



## **Brasília em foco: a fotografia como ferramenta de promoção e crítica na construção da imagem da cidade**

*Brasilia en foco: la fotografía como herramienta de promoción y crítica en la construcción de la imagen de la ciudad*

E4\_06 - La fotografía como documento histórico en la construcción de la imagen de la ciudad ibero-americana

**Ana Esteban Maluenda**

Universidad Politécnica de Madrid, España

[ana.esteban.maluenda@upm.es](mailto:ana.esteban.maluenda@upm.es)

**Carlos Eduardo Comas**

Universidade Federal de Rio Grande do Sul, Brasil

[ccomas@uol.com.br](mailto:ccomas@uol.com.br)

**Resumo:** Este texto examina o papel da fotografia na construção da imagem pública de Brasília durante os anos de seu projeto, construção e consolidação inicial. Longe de compreender a fotografia de arquitetura como um instrumento documental neutro, ela é abordada como uma prática cultural situada, inscrita em encomendas institucionais, agendas editoriais e projetos simbólicos, e ativamente implicada na produção de sentido urbano.

A análise estrutura-se em torno de duas grandes dimensões visuais que se configuraram entre o final da década de 1950 e meados da de 1960. A primeira, de caráter morfo-anatômico, concentrou-se no objeto arquitetônico e territorial: o Plano Piloto, os conjuntos monumentais, as infraestruturas e a relação formal entre arquitetura e paisagem, apresentando a cidade como uma figura coerente e legível da modernidade. A segunda, de natureza fisio-sociológica, colocou a ênfase nos corpos, nos gestos e nos usos cotidianos, e mostrou Brasília como um ambiente vivido, atravessado pelo trabalho, pela mobilidade e pelas práticas sociais.

Por meio do exame dos trabalhos de Marcel Gautherot, Thomaz Farkas, Peter Scheier e Eugene Feldman – considerados não tanto como autores individuais, mas como atores inseridos em redes institucionais e editoriais específicas –, o artigo reconstrói como essas duas dimensões coexistiram, se sobrepuseram e entraram em fricção nas primeiras representações visuais da cidade. Dedicar-se especial atenção à circulação

dessas imagens em revistas ilustradas brasileiras, publicações internacionais de arquitetura e projetos editoriais experimentais, nos quais as tensões entre idealização formal e experiência vivida se tornaram progressivamente visíveis.

Sustenta-se que as leituras críticas de Brasília não surgiram como uma ruptura súbita com os relatos celebratórios iniciais, mas como o resultado gradual da instabilidade entre esses dois regimes visuais. A fotografia funcionou, assim, não apenas como meio de promoção, mas também como um espaço no qual as contradições do urbanismo moderno – entre planejamento abstrato e realidade social – começaram a se articular e a tornar-se perceptíveis.

**Palavras-chave:** Brasília; fotografia de arquitetura; imaginário urbano; modernidade latino-americana; olhar crítico.

**Resumen:** *Este texto examina el papel de la fotografía en la construcción de la imagen pública de Brasília durante los años de su proyecto, construcción y consolidación inicial. Lejos de entender la fotografía de arquitectura como un instrumento documental neutro, se la aborda como una práctica cultural situada, inscrita en encargos institucionales, agendas editoriales y proyectos simbólicos, y activamente implicada en la producción de sentido urbano.*

*El análisis se estructura en torno a dos grandes dimensiones visuales que se configuraron entre finales de la década de 1950 y mediados de la de 1960. La primera, de carácter morfo-anatómico, se centró en el objeto arquitectónico y territorial: el Plano Piloto, los conjuntos monumentales, las infraestructuras y la relación formal entre arquitectura y paisaje, para presentar la ciudad como una figura coherente y legible de modernidad. La segunda, de naturaleza fisio-sociológica, puso el acento en los cuerpos, los gestos y los usos cotidianos, y mostró Brasília como un entorno vivido, atravesado por el trabajo, la movilidad y las prácticas sociales.*

*A través del examen de los trabajos de Marcel Gautherot, Thomaz Farkas, Peter Scheier y Eugene Feldman –considerados no tanto como autores individuales cuanto como actores insertos en redes institucionales y editoriales específicas–, el artículo reconstruye cómo estas dos dimensiones coexistieron, se superpusieron y entraron en fricción en las primeras representaciones visuales de la ciudad. Se presta especial atención a la circulación de estas imágenes en revistas ilustradas brasileñas, publicaciones internacionales de arquitectura y proyectos editoriales experimentales, donde las tensiones entre idealización formal y experiencia vivida se hicieron progresivamente visibles.*

*Se sostiene que las lecturas críticas de Brasília no surgieron como una ruptura súbita con los relatos celebratorios iniciales, sino como el resultado gradual de la inestabilidad entre estos dos regímenes visuales. La fotografía funcionó así no solo como medio de promoción, sino también como espacio donde las contradicciones del urbanismo moderno –entre planificación abstracta y realidad social– comenzaron a articularse y hacerse perceptibles.*

**Palabras-clave:** *Brasília, fotografía de arquitectura, imaginario urbano, modernidad latinoamericana, mirada crítica.*

## Introducción

La historiografía reciente ha subrayado cómo las ciudades modernas del siglo XX no se construyeron únicamente mediante planes, edificios e infraestructuras, sino también a través de complejos dispositivos visuales que anticiparon, legitimaron y, en ocasiones, pusieron en cuestión su propia existencia.(Boyer, 1994; Mirzoeff, 1999) En este sentido, la producción de imágenes no constituyó un fenómeno secundario o meramente ilustrativo, sino un componente estructural de los procesos de urbanización moderna: un ámbito en el que se articularon formas de conocimiento, regímenes de visibilidad, estrategias de poder y marcos culturales de interpretación del espacio. Brasilia constituye un caso paradigmático de esta condición. Concebida desde su origen como proyecto territorial, político y simbólico, la nueva capital brasileña fue simultáneamente diseñada para ser vista, reproducida y proyectada como imagen, tanto en el interior del país como en el escenario internacional. En este marco, la fotografía se consolidó como un lenguaje privilegiado para mediar entre arquitectura, modernidad y representación.



**Figura 01:** Dos dimensiones visuales de un mismo edificio. Izquierda, Marcel Gautherot, *Congresso Nacional*. ca. 1959. Fuente: ©Instituto Moreira Salles, disponible en: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/28180>. Derecha, Thomaz Farkas, *Populares sobre a cobertura do palacio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília*, 21 abril 1960 Fuente: ©Instituto Moreira Salles, disponible en: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/728109>.

Dos fotografías prácticamente coetáneas del Congreso Nacional, realizadas en torno a 1960, permiten condensar de forma ejemplar esta problemática.(Figura 01) En una de ellas, Marcel Gautherot presenta el edificio mediante una vista panorámica de geometría rigurosa, horizonte despejado y ausencia de vida cotidiana: la arquitectura se ofrece como figura autónoma, emblema de orden, racionalidad y progreso nacional. En la otra, Thomaz Farkas retrata a los asistentes a la inauguración ocupando la cubierta del mismo edificio: cuerpos en movimiento, gestos informales, superficies todavía inacabadas... La ciudad aparece aquí como espacio practicado, apropiado y atravesado por experiencias humanas. Ambas imágenes muestran el mismo objeto y, sin embargo, activan dimensiones distintas de la ciudad moderna: una, centrada en su coherencia formal y territorial; otra, en su condición de escenario social en construcción.

Este contraste no remitía únicamente a decisiones formales individuales, sino a condiciones más amplias de producción, encargo, circulación y recepción de las imágenes.(Colomina, 1994) La fotografía de arquitectura, lejos de constituir un registro neutro o autosuficiente, se configuró como una práctica cultural ‘situada’, determinada por marcos institucionales, programas editoriales y agendas políticas, así como por tradiciones disciplinares y expectativas

sociales.(Comas, 2016) En una línea de pensamiento próxima al planteamiento orteguiano, se plantea que cada imagen de Brasilia resulta inseparable del entramado de circunstancias materiales y simbólicas que hicieron posible su existencia y orientaron su interpretación.(Ortega y Gasset, 1914) La fotografía no se limitó a mostrar la ciudad: contribuyó activamente a definir qué debía ser visto y cómo podía ser comprendido.

Desde esta perspectiva, este texto propone analizar la construcción visual de Brasilia a partir de la interacción de dos grandes orientaciones fotográficas que se configuraron durante el periodo del proyecto, la construcción y los primeros años de funcionamiento de la capital. Por un lado, una dimensión **morfo-anatómica**, centrada en el objeto arquitectónico y paisajístico: el Plano Piloto, los conjuntos monumentales, las infraestructuras y los dispositivos formales mediante los cuales la ciudad se ofreció como figura coherente de modernidad. Por otro, una dimensión **fisio-sociológica**, atenta a las acciones humanas que esa arquitectura requería o producía: el trabajo de los constructores, los desplazamientos cotidianos, los usos informales y los modos de apropiación del espacio moderno.

En cualquier caso, estas dos orientaciones no constituyeron campos separados ni excluyentes, sino vectores analíticos que permiten comprender cómo la imagen de Brasilia se configuró en un espacio de tensiones entre proyecto urbano y contingencia cotidiana. A través del análisis de los trabajos de Marcel Gautherot, Thomaz Farkas, Peter Scheier y Eugene Feldman –considerados no solo como autores, sino como actores insertos en redes institucionales, editoriales y culturales específicas–, el artículo examina cómo la fotografía participó en la producción simbólica y en la construcción de su imaginario moderno.

### **La dimensión morfo-anatómica. Arquitectura, forma urbana y paisaje como objeto visual**

Durante los años de proyecto y construcción de Brasilia se configuró una primera gran orientación visual sobre la ciudad que hemos denominado morfo-anatómica. Se trató de una forma de representación centrada en el objeto urbano y territorial: el trazado del Plano Piloto, los ejes monumentales, los edificios institucionales, la implantación de la arquitectura en el paisaje del Planalto Central y los sistemas constructivos que hacían posible su materialización. Esta orientación no se limitó a registrar la ciudad, sino que contribuyó activamente a establecerla como una forma legible y como un emblema reconocible de modernidad.

En el Brasil de mediados del siglo XX, la fotografía de arquitectura dejó de ser un instrumento auxiliar para convertirse en un componente central de la cultura arquitectónica moderna, al participar en la definición pública de sus valores formales y técnicos. En el caso de Brasilia, esta función se intensificó: la ciudad estuvo acompañada desde su origen por una producción fotográfica sistemática, promovida por instituciones estatales, arquitectos y plataformas editoriales, que tradujo el proyecto urbano en un repertorio visual estable y fácilmente circulable.

En este contexto se inscribe el trabajo de Marcel (Gautherot, 2001), figura destacada –aunque ni mucho menos exclusiva– de esta primera configuración visual. Instalado en Brasil desde 1940, Gautherot había desarrollado una trayectoria singular en la intersección entre fotografía, arquitectura y etnografía. Formado en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de París y vinculado en los años 1930 al Musée de l’Homme y al entorno de Alliance Photo, llegó a Brasil

con una sólida cultura visual moderna y una atención sostenida a la dimensión material y cultural de los territorios.

Desde ese mismo año comenzó a colaborar de forma sistemática con el Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, posteriormente IPHAN), institución que había adoptado la fotografía como herramienta técnica fundamental para el inventario, el estudio y la preservación del patrimonio arquitectónico. En ese contexto, la cámara funcionaba no solo como instrumento de registro, sino como medio para producir conocimiento y establecer criterios de valoración cultural.

Esta inserción en la cultura administrativa y técnica del Estado explica en buena medida el papel que Gautherot desempeñó más tarde en Brasília. Su relación con Lúcio Costa y, sobre todo, con Oscar Niemeyer se consolidó a lo largo de los años 1940 y 1950, desde el conjunto de Pampulha hasta las principales obras públicas del período desarrollista. Así que, cuando se inició la construcción de la nueva capital, Gautherot ya formaba parte del entorno profesional encargado de articular tanto el espacio construido como su representación visual. (Angotti-Salgueiro, 2007)

Entre 1957 y 1960 realizó miles de negativos en las obras de la nueva capital, convirtiendo ese trabajo en una puesta en escena visual de la construcción. Los elementos del proceso —pilotes, encofrados, grúas y andamios— fueron integrados en composiciones geométricas controladas. Aunque el trabajo humano estaba presente, quedaba subordinado a la escala monumental del conjunto: el obrero aparecía absorbido por la masa del hormigón, dentro de una narrativa visual que privilegiaba el proyecto colectivo frente a la experiencia individual. (Figura 02)



**Figura 02:** Marcel Gautherot, *Congresso Nacional em construção*. 1959. Fuente: © Instituto Moreira Salles, disponible en: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/28718>.

En general, sus imágenes privilegiaron vistas amplias y composiciones axiales, con horizontes despejados y edificios presentados como volúmenes aislados sobre un territorio casi abstracto. Las vistas aéreas del Eixo Monumental tomadas hacia 1959 condensaron de manera ejemplar esta aspiración. Al adoptar un punto de vista elevado, la cámara eliminaba cualquier rastro de vida cotidiana y ordenaba el territorio en ejes precisos. En estas imágenes, Brasília no aparecía como un lugar habitado, sino como un proyecto de nación: el triunfo del diseño moderno sobre el territorio interior del país. Como señala Heloisa (Espada, 2010, p. 10):

Brasília era, de hecho, como un inmenso cartel que anunciaba al mundo, en letras mayúsculas, que Brasil era capaz de llevar a cabo una empresa de tal envergadura. Y ese destino simbólico era coherente, cabe recordar aquí, con el devenir de la propia arquitectura moderna brasileña que, desde el proyecto del Ministerio de Educación y Salud, floreció por encargo del Estado con la enorme responsabilidad de representar la modernidad nacional.

Desde el punto de vista formal, el lenguaje fotográfico de Gautherot se caracterizó por una combinación de precisión técnica y el control geométrico, heredados tanto de la *Neue Sachlichkeit* como de la tradición racionalista europea. Sus encuadres tendieron a estabilizar el horizonte y a enfatizar la autonomía de los volúmenes arquitectónicos, tratados como entidades casi escultóricas. El Planalto Central quedaba así reducido a una vasta superficie abstracta sobre la que se inscribían, con claridad casi diagramática, los gestos del urbanismo y de la arquitectura.



**Figura 03:** Marcel Gautherot, *Esplanada dos Ministérios em construção*. 1959. © Instituto Moreira Salles.  
Fuente: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/28787>

En este tipo de imágenes, la figura humana solía ocupar una posición secundaria, cuando no meramente instrumental: una presencia mínima que introduce escala, pero que rara vez modifica el protagonismo del objeto construido. La ciudad se presentaba así como una forma completa en sí misma, como un organismo geométrico en expansión, más próximo a una idea que a una experiencia vivida. Esta operación visual resultó especialmente eficaz para fijar una imagen reconocible de Brasília como proyecto: una ciudad ordenada y coherente, emancipada tanto del pasado colonial como de los desórdenes de la metrópolis tradicional. (Figura 03)

Ahora bien, lo decisivo no fue solo la producción de este tipo de imágenes, sino su intensa circulación mediática. Desde comienzos de 1957, la revista *Brasília*, órgano oficial de la NOVACAP, documentó mensualmente el avance de las obras y la materialización de los principales edificios. (Figura 04) Aunque el fotógrafo institucional de la revista era Mário Fontenelle, una parte significativa del repertorio visual que definió su identidad gráfica procedía de Gautherot y de otros fotógrafos vinculados a una estética moderna, precisa y ordenada. En sus páginas, la ciudad se presentaba como un proceso técnico ejemplar, gobernado por la planificación y el control estatal. (Angotti-Salgueiro, 2014)

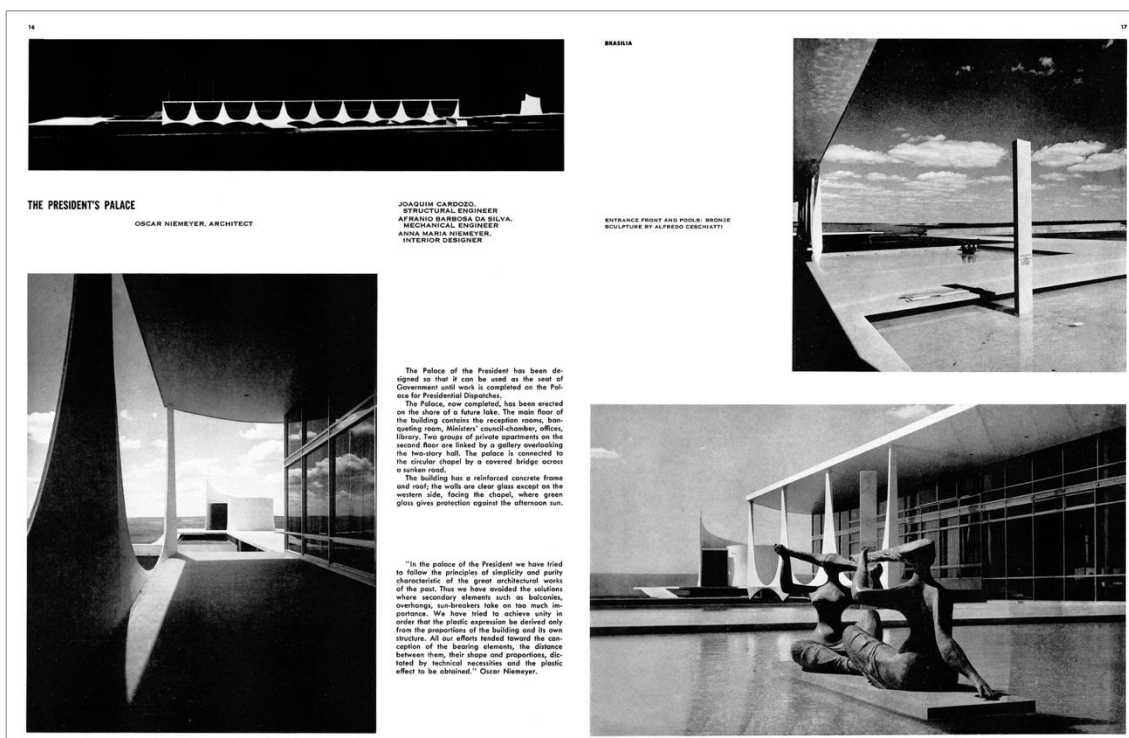


**Figura 04:** Diversas portadas de la revista *Brasília*, que cubren distintos momentos del proyecto y construcción de la capital. Fuente: Senado Federal, disponible en: <https://www2.senado.leg.br>.

De forma paralela, la revista *Módulo*, fundada y dirigida por Oscar Niemeyer a partir de 1955, operó como una plataforma ideológica y visual del proyecto. (Angotti-Salgueiro, 2007) En sus páginas, la fotografía reforzó una narrativa de coherencia formal y continuidad entre arquitectura, urbanismo y paisaje. Las imágenes los conflictos o las improvisaciones del proceso constructivo y, en cambio, presentaban un territorio en transformación gobernado por el diseño y la racionalidad técnica. La ciudad aparecía como una totalidad legible, donde cada edificio ocupaba una posición precisa dentro de un orden general.

Este mismo repertorio visual fue adoptado con rapidez por las principales revistas internacionales de arquitectura. (Figura 05) En 1959, cuando Brasília aún se encontraba en plena construcción, las estadounidenses *Arts & Architecture* y *Architectural Forum* publicaron amplios reportajes ilustrados casi exclusivamente con fotografías de Gautherot, presentando la nueva capital como

un laboratorio avanzado del urbanismo moderno.(A&A, 1959) (McQuade, 1959) Las imágenes insistían en los grandes vacíos del Eje Monumental, en la autonomía formal de los edificios, reforzando la lectura de la ciudad como un conjunto excepcional en el panorama internacional.



**Figura 05:** Apertura del artículo "Brasília a New National Capital", publicado en *Arts&Architecture*, v. 74, n. 4, 1959, pp.15-21. Fuente: <http://www.artsandarchitecture.com>.

Tras la inauguración de 1960, la difusión internacional consolidó esta orientación visual, especialmente en Europa.(Capello, 2011) La revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicó varios números monográficos a la nueva capital, en los que Brasilia fue fijada como hito de la arquitectura y el urbanismo contemporáneos.(LAA, 1960 a) (LAA, 1960b) Nuevamente, las fotografías privilegiaron la claridad formal y la limpieza compositiva, con una atención mínima a los conflictos sociales o a los procesos informales. En este circuito editorial, la ciudad se estabilizó como una imagen modelo, entendida como síntesis entre técnica, estética y proyecto político.(Espada, 2014)

Sin embargo, esta construcción visual morfo-anatómica no fue un proceso neutro. Al seleccionar determinados puntos de vista y excluir otros, contribuyó a naturalizar una interpretación específica de Brasilia: la de una ciudad esencialmente racional y armónica, donde las tensiones sociales, las condiciones precarias de los trabajadores o la complejidad de los asentamientos provisionales quedaban relegadas a un segundo plano o directamente fuera de campo.

Con todo, reducir la producción fotográfica vinculada a la construcción de Brasilia a esta única dimensión resultaría insuficiente. De hecho, el mismo Gautherot que tanto contribuyó a cristalizar la iconografía monumental de la nueva capital produjo también, en paralelo, una vasta documentación de los trabajadores, de los campamentos provisionales y de la llamada Cidade Livre. En estos registros, el espacio deja de presentarse como una abstracción geométrica para aparecer como un escenario marcado por el esfuerzo físico, la precariedad material y la coexistencia desigual entre el proyecto moderno y quienes lo hicieron posible.

Por tanto, la mirada morfo-anatómica configuró un primer horizonte –aunque no el único– de inteligibilidad de Brasília: la ciudad como objeto arquitectónico-paisajístico, como forma construida destinada a ser contemplada, comparada y evaluada. Sobre esta base se desarrollarían, en tensión constante, otras formas de ver y narrar la ciudad, más atentas a los usos, a los desplazamientos y a la experiencia social cotidiana.

### **La dimensión fisio-sociológica. Cuerpos, usos y experiencia urbana**

Si la mirada morfo-anatómica tendió a aislar el objeto arquitectónico y urbano como una totalidad autónoma, otra serie de prácticas fotográficas configuró, también desde fechas tempranas, un campo visual centrado en los cuerpos, los gestos y los usos que hicieron posible la existencia material de la nueva capital. Esta segunda orientación no se constituyó al margen de los dispositivos institucionales y editoriales que acompañaron el proyecto de Brasília, sino en estrecha relación con ellos, a través de encargos periodísticos, reportajes para revistas ilustradas, libros de divulgación internacional y archivos producidos para organismos públicos y agencias privadas. En este sentido, la fotografía volvió a operar como una práctica ‘situada’, inscrita en redes concretas de producción, circulación y recepción de imágenes.

Durante los meses de la inauguración, en abril de 1960, y en los primeros años de funcionamiento efectivo de la ciudad, esta mirada fisio-sociológica adquirió una visibilidad notable en medios de gran difusión. A diferencia de las publicaciones técnicas o especializadas en arquitectura, orientadas a un público profesional, revistas como *Manchete*, *O Cruzeiro* o *Life* privilegiaron una narrativa visual en la que la arquitectura monumental aparecía mediada por la presencia de habitantes recién llegados al Planalto Central, trabajadores y visitantes. (Figura 06) La ciudad dejó así de presentarse únicamente como un esquema abstracto o una composición geométrica para aparecer como un escenario atravesado por prácticas cotidianas, desplazamientos y formas inestables de apropiación del espacio.



**Figura 06:** Apertura da revista *Manchete*, n. 387, 1959, pp. 26-27. Fuente: <https://memoria.bn.gov.br>.

Las fotografías realizadas por Thomaz (Farkas, 1997) durante los actos inaugurales constituyen un ejemplo elocuente de esta orientación. Sus imágenes mostraron el Congreso Nacional, la Esplanada de los Ministerios o el Palacio de Planalto no como objetos aislados y acabados, sino como espacios transitables, ocupados por personas que se detenían, circulaban o celebraban. La célebre instantánea de los visitantes subidos a la cubierta todavía inacabada del Congreso (Figura 01) condensaba una inversión significativa: la arquitectura dejaba de ser únicamente un símbolo para convertirse en soporte físico de una experiencia colectiva, marcada por el cansancio, la curiosidad y el entusiasmo popular. La escala monumental no desaparecía, pero quedaba relativizada por la proximidad de los cuerpos y por la evidencia material de una ciudad todavía en proceso de construcción. (Chiodetto, 2015)



**Figura 07:** Thomaz Farkas, *Dia da inauguração de Brasília*. 21 de abril de 1960 Fuente: © Instituto Moreira Salles, disponible en: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/728133>.

En las fotografías tomadas durante el día de la inauguración, Farkas mostró multitudes avanzando entre el polvo rojo del cerrado, familias detenidas ante los edificios, y grupos que ocupaban el espacio con naturalidad. (Figura 07) Los cuerpos se desplazaban libremente por ámbitos concebidos para una escala cívica y abstracta, introduciendo en ellos una vitalidad imprevista. La ciudad aparecía todavía incompleta, pero ya intensamente activa: ya no se presentaba como una promesa futura, sino como una realidad inmediata, atravesada por tensiones sociales y desigualdades perceptibles. De este modo, la utopía moderna se encontraba, por primera vez, con la experiencia cotidiana. (Stewart, 2025)

Algo distinto, aunque complementario, ocurrió con el trabajo de Peter Scheier, desarrollado en dos estancias prolongadas en 1958 y 1960 y articulado en torno al proyecto editorial *Brasília Vive!*, encargado por una agencia norteamericana interesada en contrarrestar la percepción internacional de la capital como enclave inhóspito y artificial. En este caso, la fotografía se integró de forma explícita en una estrategia comunicativa orientada a demostrar la viabilidad cotidiana del experimento urbano. Las imágenes de escuelas en funcionamiento, áreas comerciales de la avenida W3, (Figura 08) viviendas en las superquadras o encuentros informales de Juscelino Kubitschek en el Brasília Palace Hotel construyeron una narrativa de normalización: Brasília aparecía como una ciudad habitable, dotada de rutinas reconocibles y de una sociabilidad incipiente. (Fabel, 2007)



**Figura 08:** Peter Scheier, *A área comercial da Avenida W3*. 1960 Fuente: © Instituto Moreira Salles, disponible en: <https://acervos.ims.com.br/index.php/Detail/objects/639726>

Desde el punto de vista formal, esta orientación se caracterizó por una aproximación más cercana al reportaje y a la fotografía humanista. Predominaron los encuadres a la altura del peatón, la atención a la expresión corporal y el uso frecuente de planos medios y secuencias que sugerían continuidad temporal. La arquitectura seguía ocupando un lugar central, pero ya no como forma autosuficiente, sino como marco operativo de acciones concretas: un soporte para el trabajo, el desplazamiento, la espera o el descanso.(Hartenthal, 2019) La ciudad dejaba así de concebirse como objeto aislado y se presentaba inseparable de las circunstancias que la activaban y la hacían inteligible.

La circulación internacional de estas imágenes reforzó este desplazamiento semántico. El libro *Brasília Vive!* (Scheier, 1960) se distribuyó en Estados Unidos y Europa como parte de un conjunto más amplio de publicaciones ilustradas destinadas a públicos no especializados, en paralelo a la difusión del proyecto en revistas de arquitectura. De este modo, la experiencia humana de la nueva capital se convirtió también en un argumento visual exportable, complementario de la retórica del progreso técnico. No se trataba solo de mostrar que la ciudad existía, sino de evidenciar que funcionaba: que producía vínculos sociales, hábitos y expectativas. (Figura 09)



**Figura 09:** Peter Scheier, *Brasília Vive!* São Paulo: Livraria Kosmos Editora, 1960. Fuente: [https://youtu.be/WwWRdJovzEg?si=Vq\\_hMKQXRt7mbnvF](https://youtu.be/WwWRdJovzEg?si=Vq_hMKQXRt7mbnvF)

Lejos de constituir un bloque homogéneo, esta dimensión fisio-sociológica convivió desde el inicio con la representación morfo-anatómica promovida por organismos oficiales y revistas especializadas. Ambas compartieron espacios editoriales, archivos institucionales y circuitos de exhibición, configurando un campo visual marcado por la superposición y la inestabilidad. La misma ciudad podía aparecer, en una misma publicación o exposición, como abstracción geométrica y como territorio vivido; como promesa técnica y como espacio frágil de adaptación humana. Fue en esa coexistencia –más que en una sucesión lineal de discursos– donde se articuló buena parte del imaginario temprano de Brasília.

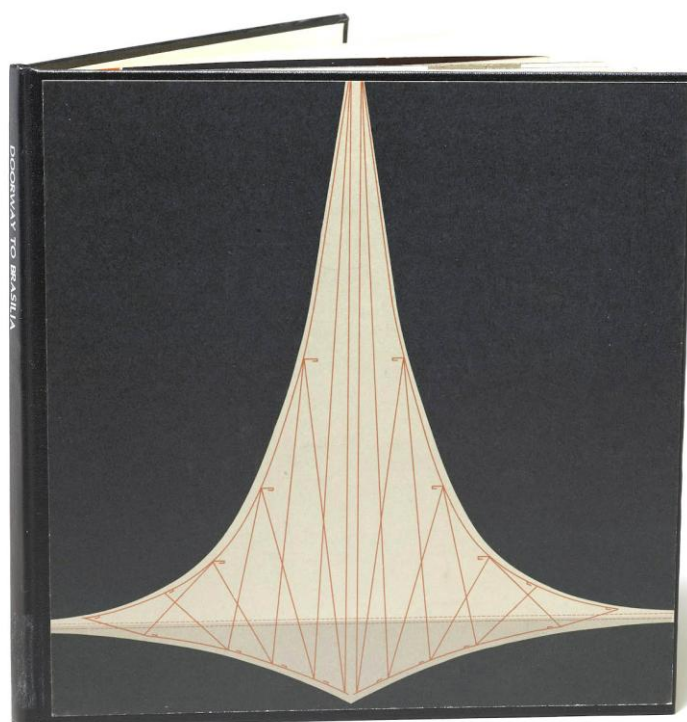
### **Cruces, tensiones y ambigüedades: el surgimiento del problema crítico**

La coexistencia temprana de las distintas miradas dio lugar a un campo visual atravesado por fricciones, desplazamientos y superposiciones constantes. Así, incluso antes de la inauguración oficial de la ciudad en 1960, la imagen de Brasília comenzó a revelar fisuras entre el proyecto urbano como forma ideal y la experiencia concreta del espacio moderno. La fotografía, al operar simultáneamente como documento técnico, instrumento de propaganda, testimonio social y objeto cultural autónomo, se convirtió en un espacio privilegiado donde esas contradicciones podían emerger, incluso cuando no eran formuladas explícitamente en términos críticos.

Un caso particularmente revelador de esta desestabilización temprana es el libro experimental *Doorway to Brasília*, (Magalhaes, Feldman, 1959) concebido en 1959 por el

fotógrafo y diseñador estadounidense Eugene Feldman. (Figura 10) A diferencia de Gautherot, Farkas o Scheier, Feldman no trabajaba de manera estable en Brasil ni estaba integrado en los circuitos institucionales vinculados a la construcción de la nueva capital. Su aproximación se produjo en el marco de un proyecto editorial autónomo, desarrollado en colaboración con el diseñador brasileño Aloisio Magalhães y acompañado de un prefacio firmado por Lúcio Costa, autor del Plano Piloto.

Esta convergencia resulta significativa: un objeto visual de carácter marcadamente experimental era legitimado por una de las figuras centrales del proyecto urbano, lo que pone de relieve la complejidad –y la falta de alineación unívoca– de las posiciones culturales e intelectuales implicadas en la construcción simbólica de Brasília.



**Figura 10:** MAGALHAES, A., FELDMAN, E. *Doorway to Brasília*. Philadelphia: Falcon Press, 1959.  
Fuente: [https://issuu.com/bdlf/docs/1959\\_doorway\\_to\\_brasilia\\_eugene\\_feldman\\_e\\_aloisio\\_](https://issuu.com/bdlf/docs/1959_doorway_to_brasilia_eugene_feldman_e_aloisio_)

En *Doorway to Brasília*, la ciudad no aparece como una totalidad coherente ni como un sistema formal transparente, sino como una secuencia fragmentaria de umbrales, vacíos, superficies, detalles constructivos y situaciones espaciales difíciles de integrar en una narración lineal. El propio título —*Puerta de entrada a Brasília*— sugiere un acceso incompleto y provisional. La lógica del montaje, la alternancia abrupta de escalas y la ausencia de una jerarquía estable entre arquitectura, paisaje y presencia humana producen una experiencia visual marcada por la discontinuidad y la ambigüedad.

Frente a la voluntad de orden que caracterizaba la iconografía institucional, Feldman construyó un dispositivo visual que hacía perceptible la extrañeza de la ciudad moderna: su desproporción, su abstracción y su distancia respecto de los referentes urbanos tradicionales. Sin recurrir a una crítica explícita, la publicación introducía una forma de interrogación implícita sobre las condiciones perceptivas y existenciales de la nueva capital. Brasília aparecía como un espacio que debía ser recorrido y aprendido, más que simplemente contemplado.

Esta operación no constituyó una impugnación frontal del proyecto moderno, pero sí un desplazamiento significativo: la ciudad dejaba de ser únicamente objeto de celebración formal o escenario de integración social para convertirse en una experiencia problemática, abierta y difícil de fijar simbólicamente. En este sentido, la obra de Feldman puede entenderse como uno de los primeros indicios de que la imagen de Brasília no podía estabilizarse en una síntesis única entre forma y vida, o entre planificación y experiencia.

Sin embargo, esta ambigüedad no fue exclusiva de los proyectos editoriales experimentales. Incluso dentro de los archivos institucionales y de los encargos oficiales, las dos dimensiones – morfo-anatómica y fisio-sociológica – tendieron a superponerse de manera inestable. Por ejemplo, Marcel Gautherot, cuya producción resultó central para la construcción de la iconografía formal de la ciudad, fotografió también de manera sistemática a los trabajadores de las obras, los *candangos*, y los espacios precarios de la Cidade Livre. Estas imágenes, aunque menos difundidas en los circuitos oficiales, introducían en su archivo una dimensión antropológica que tensionaba la pureza geométrica de sus vistas más conocidas.

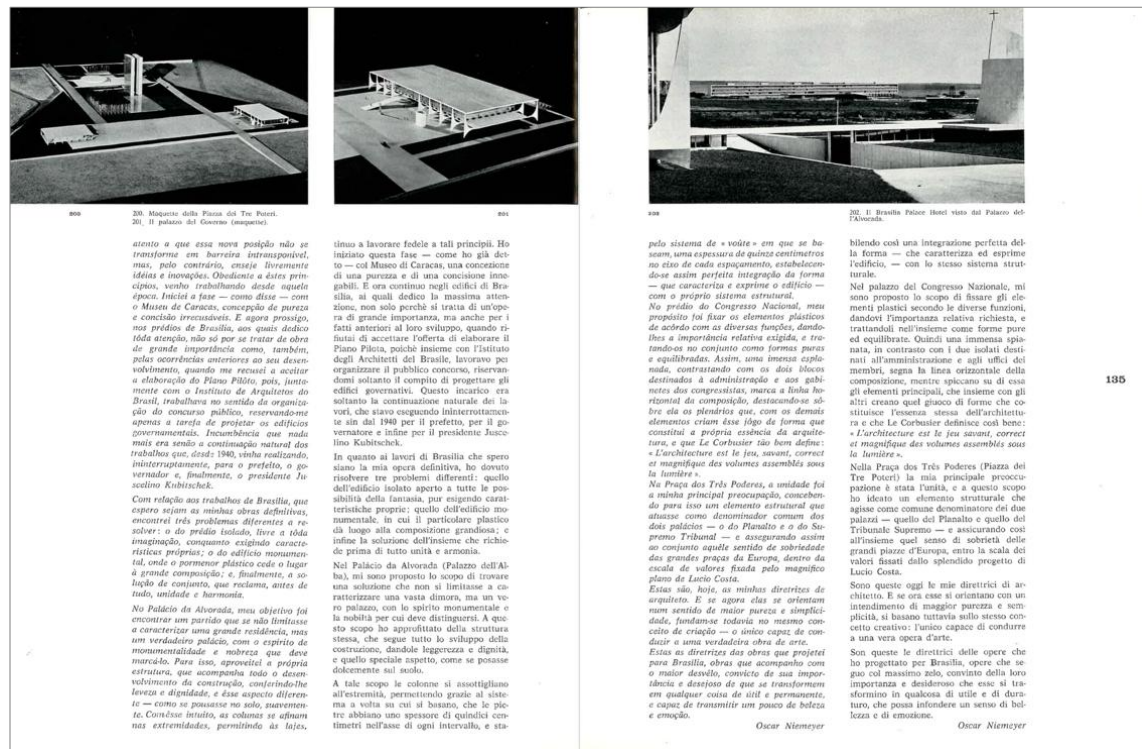
De manera análoga, Thomaz Farkas, asociado a una mirada social durante la inauguración, produjo también imágenes donde la monumentalidad arquitectónica se imponía casi sin mediación humana, mientras que Peter Scheier, encargado de mostrar una ciudad funcional y habitable en *Brasília Vive!*, incorporó encuadres donde la escala de los edificios desbordaba la presencia de los individuos o en los que la transparencia moderna adquiría un carácter casi abstracto. En todos estos casos, las fronteras entre ambas dimensiones resultaban porosas: el objeto urbano nunca aparecía completamente separado de la acción humana, ni esta lograba neutralizar del todo el peso simbólico de la forma arquitectónica.

Fue en el ámbito de las publicaciones periódicas internacionales, especialmente en las revistas italianas de arquitectura de comienzos y mediados de la década de 1960, donde estas tensiones adquirieron una formulación crítica más explícita. (Esteban Maluenda, 2021) Títulos como *Zodiac* o *Domus* abordaron Brasília no solo como un acontecimiento arquitectónico excepcional, sino como un problema cultural, político y urbano de primer orden, en sintonía con el clima intelectual italiano del momento, marcado por la revisión del funcionalismo, el debate sobre la ciudad moderna y el cuestionamiento de los grandes relatos del progreso.

El dossier sobre Brasília publicado en *Zodiac* n° 6 (1962) presentaba todavía una ciudad fundamentalmente monumental, descrita a través de maquetas, vistas generales y edificios aislados, en continuidad con la tradición heroica de la arquitectura moderna. No obstante, los textos que acompañaban estas imágenes introducían ya interpretaciones divergentes.

Pero, mientras el aparato visual seguía celebrando la claridad formal y la monumentalidad del proyecto, los ensayos abrían una fisura crítica. Bruno (Zevi, 1960) advertía sobre la rigidez del plano urbano y la artificialidad de una ciudad concebida a partir de principios excesivamente abstractos, que corría el riesgo de convertirse en un escenario sin complejidad ni vitalidad urbana. Oscar (Niemeyer, 1960), por el contrario, defendía la unidad compositiva del conjunto y la pureza formal de la arquitectura, entendiendo la monumentalidad como una virtud inherente al proyecto. En este caso, las fotografías parecían respaldar su posición, al reforzar la lectura de la ciudad como una gran obra escultórica. Por su parte, Mario (Barata, 1960) adoptaba una postura intermedia: reconocía las desigualdades sociales y las dificultades de implantación, pero subrayaba el valor geopolítico y simbólico de la nueva capital como instrumento de integración territorial, aun siendo consciente de sus fragilidades.

La fricción entre textos e imágenes resultaba reveladora. Mientras las fotografías consolidaban una visión abstracta y ordenada de la ciudad, los discursos escritos comenzaban a interrogar su escala, su funcionamiento real y su capacidad de producir vida urbana. Brasilia aparecía así, de manera simultánea, como obra ejemplar y como escenario potencialmente problemático. Precisamente en esa distancia residía buena parte de su potencia crítica: los grandes vacíos y las plazas deshabitadas que mostraban las imágenes parecían confirmar, de forma indirecta, las advertencias de Zevi sobre la dificultad de convertir el plan en ciudad. (Figura 11)

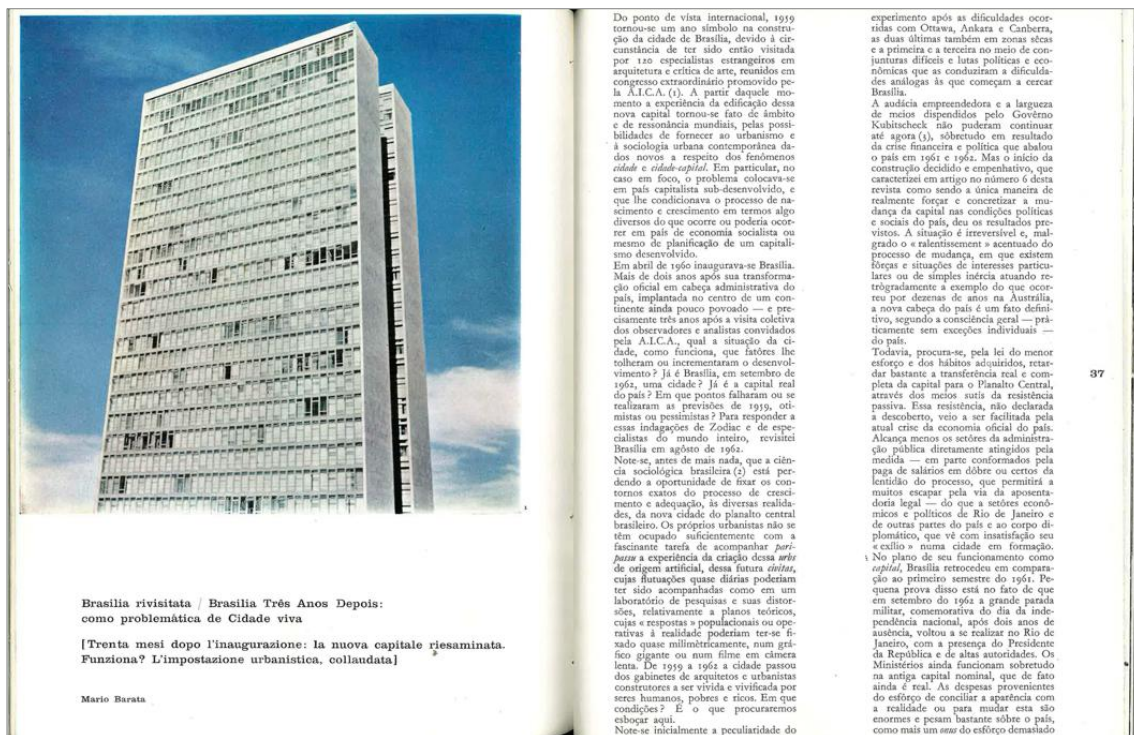


**Figura 11:** Apertura intermedia de Zodiac 6. 1960. Fuente:

[https://archive.org/details/VEA0003713\\_to1017\\_aso-8221\\_0000002/page/n719/mode/2up](https://archive.org/details/VEA0003713_to1017_aso-8221_0000002/page/n719/mode/2up)

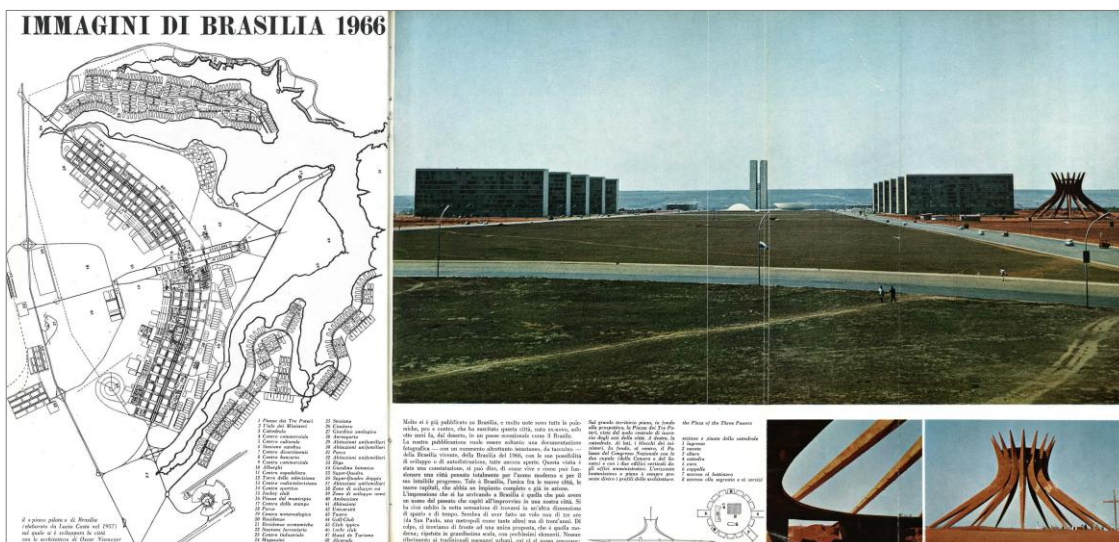
Tres años más tarde, *Zodiac* nº 11 (1963) retomó el tema desde una perspectiva sensiblemente distinta. La ciudad ya no aparecía solo como proyecto o promesa, sino como realidad en funcionamiento. Las imágenes mostraban una Brasilia habitada y contradictoria, marcada por los desplazamientos cotidianos, las grandes distancias y la persistencia de amplios vacíos urbanos. El foco crítico se desplazaba así desde la evaluación estrictamente formal hacia el análisis de los efectos urbanos y sociales del modelo adoptado: su escala, su dependencia estructural del automóvil, la fragmentación funcional y las dificultades para generar una vida urbana densa y espontánea. (Figura 12)

De nuevo presente como autor, Mario (Barata, 1963) profundizaba en estas cuestiones al subrayar la distancia entre el diseño ideal y el funcionamiento efectivo de la ciudad. Brasilia comenzaba a ser pensada como organismo urbano antes que como objeto arquitectónico. La pregunta dejaba de ser si la ciudad era bella o moderna, para pasar a ser si resultaba viable, habitable y socialmente sostenible.



**Figura 12:** Apertura inicial de “Brasília revisitada. Brasília Três anos depois: como problemática de Cidade Viva”. *Zodiaco* 11, 1963. Fuente: [https://youtu.be/WwWRdJovzEg?si=Vq\\_hMKQXRt7mbnVf](https://youtu.be/WwWRdJovzEg?si=Vq_hMKQXRt7mbnVf)

La fotografía en *Zodiaco* 11 acompañó este giro interpretativo. Los encuadres abandonaron el registro heroico para adoptar una mirada más descriptiva, en ocasiones incluso incómoda. Los grandes vacíos urbanos dejaban de presentarse como promesa para aparecer como problema, y la monumentalidad, antes celebrada, se revelaba ahora como factor que dificultaba la vida cotidiana. La ciudad se mostraba así como una realidad ambivalente: admirable en su coherencia formal, pero conflictiva en la cotidianidad.



**Figura 13:** Cesare Casati. “Immagini di Brasília 1966”. *Domus*, n. 434, 1966, pp. 2-24. Fuente: <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2010/12/02/immagini-di-brasilgia-1966.html>

Un enfoque similar se dio en el artículo publicado tres años más tarde en *Domus* n° 434 (1966), firmado e ilustrado por el arquitecto y crítico italiano Cesare Casati, entonces colaborador habitual de la revista. (Figura 13) Allí, la ciudad era descrita como una experiencia radical de modernidad, comparable a un salto temporal, pero también como un entorno que imponía una forma de violencia perceptiva y existencial a sus habitantes. El texto de (Casati, 1966) subrayaba tanto la coherencia técnica del sistema urbano como la extrañeza que producían su escala, su dependencia absoluta del automóvil y la ausencia de referencias tradicionales. Las fotografías que acompañaban el artículo, realizadas por el propio autor, reforzaban esta lectura ambivalente: grandes perspectivas desiertas coexistían con escenas de vida cotidiana apenas insertas en un espacio sobredimensionado.

En este marco, la crítica no apareció como una posición externa o tardía, sino como un efecto emergente del propio cruce entre las dos dimensiones iniciales de la representación: la ciudad como forma y la ciudad como experiencia. Fue la dificultad de articular plenamente ambas lo que generó un campo de interrogación persistente en torno a Brasilia.

Así, más que una evolución lineal desde la utopía hacia la decepción, la historia visual temprana de Brasilia puede entenderse como un proceso continuo de ajuste y fricción entre distintos modos de ver y de significar la ciudad de los distintos agentes implicados en el proceso. La fotografía no resolvió esas tensiones, pero las hizo perceptibles y comunicables. En esa capacidad para mantener simultáneamente abiertas la promesa moderna, la experiencia social incipiente y el problema urbano no resuelto residió buena parte de su eficacia como dispositivo cultural.

### Epílogo contemporáneo. La Brasilia fuera de campo



**Figura 14:** André Coelho. *Indígenas protestam em Brasília contra proposta para mudar regras de demarcação*. Fuente: Agência O Globo, disponible em: <https://blogs.oglobo.globo.com/lauro-jardim/post/agu-pede-que-stf-adie-manifestacao-indigena-no-df-por-seguranca-epidemiologica.html>

Cinco décadas después de la inauguración de Brasília, el 28 de abril de 2015, una fotografía recorrió los medios internacionales: un manifestante indígena, con el cuerpo pintado y el arco tensado, apuntaba su flecha hacia el edificio del Congreso Nacional durante una protesta contra la reforma constitucional que amenazaba los derechos territoriales de los pueblos originarios. (Figura 14) La escena, captada frente a las cúpulas gemelas de Niemeyer, condensaba en un solo gesto una tensión histórica: la confrontación entre un proyecto estatal de modernidad, fundado sobre el control del territorio, la abstracción geométrica y la promesa de progreso, y otras formas de habitar, comprender y significar el espacio.

La potencia de esa imagen no reside únicamente en su dramatismo político, sino en su capacidad para reactivar –en un registro radicalmente distinto– las mismas dimensiones que estructuraron las representaciones fundacionales de la ciudad. El fondo arquitectónico, nítido y reconocible, remite a la dimensión morfo-anatómica que, desde finales de los años 1950, convirtió a Brasília en emblema visual de orden, racionalidad y futuro. El cuerpo en primer plano, tenso, vulnerable y ‘situado’, reactualiza la dimensión fisio-sociológica introducida por la fotografía de la inauguración y de los primeros años de uso: la ciudad como escenario de acciones, fricciones y conflictos.

Pero en 2015 ya no se trata de celebrar una utopía en construcción ni de documentar su puesta en funcionamiento. La flecha suspendida en el aire introduce una temporalidad distinta: no el futuro prometido por el proyecto moderno, sino el presente conflictivo de una capital consolidada como centro de poder y, al mismo tiempo, como espacio de exclusión y disputa. En este sentido, la imagen funciona como una suerte de contracampo histórico de las vistas aéreas de Gautherot o de las escenas cotidianas de Scheier: no niega esas miradas, pero las desplaza, haciendo visible aquello que durante décadas había quedado fuera de su horizonte visual.

Si las fotografías de las décadas de 1950 y 1960 contribuyeron a construir simbólicamente la ciudad –anticipándola, legitimándola y dotándola de coherencia visual–, esta imagen contemporánea muestra hasta qué punto esa construcción permanece abierta a reinterpretación. Brasília continúa siendo una ciudad producida por planes, infraestructuras y decisiones políticas, pero también por imágenes que redefinen de manera constante su significado público.

La flecha dirigida al Congreso no destruye el monumento ni altera su geometría impecable. Lo que perfora es su pretendida neutralidad simbólica. Allí donde la arquitectura moderna aspiraba a representar una nación reconciliada consigo misma y proyectada hacia el futuro, emerge un cuerpo que recuerda que toda forma urbana es también el resultado de relaciones históricas de exclusión y de territorios disputados.

Tal vez por ello, más que clausurar el relato visual de Brasília, esta fotografía lo prolonga bajo otras condiciones. Confirma que la ciudad no ha dejado de ser un laboratorio de modernidad, pero también un espacio donde sus contradicciones se vuelven visibles. Entre el horizonte vacío de las primeras imágenes y el gesto tenso del arquero indígena se despliega, en definitiva, una misma historia: la de una capital que nunca fue solo un objeto arquitectónico, sino un campo de fuerzas donde se cruzan proyectos, cuerpos, imaginarios y resistencias; y donde aquello que durante mucho tiempo permaneció fuera de campo termina, inevitablemente, por entrar en la imagen.

## Referências

- A&A. Brasília a new National Capital. **Arts & Architecture**. Los Angeles, v. 74, n. 4, 1959, pp. 15-21.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana. Marcel Gautherot na revista Módulo: ensaios fotográficos. **Anais do Museo Paulista História e Cultura Material**. São Paulo, 2014, v. 22, n. 1, pp. 11-78.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana (org). **O Olho fotográfico: Marcel Gautherot e seu tempo**. São Paulo: Faap, 2007.
- BARATA, Mario. Brasília três anos depois: como problematica de cidade viva. **Zodiac**. Milán, n. 11, 1963, 36-47.
- BARATA, Mario. Ponto de vista de um brasileiro. **Zodiac**. Milán, n. 6, 1960, pp. 136-139.
- BERGER, John. **Ways of Seeing**. Harmondsworth: Penguin and BBC Books, 1972.
- BOYER, M. Christine. **The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1994.
- CAPELLO, Maria Beatriz Camargo. Arquitectura moderna en Brasil y su recepción en los números especiales de las revistas europeas de arquitectura (1940-1960). **De arquitectura**. Santiago de Chile, n. 23, 2011, 41-51.
- CASATI, Cesare. Immagini di Brasília 1966. **Domus**. Milán, n. 434, 1966, pp. 2-24.
- CHIODETTO, Eder. **Thomas Farkas**. São Paulo: IPSIS Gráfica e Editora, 2015.
- COLOMINA, Beatriz. Privacy and publicity. **Modern architecture as mass media**. Cambridge, MA/ Londres: The MIT Press, 1996.
- COMAS, Carlos Eduardo. Brasília. Lucio Costa. The Pilot Plan and its Monuments. In: Henry Francis Mallgrave; David Leatherbarrow; Alexander Eisenschmidt, org. **The Companions to the History of Architecture**. V. IV Twentieth Century Architecture. Londres: John Wiley and sons, 2017, pp. 407-420.
- COMAS, Carlos Eduardo. Eso no mató aquello. Fotografía y arquitectura moderna brasileña. In: Ruben A. Alcolea, Jorge Tárrago, eds. **Congreso Internacional Inter Photo Arch**. v. 4 Intersecciones/ Intersections. Pamplona: Universidad de Navarra, 2016, pp. 70-79.
- ELWALL, Robert. Photography Ascendant 1945-1975. In: **Building with Light**. The International History of Architectural Photography. Londres: Merrell, 2004. pp.155-192.
- ESPADA, Heloisa (org). **As construções de Brasília**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.
- ESPADA, Heloisa. Fotografia, arquitetura, arte e propaganda: a Brasília de Marcel Gautherot em revistas, feiras e exposições. **Anais do Museo Paulista História e Cultura Material**. São Paulo, v. 22, n. 1, 2014, pp. 81-105.

ESTEBAN MALUENDA, Ana. La mirada distante: La imagen de la arquitectura latino-americana en los médios Internacionales tras la II Guerra Mundial. **Estudios del Hábitat**. La Plata, v. 19, n. 1, 2021. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/24226483e092>

FABEL, Anat. Peter Scheier: visões urbanas de um fotógrafo moderno na América. In: **Anais do 7º Seminário Docomomo Brasil. Reciclagem, requalificação, rearquitetura**. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 2007, pp. 2-21.

FARKAS, Thomaz. **Thomaz Farkas**: fotógrafo. São Paulo: Dórea Books and Art, 1997.

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

HARTENTHAL, Mariana W. von. Peter Scheier and Marcel Gautherot: Brasília lyric and epic. **Sophia Journal. Architecture, Art and Image**. Oporto, v. 4, n. 1, 2019, pp. 119-133.

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

LAA. Brésil. Brasilia. Actualités. **L'Architecture d'Aujourd'hui**. Boulogne, Paris, v. 31, n. 90, 1960, pp. 10-33.

LAA. Lucio Costa et Oscar Niemeyer. Une capitale: Brasilia. **L'Architecture d'Aujourd'hui**. Paris, v. 31, n 91-92, 1960, pp. 50-51.

MAGALHAES, A., FELDMAN, E. **Doorway to Brasília**. Philadelphia: Falcon Press, 1959.

McQUADE, Walter. Brasília's beginning. **Architectural Forum**. Boston, v. 110, n. 4, 1959, pp. 96-103.

MIRZOEFF, Nicholas. **An Introduction to Visual Culture**. Londres: Routledge, 1999.

NIEMEYER, Oscar. Depoimento (testimonianza). **Zodiac**. Milán, n. 6, 1960, pp. 131-135.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote**. Meditación preliminar y meditación primera. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.

SCHEIER, Peter. **Brasília Vive!** Rio de Janeiro: Livreria Kosmos Editora, 1960.

STEWART, Danielle. Thomaz Farkas and Mid-Century Brazilian Photographic Networks. In: Costache, Irina D.; Kunny, Clare. **Historical Narratives of Global Modern Art**. Londres: Routledge, 2025, pp. 210-223.

ZEVI, Bruno. Crítica a Brasilia. **Zodiac**. Milán, n. 6, 1960, pp. 128-131.

ZEVI, Bruno. Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana. **L'Architettura, Cronache e Storia**. Roma, n. 51, 1960, pp. 608-619.