o ponto irradiador de mudanças que levariam o país ao progresso.

Assim que tomou posse como Presidente da República, Juscelino mobilizou o aparato estatal para materializar sua promessa de campanha. Como rezava a Constituição de 1946, assumiria o compromisso de transferência da capital. Em 18 de abril de 1956, ele enviou ao Congresso Nacional um projeto de lei visando a ‘Companhia Urbanizadora da Nova Capital’, a Novacap, como rapidamente ficou conhecida. Esta companhia seria encarregada de gerenciar toda a obra. Nos anos da construção, a empresa estatal ficou responsável pelo controle e gestão daquele território e acabou assumindo os papéis do Estado enquanto a cidade não era inaugurada. A Companhia foi chefiada pelo homem de confiança de Juscelino, Israel Pinheiro⁶⁵, e teve como chefe do departamento de “urbanismo e arquitetura”, Oscar Niemeyer.

Num primeiro momento, Juscelino propôs ao arquiteto que se responsabilizasse por toda a obra, tanto pelo desenho da cidade quanto pela projeção dos prédios públicos. No entanto, Niemeyer aceitou somente a segunda proposta, convencendo o Presidente a editar um concurso para a eleição de um plano diretor. O certame trazia, segundo a explicação do próprio arquiteto, uma dupla vantagem: legitimar o projeto junto ao IAB, Instituto Brasileiro de Arquitetura, e, ao designar um júri internacional, garantir a cobertura por parte da imprensa internacional. Ao término do edital, a Novacap contabilizou 79 inscrições, número expressivo se levarmos em conta o prazo de apenas cinco meses para a apresentação do projeto.

Laurent Vidal nos oferece uma interessante descrição do júri, que se reuniu pela primeira vez no dia 12 de março de 1957 no edifício do Ministério da Educação, construção que marca o nascimento simbólico da arquitetura moderna brasileira. A presidência do júri foi exercida por Israel Pinheiro. Seis outros membros compuseram o júri: três brasileiros e três estrangeiros. Entre os brasileiros, além de Oscar Niemeyer, estavam presentes um representante do Instituto de Arquitetos do Brasil, Paulo Antunes Ribeiro, e um representante do Clube dos Engenheiros, Luiz Hildebrando Horta Barbosa. Os três estrangeiros do júri foram escolhidos por Niemeyer seguindo um critério que remetia à história da arquitetura. Na opinião de Niemeyer, eles precisavam ter origem nos três principais países que trabalharam na

65 Israel Pinheiro [1896 – 1973] foi político e administrador de várias empresas públicas. Começou a carreira política como vereador de Caeté, sua cidade natal. Foi secretário de Agricultura, Obras Públicas, Indústria e Viação em Minas Gerais durante a gestão de Benedito Valadares; foi superintendente da Vale do Rio Doce quando a companhia virou empresa pública; em 1956 assumiu a diretoria da Novacap assim que a empresa foi criada. Foi o primeiro prefeito de Brasília, depois que a cidade foi inaugurada. Terminou sua carreira política como governador de Minas Gerais entre 1965 e 1971.

difusão da arquitetura moderna – a França, os Estados Unidos, a Inglaterra. O primeiro escolhido foi André Sive, que fora arquiteto conselheiro do Ministério da Reconstrução francês. O segundo, Stamo Papadaki, de origem grega e naturalizado estadunidense, representara os E.U.A na elaboração da Carta de Atenas (1936) e publicara em 1955 um estudo sobre a obra de Oscar Niemeyer. Já o terceiro, William Holford, que teve um papel preponderante nas deliberações do júri, fora um dos responsáveis pelo plano regulador de Londres posto em prática após 1945 (VIDAL, 2009, p.201).

Por meio dessa composição, pode-se entrever as intenções e desejos que moviam os promotores do concurso. Antes mesmo da eleição do projeto, já se imaginava que o vencedor teria acento estético modernista. Para Holston, isto tem a ver com o fato de que os agentes envolvidos consideravam que os aportes da arquitetura moderna eram aplicáveis em qualquer canto do mundo. Nesse sentido, os preceitos modernistas coadunavam com a expectativa do governo em fazer de Brasília o símbolo de um novo futuro (1993, p.13,46)

3.3 O traço arquitetural no desenho de um futuro

Segundo James Holston (1993), em Brasília vê-se a tentativa de materialização da premissa de transformação social proposta durante os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM)⁶⁶. Começamos, então, por um apontamento crítico oriundo dos CIAM que, de certa maneira, legitimou o projeto de Brasília. Nas resoluções dos CIAM, encontra-se a ideia de que um dos fatores da crise urbana nos países “subdesenvolvidos”⁶⁷ era a prevalência de vontades privadas no planejamento das cidades. A solução proposta era que o Estado, pensando em benefício do bem público, conferisse autoridade ao urbanista para que este fosse o encarregado de um planejamento mais abrangente. Nessa nova configuração, a cidade se desmembraria em suas funções essenciais. Não por coincidência, os CIAM

66 Os Congressos tiveram início em 1928 na Suíça e contaram com 10 edições, todas realizadas na Europa. Os arquitetos congressistas acreditavam na arquitetura e no urbanismo como instrumento político e econômico que poderia ser utilizado pelos governos locais constituídos como forma de promoção social. O produto mais conhecido dos CIAM foi a Carta de Atenas redigida durante o quarto congresso, em 1933. A referida carta definiu as diretrizes da arquitetura moderna.

67 Os conceitos de desenvolvimento e subdesenvolvimento foram elaborados no âmbito da CEPAL durante os anos 1950. Um dos formuladores foi o economista brasileiro Celso Furtado. Segundo a formulação da entidade, os processos de desenvolvimento se conformariam tanto por novas combinações dos fatores existentes no nível da técnica conhecida quanto através da introdução de inovações técnicas. Já a designação “subdesenvolvido” seria aplicada a regiões cuja produtividade aumenta ou poderia aumentar pela simples implantação das técnicas já conhecidas. Nesta perspectiva a história é entendida como um processo evolutivo, onde os avanços tecnológicos são marca e condição para do desenvolvimento.

utilizavam a metáfora da máquina para descrever a cidade. Apenas pensada a partir da totalidade de suas funções é que ela apresentaria um bom funcionamento.

Ora, todos os elementos elencados acima encontram ecos no projeto de Brasília. Não era um segredo que uma obra como Brasília só poderia ser realizada se correspondesse a um empreendimento estatal. Os arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer sabiam bem disso, e se utilizaram da prerrogativa para organizar o Plano Piloto, assumindo uma série de postulados dos CIAM.

Como destaca Holston, uma das principais ideias do modernismo arquitetônico que inspirava os profissionais brasileiros era que a inovação na criação de novas formas de experiências sociais transformaria a sociedade. Novas maneira de morar, prédios com fachadas de vidros, jardins no teto, avenidas sem cruzamento seriam mecanismos que levariam à criação de novas práticas e, por isso, se converteriam em instrumentos diletos para o progresso social (1993, p. 58-9). Vista dessa perspectiva, a relação entre arquitetura e sociedade é bastante utópica. Mas não era esse o espírito da época? A sociedade brasileira em processo de modernização não parecia precisar, exatamente, de caminhos que apontassem os rumos de um novo país⁶⁸? Era nisso que JK e os arquitetos queriam e pareciam acreditar.

É hora de nos aproximarmos das diretrizes do projeto vencedor do Concurso de Brasília, atentando para os aspectos mitológicos, digamos assim, que o proponente Lúcio Costa utilizou para legitimar seu projeto. O edital do concurso era bastante vago e exigia apenas dois documentos aos participantes: um layout básico da cidade, indicando suas principais estruturas e organização espacial; uma exposição de motivos. E foi exatamente isso que Lúcio Costa apresentou. O recurso retórico foi utilizado já na introdução de sua proposta: “[a solução] nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz [...] trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial” (COSTA, 1991, p. 22). Podemos perceber nessa passagem o desejo de “deshistoricizar” um ato histórico, característica que marca o relatório, como apontado por Hoston e Vidal. Nota-se também, que apesar da deliberada omissão do contexto, Costa tentou inserir sua ideia numa longa tradição colonial, introduzindo Brasília como atualização de uma

68 “Eu sempre apoiei em um triângulo – o passado, futuro e presente – minha confiança na ação planejada, pretendendo transmitir uma tal geometria de segurança até nas ações instintivas e intuitivas. O passado contém a experiência aprovada e explicável, mas também a lição dos erros a serem evitados; o presente, observado em sua extensão e seus detalhes, mostra a hierarquia das necessidades às quais é necessário responder; o futuro nos apresenta o novo quadro das aspirações a serem atingidas”. (Kubitscheck, Juscelino. *A marcha do amanhecer*. 1962 apud VIDAL, 2009).

prática antiga de tomada de posse de “terras virgens”. Por oferecer uma justificativa natural ao que é historicamente motivado, a proposta de Lúcio Costa se apresenta como uma espécie de mito de fundação. Vale ressaltar que tal tipo de mito costuma ser instrumento de legitimação de poder ao representar interesses de grupos específicos como se fossem da ordem do universal. Em função da retórica adotada pelo urbanista, não é possível localizar qualquer passagem no plano em que a filiação modernista esteja explicitamente assumida.

Outro exemplo evidente de deshistorização na apresentação do projeto está na proposta referente à organização residencial: as superquadras. Ao propor sua solução, Costa escamoteou a filiação dela com experiências de moradia coletiva realizadas anteriormente⁶⁹. A despeito da omissão, tal inspiração é largamente responsável pelo estabelecimento das superquadras como uma tentativa de promover, via arquitetura, uma nova configuração social dos espaços habitacionais. O décimo sétimo ponto do relatório, que aqui cito na íntegra, deixa isto bem claro:

A gradação social *poderá ser dosada facilmente* atribuindo-se maior valor a determinadas quadras como, por exemplo, às quadras singelas contíguas ao setor das embaixadas, setor que se estende de ambos os lados do eixo principal paralelamente ao eixo rodoviário, com alameda de acesso autônomo e via de serviço para o tráfego de caminhões comum às quadras residenciais. Essa alameda, por assim dizer, privativa do bairro das embaixadas e legações, se prevê edificada apenas num dos lados, deixando-se o outro com a vista desimpedida sobre a paisagem, excetuando-se o hotel principal localizado nesse setor e próximo do centro da cidade. No outro lado do eixo rodoviário-residencial, as quadras contíguas à rodovia serão naturalmente mais valorizadas que as quadras internas, o que permitirá as gradações próprias do regime vigente; contudo, o agrupamento delas, de quatro em quatro, propicia num certo grau a coexistência social, *evitando-se assim uma indevida e indesejável estratificação*. E seja como for, as diferenças de padrão de uma quadra a outra serão neutralizadas pelo próprio agenciamento urbanístico proposto, e não serão de natureza a afetar o *conforto social a que todos têm direito*. Elas decorrerão apenas de uma maior ou menor densidade, do maior ou menor espaço atribuído a cada indivíduo e a cada família, da escolha dos materiais e do grau e requinte do acabamento. Neste sentido *deve-se impedir a enquistação de favelas tanto na periferia urbana quanto na rural*. Cabe à Companhia Urbanizadora prover dentro do esquema proposto *acomodações decentes e econômicas para a totalidade da população*. (COSTA, 1991, p. 30-2, grifo meu.)

69 A saber, a unidade de habitação de Le Corbusier e a casa comunal dos construtivistas russos. (HOLSTON, 1993, p 82.)

Sem que por isso precisemos julgar a sinceridade do anseio de Lúcio Costa em evitar a estratificação social na conformação dos espaços habitacionais da nova capital, parece necessário sublinhar a inconsistência de um projeto que considera que a “gradação social poderá ser dosada facilmente” a partir de estratégias urbanísticas. A decalagem entre tal tipo de raciocínio e a realidade de um país atravessado por violentas iniquidades em múltiplas esferas expõe o caráter fantasista da proposta.

Outra solução arquitetural que tem eco na história da arquitetura modernista é a do cinturão verde margeando a cidade. O intuito era oferecer aos habitantes a experiência da cidade como um *continuum*, como se ela não tivesse fim e se prolongasse indefinidamente. Entretanto, como acentua Vidal, o cinturão verde cumpre na arquitetura moderna o papel dos muros fortificados nas cidades antigas: um delimitador da cidade que separa ela e seus habitantes daquilo que os gregos chamavam de territórios “bárbaros” (2009, p.256). Teremos a oportunidade de ver nas fotos de Farkas como esse cinturão passou desde muito cedo a marcar quem estava dentro e quem estava fora da capital e como isto acabou por gerar fora dos muros aquilo que os arquitetos alardeavam desde o projeto que neutralizariam por completo: a saber, a estratificação social materializada na “enquistação de favelas”.

O próprio zoneamento da cidade foi feito de acordo com os preceitos dos CIAM. O famoso “sinal da cruz”, evocado por Lúcio Costa na apresentação do projeto, ganhou forma nos eixos monumental e rodoviário. No primeiro eixo, o urbanista alocou os prédios da administração pública: Esplanada dos Ministérios, Praça dos Três Poderes, administração do Distrito e Catedral Metropolitana. Já eixo rodoviário abarcou os setores residenciais. Costa procurou desmembrar desse modo a cidade no intuito de facilitar a vida dos próprios habitantes, que orientariam seus deslocamentos a partir da lógica funcional dos espaços. As áreas de lazer foram assim dispostas ao longo do lago Paranoá, enquanto os demais setores – hoteleiro, bancário, hospitalar – cobrem a extensão do Plano Piloto. É importante destacar nessa disposição a valorização do automóvel – símbolo do desenvolvimentismo brasileiro – em detrimento de qualquer outro meio de mobilidade.

Em relação aos desenhos de Niemeyer para os prédios de Brasília, sublinha-se a orientação do arquiteto no sentido de privilegiar o ponto de vista do visitante, oferecendo-lhe uma espécie de passeio arquitetural de cunho didático, onde se privilegia o lado simbólico dos prédios ao invés de sua função. Se a arquitetura moderna ao redor do mundo é reconhecida por evidenciar na forma o destino funcional de um edifício, Niemeyer buscou reinterpretar

essa tradição em seus desenhos, que puxam para o simbólico, o escultural e o monumental (VIDAL, 2009, p. 230).

3.4 Fundar Brasília para (re)fundar o Brasil: os desejos de JK

Já o presidente Juscelino Kubitschek utilizou-se da arquitetura moderna para aparelhar seu discurso desenvolvimentista, saudando-a como o símbolo mais visível do progresso, da industrialização e da identidade nacional por ele pretendidos. Brasília representava a ponta de lança de uma nação em vias de se modernizar. Na elaboração de seu argumento, Laurent Vidal demonstra como a fundação de Brasília oscilou entre o resgate e a negação do passado: a profecia de Dom Bosco⁷⁰ e as figuras de Tiradentes e dos Bandeirantes de um lado; as promessas de futuro e progresso de outro.

Vejamos com mais atenção cada um desses elementos. Um dos mitos que circundam Brasília diz respeito ao sonho profético que teria tido o salesiano Dom Bosco ainda em 1883. O sonho foi divulgado na edição de dezembro de 1957 da revista *Brasília*. No texto intitulado “A profecia de Dom Bosco”, o sonho foi descrito em linhas gerais, junto com as coordenadas cartográficas próximas da localização de Brasília. Tudo servia para atrelar o sonho à legitimação da obra. Não por acaso, Dom Bosco é o segundo padroeiro da cidade, junto com Nossa Senhora Aparecida. A congregação salesiana foi a primeira ordem religiosa a se instalar no território em construção.

Ainda fazendo uso da mitologia brasileira, Tiradentes é apresentado como o primeiro mártir da Independência. A data escolhida para a inauguração de Brasília não é, pois, fortuita: 21 de abril é a data da morte de Tiradentes. A cidade torna-se, assim, simbolicamente, guardiã dos valores da Independência. Por último, a figura do Bandeirante e do bandeirantismo foram recuperadas em vários momentos da construção da cidade – a partir dos discursos presidenciais e de apoiadores da empreitada dentro da imprensa. O arquétipo do bandeirante foi atualizado em Brasília, sobretudo na exaltação da expansão territorial, do ‘desbravamento

70 João Melchior Bosco [1815-1888] foi um sacerdote católico italiano. Fundador da congregação salesiana, associação ligada à Igreja Católica Apostólica Romana. Em 1883, o sacerdote sonhou que fazia uma viagem à América do Sul vislumbrando povos e riquezas. Dom Bosco nunca chegou a realizar tal viagem. Segue a narração do sonho: “Entre os graus 15 e 20 havia uma enseada bastante longa e bastante larga, que partia de um ponto onde se formava um lago. Disse então uma voz repetidamente: “Quando se vierem a escavar as minas escondidas no meio destes montes, aparecerá aqui a terra prometida, de onde jorrará leite e mel. Será uma riqueza inconcebível”. Os sonhos de Dom Bosco (este, inclusive) foram transcritos pelo seu assistente, o padre Lemoyne, e encontram-se nos vinte volumes de *Memórias biográficas de São João Bosco*.

das terras virgens'; todos feitos em nome da coletividade, do progresso e da grandeza nacional.

Na época da construção, o espírito bandeirantista foi associado à figura de Bernardo Sayão⁷¹ – um dos diretores da Novacap – sobretudo após sua morte, decorrente da queda de uma árvore no acampamento da construção da Rodovia Belém-Brasília. No discurso proferido pelo presidente Juscelino⁷², na ocasião do funeral, podemos perceber como essa associação com a figura do bandeirante se dá:

Morre de pé, no meio das últimas resistências da floresta imensa, quando o termo dos seus árduos trabalhos estava à vista. Quem o feriu foi justamente uma dessas numerosas árvores que ele teve que abater para que o Brasil abrisse o seu mais difícil caminho [...] Caiu num golpe fatal, vibrado por toda selva, através de um dos seus gigantes vegetais. Foi uma vingança da natureza na pessoa desse bandeirante moderno, desse desbravador incomparável (KUBITSCHK, 1959, p. 15-6).

Na lógica desenvolvimentista, a natureza é apresentada como inimiga, como um obstáculo a ser superado para a vitória do futuro e da nação em progresso. Vale notar que foi um funcionário público de alto cargo, um homem de confiança de Juscelino, o eleito para representar o espírito bandeirantista, e não os outros tantos trabalhadores que também morreram na construção. No limite, não bastava ser um homem para encarnar a figura do bandeirante desbravador do discurso oficial; era necessário que o escolhido tivesse um posto de comando, fosse uma figura proeminente e associada ao poder.

Gostaríamos de introduzir em seguida mais dois episódios ilustrativos desse esforço do discurso oficial em mobilizar mitos na legitimação da nova capital. Na ocasião da primeira missa oficial de Brasília, foram trazidos vinte índios Carajá da Ilha do Bananal para participar da cerimônia na qualidade de representantes dos povos originários do Brasil. Como salienta Vidal, a presença deles foi necessária para fundar a cidade num espírito de conciliação com os

71 Bernardo Sayão [1901-1959], engenheiro agrônomo de formação, foi vice-governador de Goiás em 1954 e um dos diretores da Novacap, a partir de 1956. Foi encarregado da construção do setor norte da rodovia Transbrasiliana, conhecida como rodovia Belém-Brasília. Durante o trabalho de abertura da mata, uma das árvores caiu em cima do acampamento onde se encontrava o engenheiro.

72 KUBITSCHK, Juscelino. Oração do Presidente Juscelino Kubitschek. In: Documento oficial: *Bernardo Sayão: Bandeirante Moderno*. Rio de Janeiro. Presidência da República, Serviço de Documentação, Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

habitantes “míticos” do lugar⁷³. Os índios presentearam com flechas e outros objetos da cultura material do grupo o Presidente, numa espécie de performance da entrega do território aos novos donos. A presença indígena não se encaixava bem na nova configuração que o futuro brasileiro projetava, e por isso ficaram de fora da inauguração em abril de 1960, pois era preciso eliminar, de alguma maneira, as marcas de um país “arcaico” (2009, p.250).

O segundo episódio data de 30 de junho de 1958, dia da inauguração do Palácio da Alvorada. Após a abertura oficial da casa presidencial, o primeiro diplomata a apresentar as credenciais na nova cidade foi o embaixador português. O privilégio do ato é bastante significativo, afinal foram os portugueses os primeiros europeus a desembarcar no Brasil, algo que os promotores de Brasília julgaram interessante reencenar.

Queremos chamar atenção para essas tentativas de reinvenção do passado elegendo-se criteriosamente apenas eventos e personagens que legitimassem o discurso oficial do nacionalismo desenvolvimentista. Trata-se de uma recuperação de elementos históricos que são atualizados com vistas a conformar o presente e confirmar as promessas do futuro⁷⁴. A própria figura do Presidente foi muitas vezes apresentada como a de um homem moderno, um guia do país rumo a um futuro brilhante, mas que não esquecia jamais das “tradições”. A extensa propaganda estatal tinha como finalidade defender a construção da cidade como algo que emanava de um elã nacional. Nessa lógica, ser contra Brasília significava uma atitude antipatriótica.

3.5 O mapa do canteiro de obras e sua multiplicidade⁷⁵

Vamos mais uma vez redirecionar nossas lentes. Sugiro voltarmos ao efervescente território em construção buscando situar os trabalhadores engajados na obra, sem perder de vista o papel da Novacap nesse empreendimento. Começemos por questionar, então, o lugar ocupado pelo trabalhador no relato oficial da construção. Seguindo o argumento de Gustavo

73 Míticos, porque segundo a versão que caracteriza os cerrados como um “nada”, na área que se tornaria Brasília não existiam sequer habitantes. Tal narrativa é típica do encobrimento negacionista que recai sobre o genocídio indígena.

74 Eric Hobsbawm no livro *A invenção das tradições* (1984), ressalta os processos de estabelecimento de continuidades com um passado histórico apropriado nas ocasiões em que as tradições são evocadas. O historiador chama atenção, ainda, para os modos como o costume sanciona qualquer mudança (ou resistência à inovação) evocando formas precedentes, tentando legitimar as tradições a partir de uma continuidade histórica e de um direito natural que estariam expressos na história. Mesmo que tais tradições tenham sido inventadas, construídas e institucionalizadas ou que suas origens não sejam localizáveis.

75 Para reconstruir a situação dos trabalhadores de Brasília na época da construção, me baseei nos capítulos 6 e 7 de *A cidade modernista* de James Holston e no livro *O capital da esperança*, de Gustavo Lins Ribeiro.

Lins Ribeiro, temos que admitir que na história oficial o trabalhador jamais figura como protagonista e, mesmo quando aparece, desempenha papel secundário; é subordinado aos desejos dos setores dominantes e dirigentes. Lembremos também que Brasília é uma capital administrativa e que seus construtores não tiveram direito de nela permanecer. O direito à residência é revelador das hierarquias de classe que separam a população. Enquanto a burocracia estatal ganhou várias habitações no Plano Piloto, aqueles que construíram a capital foram removidos para as cidades-satélites ainda durante a construção.

3.5.1 Candangos

A etimologia da palavra *candango* é controversa. Segundo o dicionário Houaiss, a palavra é de origem banta, da língua quimbundo e vem de *kundungu*, diminutivo de *kindungo*. *Kundungu* era uma expressão usada pelos africanos escravizados para se referir a algo ruim, ordinário, vil, abjeto e conseqüentemente para designar os traficantes dos navios negreiros e os senhores de escravos. O termo, que caíra em desuso, voltou a ser usado amplamente durante a construção de Brasília, num primeiro momento para designar alguém “sem qualidades”, “sem cultura”, um ignorante de classe baixa, estigma associado aos nordestinos. A palavra foi, contudo, mudando de sentido, ganhando conotação positiva à medida que, como um incentivo, mas sobretudo para garantir o comprometimento deles na legitimação desse pacto de desenvolvimento nacional, todos os operários de Brasília, independentemente da função, passaram a ser chamados de “candangos”. No entanto, o sentido honorífico de “candango” perdeu espaço após a inauguração, quando virou alcunha pejorativa dos moradores das cidades-satélite, enquanto a denominação brasiliense ficou reservada aos habitantes do Plano Piloto (HOLSTON. 1993, p.209)

3.5.2 Sobre as atribuições da Novacap

Após a tramitação burocrática realizada no Rio de Janeiro, o corpo técnico e administrativo da empresa foi transferido imediatamente para o terreno desapropriado onde ocorreriam as obras da futura capital. A empresa fora criada para executar as obras e entregar a cidade pronta no dia da inauguração. Basicamente tudo era responsabilidade da Novacap, começando pelo levantamento de uma estrutura mínima que permitisse o início dos trabalhos mais vigorosos – construção do aeroporto, da estrada ligando Brasília a Anápolis, dos

acampamentos para abrigar uma porcentagem dos trabalhadores – até o recrutamento de pessoal, o fornecimento de material, a contratação de outras construtoras, a organização do território e a manutenção da ordem. Ao longo da obra, foi ficando evidente a ausência do Estado no local. Para ficarmos apenas com um exemplo, os eventuais assuntos jurídicos, de questões trabalhistas a homicídios, eram enviados para as cidades de Luziânia e Planaltina que obviamente não davam conta do volume de questões.

Com a justificativa de salvar os depósitos de materiais da construção, a Novacap criou a Guarda Especial de Brasília, a GEB, que na prática tinha poderes policiais: controlava e reprimia a população. Sob argumento de melhorar condições de administração, a Novacap dividiu no começo das obras o território em três grandes áreas, cada uma destinada: à iniciativa privada, sobretudo aos colonos dispostos a suprir o território com bens e serviços; à própria Novacap, onde ficaria a sede de seu acampamento, com alojamentos, depósitos e escritórios; aos acampamentos das construtoras particulares. Como destaca Lins Ribeiro, este foi o recorte inicial realizado para dar conta dos diversos problemas básicos relativos aos primeiros momentos da obra: a) instalação dos milhares de trabalhadores que iriam se engajar na construção; b) oferta de serviço para essa população; c) instalação da administração que irá controlar a área e sua população; d) armazenagem do material de construção a ser utilizado. (2008, p.70)

A área destinada à iniciativa privada ficou conhecida como Cidade Livre – em clara oposição àquela que estava sendo construída de modo planejado –, apesar do nome oficial: Núcleo Bandeirante. Notemos a recorrência da evocação da figura mítica desbravadora, que desta vez empresta sua força legitimadora para o nome do local. A Novacap ofereceu lotes de terra para os comerciantes interessados em se instalar na região, em regime de comodato temporário, além de garantir a isenção de impostos sobre produtos comercializados. O fato é que o Núcleo, além de ser uma área de comércio que atendia a população imigrante, era também a única área em que aqueles que chegavam sem um contrato podiam se instalar, ainda mais se viessem com a parentela. Nos grandes acampamentos, havia poucas casas capazes de comportar uma família. Essas raras construções eram destinadas aos ocupantes dos cargos altos, geralmente engenheiros ou aos donos das construtoras. Para a maioria dos trabalhadores, os alojamentos eram coletivos e bastante precários. (RIBEIRO, 2008, p.133).

Os acampamentos e as três áreas do território em construção tinham em comum o caráter provisório. A marca dessa impermanência era o material das edificações. O conjunto das casas, alojamentos, lojas, tudo o que enfim não constava no desenho do Plano Piloto,

deveria ser feito de madeira com vistas a facilitar seu desaparecimento no dia seguinte à inauguração.

A Novacap tinha como imperativos viabilizar a obra e garantir que a cidade estaria no mínimo muito adiantada no dia de sua inauguração. Ora, como seria possível seguir tais ordens, cumprir um cronograma de trabalho extensíssimo e ainda seguir as leis trabalhistas? Para estar de acordo com as determinações governamentais era preciso fazer vistas grossas e desconsiderar a necessidade de regulação, mediação e representação das partes envolvidas, sobretudo as garantias legais, que foram sistematicamente surrupiadas dos trabalhadores. No canteiro de obras, a anomalia jurídica do território foi utilizada para favorecer o próprio Estado (HOSTON, 1993, p. 236).

Para recrutar o contingente necessário à construção, o governo recorreu aos serviços do Instituto Nacional de Imigração e Colonização (Inic) a fim de auxiliar a Novacap na seleção, treinamento e transporte dos trabalhadores. Junto com a ampla propaganda promovida pelo Estado, convocando os brasileiros a participar do empreendimento faraônico, o Inic formou uma rede de centros de contratação e postos de triagem espalhados pelo país com o intuito de cooptar os trabalhadores interessados. Para entrar na zona da construção, independente de qual fosse a construtora para a qual se prestasse serviço, era obrigatório passar pelo centro de recrutamento do Inic, localizado na sede da Novacap. O processo consistia nas seguintes etapas: apresentação da Carteira de Trabalho, especificação da competência e do histórico profissional. Em seguida, era realizado um exame médico no próprio local, após o qual o trabalhador recebia um cartão de identificação do Departamento de Segurança. Finalmente, ao empregado era designado um serviço, a partir das listas de vagas existentes em empresas privadas ou em institutos de previdência (HOLSTON, 1993 p. 223-5).

É possível distinguir dois tipos de fluxo migratório para a região: um afluxo organizador, caracterizado pela mediação de um aliciador de mão de obra (além do Inic, as empresas privadas também dispuseram desse serviço) e outro mais desordenado. Nessa segunda situação, o próprio trabalhador se deslocava para a região, convencido pela propaganda estatal e/ou por meio das redes de sociabilidade tecidas entre os migrantes das diversas regiões do país. Assim chegavam populações advindas de localidades bastante diversas com o sonho de ali encontrar condições especiais de trabalho. Além da ampla oferta de postos, os salários – pelo menos vistos de longe – eram atraentes, a ascensão na escala das

funções relativamente fácil e ainda existia a possibilidade ilimitada de horas extras remuneradas (RIBEIRO, 2008, p. 80-94).

Como resultado de toda essa gama de motivações, o afluxo de trabalhadores para a região foi assaz expressivo, vide a alteração da densidade demográfica do território: de 1 hab./km² em 1956 para 11 hab./km² em maio de 1959 (IBGE, 1959). E como este não foi refreado com o andar da obra, a Novacap começou a tentar controlar o crescimento populacional. A saída por ela intentada foi proibir, a partir de janeiro de 1959, novas construções no Núcleo Bandeirante. Obviamente, tal decreto não logrou o resultado desejado; ao contrário, só serviu de gatilho para a ocupação de áreas ainda não construídas do Plano Piloto. Trataremos delas mais tarde. De todo modo, o recrutamento promovido pelo Estado e a maneira como foi posto em prática criou para o território em construção uma configuração demográfica particular. Segundo o censo realizado em 1959, dos vinte e três mil trabalhadores dos acampamentos oficiais, 85% eram homens, dentre os quais 56% eram solteiros. As origens dos contratados eram variadas. “96% dos migrantes vinham de três regiões: do Nordeste (43%), do Sudeste (29%, sobretudo de Minas Gerais) e do Centro-Oeste (24%, sobretudo de Goiás)” (HOLSTON, 1993, p. 233).

3.5.3 Qual é o corpo do candango?

Já destacamos como a propaganda de atração de trabalhadores visava a legitimação do projeto ao colocar a construção de Brasília como um desejo nacional. Contudo, se num primeiro momento a propaganda dirigiu-se à “nação”, é legítimo indagar a quem se dirigia especificamente: Qual era o público-alvo? Sabendo que a contratação de trabalhadores por parte da Inic e da Novacap envolvia uma seleção, podemos tentar responder à pergunta analisando qual era o tipo de trabalhador selecionado.

Segundo o censo de 1959, a média de idade entre os trabalhadores dos acampamentos era de 23,7 anos. Além disso, como já foi mencionado, havia um exame médico para habilitar o candidato à vaga de emprego. Para completar o quadro, vimos que os alojamentos eram em sua maioria coletivos, sem condições de acomodar famílias. Diante dessas condições, por critérios de exclusão, podemos responder que o trabalhador ideal aos olhos da Novacap era o homem jovem, sem problemas de saúde, sem família e com a maior qualificação possível (RIBEIRO, 2008, p.78-94).

A configuração demográfica do território é própria dos projetos de construção civil: ausência relativa de mulheres, crianças e idosos; concentração de uma maioria masculina solteira e economicamente ativa. A busca por esse tipo de trabalhador também diz muito sobre as condições do trabalho. O trabalhador estava exposto a longas e extenuantes jornadas e corria riscos de acidente e morte, cada vez mais frequentes com a aproximação da inauguração. A exigência de boa compleição física é uma evidência de que os contratantes queriam compensar na escolha dos indivíduos os cuidados que não teriam com sua saúde.

3.5.4 As mulheres e as famílias na construção

É preciso dizer que um evento climático mudou completamente os rumos da construção de Brasília. Em 1958, foi registrada uma das maiores secas do período, que atingiu grande parte do Nordeste. A estiagem, a fome e o desemprego, aliados às notícias que chegavam de Brasília, fizeram com que um enorme contingente populacional se deslocasse do Nordeste rumo à região em busca de melhores condições de vida. Mas o que parecia uma solução para os flagelados e suas famílias tornou-se um problema para a Novacap. O Estado sabia que a planejada desmobilização dos trabalhadores após a inauguração seria mais facilmente realizada se os operários não tivessem parentes no local. Outro fator que corroborava com a preferência por homens solteiros ou pelo menos sozinhos era a crença de que, sem família, não haveria “distrações” ou compromissos além da obra. Com a chegada das famílias retirantes nordestinas tudo se tornou mais complexo. A chegada de esposas e filhos e o reavivamento das relações familiares cotidianas culminou na idealização do ‘lar feliz’ entre os candangos, tornando-se distintivo o fato de ter ou não família no território da construção⁷⁶.

Mas ter relações sexuais era igualmente um problema para mais da metade dos trabalhadores dos canteiros. A escassez de mulheres e a ausência completa de opções de lazer fez florescer às margens do Núcleo Bandeirantes uma zona de prostituição⁷⁷. Como bem destaca Gustavo Lins Ribeiro, a zona do meretrício era palco de brigas e rixas entre homens que, alcoolizados, disputavam as prostitutas. Esses conflitos eram usados pela Guarda

76 “Os casados tiveram boca rica aqui. Quem teve boa vida aqui foram os casados porque tinha a casa deles”. Depoimento de um operário de manutenção de máquinas colhido por Gustavo Lins Ribeiro (RIBEIRO, 2008, p.97).

77 Não encontrei durante a pesquisa dados referentes ao tamanho da zona de meretrício e tampouco a proveniência dessas mulheres.

Especial de Brasília, a GEB, para reprimir os operários e justificar o uso da violência (2008, p. 109).

De maneira recorrente, a participação das mulheres tem sido eclipsada na maior parte das narrativas da construção da cidade. Na verdade, no discurso oficial apenas uma mulher surge como contribuinte do processo: Sarah Kubitscheck. No site do Memorial JK⁷⁸, encontramos uma sessão inteira dedicada a Sarah Kubitscheck, fundadora do memorial. A pequena biografia apresentada mostra como a lógica patriarcal marca o lugar da mulher-esposa e como ela ainda opera contemporaneamente. A certa altura lê-se no site: “A brilhante carreira do Presidente Juscelino Kubitschek levou Dona Sarah a uma vida de restrições e de muita luta, própria das mulheres que estão ao lado de personagens que fazem a história de um país”. Em outra sessão do site, na abertura do texto sobre a campanha para construção do memorial, é possível observar a seguinte afirmação: “Um mês após a morte de JK, D. Sarah resolveu que algo precisava ser feito para preservar a memória do homem que se impunha pelo exemplo, por suas obras e por seus ideais democráticos. Merecendo ser lembrado, estudado, perpetuado pelas novas gerações”⁷⁹.

Quero, assim, chamar atenção para as construções discursivas que excluem a mulher ou lhe imputam uma posição meramente coadjuvante dentro da narrativa oficial. Nessa memória do evento, somente o papel dos homens é lembrado com frequência. O peso de suas contribuições é ainda largamente hierarquizado: Juscelino representa a figura do fundador e promotor audacioso, os arquitetos são os gênios criativos, enquanto os trabalhadores do sexo masculino são chamados para participar da festa desde que reconheçam o protagonismo dos primeiros, igualmente homens. Mas onde estão as mulheres? Na maior parte das vezes, quando aparecem, aparecem em lugar subalterno, figurativo.

Onde estão as mulheres na história da construção de Brasília? Aonde foram as professoras, lavadeiras, prostitutas, cozinheiras, secretárias, donas de casa, mães, etc.? Por que só a primeira-dama aparece? E por que, quando aparece, é apenas como esposa do Presidente? Destaco duas produções contemporâneas da pesquisadora Tânia Fontenele empenhadas em recuperar as histórias de várias mulheres que participaram ativamente do processo: o filme *Poeira & Batom no Planalto Central: 50 mulheres na construção de Brasília* e a exposição *Memórias femininas da Construção de Brasília*.

78 O site pode ser acessado através do link: <<http://www.memorialjk.com.br/pt/>>. Último acesso em 25/07/2015.

79 “Os dominadores usurpam não apenas o passado, mas também o futuro; querem ser lembrados e, para isso, erigem memoriais em homenagem a seus feitos. Tomam providências para que seus feitos sejam narrados, decantados, eternizados e arquivados em monumentos” (ASSMANN, 2011. p. 151)

Com as indagações levantadas acima, desejo marcar a necessidade e o proveito do pensamento interseccional para o entendimento das lógicas que orientam a incidência das narrativas. É só a partir da investigação das relações imbricadas de gênero, classe e cor que é possível questionar as zonas de visibilidade e invisibilidade que as atravessam.

3.5.5 Os conflitos no território

Diferente do que conta a história oficial, nem tudo foi perfeito e harmonioso durante a construção. Conforme aponta James Holston, se as condições de trabalho (os períodos extensos e extenuantes) e as condições de lazer (ou melhor, a falta delas) não foram suficientes para organizar os trabalhadores em uma meta comum, a precarização das condições de alimentação e de moradia mobilizaram os trabalhadores contra a Novacap (1993, p.240).

Havia, nos acampamentos oficiais, tanto da Novacap quanto das empreiteiras particulares, restaurantes que ofereciam refeições a preços de custo. Contudo, além das condições insalubres dos restaurantes, da qualidade duvidosa da comida, as filas de espera eram enormes. A exigência de que se voltasse logo ao trabalho gerava brigas nos refeitórios, em sua maioria “resolvidas” mediante o uso da força por parte da GEB. Em um trecho do jornal *A Tribuna*⁸⁰, datado de 8 de novembro de 1959, lemos o seguinte:

Operário come o pão que o diabo amassou – [...] Operários da Companhia Saturnino de Brito, a responsável pelo Serviço de Águas e Esgotos de Brasília, de longa data vinham se queixando da comida servida pela cantina daquela companhia. Dia 02 foi nos exibida uma imunda e pequena “MARMITA” dentro da qual só existia (POUCO FEIJÃO E ARROZ) (sic). O aspecto era repugnante, sem sal, sem gordura e sem tempero, sendo ainda de péssima qualidade. Um absurdo, simplesmente, um abuso. Nós que pudemos ver a dura e revoltante realidade, não sabemos como pode um homem trabalhar DOZE HORAS DIÁRIAS, com alimentação de tal categoria. Quanto a carne nem ao menos é bom pensar. CARNE EM BRASÍLIA se tornou um privilégio de poucos. CÃES DE RICO PASSAM MELHOR QUE OPERÁRIO EM BRASÍLIA: o conteúdo daquela marmita se destinava a um operário e era denominada de refeição. Absolutamente não concordamos com tal apelido, aquilo bem poderia se chamar LAVAGEM

80 *A Tribuna* foi o primeiro jornal impresso no território ainda em construção, começou sua circulação em 1958 e tinha sede no Núcleo Bandeirante.

PARA PORCOS, pois cães de rico não a comeriam. (*A Tribuna*, Núcleo Bandeirante, 8 nov. 1959, grifos no original, apud RIBEIRO, 2008, p. 220)

A reportagem denuncia a violência simbólica e real praticada contra os trabalhadores. A maioria dependia desses restaurantes para comer, e, depois das longas jornadas de trabalho, a má qualidade da comida oferecida, sobretudo quando comparada aos privilégios de que dispunham os ricos e seus cachorros, era um desaforo. Nesse clima de descontentamento e de tensão, começaram a haver tumultos e quebra-quebra dos restaurantes. Segundo Ribeiro, ao invés de os controladores do território assumirem as responsabilidades diante da situação, eles preferiram enquadrar tais conflitos como situações isoladas, provocadas por indivíduos subversivos, justificando mais uma vez o uso coercitivo das forças policiais. O ápice dessa sequência de hostilidades se deu durante o carnaval de 1959. Muitos são os relatos do evento, que, transmitido à maneira de um “telefone sem fio”, se recobre de imprecisão. Tanto mais por tratar-se de um caso que as autoridades tentaram abafar, gerando contradições frontais entre suas versões e os testemunhos das vítimas. Depois de recolher inúmeros relatos, remexer nos arquivos oficiais e livros que mencionam o fato, Ribeiro elabora uma versão sintética que reproduzimos a seguir:

Noite de carnaval. Operários (três no máximo) chegam do trabalho para comer na cantina e não encontram comida que deveria ter sido provida pela administração. Resto lhes é servido, comida de má qualidade. Irritam-se, ou um deles se irrita e arremessa o prato no encarregado da cozinha, no cantineiro ou no cozinheiro. Os outros operários se solidarizam. Alguém (o agredido, um sargento, um engenheiro, o chefe da cozinha, o dono da cantina, “gente da alta”) chama a polícia. A polícia enviada é pouca. Os operários não deixam seus companheiros serem presos. Um reforço de grande número de soldados chega atirando. Grande tiroteio. A polícia não pergunta nada, já vai atirando contra os alojamentos. Mataram muita gente. Muitos morrem em suas camas. Outros são despertados violentamente e colocados em fila com as mãos na cabeça, espancados e humilhados. Não se sabe se morreram vinte, quarenta, oitenta, cento e quarenta. Mortos são transportados em caminhões basculantes para uma vala no meio do cerrado. Não há divulgação do que realmente aconteceu. Em Brasília era duro. Tinha ordem, a GEB era para isso mesmo. Não houve providências. (2008, p. 229-30)

O episódio ocorreu nos acampamentos da construtora Pacheco Fernandes e jamais houve apuração a fundo do acontecimento. Como esse tipo de situação poderia manchar uma

imagem construída com tanto esforço, as forças de segurança não permitiram a presença da imprensa e a veiculação de informações a respeito. Segundo o informe do diretor do Departamento Regional de Polícia no território da construção ao Secretário de Segurança de Goiás, o “incidente [...] resultou em um morto e três feridos”. O diretor encerra o relato afirmando que a situação já estaria “completamente normalizada” (RIBEIRO, 2008, p. 231).

Os conflitos referentes à habitação também foram frequentes e anunciados na história de Brasília. Como já mencionamos anteriormente, o único lugar onde os recém-chegados podiam se instalar era o Núcleo Bandeirante. Com a chegada maciça de retirantes fugindo da seca de 1958, a área já não tinha mais como absorver a população cada vez mais numerosa. Visando garantir o cumprimento da proibição da construção de novas casas dentro do Núcleo Bandeirante, a Guarda de Brasília foi convocada para erguer barreiras no seu entorno. Apesar dessa medida, ocupações nas margens do Núcleo e dos acampamentos passaram a serem frequentes. Igualmente frequente era o uso da violência policial para desmobilizar e destruir as “invasões”. Com o tempo, a questão da habitação se transformou em questão política de peso na agenda do Estado. Se num primeiro momento os recém-chegados tentavam garantir a permanência nos arredores do Núcleo Bandeirante e dos acampamentos oficiais, ao longo de 1959, e conforme se aproximava a inauguração da cidade, os trabalhadores e suas famílias começaram a se organizar para reivindicar do governo a transferência de suas moradas para áreas em que pudessem se fixar duradouramente (1993, 261-2).

Como destaca Holston, até o momento da inauguração, o Núcleo Bandeirante era ocupado por três classes distintas. Em primeiro lugar, os empresários que tinham contrato com a Novacap, o que lhes garantia um terreno para a abertura de comércio ou pensão na área com a obrigação de que fosse devolvido no dia seguinte à inauguração. Uma segunda classe era formada por aqueles que pagavam aluguéis aos empresários para poder morar. Já o terceiro estrato era constituído pelos trabalhadores que, não dispondo de meios para pagar aluguel e instalar-se legalmente, ocupavam os terrenos à margem da referida área (1993, p. 265).

Depois da inauguração, todos seriam considerados invasores segundo a empresa estatal. Contudo, houve resistência por parte dos empresários para deixar o local, sob a alegação de que o Plano Piloto estaria praticamente desabitado após a inauguração, acima de tudo se comparado ao efervescente Núcleo Bandeirante. Para os que lá moravam, a rede de sociabilidade que ali se formara, com as possibilidades de emprego e comércio que ofereciam,

tornava inimaginável a transferência para o Plano quase que desértico. Assim, os interesses compartilhados fizeram com que as diferentes classes se juntassem para demandar a fixação do Núcleo Bandeirante. O jornal *A Tribuna*, que tinha sede no Núcleo, divulgou em 20 de setembro de 1959 as reivindicações e sugestões que a associação dos comerciantes apresentou à Novacap em nome de toda a população:

(1) Integração do Núcleo Bandeirante no plano urbanístico de Brasília como bairro da futura capital da República, com a denominação de “Bairro Bernardo Sayão”

(2) Que seja elaborado pela Novacap com a cooperação desta Associação um plano que, entre outras coisas, fique assegurado o seguinte: (a) a venda ao proprietário da benfeitoria no Núcleo do respectivo terreno que ocupa; (b) que essa venda seja efetuada por um preço razoável, sem entrada, para ser paga a longo prazo; (c) que o produto da venda desses terrenos seja empregado na urbanização do futuro bairro; (d) que seja atribuído somente um terreno a cada proprietário de benfeitoria existente atualmente; (e) fica reservado à Novacap o direito de vender ou não um terreno, como imóvel alugado desde que seu legítimo dono nele nunca residiu e jamais tenha residido em Brasília; (f) a Novacap, dentro do plano mencionado no ponto 2 acima, assegurará a cada habitante pioneiro do NB, comprovado realmente como tal, a preferência para aquisição de terrenos excedentes ou dos que vierem a ser demarcados no futuro bairro. (*A Tribuna*, Núcleo Bandeirante, 20 set 1959, apud RIBEIRO, 2008, p. 252-53).

É importante destacar a tática desenvolvida pelos trabalhadores nas demandas dirigidas ao governo: a manipulação de símbolos oficiais. Um exemplo desse tipo aconteceu durante uma visita do presidente Juscelino ao Núcleo Bandeirante. Sabendo da visita do Presidente ao local, um grupo se mobilizou na entrada do Núcleo, na beira da estrada, com cartazes em que se lia “FUNDAMOS A VILA SARAH KUBITSCHECK”, “VIVA O PRESIDENTE JUSCELINO”, “QUEREMOS FICAR ONDE ESTAMOS”. Nota-se que o uso do nome de pessoas ligadas ao poder – o da primeira-dama e o do diretor morto da Novacap –, fazia parte da tentativa de criar novos espaços legais a partir da aproximação com figuras de enorme potencial legitimador. Juscelino teria coragem de mandar destruir um lugar batizado com o nome de sua esposa? (HOLSTON, 1993, p. 262)

Após o embate com as autoridades, os invasores conseguiram uma resposta do governo: a implantação de cidades satélites dentro do Distrito Federal, só que fora do Plano Piloto. A Vila Sarah Kubitscheck foi então transferida para a primeira cidade-satélite, erigida ainda antes da inauguração: Taguatinga. Já a Vila Amauri, ocupação situada às margens do

lago Paranoá, foi deslocada para Sobradinho, cidade-satélite criada em 1960. Ambas foram construídas antes mesmo da inauguração de Brasília. Se por um lado a criação delas resolveu o problema imediato de moradia, por outro, aumentou a distância entre as casas e o local de trabalho, fazendo com que se tornassem espécies de cidade-dormitório dada a concentração de empregos no Plano-Piloto.

3.6 Exemplos de enquadramentos oficiais

Passemos em seguida a alguns exemplos dos tipos de propaganda financiados pelo Estado brasileiro, seja através da Novacap, seja do Ministério das Relações Exteriores (órgãos ligados diretamente ao gabinete da presidência da República). Começemos pela revista *Brasília*, o periódico editado pela Novacap a partir de janeiro de 1957, e que foi mantido em circulação até 1988. Segundo Maria Cappello (2010), entre as obrigações da Novacap, constava a divulgação dos atos administrativos e dos contratos firmados para a execução da construção. Para atender à obrigatoriedade da divulgação dos boletins informativos e aproveitando o espaço para marcar uma posição em defesa de Brasília, a Novacap escolheu o formato de uma revista⁸¹ que previa a edição de materiais fotográficos e depoimentos, além da veiculação de informações obrigatórias. Percebe-se aí a tentativa de dar maior visualidade ao projeto, sobretudo para aqueles acompanhavam de longe a construção.

Analisando os números editados da revista, a professora Maria Cappello mostra como a ação editorial estava voltada para defender o projeto de mudança da capital. Um bom exemplo são as sessões da revista: “a marcha da construção de Brasília”; “arquitetura e urbanismo”; “Brasília no exterior”; “noticiário”; “em defesa de Brasília”; “diário de Brasília”. Outro indício dessa orientação editorial são os depoimentos publicados na revista, com destaque para os de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek; os assim chamados idealizadores de Brasília. As fotografias reproduzidas na Revista são de autoria de Mário Fontenelle, José e Humberto Franceschi, A. Gabocci, Marcel Gautherot, Armando Abreu, Sully Alves de Souza, Foto Carlos, Manchete, Alberto Fadul e Epaminondas Lima (CAPELLO, 2010, p.56). É preciso destacar que a maior parte das fotografias reproduzidas na Revista, acima de tudo aquelas que enquadram a atividade no canteiro, é de Mário Fontenelle. Se as fotografias eram apresentadas como ilustrações dos eventos, não podemos perder de

81 Impossível não pensar que o sucesso e a popularidade das revistas ilustradas na época provavelmente contribuíram para a escolha do suporte. Ver Helouise Costa e Sergio Burgi (2012).

vista que conferiam uma certa amarração semântica à construção ao produzirem uma visualidade coerente de suas etapas.

Outro dispositivo utilizado pelo governo brasileiro para legitimar a “ideia de Brasília” foi a realização de exposições promovidas pelo Ministério das Relações Exteriores mundo afora. Tais mostras eram geralmente feitas com painéis fotográficos de grandes proporções. Segundo Heloisa Espada (2014), a primeira delas ocorreu em 1957 em Berlim, sob o título *Brasilien baut Brasilia* (Brasil constrói Brasília) projetada pela escultora Mary Vieira. Depois de Berlim, o material exposto passou por Viena, Munique, Stuttgart, Zurique, Genebra e Milão, ainda nos anos 1950. Em janeiro de 1958, foi inaugurada uma exposição permanente no edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, com expografia de Arthur Pontual. A novidade desta era que os painéis fotográficos utilizados previam constantes reposições das fotos para representar as sucessivas transformações de Brasília.

Há também notícias de uma mostra sobre Brasília organizada pela Divisão Cultural do Itamaraty no edifício da Unesco, em Paris, igualmente projetada por Arthur Lúcio Pontual; além de uma exposição itinerante sobre arquitetura brasileira, desde o barroco até Brasília, em países da América Latina; e uma mostra menor sobre a nova capital, apresentada em países asiáticos. (ESPADA, 2014, p. 98-9)

Além das exposições nacionais e internacionais sobre a cidade, o Ministério de Relações Exteriores patrocinava eventos internacionais na condição de que parte da programação fosse realizada em Brasília. Existe documentação de dois deles: a Reunião Internacional de Arquitetos e Urbanistas, ocorrida no Rio de Janeiro e finalizada em 1958 na nova capital e o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, que contou com três sedes, Rio, São Paulo e Brasília⁸². Para o Itamaraty, o investimento dispensado no custeio dos participantes estrangeiros seria revertido posteriormente em divulgação. A ideia era que os congressistas se convertessem em testemunhas oculares do feito.

Destaco ainda o programa oficial de visitas de personalidades estrangeiras, também organizado pelo Itamaraty. Segundo Rossetti (2009), houve uma extensa agenda de grupos e personalidades políticas das mais variadas. A primeira visita do programa foi do mundialmente célebre escritor Aldous Huxley. Depois dele, e apenas para citar alguns nomes,,

82 Para mais detalhes ver Eduardo Pierrotti Rossetti (2009) e Maria Beatriz Cappello (2010).

vieram o príncipe Bernhard da Holanda, a Duquesa de Kent, o Presidente da Indonésia, o governador Carvalho Pinto, a ministra das Relações Exteriores de Israel, o príncipe do Japão, o Presidente da Itália, Fidel Castro, entre outros. Tratavam-se, como se percebe, de personalidades dotadas de ampla visibilidade chamadas para atrair atenção sobre a novidade de uma capital modernamente erigida “do nada”, no centro de um país periférico. Essas visitas eram geralmente acompanhadas ou por JK, ou Israel Pinheiro ou Oscar Niemeyer, variando o séquito conforme o grau de importância diplomática do visitante. Esse tipo de iniciativa trazia a intenção de promover e legitimar o empreendimento mediante extensa cobertura jornalística dentro e fora do país.

Menciono por fim duas encomendas do presidente Juscelino: uma sinfonia, feita por Tom Jobim com versos de Vinicius de Moraes, e o filme “O Bandeirante”, dirigido por Jean Manzon. Segundo Rosado (2008), o Presidente convidou Tom Jobim e Vinicius de Moraes a criarem um espetáculo de luz e sombra inspirado em versões europeias, que deveria ser executado durante a inauguração da cidade. O espetáculo não ocorreu como previsto, mas, em novembro de 1960, houve a gravação da obra por uma orquestra sinfônica regida pelo próprio Tom Jobim. Com o intuito de colher material que servisse de inspiração na criação da sinfonia, o compositor e o poeta haviam sido antes convidados por Juscelino e passaram uma semana no Catetinho acompanhando as obras. A sinfonia, que tem duração de doze minutos, é composta por cinco movimentos. Cada um representa uma etapa da construção, seguindo o esquema abaixo⁸³:

1º	2º	3º	4º	5º
Movimento	Movimento	Movimento	Movimento	Movimento
“O Planalto Deserto”	“O Homem”	“A chegada dos candangos”	“O Trabalho e a Construção”	“Coral” (Celebração)

Os versos de Vinicius acompanham e reafirmam a tônica da sinfonia. No primeiro movimento, eles descrevem o Planalto como “nada”, um deserto vazio prestes a transformar-se, São também retomadas as figuras dos bandeirantes como heróis expansionistas de fronteiras. Já no segundo, eles endeusam “o Homem”, numa clara alusão a Juscelino

83 Através do link < <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/musica/discos/brasil-sinfonia-da-alvorada>> é possível ouvir as faixas que compõem a sinfonia e ler os versos do poeta. Último acesso em 25/07/2016.

Kubistchek. Como verseja o poeta: “Sim, ele plantaria/ No deserto uma cidade muito branca e muito pura...”. Outra evidência de que o “Homem” era JK é dada no terceiro movimento, quando se diferencia o homem das ideias dos trabalhadores candangos, só aí introduzida. O poeta destaca a gama de origens dos que chegavam, citando várias cidades e muitas regiões do país. No quarto movimento, é sublinhada a monumentalidade da obra, por meio da descrição de sua magnitude e das quantidades de material utilizados. Finalmente, há uma espécie de apoteose que encerra a sinfonia. Seu tom ufanista é incontestável.

Até onde pudemos averiguar, não existe qualquer pesquisa sobre “O Bandeirante”, a obra cinematográfica de Jean Manzon produzida em 1957⁸⁴. O filme, que tem duração de 4 minutos e 59 segundos, foi produzido para ser exibido nas salas de cinema antes dos comerciais. Desde 1934, esteve em vigência uma lei que obrigava o circuito exibidor a incluir um curta-metragem nacional nas sessões comerciais estrangeiras. O decreto pressupunha a exibição de filmes considerados educativos, mas o mais comum era imperar a tônica publicitária nessas produções (CARDENUTO, 2009). Jean Manzon, por meio de sua produtora, a Vera Cruz, foi um dos cineastas que mais realizou esse tipo de filme, tendo recebido encomendas tanto do governo (como é o caso de “O Bandeirante”) quanto de empresas particulares. Em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo*, em novembro de 1977, fica evidente que o cineasta não via problemas éticos em atender à demanda de seus contratantes:

“A responsabilidade de mostrar os aspectos negativos deve ficar com os que querem destruir a sociedade, gente que por interesses políticos ou porque já nasce assim – vendo tudo preto – só tem sentimentos destrutivos. Mas eu não sou assim. Temos que ter esperança [...] sou a favor da livre iniciativa e posso argumentar que os regimes brasileiros nunca me prejudicaram. Fui amigo pessoal de todos os presidentes e nunca sofri, nem no tempo de Getúlio Vargas” (Profissão otimista. *Folha de São Paulo*, 17/11/1977)

No curta-metragem “O Bandeirante”, os matizes nacionalistas se fazem presentes do início ao fim. Logo na primeira cena, descobrimos quem é o bandeirante que dá nome à produção: o próprio presidente Juscelino. Suas primeiras palavras vêm justificar o fato de estar ali frente à câmera: o cineasta Jean Manzon o teria convidado para explicar a natureza da

84 Ressalto a falta de pesquisa porque tive dificuldade em datar a produção. Apesar de no começo do vídeo estar dito que o filme é de 1957, as últimas imagens mostram Brasília já pronta, quase como a conhecemos hoje. Contudo, sabemos que, em 1957, nada estava pronto no Plano Piloto. De modo que é possível que o filme tenha sido reeditado em algum momento, algo que não tenho condições de afirmar com precisão.

nova fase em que o Brasil entrava. Nota-se a inversão de papéis para sustentar a narrativa: a encomenda do filme havia partido do governo, mas a narrativa seria totalmente comprometida se tais arranjos fossem revelados.

Outro ponto a ser destacado é a ambiguidade em relação à preponderância de Juscelino no projeto. Apesar da narrativa do filme ser construída para enaltecer a figura do Presidente e sua ambição incomensurável, vê-se a tentativa de colocar o projeto de Brasília como algo “desejado” por toda a nação. Exemplo dessa ambiguidade é a fala de Juscelino ao apresentar Brasília: “Um movimento pioneiro que abala toda a nação leva para o coração do Brasil um centro de cultura e civilização que será a nova capital do Brasil, Brasília. [...] Vamos construir uma nova nação dentro das nossas fronteiras”⁸⁵.

Na sequência do filme, uma voz *off* (provavelmente do próprio Jean Manzon) confirma que o Bandeirante em questão é o Presidente: “[...] Juscelino Kubitschek, com uma fé inquebrantável e uma confiança sem limites lança os olhos sobre o amanhã de seu país”⁸⁶. Significativamente, a sequência do filme diferencia hierarquicamente as participações e os protagonismos no projeto, aproximando-se muito do discurso oficial e até se confundindo com ele. Depois da abertura com o mandatário, são apresentados os personagens que ajudaram a materializar seu sonho: o urbanista Lúcio Costa e o arquiteto Oscar Niemeyer. Só após entram os candangos, apresentados como uma massa enérgica empenhada em vencer a “batalha” em nome da pátria. A fé e a esperança são arregimentadas nesse discurso como emoções compartilhadas por todos os cidadãos. O filme continua a narrativa, mostrando aos espectadores as etapas da construção: a primeira missa, o primeiro povoado (o Núcleo Bandeirante), a primeira casa, a primeira escola, o primeiro despacho presidencial, etc. O filme, realizado durante o período da construção, é todo PB, mas quando vai se aproximando do fim, nas últimas cenas, vê-se a Praça dos Três Poderes e o Palácio da Alvorada em imagens coloridas⁸⁷.

Longe de pretender esgotar os exemplos de enquadramento oficial da construção e de propaganda de Brasília, nossa intenção foi evidenciar os mecanismos utilizados pelo Estado para legitimar e estabilizar sua versão da história. Fazendo uso da máquina pública e engajando todo o aparelho estatal na execução do projeto, Juscelino procurava provar a legitimidade de suas ideias. Por isso o empenho em produzir materiais (filmes, exposições,

85 Citação do intervalo 59” – 1’22” do filme “O Bandeirante”

86 Citação do intervalo 1’45” -1’55” do referido filme.

87 Vem daí nossa desconfiança de que o filme foi reeditado depois da inauguração, com o acréscimo dessas imagens.

sinfonia e propagandas, muitas propagandas) com conteúdo entusiasta e ufanista. Em última instância, eles serviam mais para legitimar o discurso oficial do que para informar os cidadãos dos eventos.

Analisando o material produzido na época, fica nítida a organização dos acontecimentos com o objetivo de direcionar a leitura dos cidadãos sobre o evento. Outra evidência que salta é o fato de que o discurso oficial se assentava numa grande ambiguidade, qual seja, a preponderância e o protagonismo do presidente Juscelino como idealizador, ao mesmo tempo em que o desejo de mudança era apresentado como um sentimento compartilhado por toda a nação.

No próximo capítulo, me voltarei à produção fotográfica de Farkas, tentando perceber em que medida ela se afasta ou se aproxima do referido discurso oficial. Ou melhor, como suas fotos compõem elas mesmas um outro discurso.

3.7 Colocando os pingos nos Is

É hora de destacar algumas questões que perpassaram este capítulo e que servirão de fio condutor para as análises feitas a seguir. Aceitando o desafio proposto por Judith Butler (2015) de “enquadrar o enquadramento”, tentamos evidenciar a edificação do mito da construção de Brasília; a retórica do projeto dos arquitetos e a de JK, que não mediu esforços para legitimar o empreendimento e sua preponderância dentro dele. Ademais, pensando o contexto para além da moldura encomendada pelo Estado, procuramos recuperar, na medida do possível, o que os discursos oficiais procuraram escamotear: os problemas sofridos pelos trabalhadores durante a construção; uma consequência, sobretudo, do descaso do governo.

Desse modo, enxergamos uma tripla violência do Estado brasileiro em relação aos candangos: ele não só excluiu os servidores pobres de suas prioridades, como ainda construiu sua retórica oficial reservando um papel figurativo a eles, ao mesmo tempo em que tentou apagar os conflitos decorrentes dessa situação. Como argumenta Butler (2015), a existência de enquadramentos alternativos nos permite ter acesso a outros conteúdos e interpretações que, no mínimo, desestabilizam os modelos vigentes.

4. Capítulo 3: Vamos a Brasília

4.1 O mito do pano de fundo: os Cerrados

Já mencionamos nos capítulos anteriores que durante os anos 1950 a ideologia nacional- desenvolvimentista era basicamente hegemônica nos círculos das elites intelectuais e políticas. As ideias de integração nacional, de consolidação do mercado interno e de industrialização estavam presentes em análises que vinham da CEPAL, passando pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)⁸⁸. Criado em 1955 como órgão do Ministério da Educação e Cultura, o ISEB foi um dos responsáveis pela elaboração teórica desse tipo de ideologia. Para os intelectuais desse Instituto, a “fase de subdesenvolvimento” do país só seria superada se uma política de industrialização nacional fosse adotada.

Apesar de não ter alinhado completamente seu projeto político à cartilha do ISEB, JK mobilizou politicamente o tema do nacionalismo (defendido pelos intelectuais do Instituto) para angariar aliados para o projeto de construção e transferência da nova capital. No capítulo anterior tentamos evidenciar, também, como a propaganda do Estado investia na ideia de que a capital redirecionaria o futuro da nação, assim como a ideia de que Brasília significava um projeto de unidade nacional. Essas propostas de interiorização, de integração nacional e de aceleração do desenvolvimento do interior do país encontraram eco nas imagens de “vazio” e de “virgindade” que povoavam o imaginário nacional e estrangeiro sobre o que seria o interior do Brasil.

A própria consideração da natureza como pano de fundo parece não se reduzir aos discursos oficiais ou àquele momento específico⁸⁹. Farkas, por exemplo, utiliza essa convenção. Em duas de suas fotografias, elegeu o termo “nada” para se referir à natureza local. Mas, se afastando do senso comum, o presente trabalho entende o cerrado como um agente constituinte das relações que o envolvem. Como tal, ele precisa ser caracterizado⁹⁰.

88 Para um estudo detalhado do ISEB ver a tese de doutorado de Guita Grin Debert: *A política do significado no início dos anos 60: o nacionalismo no ISEB e na ESG*. 1986.

89 Estou pensando particularmente na prática antropológica que muitas vezes adere à convenção de tomar a natureza como pano de fundo. Na maioria das vezes, o ambiente natural só aparece nos trabalhos em que a paisagem é tema de pesquisa. Quando se estuda a “cultura”, a “natureza” é tomada como substrato indiferenciado, como pano de fundo.

90 O bioma Cerrado se desenvolveu no fim do período Terciário e é um dos quadros de vegetação mais antigos do território nacional. Como destaca Coutinho (2000), a vegetação apresenta aspectos físicos variados, indo de formas campestres abertas, como os campos do cerrado, até formas densas com aspectos de floresta, como os cerradões. Na Figura 10 podemos visualizar a variação existente na região. Entre os extremos, encontram-se formas intermediárias, com aspecto de savana ou de carrasco. Pelo fato de essa formação vegetativa ter aspectos variados, os especialistas preferem falar em “os cerrados”, no plural, e não em “o cerrado”. As estações no

A pesquisa em andamento de André Bailão recupera as transformações das categorias utilizadas para nomear o interior brasileiro, remetendo à antiga dualidade colonial que dividia o território nacional entre um sertão/interior – visto como selvagem, longínquo e pouco conhecido – e um litoral povoado e civilizado. Segundo o autor, “ambas as categorias foram construídas [...] como um jogo de espelhos, opostos, mas complementares” (2015, p. 8). Com o tempo, o que era chamado de sertão, termo que fora gestado a partir de diversos aspectos socioculturais, passou por um processo de naturalização, vindo a designar sob o nome de cerrado uma região específica com fronteiras delimitadas. No momento da edificação de Brasília, essa longa tradição foi reinventada, desta vez com ênfase na acepção de cerrado como “terra vazia”, em oposição às florestas e urbes costeiras.

domínio são duas: cinco a seis meses de seca e seis a sete meses de chuva. Segundo Ab’Saber (2003), a média de precipitação pluviométrica implica em padrões de perenidade dos cursos d’água onde se formam as florestas de galeria, muito comuns nos cerrados brasileiros. Apesar de os cerrados serem classificados como um tipo de savana, sua formação vegetativa difere da savana “clássica”, encontrada na África, por exemplo. No continente africano, predomina um arranjo de transição gradativa, enquanto no Brasil o arranjo é de tipo fractal, repetindo-se tanto no interior como nas margens do domínio. Para o geógrafo, a repetição das paisagens vegetais dos cerrados contribui decisivamente para o caráter monótono desse grande conjunto paisagístico. O ambiente também é produzido e construído pela interação antrópica constante. A ocupação humana dos cerrados é bastante antiga e contínua, datando de pelo menos 12 mil anos atrás (DIAS, 2008). No período pré-colombiano, os grupos do tronco linguístico Jê, além dos Bororo, Arauak, Tupi-guarini e Guaicurus habitavam os cerrados. O movimento das Bandeiras marcou a primeira investida sistemática de colonizadores na região. Uma de suas consequências foi a redução drástica da população ameríndia (estima-se que 95% dela foi dizimada) seja pela guerra, pelo escravagismo ou pelas doenças trazidas pelos europeus (Perrone-Moisés, 1992 apud DIAS, 2008). Segundo Dias, o impacto ambiental decorrente do genocídio indígena foi enorme, vide que essas populações eram responsáveis por sofisticados manejos dos recursos naturais, que controlavam a densidade da vegetação e a heterogeneidade dos habitats. Além disso, a ocupação de colonos garimpeiros, a partir do século XVIII, contribuiu para o assoreamento e a poluição dos rios. Com o extrativismo seletivo das drogas do sertão, houve alteração da biodiversidade, além da inserção de ervas daninhas, de plantas e de animais exóticos. Com esta breve caracterização dos cerrados desejo afirmar que a designação da área que compreende o Distrito Federal como “nada” é apressada e redutora, afinal a paisagem Cerrado é resultado de uma atuação antiga, remodelada e modificada por processos de atuação recente (AB’SABER, 2003; INGOLD, 1995).

Figura 9. Autor: Thomaz Farkas
“Vista de Brasília com vegetação”. c. 1959. Negativo flexível 2,4x3,6cm.
Instituto Moreira Salles.

4.2 A prática do olhar: o fotógrafo como antropólogo⁹¹.

Uma fotografia feita durante a primeira viagem de Farkas à Brasília, em 1959, e tirada do alto da torre do Congresso, enquadra ao fundo o Lago Paranoá já represado. O Lago foi inaugurado no dia 12 de setembro de 1959, o que só comprova como essa viagem ocorreu depois disso. Outro elemento paisagístico presente em algumas fotografias também confirma tal estimativa: o céu nublado. Se nos lembrarmos que no cerrado existem duas estações bem definidas, chuvosa entre outubro e abril, seca entre maio e setembro, podemos inferir que essa primeira incursão deve ter ocorrido depois de outubro de 1959.

Denominamos série *Brasília* o conjunto de fotografias que resulta das duas primeiras vezes que Thomaz Farkas esteve na região, uma na época da construção e outra na inauguração da nova capital. Durante a primeira estada, o fotógrafo gravou sua passagem em seis filmes monocromáticos (PB) e um filme colorido. Já durante a inauguração, foram utilizados quatro filmes monocromáticos e um filme colorido. As fotos foram feitas com uma câmera Leica M3 35mm. Este era o modelo preferido pelos fotojornalistas, dada sua

⁹¹ Me inspiro no título do artigo de Carlo Ginzburg *O inquisidor como antropólogo* no qual o autor argumenta que “[...] os atos processuais produzidos pelos tribunais laicos e eclesiásticos poderiam ser comparados com o caderno de notas de um antropólogo em que tenha sido registrado um trabalho de campo feito séculos atrás” (2007, p. 280-81). Fazendo um paralelo com a presente pesquisa, poderíamos imaginar a série Brasília como um caderno de campo feito décadas atrás.

portabilidade e a discrição que permitia no manejo (as dimensões da M3 são 138 x 77 x 33,5 mm e 580 g).

Comparando as fotografias PB com as coloridas, constata-se que existem enquadramentos repetidos em ambos os filmes, o que nos leva a afirmar que Farkas portava duas câmeras, já que não é possível trocar o filme fotográfico de um *click* para outro sem que haja desperdício de material. É também provável que Farkas tenha levado consigo algumas lentes, tanto porque ele tinha acesso e disponibilidade na loja de equipamentos da família, a Fotóptica, mas também porque é possível verificar a utilização da lente grande angular e da objetiva de 50mm. A diferença entre as duas é que a grande angular apresenta uma distância focal menor que a diagonal da imagem projetada, e assim, tem-se um campo de visão mais dilatado. Um exemplo do uso da grande angular é a fotografia que segue:

Figura 10. Autor: Thomaz Farkas

“Do nada para a capital” c. 1959. Negativo flexível 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles

Figura 10.1. Autor: Thomaz Farkas
“Do nada para a capital” c. 1959. cópia vintage 8x11,8cm.
Instituto Moreira Salles.

Acima apresentamos o negativo digitalizado e uma cópia com marcas de correção feitas pelo próprio fotógrafo à caneta. Contudo, não encontramos sua ampliação corrigida entre as fotos finais feitas para a primeira exposição pública da série⁹². De toda forma, esta é uma das fotografias legendadas por Farkas: *“Do nada para a Capital”*. Analisemos o conjunto. No (re)enquadramento feito à caneta, o fotógrafo elimina os excessos produzidos pela grande angular, de modo que parte do chão, do céu e da vegetação seriam desconsiderados numa possível ampliação. Como a imagem não foi ampliada com correções, analisaremos a composição original. O primeiro aspecto que salta aos olhos é o contraste entre a parte superior e a inferior. O céu deslumbrante do cerrado ocupa toda a porção superior da foto, enquanto na parte inferior atividades corriqueiras se desenrolam. Uma estrada se prolonga no centro da imagem. À esquerda, vemos a vegetação nativa; à direita, uma fileira de casas feitas com as sobras da construção. Ao fundo, o esqueleto da Esplanada dos Ministérios e do Congresso Nacional. Com o auxílio de lupa, consegui divisar os acampamentos destinados aos contratados da Novacap e das empreiteiras particulares – a chamada “Candangolândia” – entre a vegetação e os esqueletos dos prédios em construção.

⁹² A série *Brasília* foi exposta publicamente pela primeira vez na ocasião de uma Feira de Poesia organizada pelo professor e historiador da arte Flávio Motta no Teatro Municipal de São Paulo, em 1979. Quem me concedeu este dado foi João Farkas, que mediu as condições de exposição na ocasião.

Como ler esta imagem? O que é possível narrar a partir dela? Sua associação com a legenda transmite uma mensagem intencional do fotógrafo? Se sim, que mensagem é esta? Na legenda da fotografia lemos “Do nada para a capital”. Ao que tudo indica, esse *nada* seria composto pelo primeiro plano, uma vez que visualizamos *a capital* ao fundo, no horizonte. E o que está em primeiro plano? De um lado, a vegetação nativa, os cerrados. Do outro lado da estrada, encontra-se um conjunto de casas com um adensamento populacional que se distribui ao longo de uma faixa intermediária entre a rua e as casas. As pessoas que estão circulando nesse espaço são, até onde se consegue ver, mulheres e crianças. Uma leitura possível é que tal enquadramento disporia espacialmente um discurso ideológico cultivado desde o princípio da edificação pelos empreendedores de Brasília. Seria como se a disposição espacial revelasse uma divisão e uma valoração temporal evolucionista. Assim, o primeiro plano representaria o passado (precário e rural), enquanto a faixa intermediária composta pelos acampamentos legais representaria o presente onde homens construíam, faziam com as próprias mãos um futuro que já se vislumbraria no horizonte: um futuro urbano e moderno.

Gostaríamos de oferecer outra leitura para a imagem, considerando que o primeiro plano está bastante povoado para ser um *nada*. Além da vegetação que margeia toda a estrada e serve como demarcação entre periferia e capital, vê-se um “ponto de encontro”, um lugar de sociabilidade que se instaura nessa zona fronteira entre as casas e a estrada propriamente dita: as crianças brincam, as mulheres conversam e um grupo de meninas (adolescentes?) se aproxima da estrada. Ou seja, o fotógrafo traz para o primeiro plano pessoas que estavam fora do escopo de representação mais oficial e fora da narrativa histórica que estava sendo produzida pelo Estado. Além de jogar o foco nessas pessoas, Farkas o faz ressaltando o momento de produção do espaço. Nesse exemplo, vemos uma Brasília doméstica, feminina, privada, provisória, precária existindo e resistindo.

Vejamos agora mais duas fotografias que foram selecionadas, corrigidas e ampliadas por Farkas.

Figura 11. Autor: Thomaz Farkas
Núcleo Bandeirante. c. 1959. cópia vintage 8x11,8cm.
Instituto Moreira Salles.

Figura 11.1. Autor: Thomaz Farkas
“Núcleo Bandeirante”. c. 1959. cópia vintage 11,8x30,2cm.
Instituto Moreira Salles.

Figura 12. Autor: Thomaz Farkas
“Núcleo Bandeirante”. c.1959. cópia vintage 8x11,8cm.
Instituto Moreira Salles

Figura 12.1. Autor: Thomaz Farkas
“Núcleo Bandeirante”. c. 1959. cópia vintage 8,9x22,8cm.
Instituto Moreira Salles.

Acima, duas cópias com correções do fotógrafo e suas respectivas ampliações. Ao contrário da imagem analisada anteriormente, estas apresentam uma alteração de formato, já que o fotógrafo corta principalmente as porções inferiores e superiores do quadro, conferindo às ampliações um formato panorâmico. Um dos efeitos dessas correções, para além de tirar o excesso de informação produzido pela lente grande angular, é transformar a forma, o que acaba produzindo mudanças no próprio engajamento do espectador. Samuel Titan Jr.,

especialista na trajetória e na produção artística de Thomaz Farkas, escreveu sobre os *vintage* da série Brasília: “O formato faz pensar em panoramas à maneira do século XIX – mas panoramas pedestres, ao rés da rua, que convidam o olhar do espectador a percorrer a imagem, mais que a fixá-la. Estamos aqui numa espécie de limite entre a fotografia e o cinema” (TITAN JR., 2013, p. 17).

Os panoramas a que se refere o autor eram imensas construções feitas para entretenimento popular no século XIX, onde se dispunham pinturas em formatos alargados, com geralmente 10 metros de altura por 100 metros de comprimento. Eles foram uma febre, e são considerados por pesquisadores como o primeiro dispositivo de comunicação de massa de que se tem notícia (BRIZUELA, 2012; OETTERMAN, 1997). O dispositivo de imersão sensorial tinha o intuito de convencer o observador de que aquilo diante de si era a própria realidade (MARTINS, 2012). O formato parecia convidá-lo a percorrer a imagem, passar ao longo, explorá-la.

Contudo, se os panoramas do século XIX insistiam na visualização total da paisagem, os de Farkas, ao contrário, abdicam das visões totalizadoras, preferindo percorrer o chão, onde a prática acontece e onde é possível segui-la. Como lembra a antropóloga e curadora Elizabeth Edwards (2002), a produção do significado pode ser alterada por meio da formatação do objeto fotográfico. Para a ela, a apresentação formal do objeto (que pode ser apresentado como carte-de-visite, ou arranjado num álbum, ou ampliado numa parede de museu, ou num outdoor) já denota uma intenção e, de certa maneira, induz o espectador a se relacionar de determinado modo com o que está ali representado. No caso dessas duas panorâmicas, o observador é convidado a refazer o percurso do fotógrafo, a caminhar ao seu lado pelas vielas marginais em constante transformação.

Já ressaltamos anteriormente que a série *Brasília* pode ser pensada como um ponto de inflexão na trajetória do fotógrafo; isso porque os anos 1960 trouxeram muitas mudanças na vida de Thomaz Farkas. Ainda em 1960, Thomaz perdeu seu pai, Desidério Farkas, e assumiu a direção da loja; função que ocuparia até 1981. Em 1964, começaram as locações das filmagens da “Caravana Farkas” pela região nordeste. Em 1968, Farkas foi preso por uma semana pelo regime militar, acusado de colaborar com a luta armada. Em 1970, o fotógrafo adentrou o quadro de professores da Escola de Comunicação e Artes da USP como professor de fotojornalismo. Avento como possibilidade que o aumento do volume de atividades e responsabilidades tenha levado Farkas a se afastar da prática fotográfica sistemática. De todo modo, como mencionado, até onde foi possível averiguar, data de 1979 a primeira exposição

pública da série. Ora, em 1979 Farkas já produzira a maioria dos filmes que compõem a “Caravana Farkas”. Ou seja, no momento em que Thomaz estava revisitando as fotos da série para escolher quais comporiam a exposição, ele estava amplamente informado pela linguagem cinematográfica, corporalmente implicado nela.

A imbricação entre as atividades de Farkas (fotógrafo, cineasta, professor) é evidente. Se pensarmos a série como uma produção estendida no tempo e alimentada pelas experiências ulteriores do produtor, veremos que essa fronteira entre fotografia e cinema é esgarçada até o limite por Farkas quando ele se volta para a série *Brasília*. O elemento que me faz apostar nessa sobredeterminação é o ajuste das fotos ao formato panorâmico ao qual remetem as telas de cinema.

Esses panoramas “ao rés da rua” nos incitam a pensar que a própria prática fotográfica se constrói no caminhar. É vagando pelas ruas, estranhando e enquadrando o mundo que a fotografia passa da atitude à forma. Francesco Careri (2013) dedicou um livro todo ao caminhar como prática estética. Trata-se de “uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território” (2013, p. 51). Farkas viajou até Brasília, um lugar até então desconhecido para ele, e com a câmera na mão saiu pelo território em construção. Os rastros de seu percurso – dos lugares por onde passou e das pessoas que conheceu – são as fotografias que guardou. Rastros de uma prática estética, são também rastros de uma produção do espaço, paralela àquela que mobilizava tantas atenções.

Normalmente chama-se de “vazios urbanos” os espaços não construídos e não qualificados como áreas livres dentro de um perímetro urbano. As ocupações ilegais de Brasília visitadas por Farkas seriam assim espécies de vazios urbanos, uma vez que os planejadores não as reconheciam como parte da cidade. Contudo, se voltarmos às imagens apresentadas até agora, veremos como esses territórios não eram nada vazios. Na verdade, eles eram bastante povoados e apresentavam dinâmicas próprias, formando uma paisagem particular.

Chamo aqui a atenção para a prática deambulatoria de Thomaz, para, em seguida, propor uma aproximação provisória entre a prática do fotógrafo e a prática do antropólogo/etnógrafo. A viagem de Farkas a Brasília foi também uma viagem exploratória⁹³. Ao registrar práticas familiares cotidianas, tal como vemos nas imagens acima, ou mesmo ao

93 Como nos lembra Fernanda Peixoto, “[...]viagens tendem a combinar lazer e estudo; profissão, pesquisa e turismo; descoberta e reconhecimento. A tentativa de classificar guarda o risco de impor categorias unívocas, quando na verdade a matéria vivida sugere permanente combinação de formas” (PEIXOTO, 2015, p. 14).

fotografar os trabalhadores em momentos de descanso, mais do que contradizer a narrativa oficial, Farkas a amplia, dando visibilidade a uma multiplicidade de fazeres. Ora, esse interesse especulativo e curioso que parece mover o fotógrafo encontra eco na caracterização de Ingold (2011) do que seria uma atitude antropológica. Para o autor, a prática da antropologia consiste numa maneira peculiar de habitar o mundo, marcada pela curiosidade em relação aos modos de vida e por um afincamento concomitante em *percebê-los em suas diferenças*. E é justamente pelo fato de que o trabalho do antropólogo acontece *no* mundo que sua percepção está em constante transformação, estimulada pelas possibilidades de ser que ela se apura em registrar. A ânsia investigativa e a incessante formulação de questões que o acompanham só encontram satisfação no diálogo participativo, em um conhecimento construído *com* – junto às – pessoas. Nas errâncias de Farkas, é possível perceber diversas similitudes com essa atitude antropológica.

É o próprio Ingold quem faz a aproximação entre arte e antropologia: “ambas são maneiras de conhecer que procedem através dos caminhos observacionais do ser com, e ambas, assim sendo, exploram o não familiar no que está próximo” (2011, p. 240). Antropologia, para o autor, longe de ser uma disciplina teórica, apresenta-se como um conhecimento prático que se desenvolve a partir do engajamento do ser com o mundo. Continuando a correspondência, o que seriam então as fotografias que compõem a série? Seguindo as reflexões de Ingold, será que poderíamos imaginar as fotos de Farkas como uma etnografia?⁹⁴. Quando o artista se volta tempos depois para organizar a série a fim de apresentá-la ao público, ele seleciona, interpreta e reinventa sua experiência em Brasília, tal como fazem os antropólogos com seus trabalhos.

4.3 Nos rastros das viagens

As folhas de contato organizadas pelo próprio Thomaz foram para mim muito valiosas. Foi acima de tudo a partir delas que pude mapear melhor as viagens dele. No total, o fotógrafo organizou doze folhas de contato, referentes aos doze filmes utilizados nas duas viagens: seis folhas de contato PB da construção, quatro em PB da inauguração, uma folha colorida da construção e uma última, também em cor, referente à inauguração. Nas coloridas,

94 Para Tim Ingold, etnografia nada mais é que uma prática de descrição verbal: “Antropologia não é etnografia. Etnógrafos descrevem, principalmente por meio da escrita, como as pessoas em algum lugar e tempo percebem o mundo e como eles atuam nele” (2011, p.243).

percebe-se a duplicação de várias imagens presentes nos contatos PB, o que reforça nossa hipótese de que Farkas teria usado mais de uma câmera durante as viagens. Analisando esse material, pude comprovar a variedade de lugares pelos quais o artista passou, cuja lista reproduzo a seguir, ressaltando que houve retorno em muitos deles: Palácio do Planalto; Esplanada dos Ministérios, Congresso Nacional; Palácio da Alvorada; Supremo Tribunal Federal; “Igrejinha” da Asa Sul; casa do arquiteto Zanine Caldas; cruzamento do eixo rodoviário com o eixo monumental; construção de unidades habitacionais (superquadra); Núcleo Bandeirante; margens do Núcleo Bandeirante (primeira viagem); Aeroporto; unidade habitacional (superquadra) pronta; Praça dos Três Poderes; Palácio da Alvorada; Catedral em construção; Rodoviária em construção (segunda viagem)⁹⁵.

Olhando a primeira folha de contato, conclui-se que o primeiro *click* de Farkas em Brasília gerou a imagem reproduzida abaixo. Vê-se nela as colunas do Palácio do Planalto em construção e os trabalhadores num momento de descanso sob a rampa de acesso ao parlatório, aproveitando a sombra formada por ela. Imagens como esta são raras, uma vez que os fotógrafos comissionados precisavam entregar representações dos trabalhadores em ação: construindo e erguendo a nova cidade⁹⁶.

Figura 13. Autor: Thomaz Farkas

“Palácio do Planalto em construção”. c. 1959. Negativo flexível 2,4x3,6cm.

95 Vale destacar, ainda, que as folhas de contato foram organizadas posteriormente, provavelmente nos anos 1990, quando Farkas passou a sistematizar a organização de seu arquivo pessoal. Ou seja, há uma distância temporal e prováveis falhas da memória na reconstituição de uma viagem realizada décadas antes que deve ser levada em consideração. Assim, não é possível ter certeza de que a organização do material corresponde à cronologia exata dos fatos.

96 Por exemplo, na foto de Marcel Gautherot intitulada “*Início da concretagem da cúpula do Senado Federal*”, são representados candangos preparando a armação metálica para a concretagem que viria na sequência. Apenas um deles parece estar subindo de fato na estrutura, mas a posição em que se coloca o fotógrafo confere a sensação de que eles estariam escalando a cúpula rumo ao céu – que preenche a parte superior da imagem. Tal composição integra os retratados numa narrativa que glorifica o trabalho braçal mas reserva a honra ao poder.

Figura 14. Autor: Thomaz Farkas

“O arquiteto e designer Zanine Caldas com plantas do cerrado”. c. 1959.

Negativo flexível 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles

Na quarta folha de contato da primeira viagem, localizei a foto acima. É um retrato de Zanine Caldas. Farkas o visitou ao lado dos casais de amigos e da esposa Melanie. No retrato, Caldas parece querer mostrar às lentes o arranjo feito com plantas nativas. Disposto sobre a cesta de palha trançada, é como se o arranjo tentasse domesticar a natureza do entorno mediante uma seleção harmoniosa da vegetação. Caldas, aliás, foi pioneiro no paisagismo com plantas do cerrado. Aqueles que o conheceram em Brasília contam que o multifacetado projetista coletava obcecadamente flores e arbustos e, por meio de um processo técnico de secagem e impermeabilização, construía ornamentos duradouros⁹⁷. Curiosamente, esta foto é uma das poucas em que Thomaz se aproxima do sujeito retratado a ponto de que se vejam detalhes de sua expressão, neste caso ligeiramente acanhada. Podemos imaginar que ele se sentia mais à vontade diante daqueles que conhecia. Não pude restituir com precisão em que medida eles eram amigos, mas em uma das conversas com Pedro Paulo Popovic, este me relatou que a ida deles à morada de Zanine ocorrera por intermédio de Farkas. Na folha de contato seguinte aparecem mais fotos da visita. Além delas, há tomadas no Núcleo Bandeirantes. Como esta, com amigos:

97 Em reportagem feita pela agência de comunicação da Universidade de Brasília, encontrei o relato de D. Apolinária, que foi empregada doméstica de Caldas nos anos 1960. A reportagem completa pode ser acessada no link: <<http://www.unb.br/noticias/unbagencia/cpmod.php?id=39720>>. Último acesso em 27/07/2016.

Figura 15. Autor: Thomaz Farkas.

“Núcleo Bandeirante” c. 1959. Negativo flexível 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles

Durante a investigação descobri a identidade de parte dos representados. Da esquerda para direita: Jorge Wilhelm, mulher e bebê não identificados, Joanna Wilhelm, Pedro Paulo e Ana Poppovic, Melanie Farkas, mulher não identificada, homens não identificados. Suspeito que essas pessoas que não pude reconhecer eram os anfitriões da comitiva, pois eles, os dois homens e a mulher com o bebê, aparecem em outras fotografias. Junto aos casais, eles posam para a foto que foi tirada na área comercial do Núcleo Bandeirante. Suspeito que ela tenha sido feita no intuito de registrar a composição da turma, uma vez que é a única que traz todas as pessoas que participaram da primeira expedição.

Na única folha de contato colorida que corresponde a essa ida, encontram-se fotos “duplicadas” de algumas tomadas dos filmes PB: a fachada do Palácio da Alvorada à noite, fotos diurnas do interior do Palácio da Alvorada, fotos das torres do Congresso com a Esplanada dos Ministérios ao fundo e foto da “igrejinha” da Asa Sul. Os filmes coloridos e a respectiva revelação eram ainda muito custosos no Brasil, o que deve ter contribuído para que Farkas, apesar de sua condição privilegiada, levasse apenas um exemplar.

Figura 16. Autor: Thomaz Farkas

“Colunas do edifício do Supremo Tribunal Federal” c.1959.

Negativo flexível 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles.

A variedade dos temas clicados por Farkas em Brasília testemunha da diversidade de seu interesse. Frente à novidade e a monumentalidade dos prédios que se erguiam diante de seus olhos, ele não ficou, decerto, indiferente. Há, portanto, uma série de tomadas que enquadram os edifícios irrompendo em meio ao canteiro de obras. Nelas, ganha destaque a dimensão processual da construção, o que se comprova na frequente inclusão do solo, com suas pilhas de areia e terra, com os tratores e betoneiras que aí operavam, além do destaque que recebem os andaimes e as malhas metálicas que circundavam as estruturas.

Thomaz certamente conhecia as fotos dos fotógrafos comissionados que circulavam exaustivamente pelo Brasil, e talvez seja lícito imaginar que em sua produção ele quisesse se diferenciar delas. Como bem mostra Heloísa Espada (2014), Marcel Gautherot estava amplamente informado pelos desenhos de seu amigo Oscar Niemeyer. Tanto é assim que em suas fotos ele parece devolver o olhar que o arquiteto tem de seus prédios. Isto é exemplificado pela autora a partir da comparação dos croquis dos edifícios com as fotos do francês, nas quais os próprios ângulos das vistas se repetem, bem como a utilização de pessoas para dar a escala da monumentalidade por meio da miniaturização delas. Gautherot, que estava acostumado a trabalhar como *free-lancer*, fazendo viagens por conta própria para vender posteriormente suas fotos aos interessados⁹⁸, estava assim perfeitamente armado para

⁹⁸ Ele trabalhara para o SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – nos anos 1940 registrando prédios históricos e para a Comissão Nacional de Folclore fotografando moradias e festas populares.

proceder da mesma maneira. Suas fotografias atendiam plenamente as expectativas daqueles que as compravam e veiculavam ao redor do mundo: a Novacap, o Itamaraty, o próprio Niemeyer, agências publicitárias francesas, entre outros. Gautherot soube como ninguém aproveitar-se das formas arquiteturais e dos efeitos de contraste permitidos pela forte luz do cerrado para gerar imagens icônicas amplamente responsáveis pela repercussão de Brasília e da moderna arquitetura brasileira no âmbito internacional.

Diferentemente do que ocorria nas fotos do mesmo Farkas nos anos 1940 em São Paulo, ou ainda nas referidas imagens de Gautherot, os clichês de Thomaz em Brasília não parecem corroborar da mesma maneira com a paisagem arquitetural para produzir efeitos grandiloquentes e ressaltar seu aspecto modernizante. Se por volta de 1940 Farkas estava empolgado com as vanguardas europeias e as possibilidades estéticas que emergiam do diálogo com a arquitetura moderna, aqui ele busca registrar o andamento das construções, mas principalmente a mudança da capital como um evento humano. Prova disso é que no primeiro filme da inauguração apenas uma foto se volta exclusivamente para um edifício⁹⁹. No restante, o interesse principal já é manifesto: as pessoas em suas expectativas, emoções e orgulho de participar do evento histórico.

Figura 17. Autor: Thomaz Farkas

*“Passageiros em ônibus no aeroporto de Brasília”. 21/04/1960. Negativo flexível 2,4x3,6cm
Instituto Moreira Salles.*

⁹⁹ Não consegui identificar o edifício retratado.

Farkas¹⁰⁰ começou o registro dessa segunda viagem desde a chegada de avião. As três primeiras imagens mostram a efervescência do aeroporto no dia da inauguração. De dentro do ônibus que provavelmente o levou até o Plano Piloto, ele fez sua quarta foto após a aterrissagem, inserida acima. Consegui identificar apenas duas das pessoas representadas: o homem sentado à frente, vestindo camiseta branca é o amigo Jorge Wainer; o terceiro homem sentado no corredor da fileira esquerda, usando gravata borboleta, é o professor Vilanova Artigas. Não consegui descobrir se todos que estavam no ônibus se conheciam ou se apenas vieram no mesmo voo de São Paulo. Pela disposição descontraída da maioria, imagino que Farkas deve tê-los incitado a posar para a foto. Outro indício de que o fotógrafo mobilizou o grupo para a tomada é que os homens das últimas fileiras encontravam-se levantados para que seus rostos aparecessem. Destaco também os trajes de festa da maioria deles, os homens usando ternos e as mulheres de cabelos laqueados, vestidas distintamente. É provável que alguns deles estivessem na lista de convidados oficiais da inauguração.

Todo o filme que consta na segunda folha de contato referente à inauguração foi usado para fazer vistas aéreas de Brasília a partir do avião. Suspeito que Farkas reservou uma câmera só para registrar as vistas aéreas, tanto na ida quanto na volta, sobretudo em função da visível diferença de luminosidade entre as primeiras tomadas e as últimas.

Figura 18. Autor: Thomaz Farkas

“Vista de Brasília”. 21/04/1960. Negativo flexível 2,4x3,6cm

Instituto Moreira Salles

100 O começo do primeiro filme utilizado na inauguração foi batido ainda em São Paulo. Farkas fez algumas fotos dos seus filhos e da construção de sua casa no bairro do Pacaembu. Como se pode notar, um filme só começava e acabava quando não havia mais espaço útil. Portanto, um filme era também um diário. Diário dos caminhos de Farkas de São Paulo, na sua casa, até a excursão com os amigos.

Nesta tomada aérea dos festejos ao redor do Congresso Nacional visualiza-se o intenso fluxo de pessoas na laje do prédio, a enorme quantidade de veículos motorizados no entorno, mas também o estado ainda inacabado da cidade. Na parte superior da foto é possível ver os acampamentos das construtoras particulares que ainda se dispunham nas proximidades do lago Paranoá. A vista aérea fez com que o gigantesco Congresso parecesse uma miniatura, uma maquete. Mencionei anteriormente que as propagandas e exposições realizadas durante a construção utilizavam maquetes para apresentar Brasília. Até sua ida à cidade, era por meio dos materiais de divulgação que o fotógrafo a conhecia. De modo que me parece manifesto o diálogo da imagem com essas representações anteriores.

4.4 Fazer com o resto: o olhar de Farkas sobre as construções e o cotidiano dos candangos

Vamos agora realizar uma leitura mais sistemática das fotografias em que Thomaz Farkas retrata as ocupações ilegais durante a construção de Brasília.

Figura 19. Autor: Thomaz Farkas
“Núcleo Bandeirante”. c. 1959. Negativo flexível 2,4x3,6cm.
Instituto Moreira Salles.

Figura 20. Autor: Thomaz Farkas.
“Núcleo Bandeirante”. c. 1959. Negativo flexível 2,4x3,6cm.
Instituto Moreira Salles

Figura 21. Autor: Thomaz Farkas
“Núcleo Bandeirante”. c.1959. Negativo flexível 2,4x3,6cm.
Instituto Moreira Salles

Figura 22. Autor: Thomaz Farkas
“Núcleo Bandeirante”. c.1959. Negativo flexível 2,4x3,6cm.
Instituto Moreira Salles.

Figura 23. Autor: Thomaz Farkas
“Núcleo Bandeirante”. c.1959. Negativo Flexível 2,4x3,6cm.
Instituto Moreira Salles.

*Figura 24. Autor: Thomaz Farkas.
 “Núcleo Bandeirante”. c.1959. Negativo flexível 2,4x3,6cm.
 Instituto Moreira Salles.*

*Figura 25. Autor: Thomaz Farkas.
 “Núcleo Bandeirante”. c. 1959. Negativo flexível 2,4x3,6cm.
 Instituto Moreira Salles.*

Figura 26. Autor: Thomaz Farkas
“Núcleo Bandeirante”. c.1959. Negativo flexível 2,4x3,6cm.
Instituto Moreira Salles.

Vimos acima nove imagens, todas feitas durante a primeira viagem do artista a Brasília. Ao contrário das outras reproduções espalhadas ao longo do texto, optamos por colocá-las todas juntas e antes de analisá-las, pois julgo que as fotos ganham força e potência interpretativa quando aproximadas em série. Ao colocar as fotografias em contato, abrimos um campo de possibilidades. Tal opção de apresentação das imagens está calcada na proposta metodológica de Aby Warburg e de seu trabalho inconcluso, o *Atlas Mnemosyne*¹⁰¹. Este foi o principal projeto de Warburg de 1924 até sua morte, em 1929. Tratava-se, antes de mais nada, de um dispositivo de pesquisa construído a partir de reproduções fotográficas. Segundo a proposta do autor, é preciso dar espaço às imagens para que elas produzam sentido e interpretações a cada nova leitura, a cada novo leitor.

Começemos, então, pela leitura do conjunto. O que tal sequência revela? O que há de comum entre as fotos? Em primeiro lugar, três elementos saltam aos olhos. Primeiro, a precariedade que perpassa todo o conjunto. Um dos indícios de precariedade é o chão de terra que teima em impor-se nas fotos, convocados pela lente grande angular. Chão de terra batida, sem asfalto, cheio de detritos dos mais variados e com esgoto a céu aberto: índice de provisoriedade, mas sobretudo ausência manifesta dos serviços públicos nessas áreas.

O segundo elemento presente na maioria do conjunto, e que de certa forma é a marca do fazer e da produção do espaço, são as pilhas de tábuas de madeira. Essas tábuas,

101 Tivemos a oportunidade de desenvolver o argumento de Warburg no exame de qualificação deste trabalho. (Ver SAMPAIO, 2015).

provavelmente surrupiadas entre os descartes dos canteiros do Plano Piloto, serviam de matéria prima para a construção das casas. Se lá não passavam de resto, aqui ganharam uso “nobre”, viraram habitação, garantia de vivência. Lembremos da obrigatoriedade de construir em madeira tudo o que não estava no projeto de Lúcio Costa. As construções em madeira possuíam uma dupla função: elas tanto marcavam a provisoriedade das construções quanto facilitavam a destruição das mesmas depois da inauguração da cidade. O contingente de famílias migrantes que chegava à Cidade Livre e a necessidade de assentá-las fez com que surgisse um “mercado interno” da construção civil. Segundo Ribeiro (2008), vários operários passaram a dedicar-se exclusivamente à construção e à manutenção dos barracos, ainda que a maioria fosse resultado de autoconstrução.

Por fim, é interessante notar a composição simbiótica dessas ocupações com a natureza, sobretudo o cerrado¹⁰², parte constituinte da paisagem. Como vimos no capítulo dois, essas formações vegetais que já estavam ali anteriormente faziam parte do desenho de Lúcio Costa, que previa um “cinturão verde” margeando a cidade. Com as fotos, podemos visualizar que ele marcava concretamente o limite do direito à cidade. Para os “cidadãos de direito”, os funcionários públicos e todos aqueles que estavam autorizados a comprar uma unidade de moradia, o cinturão figurava apenas como horizonte. Já para os candangos e suas famílias – ou “cidadãos de segunda ordem”, segundo a ironia de Holston (1993) – o cinturão era uma presença constante. Eles mesmos construíam os ajuntamentos de casas levando em consideração as sombras e a umidade que tais formações vegetativas forneciam.

Se observarmos atentamente as reproduções, torna-se perceptível que algumas fotos foram tiradas em sequência (figuras 20 e 21; 24, 25 e 26), o que não me parece só um detalhe. Durante a pesquisa, quando consultei a produção fotográfica de Farkas nos anos 1940, pude perceber que o fotógrafo estava muito preocupado com a busca da imagem única. Mesmo quando o tema ou o lugar eram reincidentes, seus *clicks* variavam radicalmente de uma tomada para outra (vide as fotografias feitas dos balés *Russo* e *Yara* ou mesmo da torcida corintiana no Pacaembu). Por outro lado, as fotografias tiradas durante sua viagem a Brasília parecem querer acompanhar as etapas da construção, as várias configurações do espaço em transformação, além de registrar a própria passagem do fotógrafo por esses lugares. De modo que, tanto as sequências (a sequência de JK com populares talvez seja a mais famosa), quanto tomadas variadas do mesmo lugar são recorrentes no conjunto. O que nos leva novamente à

102 Cerrado é uma das variações do bioma Cerrado, com característica de formação florestal. As copas das árvores são predominantemente de cobertura contínua e a altura varia de 8 a 15 metros.

hipótese de que na série *Brasília* o fotógrafo estava se adaptando à estética fotojornalística (a preocupação com a narrativa visual) e ao mesmo tempo aproximando-se da linguagem cinematográfica.

Depois de fazer um sobrevoo pelo conjunto, talvez seja hora de reservar um olhar mais detido sobre algumas dessas imagens. Começemos pela figura 19. Pelo ângulo da foto, podemos inferir que Thomaz, no instante da tomada, colocou-se num ponto elevado, no alto da rua em chão de terra que se espalhava e ia de encontro com um conglomerado de casas situado na porção intermediária da imagem. Atrás das casas e no horizonte da foto podemos visualizar perfeitamente a formação frondosa do “cinturão verde” a que nos referimos anteriormente. Entre essas faixas vegetativas e por entre as copas das primeiras árvores observa-se um imenso descampado e o que aparenta ser uma estrada sem pavimentação. Nesta tomada, assim como nas outras fotos do conjunto, o interesse do fotógrafo foi atirado pelo cotidiano das famílias candangas.

Na faixa intermediária da foto acompanhamos uma multiplicidade de atividades corriqueiras se desenrolando. No canto direito, vemos varais com roupas estendidas, uma mulher manejando uma bacia (provavelmente lavando algo), um homem construindo um telhado. Do outro lado da imagem, há uma pessoa parada na frente do que poderia ser uma mercearia. Algo que me chamou atenção na imagem, apesar de ser quase imperceptível a olho nu, é a presença de postes com fios elétricos. O acesso à eletricidade indica que essa ocupação ou estava às margens do Núcleo Bandeirante ou já se instalara ali há algum tempo. Isto porque, até onde conseguimos apurar, fora do Plano Piloto poucos lugares dispunham de luz elétrica. Além disso, desde o final de 1958 – quando a Novacap proibiu novas construções com o intuito de frear a migração para a região – a dinâmica de criação e desaparecimento das ocupações ilegais já mudara bastante, pois com a repressão elas simplesmente não duravam a ponto de que a energia chegasse.

Nas imagens 20 e 21 Farkas captura a extensão e o volume dessas ocupações. A menina e a mãe com a criança no colo que aparecem em ambas indicam que o fotógrafo provavelmente apenas girou o corpo ligeiramente entre uma foto e outra. Mostram também que o fotógrafo de alguma maneira interrompeu o cotidiano com seus gestos. As mulheres centralizadas na imagem 21, por sua vez, claramente se viram para Farkas e posam para ele. Aqui novamente estão os varais e as roupas estendidas, além de muitas mulheres e crianças. Enquanto as fotos de monumentos apagam a vida e os aspectos mais simplórios do cotidiano, aqui eles ganham nobreza e o primeiro plano. Esse ambiente feminino e familiar é tanto

característica das ocupações quanto decorrência da política estatal adotada pela Novacap. Segundo o Censo de 1959, 99% da população da Vila Amaury residia em “moradia familiar”. Isto é, essas ocupações ilegais eram consequências diretas da falta de alojamento para as famílias dos trabalhadores. Como vimos no capítulo 2, a maioria dos acampamentos legais oferecidos pela Novacap ou pelas construtoras privadas não previam a acomodação de mulheres e crianças.

Olhar essas fotos, sobretudo a figura 21, me faz pensar que os canteiros e as ocupações podem ser vistos como polos de uma divisão espacial, reflexo de uma divisão sexual do trabalho: homens de um lado, mulheres de outro. Leio essas últimas fotografias como retratos da produção da sociabilidade nesse contexto pobre e periférico, mas também digno e cheio de vida. Na referida imagem, nota-se a presença de três gerações que compartilham o espaço, experiências e aprendizados: as crianças correndo descalças, as mulheres atentas principalmente aos movimentos do fotógrafo e a senhora de cabelos grisalhos sentada no chão de terra batida.

Nas figuras 22 e 23 vale sublinhar a presença dos animais, cavalos e o que parece ser um caprino. Para realizar a primeira delas, Farkas deve ter se posicionado no canto esquerdo da viela estreita cheia de construções de ambos os lados. Curiosamente, os humanos se distribuem ao longo do lado esquerdo e os cavalos do lado direito do enquadramento. Os cavalos, neste contexto, tinham uma função prática de locomoção, algo que a carroça encostada ao lado do primeiro cavalo reafirma.

Já na foto 23, deitada à porta da casa fechada onde lê-se “CAFÉ”, uma cabra comporta-se como cria do lugar. Significativamente, nessas duas imagens com presença de animais, o solo apresenta uma topografia mais acidentada, cheia de pedras no caminho, o que reforça a impressão de rusticidade. Elas apresentam uma dimensão poucas vezes “retratada” pelas narrativas oficiais da nova capital. Enquanto Brasília estava sendo construída toda voltada para o automóvel, em suas margens resistiam ainda formas “ultrapassadas” – segundo o linguajar modernista – de transporte. Distante do discurso oficial, que não incluía a verdadeira experiência dos trabalhadores da construção, as imagens de Farkas sugerem uma narrativa mais complexa e paralela, que dá conta da multiplicidade das formas de existência que estavam em jogo na situação.

Falta encarar, por fim, a última sequência. As tomadas foram feitas muito provavelmente em algum dos cantos da Cidade Livre. Digo isto pela melhor qualidade que aqui se constata nas construções se comparadas às que vimos nas últimas fotos. As coberturas

em telha de barro ou Eternit substituem-se aos tapumes e outros meios de improviso que servem de teto nas ocupações não legais, além da privilegiada presença de postes de luz elétrica. Outro elemento que se destaca na paisagem é o caminhão. Durante o período das obras, os caminhões cumpriram um papel fundamental na viabilização dos transportes de carga e de passageiros na área da construção, dando conta das largas distâncias dentro do Plano Piloto.

Nas fotografias 24 e 26, é possível ter uma ideia da extensão do território paralelo que se desenvolvia às margens de Brasília. Mais uma vez podemos imaginar que, parado na esquina, Farkas apenas rotacionou o corpo para construir essa espécie de panorâmica fragmentada ao rés do chão, que se completa com a imagem 25. Esta talvez seja uma das fotos mais emblemáticas do conjunto, justamente por retratar uma família candanga. No entanto, ao que tudo indica, ela não fez parte da exposição pública da série em 1979 e tampouco pude encontrar para ela uma legenda escrita pelo fotógrafo. Quase todo o enquadramento é ocupado por uma casa. Quatro pessoas aparecem diante dela, um adolescente, uma criança, um homem e uma mulher. A inscrição ilegível em cima de uma das portas indica que ali provavelmente também funcionava um alguma espécie de comércio, o que só reafirma nossas suspeitas de que se trata do Núcleo Bandeirante. A maioria das casas do Núcleo eram moradia familiar, comércio ou pensão simultaneamente, pois ali funcionava a zona comercial e de prestação de serviço. Os pés descalços do adolescente parado na frente da casa, assim como os das mulheres e crianças da figura 21, nos lembram de que em 1960 os sapatos ainda eram marcadores de classe e distinção social¹⁰³. Em áreas pobres como essas, eles, que ainda eram um luxo, mostravam-se praticamente inexistentes. Mas a fotografia, ao mostrar a família orgulhosa em posse de seus pertences, produz uma imagem positiva e dignificante dessas pessoas. Encostado embaixo da bancada de madeira que deveria servir-lhes de tanque, um tacho de metal, muito limpo e reluzente, fala dos pequenos e importantes orgulhos de ter um lar, por mais provisório que ele possa parecer.

4.4.1 Parênteses: os restos de Gautherot

103 Para mais informações sobre o uso de sapatos como marcador social ver Maria Cristina Cortez Wissenbach, “Da escravidão à liberdade: Dimensões de uma privacidade possível”. In: Nicolau Sevcenko (Org.), *História da vida privada*. São Paulo. Companhia das Letras, 2001, v. 3: República: Da belle époque à era do rádio.

Foto 27. Autor: Marcel Gautherot
“Sacolândia” c. 1958. Negativo flexível 6x6cm
Instituto Moreira Salles.

Fotografia 28. Autor: Marcel Gautherot.
“Sacolândia” c. 1958. Negativo flexível 6x6cm
Instituto Moreira Salles.

*Figura 29. Autor: Marcel Gautherot.
“Sacolândia” c.1958. Negativo flexível 6x6cm
Instituto Moreira Salles*

Abro aqui um parêntese para falar das fotografias das Sacolândias tiradas por Marcel Gautherot por volta de 1958 e divulgadas apenas em tempos recentes. Os ajuntamentos conhecidos por este nome se proliferaram após a proibição de novas construções no Núcleo Bandeirante. A denominação se refere ao material utilizado para erguer as habitações: sacos de cimento vazios coletados entre os restos do canteiro. Nas fotos, vê-se que elas eram construídas bem no meio da vegetação, provavelmente no intuito de melhor escondê-las dos olhos atentos das autoridades. Mas o que é mais gritante é a extrema precariedade que caracteriza o ambiente. Os pretensos telhados das casas, visivelmente gastos e frágeis como todo o resto, passam a sensação de que jamais aguentariam uma chuva torrencial. O fato de que os homens que moravam nessas casas trabalhavam a poucos quilômetros dali na construção civil é uma perversa ironia. Mas apesar da precariedade e do abandono retratados, o gesto autônomo¹⁰⁴ do fotógrafo de ter se dirigido até lá vai de encontro a pessoas dispostas a apresentar-se em toda sua dignidade. A figura 29 talvez seja o melhor exemplo disso.

104 “Gautherot não ficou indiferente a essa situação. Paralelamente aos registros das obras oficiais no Plano Piloto, ele realizou um conjunto de aproximadamente 70 fotografias da Sacolândia. Essas imagens demonstram que, apesar de ser comissionado por Niemeyer e pela Novacap, que esperavam uma representação positiva do

4.5 A inauguração segundo Farkas

4.5.1 JK e a população: uma (quase) sequência cinematográfica

Figuras 30 - 40. Autor: Thomaz Farkas

Sequência “Presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960.

Negativos flexíveis 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles.

A sequência fotográfica acima contém onze imagens, que datam do dia 21 de abril de 1960, dia da inauguração de Brasília. Provavelmente elas foram tiradas às treze horas, provavelmente na praça dos três poderes. Digo provavelmente, porque tais informações não

empreendimento, ele encontrou também espaço para circular em Brasília com liberdade, registrando o que não interessaria ao governo ou às revistas de arquitetura. Num dos seus poucos depoimentos, em 1989, o fotógrafo conta que tinha a intenção de editar um livro sobre a Sacolândia, mas não encontrou editoras interessadas no projeto”. (ESPADA, 2014, p.101)

foram anotadas pelo fotógrafo. Porém, segundo o cronograma¹⁰⁵, foram esses o horário e local determinados para que a população adentrasse oficialmente essa área da cidade.

Na composição da cena, a atenção recai sobre um grupo de pessoas, constituído em sua maioria por pessoas do gênero masculino, que cercam de maneira próxima um homem de terno no meio da multidão. Alguns trazem na cabeça um chapéu de papel com ares de improvisado, mas cuja recorrência e a inscrição que carrega delatam sua distribuição por parte da empresa Martini. Todos estão visivelmente emocionados, muitos sorriem. O homem que se encontra rodeado assina autógrafos, se apoia numa superfície reluzente que funciona como guarda-corpo. O fotógrafo, por sua vez, se posiciona do outro lado dela para sacar as fotografias. Em algumas das imagens, fica evidente que a superfície na verdade é o capô de um automóvel. Quanto ao homem altamente bajulado, trata-se do próprio presidente Juscelino, num momento de celebração junto à massa. Há uma espécie de corpo-a-corpo entre os muitos que ali se amontoavam em busca de um autógrafo, um aperto de mão ou apenas de aproximar-se da ilustre figura. Os vários dedos em riste e braços levantados sinalizam os gritos de exultação provavelmente entoados naquele momento. Celebrava-se a inauguração dentro da meta, no dia que já fora anunciado desde o início como o dia do triunfo. Um triunfo nacional, cívico, histórico, mas também muito pessoal. Afinal fora Juscelino o idealizador e principal interessado de que a obra chegasse a termo dentro do prazo, consumando a transferência da capital ainda em seu mandato¹⁰⁶.

Apesar da fotografia, seja ela qual for, ser um corte no espaço e no tempo, estas onze oferecem uma sequência temporal de um evento específico. Ao invés do esperado congelamento do tempo, a sequência o estende, introduzindo uma narrativa quando vista em conjunto. Tal extensão talvez configure o diálogo mais contundente com a linguagem cinematográfica. Não seria possível lê-la como uma espécie de plano-sequência?

Essa narrativa (quase) cinematográfica do presidente Juscelino com populares nos remete aos escritos do historiador Aby Warburg (2015) sobre o triunfo. Em suas análises, o autor assinala que, nas representações do Triunfo, a centralidade é dada de maneira recorrente à figura do soberano (seja ele rei, deus ou herói) que, em geral, desfila num carro ou numa nave acompanhado por uma comitiva. Esses carros costumam trazer insígnias que caracterizam o poder ou o próprio soberano.

105 Consultamos o cronograma de atividades da inauguração de Brasília In: *De nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX e XX)*. VIDAL, Laurent. Editora UnB. 2009.

106 Apesar de inaugurada no prazo, Brasília só ficou pronta em 1961, depois do término do mandato de JK.

Acredito que a composição das imagens de Farkas de certa forma atualiza esse arquétipo do mo(vi)mento do Triunfo. Temos uma figura que se destaca, o Presidente. Há uma massa que o acompanha tal como uma comitiva, bem como um carro que o ladeia nesse momento de glorificação de sua pessoa. O automóvel, um FMN 2000¹⁰⁷, aparece aqui como símbolo de modernidade, uma das palavras-chave do momento. Numa leitura conotativa da sequência, gostaria de sugerir que o Presidente parece triunfar duas vezes: por ter colocado o Brasil nos trilhos do desenvolvimento e por ter realizado seu mais alto sonho, sendo o carro o símbolo reluzente dessa mensagem.

4.5.2 Uma festa popular

A seguir, apresentamos quatro das ampliações feitas por Farkas para a exposição de 1979. Das doze fotos que a compuseram, dez são da inauguração¹⁰⁸. Se a sequência de JK com os populares apresenta uma versão atualizada do tema do triunfo, tal como argumentamos a pouco, esta próxima sequência, de certa maneira, inverte os papéis da “encenação” trazendo para o primeiro plano os trabalhadores, os candangos que tinham construído Brasília e estavam ali comemorando um feito que também lhes pertencia.

107 FNM era a sigla de Fábrica Nacional de Motores, a montadora estatal de caminhões que havia comprado os direitos de produzir o Alfa Romeo 2000. O carro utilizado por JK foi o primeiro carro montado no Brasil. Os modelos receberam o nome de FNM 2000 JK em homenagem ao Presidente. Para mais informações sobre a história da indústria automobilística no Brasil ver a pesquisa de Márcio Simioni, Michael Swoboda, Roberto Nasser In: <<https://alfafnm.com/historia-da-fnm/serie-jk-20002150/>>. Último acesso em 25/07/2015.

108 Significativamente, as duas fotografias referentes à primeira viagem retratam o cotidiano nas habitações ilegais de Brasília, como vimos no começo desse capítulo

Figura 41. Autor: Thomaz Farkas.

“Populares no dia de inauguração de Brasília” 21/04/1960.

cópia vintage 9,6x22,8cm.

Instituto Moreira Salles.

Figura 42. Autor: Thomaz Farkas

“Trânsito de populares no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960.

cópia vintage 7,1x20,1cm.

Instituto Moreira Salles.

Figura 43. Autor: Thomaz Farkas.

“Palácio do Planalto no dia da inauguração de Brasília” 21/04/1960.

cópia vintage 9,2x30,5cm.

Instituto Moreira Salles

Figura 44. Autor: Thomaz Farkas.

“Populares em frente ao Palácio da Alvorada”. 21/04/1960.

cópia vintage 12x30,2cm.

Instituto Moreira Salles.

Mais uma vez, nota-se a predominância masculina nas fotos agora em questão. Outro elemento que suscitou minha atenção, presente nas duas primeiras fotos e em outras da série, é a existência de vendinhas improvisadas em caixotes ou nas carretas dos caminhões durante a inauguração. Eram, muito provavelmente, feitura dos próprios comerciantes do Núcleo Bandeirante, que teriam aproveitado o evento para garantir uma renda extra. Nas duas outras imagens, os prédios do Palácio do Planalto (figura 40) e do Palácio da Alvorada (figura 41) servem de pano fundo, mas quem ocupa o primeiro plano são os populares.

Figura 45. Autor: Thomaz Farkas

“Populares sobre cobertura do palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília”. 21/04/1960. Negativo flexível 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles

Na foto acima, certamente uma das mais conhecidas de Farkas, vemos o edifício do Congresso Nacional, sobre o qual as pessoas caminham, observam – dir-se-ia, inspecionam – a construção, seu resultado. Podemos imaginar que em sua maioria eram os próprios trabalhadores que haviam ajudado a construir Brasília e que estavam percorrendo o Eixo Monumental no dia da festa. Em seus rostos percebemos a curiosidade frente à monumentalidade da cidade que se erguera “do nada”. São olhares inquietos, desconfiados, como podemos perceber pela expressão do homem de camisa comprida escura que inclina seu corpo para ver o que havia no patamar inferior, aparentemente receoso com a ausência de parapeito – esta que evidencia o privilégio estético dos prédios em relação à segurança dos visitantes. Mas um indivíduo em particular me chama atenção na imagem: o homem de camisa curta escura que no instante do click olha para o fotógrafo, e reclama sua existência nos anais da história. Este homem nos olha com o cenho franzido. Nunca saberemos se o ar interrogativo de sua face se dirige ao fotógrafo ou a toda aquela situação. A perna esquerda levantada, congelada no instante, somada ao punho direito fechado, dá aspecto de hesitação à sua figura. O fotógrafo, estrategicamente posicionado no ponto em que a rua encontra o vértice da laje, consegue fazer a tomada de modo a valorizar as dimensões monumentais do Congresso e sua forma espetacular. Estamos, contudo, longe das imagens assépticas geralmente utilizadas para mostrá-lo. O que se vê é uma paisagem humana e efervescente que confere vida e dinâmica à um símbolo do poder que se quer frio e distante.

Encerro agora o capítulo com uma raridade, uma fotografia colorida dos candangos, tirada no dia dos festejos. Na imagem, um grupo de trabalhadores aparece em cima e na frente de tratores utilizados na construção. Pela generosidade dos sorrisos, imagino que a interação com o fotógrafo e o provável convite que ele lhes fizera para que posassem possa ter suscitado algum comentário ou situação engraçada. Outra hipótese é que algo cômico tenha acontecido fora do enquadramento, neste caso à esquerda de Farkas, motivo pelo qual os dois homens da esquerda teriam desviado seus olhares da câmera. Fato é que uma parcela deles posa para ela com nitidez. O homem de camisa escura e pernas abertas postado em cima da máquina está especialmente altivo, cômico de seu protagonismo na empreitada. Ao seu lado, o de camiseta branca, apesar de menos imponente, também se posiciona acima do trator, sugerindo os anos de manejo do maquinário. Assim como ele, o homem de preto situado abaixo empunha o relógio conquistado com o esforço de seu trabalho. Ressalto por último o orgulho e a felicidade que parecem transbordar do jovem mais à direita. A rigidez de seus braços denota o desejo de corresponder ao que se espera de um bom fotografado, como se qualquer movimento pudesse estragar sua fixação para a eternidade.

Figura 46. Autor: Thomaz Farkas.

“Trabalhadores e máquinas de construção” 21/04/1960. Negativo flexível 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles.

5 Conclusão

5.1 Temporalidades fotográficas

Para finalizar o trabalho, gostaria de propor um último exercício com as imagens, atentando para o diálogo estabelecido entre elas ao longo da trajetória de Thomaz Farkas como fotógrafo. Para tanto, retomamos Georges Didi-Huberman em *Devant le temps* (2000), livro no qual o autor apresenta uma proposta ousada para a análise de representações imagéticas. Ele nos incita a pensar na relação que elas mantêm entre si, para além dos tempos imediatos de suas produções. Desse modo, eleger uma imagem para estudo não significa que sua compreensão virá da simples inserção num contexto ou mesmo da comparação com outras imagens da mesma época. O autor aposta que os diálogos mais frutíferos e insuspeitados podem emergir do cotejamento com representações oriundas de outros tempos.

Na série *Brasília* de Farkas a comparação mais óbvia que poderia ser feita é com as fotos realizadas no mesmo período e acerca do mesmo evento. De fato, trata-se de um trabalho importante e necessário. Entretanto, percebi vendo os álbuns organizados cronologicamente pelo fotógrafo – onde consta a totalidade de sua obra até 1950 –, que muitos dos temas tratados por ele em Brasília já haviam sido experimentados anteriormente, sensação que também me acometeu quando vi os stills da Caravana Farkas, realizados anos após. Era como se as próprias fotografias me convocassem a perceber essa recorrência.

A atenção dada às margens, por exemplo, não foi inaugurada em Brasília. Se lembrarmos das fotos da torcida corintiana no Estádio do Pacaembu, veremos que o cuidado dado ao que, em teoria, não era o mais importante do espetáculo, como que se repete. Ao invés de fotografar as várias autoridades presentes na inauguração ou mesmo os jogadores que travavam a contenda, o fotógrafo preferiu deter-se nas expressões da beira do campo e da beira da estrada.

Figura 47. Autor: Thomaz Farkas.

“Estádio do Pacaembu” 1946. negativo flexível 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles.

Figura 48. Autor: Thomaz Farkas

“Trabalhadores e máquinas de construção” 21/04/1960. Negativo flexível 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles.

Anunciei no primeiro capítulo que, inspirada pelos estudos de Tim Ingold (2007), olharia a trajetória de Farkas tentando perceber de que maneira a prática fotográfica foi

retroalimentada, ao longo do tempo, por suas outras atividades. O que me permitiu fazê-lo foi o acesso a outros materiais para além das imagens: a história da família (e da “Fotóptica”) registrada por Thomaz em um texto de cinquenta páginas a partir do depoimento de seu tio paterno, Ladislau Farkas; os filmes da Caravana Farkas; as várias entrevistas que Thomaz concedeu na velhice; os depoimentos de amigos e familiares do fotógrafo. Tudo isso foi fundamental tanto para a reconstrução do contexto no qual a série Brasília foi realizada quanto da trajetória do fotógrafo.

Observando os stills¹⁰⁹ da Caravana Farkas e confrontando-os com as fotografias do Núcleo Bandeirante, dois aspectos destacaram-se. Primeiramente a recorrência do interesse em retratar as vidas das famílias pobres. Contudo, se em Brasília o fotógrafo ainda se posta à meia distância dos sujeitos retratados, na Caravana essa distância física diminui.

Acreditamos que o encurtamento das distâncias foi possível pelo desenvolvimento das técnicas do fotógrafo/produtor/cineasta. Se a câmera Leica trazia os benefícios da portabilidade e discrição, podendo o fotógrafo prescindir do consentimento dos fotografados, no caso do cinema tal abordagem é praticamente inviável, dada a impossibilidade de se esconder uma equipe de filmagem. De modo que é quase obrigatório, ao responsável pelo filme, criar técnicas para se relacionar e eventualmente conseguir o aval de quem será filmado. Além disso, sabendo que parte da série foi apresentada publicamente apenas em 1979, e analisando o formato que elas ganharam para a exposição – um formato panorâmico – percebemos na atitude de cortá-las um diálogo claro do fotógrafo com sua experiência anterior: a *Caravana*. Vejamos algumas fotografias a fim de que fique mais fácil a compreensão do nosso argumento.

Figura 49. Autor: Thomaz Farkas.

109 Still é o nome usado para se referir as fotografias feitas durante as filmagens, uma espécie de making off. As fotos geralmente são usadas para divulgação dos filmes.

Filmagens de Viramundo, 1964. Negativo flexível 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles.

Figura 49.1. Autor desconhecido.

Filmagens de Viramundo, 1964. Negativo flexível 2,4x3,6cm.

Instituto Moreira Salles.

As duas imagens acima são stills das filmagens de *Viramundo* (1965) de Geraldo Sarno. Enquanto a primeira é o retrato de um trabalhador da construção civil, a segunda representa um retrato desse retrato. Alguém da equipe flagrou o momento em que Farkas, produtor e diretor de fotografia, enquadrava o jovem negro trabalhando. O filme, rodado em São Paulo, acompanha a chegada dos migrantes nordestinos em busca de melhores condições de vida. Tal como salienta Meize Lucas, “a câmera olha para além dos grandes e modernos prédios que formam a imagem de um país urbano-industrial e busca a vida dos homens que dão forma e materialidade a esse mundo em construção” (LUCAS, 2012, p. 213). Vemos assim uma retomada das questões presentes na série *Brasília*, mas a proximidade maior do fotógrafo com o retratado pode ser lida agora como uma tentativa de aproximar-se ainda mais do objeto.

Figura 50. Autor: Thomaz Farkas
“Núcleo Bandeirante” c. 1959. Cópia vintage 8x11,8cm.
Instituto Moreira Salles.

Figura 51. Autor: Thomaz Farkas
“Barracos na periferia do Distrito Federal”. c. 2000. Negativo flexível 6x6cm.
Instituto Moreira Salles.

Nos anos 2000 Farkas recebeu sua primeira encomenda como fotógrafo. O Correio Braziliense, por ocasião dos 40 anos da inauguração de Brasília, convidou Farkas para voltar ao Distrito Federal e fotografar a cidade. Apesar do formato diferente – em 2000 o fotógrafo usou uma Rolleiflex e não a Leica dos anos 1960 – é surpreendente a semelhança entre as fotos. Depois de quatro décadas, os enquadramentos do fotógrafo continuam buscando as

margens, a população mais pobre da cidade, os herdeiros dos candangos. E Farkas, de novo, os encontra, mostrando que a violência do Estado em escantear grupos marginalizados nunca parou de acontecer. Não fosse a diferença de pigmentação e o fato das fotografias não estarem legendadas, seria impossível dizer qual imagem foi feita em primeiro lugar. Basta observar que o chão sem asfalto, a precariedade das construções e o cerrado estão presentes em ambas. Para embaralhar ainda mais as temporalidades, na fotografia de 1959 há um caminhão, enquanto na fotografia dos anos 2000 uma carroça aparece representada.

Em sua série sobre a construção da nova capital, Farkas lança um olhar sobre a ambiguidade inerente ao evento: os trabalhadores de Brasília, os candangos, migraram em busca de melhores condições de vida, mas tiveram de instalar-se em condições precárias para construir o grande monumento que se tornou a capital. Para além da magnitude das estruturas metálicas, das proporções gigantescas da cidade, do planejamento milimétrico em que foi pautada a construção, Farkas nos desloca para outra realidade que convivia com esta: os barracões, as crianças e mulheres, a pobreza. Essa realidade ambígua se propaga segundo uma lógica fractal na realidade brasileira. Aquilo que Farkas fotografa poderia ser lido por um observador desavisado como algo que teria ocorrido apenas durante a construção de Brasília. Contudo, a potência da fotografia é extrapolar uma relação única e necessária com o tempo em que teve lugar. Nesse sentido, “cada fotografia converte o que captura numa espécie de refugiado – ao arrancá-lo de seu contexto e colocá-lo em outro lugar e outro momento” (CADAVAL, 2007, p. 28). Mais uma vez, estamos diante da complexidade da imagem e das temporalidades evocadas por ela. Observar imagens que retratam as condições de vida precária dos candangos nos faz pensar criticamente as condições de vida dos trabalhadores braçais mal remunerados que continuam a povoar as favelas brasileiras.

As fotos das ocupações ilegais dizem respeito ao período da construção da nova capital, mas igualmente evocam uma prática de marginalização da população mais pobre que acontece pelo menos desde o começo do século XX no Brasil¹¹⁰.

¹¹⁰ Estamos nos referindo às reformas urbanísticas empreendidas no Rio de Janeiro durante a gestão de Pereira Passos (1902-1906) como prefeito. Até então, a população mais pobre morava em cortiços na região central. Durante a reforma os cortiços foram destruídos e as pessoas que ali moravam foram despejadas. Parte dessas pessoas rumou para os subúrbios do Rio de Janeiro e tantas outras subiram os morros e construíram as casas que conformariam as primeiras favelas (Schwarcz; Starling, 2015).

REFERÊNCIAS

- AB’SABER, Aziz. **Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas**. Ateliê Editorial. São Paulo, 2003.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Editora da Unicamp. Campinas, 2011.
- BAILÃO, André Sicchieri. **Narrativas e imagens do Cerrado**. Projeto de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2015.
- BAXANDALL. **Padrões de intenção - A explicação histórica dos quadros**. Companhia das Letras. São Paulo, 2006.
- BORTOLUCI, José Henrique. **Architectures of the People: Material and Cultural Politics of Housing in São Paulo, 1950-1995**. Tese de Doutorado. Universidade de Michigan, 2016.
- BRIZUELA, Natalia. Ver tudo, ver todo – um percurso pelo panorama. In: **Panoramas: A paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles**. Catálogo da exposição. Orgs. Samuel Titan Jr. & Julia Kovensky. Instituto Moreira Salles, 2012.
- BURGI, Sergio. Apresentação. Panoramas: a paisagem brasileira no IMS. In: **Panoramas: A paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles**. Catálogo da exposição. Orgs. Samuel Titan Jr. & Julia Kovensky. Instituto Moreira Salles, 2012.
- BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?** Civilização Brasileira. Grupo Record, 2015.
- CADAVA, Eduardo. **Fotografias de la mano: la muerte en las manos de Fazal Sheikh**. *Acta Poetica* 28 (1-2). Primavera Otoño, 2007.
- CAPPELLO, Maria Beatriz Camargo. A revista brasília na construção da Nova Capital: Brasília (1957-1962). In: **Risco. Revista de pesquisa em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo**. n. 11. 2010.
- CARDENUTO, Renato. O golpe no cinema: Jean Manzon à sombra do Ipes. In: **Revista Art Cultura, Uberlândia**, v. 11, n. 18, p. 59-77, jan.-jun, 2009.

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

COSTA, Helouise & da Silva, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. Cosac Naify. São Paulo, 2004.

COSTA, Lúcio. **Brasília, cidade que inventei – Relatório do Plano Piloto de Brasília**. IPHAN. Brasília, 1991.

COUTINHO, Leopoldo Magno. O Bioma Cerrado. In: **Eugen Warming e o cerrado brasileiro: um século depois** / Aldo Luiz Klein (org). - São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2002. (2000)

DEDECCA, Paula Gorenstein. 2012. A ideia de uma identidade paulista na historiografia de arquitetura brasileira. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP** n.19 (32):90–101.

DEBERT, Guita Grin. **A política do significado no início dos anos 60: o nacionalismo no ISEB e na ESG**. Universidade de São Paulo. Tese de Doutorado. 1986.

DIAS, Braulio Ferreira de Souza. **Conservação da biodiversidade no Bioma Cerrado: histórico dos impactos antrópicos no Bioma Cerrado. Apresentado no Simpósio sobre o cerrado**. Embrapa. Brasília, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Les éditions de minuit. Paris, 2000.

_____. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Les éditions de minuit. Paris, 2002.

_____. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. L'Œil de l'histoire, 3. Les éditions de minuit. Paris, 2011.

_____. *Peuples exposés, peuples figurants*. L'Œil de l'histoire, 4. Les éditions de minuit. Paris, 2012.

EDWARDS, Elizabeth. **Material beings: objecthood and ethnographic photographs**. In: **Visual Studies**. v.17, n. 1, 2002.

ELBEIN, Juana. **Ancestralidade Africana no Brasil: Mestre Didi 80 anos**. SECNEB, Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil, 1997

ESPADA, Heloisa. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. In: **Anais do museu paulista**, São Paulo, v. 22, n.1, p.81-105, junho, 2014.

FABRIS, Annateresa. Uma sensação estranha, que faz pensar. In: SAMAIN, Etienne (org). **Como pensam as imagens**. Editora Unicamp. Campinas. 2012.

FARKAS, Thomaz. **Notas de Viagem**. Cosac Naify. São Paulo, 2006.

GINZBURG, Carlo. O inquisidor como antropólogo. In: **O fio e os rastros – verdadeiro, falso, fictício**. Companhia das Letras, São Paulo. 2007.

HOLSTON, James. **A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia**; tradução Marcelo Coelho. Companhia das Letras. São Paulo, 1993.

INGOLD, Tim. Building, dwelling, living: how animals and people make themselves at home in the world. In: STRATHERN, Marilyn (org.). **Shifting Contexts – transformations in anthropological knowledge**. Routledge. London, 1995.

_____. **Lines: a brief history**. London, Routledge, 2007.

_____. Epilogue: “Anthropology is not Ethnography.” In: **Being Alive**. Routledge: London and New York, 2011.

_____. **Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture**. Routledge, 2013.

KIM, Lina; WESELY, Michael. **Arquivo Brasília**. Cosac Naify. São Paulo, 2010.

KUBITSCHKEK, Juscelino. Oração do Presidente Juscelino Kubitschek. In: **Bernardo Sayão: Bandeirante Moderno**. Rio de Janeiro: Presidência da República, Serviço de Documentação, Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

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

LUCAS, Meize. **Caravana Farkas: itinerários do documentário brasileiro**. Editora Annablume. São Paulo. 2012.

- MARTINS, Marcos. **Panoramas, deslocamentos e discursos.** In: Catálogo da exposição Panoramas: A paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles. Orgs. Samuel Titan Jr. & Julia Kovensky. Instituto Moreira Salles. 2012.
- OETTERMAN, Stephen. **The panorama: History of a mass media.** Zone Books. Nova York, 1997.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. **A viagem como vocação: itinerários, parcerias e formas de conhecimento.** Editora Edusp. São Paulo, 2015.
- ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Brasília, 1959: a cidade em obras e o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte.** In: Arquitextos. Ano 10. Ago. 2009.
- ROSADO, Clairton. **Brasília - Sinfonia da alvorada: Estudo dos procedimentos composicionais da obra sinfônica de Tom Jobim.** São Paulo 2008. Dissertação de Mestrado em Música – ECA/USP.
- SAMPAIO, Juliana de Arruda. **CONSTRUÇÕES: Imagens, discursos e narrativas na Brasília de Thomaz Farkas.** Relatório de Qualificação. 2015.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Biografia como gênero e problema. In: **Revista História Social. Campinas**, nº 24. 2013.
- SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. **Brasil, uma biografia.** Companhia das Letras. São Paulo, 2015.
- SONDHAUS, Lawrence. **A Primeira Guerra Mundial – história completa.** Editora Contexto. São Paulo, 2013.
- STRATHERN, Marilyn. Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia. In: **O efeito etnográfico e outros ensaios.** Cosac Naify. São Paulo. 2014.
- TITAN JR. Samuel. Quatro fotografos da modernidade. In: **Catálogo da exposição Modernidades fotográficas: 1940-1964.** Orgs. Samuel Titan Junior & Ludger Derenthal. Instituto Moreira Salles e Staatliche Museen zu Berlin. 2013
- VIDAL, Laurent. **De Nova Lisboa a Brasília: a invenção de uma capital (séculos XIX-XX).** Trad. Florence Marie Dravet. Editora da UnB. Brasília. 2009.
- WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande. Escritos, esboços e conferências.** Org. WAIZBORT, Leopoldo. Companhia das Letras. São Paulo. 2015.

WILHEIM, Jorge. Brasília 1969 – um comentário indispensável. In: **Brasília: Antologia crítica**. Orgs. Alberto Xavier & Julio Katinsky. Cosac Naify. São Paulo. 2012.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez “Da escravidão à liberdade: Dimensões de uma privacidade possível”. In: **Nicolau Sevcenko (Org.), História da vida privada**. Companhia das Letras, São Paulo, 2001, volume 3.

Outras fontes pesquisadas

Catálogo da exposição Panoramas: A paisagem brasileira no acervo do Instituto Moreira Salles. Orgs. Samuel Titan Jr. & Julia Kovensky. Instituto Moreira Salles. 2012.

Catálogo da exposição As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre o Cruzeiro. Orgs. Helouise Costa & Sergio Burgi. Instituto Moreira Salles. 2012.

Catálogo da exposição The Itinerant Languages of Photography. Eduardo Cadava & Gabriela Nouzeilles, eds. Princeton: Princeton University Art Museum, 2013.

Catálogo da exposição Modernidades fotográficas: 1940-1964. Orgs. Samuel Titan Junior & Ludger Derenthal. Instituto Moreira Salles e Staatliche Museen zu Berlin. 2013.

Catálogo da exposição Thomaz Farkas: Memórias e Descobertas. Galeria Luciana Brito. 2014.

Coleção Ipis de fotografia brasileira. Vol. 4. Thomas Farkas – DF. Org. Eder Chiodetto. 2015.

Link das entrevistas

<http://www-958.ibm.com/software/analytics/manyeyes/datasets/entrevista-thomaz-farkas/versions/1> - data sets: Entrevista Thomaz Farkas

<http://revistapesquisa.fapesp.br/2007/01/01/otimista-e-delirante-mas-nem-tanto/> - Revista fapesp

<http://www.producaocultural.org.br/no-blog/entrevista-com-thomaz-farkas-para-o-producao-cultural-no-brasil/> - entrevista Thomaz Farkas pela produção cultural.

<http://vimeo.com/14291666> - entrevista Thomaz Farkas no vimeo.

<http://www.curtadoc.tv/curta/index.php?id=771> – entrevista Thomaz Farkas no curta doc.

http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=142&Artigo_ID=1893&IDCategoria=1957&reftype=2 – entrevista Thomaz Farkas no portal Sesc.

<http://www.youtube.com/watch?v=5twk5RX2IoQ> – entrevista Thomaz Farkas “Jogo de ideias” (Itaú cultural)

http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/entrevistas4_a.htm – Revista PJ:BR Jornalismo brasileiro.