

DUAS FOTOS, DOIS OLHARES: EXERCÍCIOS DE ESCRITAS SOBRE FOTOGRAFIAS

TWO PHOTOS, TWO GAZES: WRITING EXERCISES ON PHOTOGRAPHS



Ana Flávia Maximiano Maru

Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil

anaflaviamaru.arq@gmail.com



Gabriel Teixeira Ramos

Universidade Federal de Goiás, Cidade de Goiás, Goiás, Brasil

gabrieltramos@gmail.com

1

Resumo

Esta comunicação tem como objetivo geral pensar por imagens, a partir de dois olhares distintos. Para tal, observam-se os quadros de duas fotografias realizadas durante o séc. XX, no contexto do monumento da Pedra Fundamental de Planaltina (DF), que antecede a construção de Brasília. Isto ocorre por meio de investigações teóricas realizadas a partir da leitura de Didi-Huberman (2012), Azoulay (2010) e Barthes (1984) e um exercício crítico realizado conjuntamente sobre as fotografias, inspirado em Varda em *Une minute pour une image* (1982). Parte-se da ideia de que escrever sobre imagens é um ato de insurgência: é recusar o arquivo como algo fechado e neutro para então vê-lo como potências imaginativas, isto é, transformá-lo em ardência da memória por meio da imaginação. Na primeira fotografia, mulheres aparecem enfileiradas e olhando em direção ao único homem da imagem e que aponta para a Pedra Fundamental. Na segunda, homens engravatados e militares posam para o fotógrafo ao redor da Pedra Fundamental, em uma cena supostamente espontânea. Diante dessas imagens, o que delas nos toca? Ao escrever sobre imagens, os autores propõem um gesto poético e crítico sobre imagináveis silenciamentos e abre espaço para novas histórias e futuros possíveis.

Palavras-chave: Fotografias. Olhares. Exercícios. Imaginação. Insurgência.

Abstract

This paper has as its general objective to think through images, from two distinct perspectives. To this end, it examines the frames of two photographs taken during the twentieth century, in the context of the Pedra Fundamental monument in Planaltina (DF), which predates

*the construction of Brasília. This is carried out through theoretical investigations based on readings of Didi-Huberman (2012), Azoulay (2010), and Barthes (1984), as well as a joint critical exercise on the photographs, inspired by Varda's *Une minute pour une image* (1982). The starting point is the idea that writing about images is an act of insurgency: it is a refusal of the archive as something closed and neutral, in order to see it instead as a field of imaginative potential—that is, to transform it into a burning memory through imagination. In the first photograph, women appear lined up, looking toward the only man in the image, who points to the Pedra Fundamental. In the second, suited men and military officers pose for the photographer around the Pedra Fundamental, in a supposedly spontaneous scene. Faced with these images, what is it that touches us? By writing about images, the authors propose a poetic and critical gesture toward imaginable silences, opening space for new histories and possible futures.*

Keywords: Photographs. Gazes. Exercises. Imagination. Insurgency.

Introdução

Este texto se articula por meio do gesto de pensar por imagens, num exercício de escrita que se faz a quatro mãos, através do olhar: dois gestos que se mobilizam fazendo e se fazem sendo mobilizados. Olhar para duas fotografias escolhidas por aspectos culturais e históricos: uma monumentalidade envolvida, mulheres sendo fotografadas, projetos de cidades e/ou país, idealização de mundo. Mas, ao mesmo tempo, aspectos formais observados a partir do quadro da imagem: a direção do fotógrafo, a posição da câmera, as posições de homens e mulheres, os trajés, os gestos; e pessoais: o que convoca em cada um de nós a mesma imagem, como ela nos toca de maneira diferente, o que arde (Didi-Huberman, 2012) na imagem.

Mas, diante de um mundo repleto de imagens, porque escrevermos sobre elas? As imagens precisam ser imaginadas, novamente e novamente. Isto porque, de acordo com Azoulay (2010), elas são, em muitos casos, tomadas como provas reais de algo, documentos irrefutáveis e fechados; ou então, são tomadas como um documento duvidoso, falso, capaz de sofrer manipulações e, por isso, são falhas. Porém, a autora aponta que é justamente no fracasso das fotografias cuprirem uma única narrativa que reside sua potência.

[...] É exatamente esse fracasso que torna a fotografia um meio civil e uma fonte inestimável. [...] O aparecimento e desaparecimento de objetos do olhar na fotografia não atestam a falta de confiabilidade essencial da fotografia. Eles atestam, antes de mais nada, o fato de que uma fotografia não possui um único ponto de vista soberano e estável, e que o que é visível nela – seu verdadeiro referente – deve ser fundamentado não menos que sua interpretação.

(Azoulay, 2010, n.p.)

A imaginação é então um meio para multiplicar os pontos de vista sobre uma imagem fotográfica, sobretudo a partir de quem a observa, com as possíveis afetações que ela vai gerar, envolvendo singularidades e conexões imprevisíveis, pequenas e, por vezes, dantescas.

Barthes (1984) apresenta a operação fotográfica a partir de duas dimensões, o *studium* e o *punctum*. No primeiro, o autor indica a representação da dimensão cultural, política e histórica da imagem, sobretudo aquilo que pode ser lido de forma mais ou menos consensual, dentro dos códigos partilhados por uma comunidade, formada pelas identidades e pelo reconhecimento. Já o *punctum* trata de um rasgo, uma abertura, uma ferida que acontece em quem observa, provocando no observador afetos singulares. Esse elemento – por vezes, gestual ou mesmo vindo

de um objeto ou de uma textura – não é construído pelo fotógrafo, mas emerge da relação íntima entre a imagem e quem a vê. É nesse momento de ruptura que a imaginação se torna ativa. Essa potencialidade presente no *punctum* não apenas interrompe a dimensão passiva presente na camada do *studium*, como faz com que o espectador a intente completar, convocando memórias, projeções e afetos para além daquilo que se apresenta materialmente registrado. A fotografia, assim, não se esgota no seu referente real, mas se abre a um jogo de significados possíveis, onde o invisível (o que foi excluído do quadro, o que aconteceu antes ou depois do clique) ganha corpo através da imaginação.

O ato de imaginar, assim, para nós, não se constitui como mera reprodução do mundo, mas uma potência de fissura que desestabiliza as percepções cristalizadas, se tomarmos palavras de Deleuze (1987; 2016). Sua ideia de “cristais de tempo”, imagens que não representam a realidade, mas a decompõem e recombina, permite fazer emergir o virtual contido no atual. Ou seja, grosso modo, o que está em potência de acontecer a compor aquilo que efetivamente acontece. Para Deleuze, o cinema – um de seus importantes interesses – e qualquer imagem que de fato provoque uma criação não se limita a registrar o visível; ele libera o invisível que o habita – os afetos, as tensões, os futuros possíveis. Inclusive, Deleuze (1987) radicaliza essa ideia, pois, para ele, a arte não comunica informações, mas constitui “blocos de sensações” que forçam o pensamento a sair de seus trilhos habituais.

Processo de escrita

A proposta para essa escrita conjunta partiu de nossa aproximação particular com exercícios de escrita, fabulação e contação sobre imagens. Cada um com seu caminho de pesquisa pode se debruçar sobre uma mesma fotografia. Com referência em um exercício elaborado pelo coletivo História Natural de Goyaz (HNG) – do qual Ana Flávia Maru faz parte – e com base no trabalho da cineasta francesa Agnès Varda, *Une minute pour une image* (1982), encontramos uma fotografia que tocava ambas pesquisas para empenharmos uma escrita sobre ela. Pesquisas essas que têm trabalhado sobre a relação da fotografia com a história oficial das cidades. A fotografia escolhida foi encontrada na página principal do site Portal Cerratense. Em primeiro momento, tínhamos uma camada para olhar para aquela imagem, pois sabíamos que o monumento o qual a fotografia representava era a

“Pedra Fundamental”, instalada na década de 1920 em Planaltina, região demarcada pela Missão Cruls (1892-1893), primeira expedição científica a demarcar o sítio da futura capital do Brasil, no Planalto Central. A comissão, composta por médicos, geólogos e engenheiros, percorreu a região de Planaltina (GO) e fixou, em 1892, um marco de pedra, a Pedra Fundamental, no Morro do Centenário, simbolizando a escolha do local. Apesar de não ter sido implementada na época, a missão forneceu dados essenciais para a construção de Brasília na década de 1950 (Cruls, 1894; Penha, 1992; Mourão, 1990; Oliveira; Penna, 2008; Gomes, 1994). A missão foi um marco para a futura capital do Brasil, Brasília, que viria a ser construída a alguns quilômetros de distância da Pedra Fundamental e cerca de quase 30 anos depois.. Em segundo momento, a fotografia causou estranhamento e certa indignação pela composição da cena. Estranhamento pela forma de cruz que a imagem carrega, o monumento no eixo vertical e a fileira de mulheres compondo a linha do horizonte; indignação porque parecia uma imagem que carregava uma violência na composição da cena, onde um homem encena para a câmera um gesto de ensinamento às mulheres.

5

Inicialmente, essa escrita começa com o exercício de olhar para uma fotografia. Não tínhamos, a priori, a intenção de abrir para outras imagens, outros arquivos. Porém, após a escrita sobre a fotografia, houve uma busca através da ferramenta Google Lens para encontrar dados técnicos sobre a imagem: ano, fotógrafo, legenda. A ferramenta utiliza uma inteligência artificial que “[...] compara os objetos na sua foto a outras imagens e as classifica com base na relevância e semelhança com esses objetos” (Site Lens Google, s/a, s/p). Com isso, a busca apresentou outros sites onde a mesma imagem era utilizada, mas em nenhuma das buscas havia dados da fotografia. Apesar disso, a busca por “semelhança” apresentou uma nova imagem. A que nos provocou no conjunto de imagens foi a também realizada na Pedra Fundamental. O que chamou a atenção em um primeiro momento foi uma certa oposição à imagem anterior, nesta, não há mulheres, apenas homens, todos ao redor da Pedra Fundamental. Os homens estavam dispostos na cena pelo fotógrafo como se ele almejasse uma fotografia puramente “documental”, despojados e naturais diante da câmera. Essa diferença entre as fotografias, de uma encenação mais rígida e outra mais “natural” foi disparadora. Novamente, a segunda imagem encontrada está em um site sem informações sobre ano, título, fotógrafo. Seguimos novamente em um exercício de escrita sobre essa outra imagem.

A escrita se dá na medida dos afetos diante daquela imagem, é como um jogo com o outro, o que um vê na imagem e o que o outro não viu, a forma de olhar, de aproximar, de recortar e sobretudo de imaginar. O que é preciso para ver uma imagem? Ou, como formula tão bem Didi-Huberman (2012, p.20), “[...] a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de aportar este «conhecimento pela imagem»? De acordo com o autor a imagem em contato com o real arde, isto é,

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma.
(Didi-Huberman, 2012, p.215).

Não é a intenção aqui se debruçar sobre qual sintoma seria esse e sim a partir de um exercício pela imagem, nos debruçarmos sobre aquilo que nos toca e nos olha de volta. Georges Didi-Huberman radicaliza a potência política da imaginação ao afirmar que as imagens não apenas representam, mas ardem – elas consomem as certezas do real e deixam brasas acesas para o pensamento. Em *Imagens apesar de tudo* (Didi-Huberman, 2003), ele analisa quatro fotografias clandestinas tiradas por prisioneiros do campo de Auschwitz, imagens precárias, tremidas, que desafiam a lógica do testemunho perfeito. Essas fotos não documentam o Holocausto de forma totalizante – elas são falhas, insuficientes, quase ilegíveis. Mas é nessa fragilidade que reside sua força: elas ardem como um contra-ataque à estratégia nazista de apagamento, provocando nossa imaginação a ver além do visível e a ouvir os gritos silenciados.

Para isso, o trabalho *Un minute pour une image* (1982) nos serve de referência. Nele, um conjunto de ensaios feitos para a TV francesa, Varda convida algumas pessoas para narrarem uma fotografia. Em um desses ensaios, a própria cineasta elabora uma narração. A fotografia narrada foi feita durante a Guerra da Argélia pelo serviço militar francês e nos apresenta no quadro da imagem uma mulher argelina. Varda se detém na descrição da imagem sobre aspectos históricos e culturais ao localizar que as mulheres argelinas estavam – naquele momento – sendo obrigadas a serem fotografadas sem o véu, isso porque elas precisam, diante do domínio francês sobre a região, realizar documentos de identidade. Porém, o que nos toca diante da descrição da cineasta é o olhar atento que ela tem diante da expressão do rosto da mulher fotografada. Varda compartilha conosco a violência

do olhar daquela mulher. Ela compartilha neste ensaio a recusa da mulher diante da violência daquela fotografia.

Didi-Huberman critica a ideia de que só as imagens claras e corretas têm valor histórico. Pelo contrário, são as imagens que falham, que tremem, que mostram apenas um fragmento, as que mais nos exigem um olhar ativo. Como Barthes, com o punctum, e Deleuze com os cristais de tempo, ele mostra que a verdadeira potência da imagem está no que ela não consegue mostrar, no que fica nas bordas, no que exige que a imaginação complete, questione, revolte-se. Se o real muitas vezes é insuportável (como nas imagens de guerra, de genocídios, de violência estrutural), a imagem não deve servir como anestésico, mas como fogo: algo que queima nossa passividade e nos obriga a reinventar a memória e a justiça.

Quando trazemos o contexto da América do Sul e do Brasil, podemos observar essa potência. Em *Assentamento* (2013), Rosana Paulino ressignifica fotografias de pessoas escravizadas no século XIX, interrompendo a violência do olhar colonial. A exposição abarca retratos de arquivo de homens e mulheres negras escravizados – imagens originalmente feitas para catalogação racial e estudo pseudocientífico – e as recorta, costura e multiplica, criando uma instalação em que rostos e corpos se repetem em padrões que lembram cicatrizes. Essas fotografias, que, no século XIX, serviam como instrumento de opressão, são incendiadas simbolicamente pela artista: ela as desloca de seu contexto de violência e as transforma em monumentos de resistência. Outra ideia em que isso aparece está na série *Os Brasis* (2020), de Denilson Baniwa, quando o artista se apropria de gravuras coloniais e as intervém com grafismos indígenas, rasgando a narrativa do “indígena do passado”. Como Didi-Huberman diria, essas imagens ardem porque não nos deixam parar no horror passivo e revelam o gesto de apagamento por trás do registro.

No filme *Fotograma* (2015), os diretores conduzem uma reflexão sobre o que fazemos quando estamos diante de uma imagem. Ao filmar, paralelamente, um muro no centro urbano do Recife com carros passando, a narração nos revela que, no momento da filmagem, os diretores acreditavam estar registrando um muro. Porém, ao rever a imagem, ele nota uma mulher negra que atravessa o quadro da direita para a esquerda – uma presença que, até então, não havia captado sua atenção. O filme faz uma digressão sobre o que significa estar diante de uma imagem:

Cada vez que estamos diante de uma imagem, talvez devêssemos reservar algum tempo para pensar em quais rastros de um outro tempo esse pequeno recorte do mundo nos quer e nos pode revelar. Diante de uma imagem é preciso pensar nos apagamentos e reescrituras da história. Pensar nas construções de sentido que pretendem naturalizar o cotidiano e tudo que nos cerca. A acumulação de imagens é incapaz de qualquer ruptura com a mera reprodução. É preciso diante das imagens, não se deslumbrar demais nem de menos. O que nos move é a capacidade de articular uma crítica de um passado, que continua a passar diante de nossos olhos como permanência sobre o presente.

(Fotograma, 2015, 00:00:04)

A construção narrativa que se desenrola ao longo do filme se adentra sobre o plano da mulher negra: o que ele contém, o que está fora dele, a história da cidade do Recife, os apagamentos históricos que mulheres negras sofreram — e ainda sofrem — nessa cidade. Trata-se de um recorte do espaço urbano atravessado por um exercício crítico sobre o que uma imagem carrega. O que há de específico naquela pessoa, naquele muro, naquela calçada, naquela câmera, naquele lugar, naquela cidade, naquele país?

Pensar por fotografias

Por Gabriel Ramos – Exercício 1

Para este tópico, informamos que o exercício 1 foi feito com a imagem retirada do site Portal Cerratense e o exercício 2, com a do site “Brasília Capital”, ambas acessadas em 15 de maio de 2025.

Figura 1 –Mulheres e um homem ao redor da Pedra Fundamental.



Fonte:Portal Cerratense. Acervo: Arquivo Público do Distrito Federal.

Na Figura 1, todas as mulheres brancas olham fixamente para um monumento onde um homem aponta com sua vareta, aparentemente, a mesma utilizada por professores durante séculos em salas de aula. Parece se tratar de um ensinamento: somente este homem é detentor do saber e todas as mulheres precisam olhar com muita atenção ao que ele fala. São catorze mulheres e um homem. Todas mais baixas que ele, exceto uma que, na realidade, parece estar em cima de uma pequena parte da fundação onde está fixado o monumento.

O monumento é robusto, parece ser um paralelepípedo apoiado verticalmente, com algumas quinas formando uma ponta aguda, que, por sua vez, direciona-se para o céu. Deve ter cerca de três metros de altura. No meio de uma das faces do monumento, onde o homem aponta a vareta, aparece uma insígnia com uma placa de metal, onde possivelmente contém as informações sobre ele. O homem usa terno claro, sem barba e com cabelo aparado. Quase todas as mulheres usam vestidos longos, claros e com estampas que remetem a uma domesticidade e neutralidade, além de terem cabelos curtos ou presos, exceto pela quinta, da esquerda para a direita, que usa calças e cobre o rosto e a cabeça com uma espécie de lenço. Além disso, é a única que está com as mãos posicionadas para frente do corpo. Além do monumento, observamos, mais à frente, uma espécie de balaústre com uma corrente que o amarra, possivelmente, contornando seu entorno, o que leva a crer se tratar de uma proteção. Algumas mulheres seguram e se apoiam nessa corrente. A grama está crescendo e o céu límpido, o que nos leva a pensar que não havia chovido neste local recentemente, porém que é um período intermediário de chuva e seca, tratando-se do cerrado.

A fotografia não é centralizada por completo, sobrando um espaço à esquerda, em que é possível observar um descampado, dando a ver uma área grande. A escolha do fotógrafo parece ser não deixar perdê-lo de vista, como se fizesse sentido também o contexto nesse caso. No todo, o conjunto se apresenta como um volume de quinze pessoas na horizontal e um monumento na vertical, dando a ver uma meia-cruz plantada no chão. Assim, mulheres olham para um homem que aponta, com sua vara, para um monumento, que, por sua vez, aponta para o céu. Não há a vista frontal do rosto de nenhuma das mulheres. A mão do homem está ereta de uma maneira muito correta, notoriamente ensaiada, com seu indicador apoiando na vareta, como se já estivesse esperando há algum tempo para terminar a fotografia e o dedo já estivesse cansado de ficar junto aos demais (Figura 2).

Figura 2 – Mulheres e um homem ao redor da Pedra Fundamental (recortes e ampliações 1).



Fonte: Portal Cerratense. Acervo: Arquivo Público do Distrito Federal.

Da esquerda para a direita, as três primeiras mulheres estão mais próximas: uma delas coloca a mão na cintura da outra, como se já se conhecessem e demonstrando acolhimento e pertença. Elas não parecem estar desconfortáveis, talvez estivessem ensaiando, um pouco teatrais. A do meio, inclusive, parece experimentar um sorriso ou um balbúcio de algo, como se quisesse demonstrar estar acompanhando o que era informado pelo homem. Parece haver alguma coisa que prenda a atenção das mulheres para acreditar em um mundo para elas ou para que elas também pudessem habitar. Pelos trajés e gestos, a foto aparenta ser do início do século XX, provavelmente entre os anos 1930-40. Pelo contexto imaginado e o fato de só haver mulheres numa área externa e descampada, sugere que possa ser uma promessa de um novo lar para cuidar de suas famílias. Uma ideia de semear num lugar novo. Logo, ao apontar para um lugar específico no monumento, haja vista sua implantação, dá a ver pela fotografia a ideia de uma posição geográfica, que talvez seja ali onde seria semeado seu futuro. Um homem apontaria o futuro naquele lugar para que elas possam florescer naquele cerrado descampado.

Por Gabriel Ramos – Exercício 2

Nove homens na Figura 3. Todos bem trajados e com um comportamento formal. Três vestem trajés militares, cinco usam ternos e gravatas, e atrás, pode-se ver um sapato de um último, mas que não é possível precisar ser civil ou militar. Em primeiro plano, temos quatro deles conversando. À esquerda, um militar parece

trazer informações ou instruções específicas, ao contar nos dedos alguma quantidade. A seu lado, o homem engravatado parece estar atento ao que lhe é informado com as mãos atrás do corpo, além do outro militar, que parece estar com as mãos do mesmo modo ou quase encostadas no monumento, olhando de soslaio a informação passada, como se já soubesse o que está sendo dito, mas acompanhando (Figura 4). Mais compenetrado diretamente está o quarto e último desta primeira linha.

Figura 3 - Homens ao redor da Pedra Fundamental em Planaltina.



Fonte: Brasília Capital. Acervo: Arquivo Público do Distrito Federal.

Figura 4 - Homens ao redor da Pedra Fundamental em Planaltina (recortes e ampliações 1).



Fonte: Brasília Capital. Acervo: Arquivo Público do Distrito Federal.

Mais ao fundo e à direita, num segundo plano, os outros cinco homens parecem estar tendo uma outra conversa. O mais à direita e o homem à sua frente, único negro entre eles, olha fixamente para a direção do monumento, que, por sua vez, parece ter sofrido alguma espécie de reforma ou pintura recente, enquanto os balaústres foram modificados por completo, tendo sofrido transformações em sua

materialidade, de concreto para madeira. O homem negro se veste diferentemente, com uma camisa listrada por baixo e usa óculos escuros.

Essa fotografia parece estar no ângulo oposto ao da fotografia anterior. Há nela outra temporalidade: a grama está mais baixa e rala, o que leva a crer ser um período de seca. No canto direito, há itens escritos no pequeno pedaço da laje: “Botaf. 2 Vasco 1 23 maio 71 Ceará”. Possivelmente faz menção a uma vitória do time do Botafogo sobre o Vasco no ano de 1971, talvez, pela época do ano, num campeonato carioca, fazendo supor que Ceará seria o apelido de quem escreveu. Pelo ano da pichação e a tinta ainda estar muito aparente, é o período da ditadura militar, e, tratando-se do contexto de Planaltina, podemos supor que estivessem pensando algum novo plano para o lugar. Talvez alguma base militar?

A fotografia não parece ter sido ensaiada. Na realidade, a imagem sugere que tenha sido espontânea, sem ninguém fazendo uma pose específica. Pode ter sido inclusive feito às pressas, pois, ao lado do segundo homem, à esquerda, vemos partes de algumas malas, que parecem ter sido escondidas, mas não o suficiente para não aparecerem na fotografia. Mas ela também pode ter sido encenada para parecer espontânea, algo do tipo “finjam que estão à vontade”, e eles se organizam em seus movimentos.

Por Ana Flávia Maru – Exercício 1

Na página inicial do Portal Cerratense podemos ver a Figura 5. Em um fim de tarde de inverno em Planaltina, 13 mulheres dispostas em uma fileira posam para o fotógrafo. No centro da imagem, entre a fileira de mulheres encontra-se a Pedra Fundamental da futura capital dos Estados Unidos do Brasil, assim como consta em letras metálicas na placa fixada na pedra. Em frente a pedra encontra-se o único homem da imagem. Ele veste um paletó, camisa branca e gravata. Com o braço direito estendido ele aponta com seu ponteiro o texto fixado na pedra. “Todas vocês, olhem em direção ao que o homem aponta!”, teria dito o fotógrafo antes do clique do obturador. Forjando então uma cena escolar, ou cotidiana onde um homem com o poder que lhe é dado desde seu nascimento, aponta para o futuro. Podemos pensar que a criação deste futuro parece contar com aquelas mulheres, mas é diante da recusa de uma única mulher que somos convidados a duvidar dessa participação. Ela está atrás do braço estendido do homem (Figura 6) . De

cabeça baixa ela olha para o chão no momento da foto, um gesto de recusa ao aprendizado e da cena imposta.

Figura 5 – Mulheres e um homem ao redor da Pedra Fundamental.



Fonte: Portal Cerratense. Acervo: Arquivo Público do Distrito Federal.

Figura 6 – Mulheres e um homem ao redor da Pedra Fundamental (recortes e ampliações 1).



Fonte: Portal Cerratense. Acervo: Arquivo Público do Distrito Federal.

Que cena seria essa? A pedra fundamental marcaria o local da atual capital do Brasil, Brasília. Ela marca um futuro, que pela fotografia parece que ainda não chegou, os capins altos do cerrado compõem o primeiro plano da imagem e também a linha do horizonte fragmentada por entre as mulheres. Não há sinal desse futuro. De onde essas mulheres vieram? Em um exercício de aproximação da imagem, recorte e zoom, podemos notar que outras duas mulheres na fotografia também não obedecem o fotógrafo. Em uma triangulação a mulher da esquerda encostada na pedra fundamental olha para a outra de cabeça baixa, como se o gesto dela a convocasse ou para reprimi-la diante de tal recusa ou para ser sua cúmplice no ato.

A mulher da direita que parece olhar em direção da pedra fundamental se não fosse seu corpo levemente inclinado para trás e de seu braço que parece ir em direção a mulher de cabeça baixa, como quem estendesse a mão para a amiga afirmando também a sua recusa diante do fotógrafo. A fotografia no site não possui legenda, título, acervo, data ou fotógrafo. Mas suponhamos que ela seria da década de 1930, alguns anos depois da inauguração da pedra fundamental. Em 1932 as mulheres – não todas – no Brasil conquistaram – em partes – o direito ao voto. Esse direito só poderia ser exercido com a autorização do marido ou então no caso das solteiras e ou viúvas deveriam ter trabalho remunerado comprovado. Excluindo boa parte das mulheres, principalmente as mulheres negras da possibilidade desse direito.

Por Ana Flávia Maru – Exercício 2

Figura 7 – Homens ao redor da Pedra Fundamental em Planaltina



Fonte: Brasília Capital. Acervo: Arquivo Público do Distrito Federal.

De costas para a placa em metal fixada em um dos lados da Pedra Fundamental, o fotógrafo convoca os homens engravatados para uma fotografia (Figura 7). O capim que antes compunha o quadro da fotografia anterior aparece cortado, talvez tenha sido substituído por grama esmeralda. As pequenas colunas que antes possuíam correntes para delimitar o espaço do monumento agora estão vazias e parecem ser feitas de concreto e não mais de madeira. Militares parecem em uma cena onde parecem detêm um conhecimento diferente da imagem anterior, aqui quem “ensina” não parece distante dos que aprendem eles parecem

despretensiosos e a atenção se detém menos na placa da Pedra Fundamental e mais para uma conversa. A fotografia ainda segue a estrutura horizontal e vertical, homens dispostos horizontalmente e o monumento com sua pretensa vocação aos céus demarca a verticalidade da imagem. Novamente, no site onde a fotografia foi encontrada não havia nenhuma informação sobre a data da imagem, porém ao nos aproximarmos do canto inferior esquerdo da fotografia notamos um escrito na base que nivela o solo ao redor da Pedra Fundamental. “Botaf. 2 Vasco 1”, “23 maio 1971 Ceara”. 1971, há onze anos era inaugurada a nova capital do Brasil, Brasília cerca de 40km a oeste. No site Brasília Capital Exposição “Andanças: Passado, Presente e Futuro” chega a Planaltina” era o nome da matéria no site Brasília Capital onde a fotografia foi encontrada. Era a divulgação da exposição que tinha como intuito refletir sobre o “passado, presente e futuro” das cidades do Distrito Federal. Três imagens foram escolhidas para divulgação da exposição, entre elas a fotografia acima e todas nelas não há a presença de mulheres na fotografia. Um único homem aparece fora do piso que circunda a pedra, ele veste terno, camisa branca e gravata, está com as mãos na cintura e olha em direção a Pedra Fundamental (Figura 8), como quem na escuta do que o militar dizia, aprendia mas também desconfiava. Um outro homem aparece também com as mãos na cintura, ele está mais próximo a pedra, ele veste camisa listrada, terno, gravata e é o único que aparece de óculos de sol. Um homem negro, o único, talvez ele era botafoguense, com sua camisa listrada em homenagem ao time que havia ganhado naquele ano o Campeonato Carioca (Figura 8). Ele e seu amigo um pouco mais afastado, olha para a placa da Pedra Fundamental com curiosidade e desconfiança. Talvez a desconfiança de ambos se valha do poder que os militares tinham nesse momento no Brasil durante a Ditadura Militar (Figura 8).

Figura 8 – Homens ao redor da Pedra Fundamental em Planaltina (recortes e ampliações 1).



Fonte: Brasília Capital. Acervo: Arquivo Público do Distrito Federal.

Efeitos de pensar por fotografias

Por Gabriel Ramos – Exercício 3

Entre promessas e gestos

As fotografias carregam promessas de futuros. Uma das mulheres guarda no bolso algo, a mão não consegue entrar por completo, talvez seja algo que não deveria estar ali, ela segura certa de que precisa mantê-la, daquele modo, porque talvez possa cair de seu bolso. O que seria? Um lenço para segurar a coriza pela segura? Não, talvez algo mais pesado. Uma pedra? Ela vai retirar uma pedra para jogar no monumento? Ela está cansada de ficar nessa posição, sua raiva só é contida pela necessidade de terminar essa sessão de fotos, tirar uma grana para poder sair logo dali. Seu cansaço faz seu cotovelo arquear quase 90°.

Outra promete sair dali e realizar o sonho de nunca mais ter que fazer esse tipo de trabalho. Relembra os tempos de dançarina e imaginou vários passos, de preferência longe dali. Às vezes, ainda se pergunta se realmente precisa se submeter a ouvir por horas os homens falarem por ela. Muito mais raivosa que as demais, uma outra mulher segura firme o balaústre que protege a obra, ironicamente, porque parece querer arrancá-lo para jogar. Segurar algo é manter, endurecer o corpo, enrijecê-lo. É dizer que não está confortável, que deseja não mais fazer parte desse jogo, de fotos, poses e docilização dos sentimentos. Já não bastasse ter que usar vestidos que não usava fazia tempo, ainda ter que ficar ali até encontrar uma pose decente. Ela segura o balaústre como quem quisesse, na realidade, segurar o monumento e dele tomar posse. Seria isso? De quem é o monumento e quem pode falar dele?

Os homens, por sua vez, parecem estar tramando algum plano específico para o lugar, com suas malas no chão, repletas de projetos para o local, em meio a uma posição geográfica em que há demarcação, o que fortalece a cara estratégia de ordenamento dos militares. A aparente espontaneidade de suas posições parece justamente traduzir certa apatia perante o militar que direciona mais a conversa, à esquerda. Quase podemos afirmar haver uma disputa daquele que sabe o que fazer com as mãos (comandar, ordenar, direcionar) dada sua relação de poder com aqueles que não sabem o que fazer com elas. Colocá-las para trás, apoiá-las no balaústre, colocá-las no bolso. Em alguma medida, parecem estar subservientes à palavra do militar que coordena.

Por Ana Flávia Maru – Exercício 3

Recusas

A mulher de cabeça baixa, na primeira fotografia, recusa olhar para onde o homem aponta. Mas, a que mesmo ela se recusa? Olhar hoje para essa imagem é desnaturalizar o lugar imposto às mulheres diante dos homens, diante da cidade prometida, planejada e sonhada por esses que seguem apontando para um único futuro. Onde ela morava? O monumento aponta para o céu, ela, com seu olhar, aponta para o chão, para a terra. As outras mulheres que aparecem na foto são dispostas de maneira contrária ao fotógrafo de maneira a esconder parte de seus rostos. Seus corpos-objetos são o que importa. Mas isso não é o que toda fotografia faz? Barthes nos lembra que “A Fotografia transformava o sujeito em objeto [...]” (Barthes, 1984, p. 26). Essas mulheres sabiam de tal transformação? Elas teriam posteriormente visto sua imagem impressa em papel?

O fotógrafo, ao notar a mulher de cabeça baixa, teria gritado, “Ei, você, olha para a pedra!”, ela, em silêncio, teria seguido na sua recusa. Ele teria insistido, elevando o tom da voz: “Olha para a pedra! Você quer ou não quer fazer parte do futuro da nação?”. A mulher segue de cabeça baixa enquanto outras duas mulheres – que estavam antes na posição dirigida pelo fotógrafo – também desmontam a cena e se tornam cúmplices da mulher de cabeça baixa. O que elas recusam ao não obedecer ao fotógrafo? A mulher de calça, as mulheres que se encostam pelas mãos, pela mão na cintura e pelo braço estendido por trás do homem compartilhavam entre si uma cumplicidade silenciosa. O que era planejado para elas? Quais legendas podemos criar para essas imagens?

Sinto dificuldade em imaginar a vida dessas mulheres. Essa dificuldade talvez se dê porque desejo imaginar algo que não caia em um aprisionamento do passado/futuro delas naquela capital. As mulheres por muitas vezes foram excluídas da produção de discurso, por mais que sempre estivessem atuando na construção do tal futuro, junto aos homens, crianças e outros seres. Gostaria de imaginar uma vida que sobrevive por uma fresta na narrativa hegemônica daquela cidade-futuro. É através de investigações sobre a história das mulheres no Planalto Central, que encontro um vestígio de uma prática pouco comum destinada às mulheres. Quero dizer, é a partir de um trabalho que enxerga uma lacuna na história oficial da

1 Em referência ao filme *Os colonos* (2023), de Felipe Gálvez Haberle.

construção da futura capital e o lugar que as mulheres ocupavam nessa narrativa, que me detenho. O filme *Poeira e batom no Planalto Central* (2017) de Tânia Mourão e Tânia Quaresma, investiga histórias pouco narradas, deixadas de lado por essa História dos Homens. Cerca de 50 mulheres narram sua relação com a construção de Brasília. Uma das entrevistas é com Neiva Chaves Zelaya, a primeira motorista de caminhão do país. Talvez, a primeira mulher a ser convocada e aceita a trabalhar em um posto que só os homens ocupavam. Ela diz na entrevista para o filme: “Eu era motorista de caminhão, tinha uma vida que qualquer pessoa, qualquer mulher que gosta de trabalhar devia (sic) até invejar.” (Poeira, 2017, 00:05:00). Hoje, sabemos que as mulheres sempre trabalharam, o serviço doméstico que era visto como cuidado naturalizado era na verdade um trabalho, que possibilitou o “sucesso do capitalismo”, como nos lembra Federici,

A acumulação capitalista é estruturalmente dependente da livre apropriação de imensas áreas de trabalho e recursos que precisam aparecer para o mercado como externalidades, como o trabalho doméstico não remunerado realizado pelas mulheres, com o qual os empregadores contam para reprodução da força de trabalho.

(Federici, 2019, p. 308)

18

O lugar que Neiva vai ocupar durante a construção de Brasília, como uma “única” mulher que faz frente a ocupar um trabalho que boa parte das mulheres na época não ocupavam. A caminhoneira me faz retornar para a imagem das mulheres diante a Pedra Fundamental. A recusa da mulher na fotografia parece ser uma dessas brechas que se cria na narrativa. Um pequeno gesto dela que me toma hoje de assalto, abre caminho para especular, ouvir com atenção.

Desconfianças

Na segunda fotografia, os dois homens com a mão na cintura desconfiam de algo. Desconfiam da história contada pelos militares. O homem negro que veste camisa listrada teve um tio que participou da construção da Pedra Fundamental. Ele via pela primeira vez a pedra com os próprios olhos, que outrora era apenas imaginada pelas histórias do tio. Imaginemos juntos: o tio vivia em Araguari quando a comissão para instalação da Pedra Fundamental passou pela cidade em direção a Mestre das Armas (região que possivelmente viria a ser Planaltina, Formosa e Luziânia). Ele era mestre de obras e foi trazido para aquela expedição. Acabou se ajeitando pela região e formou uma nova família. Chegou a trabalhar também alguns anos mais tarde na construção de Brasília. Ele dizia ao sobrinho

“Não se pode dar confiança ao que dizem esses homens fardados. Trabalhei para a construção dessa pedra e meu nome nunca apareceu na papelada, no dia da inauguração fiquei de longe observando o alvoreço. Tinha uns três fotógrafos, mas nunca vi essas imagens.”. O sobrinho, também desconfiava daquela história, mas também se lembrava de dois amigos de infância que haviam desaparecido alguns anos antes daquela foto ser feita. Eles eram acusados por alguns desses homens fardados de ir contra o regime ditatorial. A desconfiança é também um meio para imaginar outros lugares.

Conclusão

Este exercício a quatro mãos revelou que uma fotografia nunca é apenas um documento, mas um campo de batalha de sentidos. Ao nos debruçarmos sobre imagens da Pedra Fundamental de Brasília – uma marcada pela encenação hierárquica de gênero, outra pela suposta naturalidade masculina –, testemunhamos como o mesmo monumento pode arder de modos distintos, dependendo de quem olha e de como se olha.

Seguindo Didi-Huberman, Azoulay e Barthes, entendemos que a potência dessas imagens está justamente no que elas não mostram de imediato: as violências estruturais (o apagamento das mulheres, a falácia do progresso) e as fissuras que permitem reescrever a história. A fotografia, como ato civil (Azoulay, 2010), exige que a completemos com nossa imaginação – não para preencher lacunas de forma arbitrária, mas para desobedecer às narrativas hegemônicas que insistem em cristalizá-la como “prova” de um passado unívoco. O punctum (Barthes, 1984) que nos feriu em ambas as imagens – a cruz compositiva, a pose didática do homem, a falsa informalidade do grupo masculino – não é acidente, mas “sintoma” de um projeto de poder. E é justamente aí que a imaginação se torna ferramenta política: ao invés de aceitar o studium colonial dessas fotos, incendiemos seus significados, liberando os futuros que elas tentaram aprisionar.

O método de escrita conjunta – com seus achados acidentais (como a segunda foto revelada pelo Google Lens) e seus afetos divergentes – mostrou que não há olhar inocente. Cada imagem carrega gestos de montagem (do fotógrafo, da história oficial, dos algoritmos que as reproduzem), mas também gestos de desmontagem (nossos, ao recortá-las, costurá-las com palavras, devolvê-las

ao mundo como perguntas). Se, como diz Deleuze, criar é resistir, então escrever sobre imagens é um ato de insurgência: é recusar o arquivo como algo fechado e transformá-lo em ardência da memória. Por fim, essas fotografias da Pedra Fundamental nos lembram que Brasília – como todo projeto modernista – foi construída sobre exclusões fundadoras. Mas a arte de reimaginar imagens (e cidades) está justamente em fazer arder o que foi silenciado, para que novas narrativas – mais plurais, mais justas – possam, enfim, emergir.

Referências

- AZOULAY, Ariella Aïsha. O que é uma fotografia? O que é fotografia? In: **Philosophy of Photography**. Volume 1 Number 1. doi: 10.1386/pop.1.1.9/. Tradução de Marina Feldhues. 2010.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRASILIA CAPITAL. **[Homens ao redor da Pedra Fundamental em Planaltina]**. [S. I.]: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://bsbcapital.com.br/exposicao-andancas-passado-presente-e-futuro-chega-a-planaltina>. Acesso em: 14 maio 2025.
- CRULS, Luís. **Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1894.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. O Ato de Criação. In: **Dois Regimes de Loucos**. São Paulo: Ed. 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo, Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. DOI: 10.35699/2238-2046.15454.

FERECI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.

FOTOGRAMA. Direção: Luis Henrique Leal; Caio Zatti. Recife: [s.n.], 2015. Filme (9 min). Disponível em: <https://vimeo.com/145428750>. Acesso em: 14 maio 2025.

GOMES, Paulo Bertran. **História da Terra e do Homem no Planalto Central**. Brasília: Solo Editores, 1994.

MARU, Ana Flávia Maximiano. **Um arquivo às avessas**: desaprender Goiânia em companhia multiespécie. 2025. 144 f. Dissertação (Mestrado em Projeto e Cidade) – Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2025.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. **Cruls: O cientista que demarcou Brasília**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

OLIVEIRA, Lúcio Costa; PENNA, João Batista de Almeida. **Brasília e a Missão Cruls**. Brasília: IPHAN, 2008.

PENHA, Eli Alves. **A Missão Cruls: 100 anos da primeira expedição à Brasília**. Brasília: EDUnB, 1992.

POEIRA E BATOM NO PLANALTO CENTRAL. Direção: Tânia Mourão; Tânia Quaresma. Brasília: TV Senado, 2017. Filme (documentário). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9xJUc8kbSk>. Acesso em: 14 maio 2025.

PORTAL CERRATENSE. [Mulheres e um homem ao redor da Pedra Fundamental]. [S.l.]: [s. n.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.cerratense.com.br/>. Acesso em: 15 maio 2025.

RAMOS, Gabriel Teixeira. Desobjetos e seus destinos: uma geocoleção onírica de paisagens de várzeas. In: **Várzeas urbanas** [livro eletrônico]: habitar paisagens de várzeas, volume 3. Ed. dos autores: Bauru 2025, pp. 7-22.

UNE MINUTE POUR UNE IMAGE. Concepção e direção: Agnès Varda. [S.l.]: Antenne 2, 1982. Série de TV.

NOTAS

Financiamento

Ana Flávia Maximiano Maru agradece à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que financiou a pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade.

Consentimento de uso de imagem

As imagens utilizadas foram autorizadas pelo Arquivo Público do Distrito Federal para escrita deste artigo.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-graduação em Projeto e Cidade. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

RECEBIDO EM: 15/05/2025

APROVADO EM: 25/10/2025

PUBLICADO EM: 15/11/2025