

---

# CINEMATOGRAFIA,

## EXPRESSÃO E PENSAMENTO

Cyntia Gomes Calhado  
Aline de Caldas Costa  
(Organizadores)

VOL.2



*Appris*  
Editora

Editora Appris Ltda.  
1ª Edição - Copyright© 2021 dos autores  
Direitos de Edição Reservados à Editora Appris Ltda.

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nos 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

Catálogo na Fonte  
Elaborado por: Josefina A. S. Guedes  
Bibliotecária CRB 9/870

C574c      Cinematografia Expressão e Pensamento Vol. 2 / Cyntia Gomes Calhado,  
2021      Aline de Caldas Costa (orgs.). - 1. ed. - Curitiba: Appris, 2021.  
183 p. ; 23 cm. - (Ciências da comunicação).

Inclui bibliografia.  
ISBN 978-65-5820-975-1

1. Cinematografia. I. Calhado, Cyntia Gomes. II. Costa, Aline de Caldas. II. Série.

CDD - 791.43

Livro de acordo com a normalização técnica da ABNT

*Appris*  
Editora

Editora e Livraria Appris Ltda.  
Av. Manoel Ribas, 2265 - Mercês  
Curitiba/PR - CEP: 80810-002  
Tel. (41) 3156 - 4731  
[www.editoraappris.com.br](http://www.editoraappris.com.br)

Printed in Brazil  
Impresso no Brasil

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 9

### PARTE I

## OFÍCIO DE FOTÓGRAFO

### CAPÍTULO 01

MERCADO DE TRABALHO CINEMATOGRAFICO E MATERNIDADE:  
O CASO DAS DIRETORAS DE FOTOGRAFIA NO BRASIL ..... 13

*Marina Cavalcanti Tedesco*

### CAPÍTULO 02

O "OLHAR DA CÂMERA DOCUMENTAL" EM WAR PHOTOGRAPHER  
(2001), DE CHRISTIAN FREI ..... 31

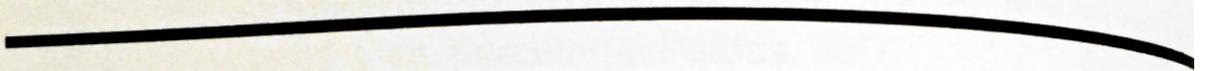
*Felipe Corrêa Bomfim*

### CAPÍTULO 03

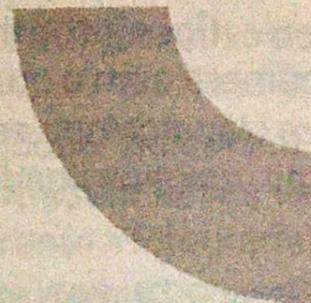
A ALVORADA DE MÁRIO FONTENELLE:  
"BIOGRAFEMA" DE BRASÍLIA..... 53

*Miguel Freire*

# CAPÍTULO 03



# A ALVORADA DE MÁRIO FONTENELLE: "BIOGRAFEMA" DE BRASÍLIA



Miguel Freire

*Olhos, vale tê-los, se, de quando em quando, somos cegos  
e o que vemos não é o que olhamos,  
mas o que nosso olhar semeia no mais denso escuro.  
(Mia Couto, O outro pé da sereia (2006))*

O primeiro olhar sobre o legado imagético deixado por Mário Fontenelle não nos deixa fugir da impressão de que ele era o homem com uma câmera fotográfica que estava no lugar certo e na hora exata em que ocorria um fato significativo. É verdade, porém não foi apenas a sua localização no espaço e no tempo a única responsável pela singular coleção documentária que o fotógrafo veio a produzir sobre a construção da nova capital brasileira no planalto central.

Uma sequência de acontecimentos parece conspirar para que Fontenelle<sup>12</sup> fosse o olho-memória da alvorada de Brasília. Da cidade de Parnaíba, no litoral piauiense, onde nasceu e, logo cedo, trabalhou como mecânico dos hidroaviões que chegavam e partiam do Porto das Barcas, no Rio Igaracu, no delta do rio que nomeava sua cidade, ele veio para o Rio de Janeiro, onde conheceu Juscelino Kubitschek, que estava em plena campanha para presidência da república.

<sup>12</sup> Dados biográficos de Mário Fontenelle foram organizados para este artigo pelo professor Pedro Jorge de Castro em gentil atendimento a pedido do autor. O resumo biográfico e uma linha do tempo constam como anexos integrados a este texto.

Foi o próprio presidente JK quem lhe deu a Leica 35 mm - câmera com a qual o fotógrafo iniciou seu extenso trabalho, o qual se transformou em um arquivo fotográfico que soma mais de cinco mil imagens ligadas à epopeia da transferência da capital.

Figura 1 - Câmera Leica<sup>13</sup>



Fonte: <https://www.kenrockwell.com/leica/m3.htm>

Vale lembrar que, nos meados dos anos 1950, as câmeras de médio formato que utilizavam filmes com capacidade para apenas 10 ou 12 exposições ainda dominavam o mercado da documentação fotográfica. A Leica, contudo, tinha um desenho ergonômico avançado, uma alta qualidade mecânica, objetivas de excelente desempenho ótico e portava filmes com capacidade para até 36 exposições. Como câmera portátil, ensejou a saída dos estúdios e aboliu o uso obrigatório do tripé, mantendo, e mesmo superando, a qualidade técnica das reproduções fotográficas conseguida até aquele momento.

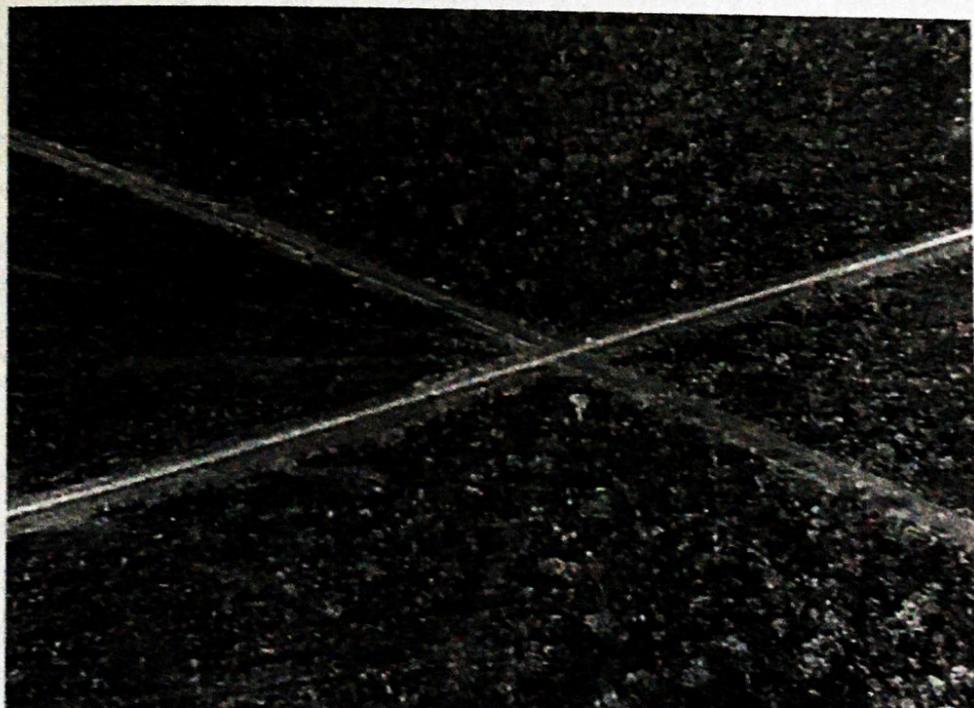
Dito isso, vamos começar por abordar uma das mais conhecidas fotografias de Mário Fontenelle: o retrato, nos primórdios da construção de Brasília, do cruzamento dos eixos monumental e rodoviário do plano piloto. A imagem da cruz formada pelas linhas que rasgam o cerrado virgem do planalto central pode ser referen-

<sup>13</sup> Câmera Leica M3 com telêmetro acoplado e integrado ao visor, possibilitando maior acuidade no enquadramento e focagem. Com jogo de objetivas cambiáveis de fácil manuseio, permitiu a diversidade de enquadramento sem deslocamento obrigatório do ponto de tomada da imagem. As máquinas Leica de pequeno formato, por força das inovações tecnológicas, possibilitaram constituir uma nova concepção do ato fotográfico. Embora já existissem exemplares no Brasil no início da década de 1930, seu uso somente foi disseminado profissionalmente por aqui a partir da chegada de um maior número de fotógrafos estrangeiros no país, em especial os alemães, nos tempos do Estado Novo. Para mais informações, consultar: *Fotografia Getuliana: imagética germânica na construção do olhar fotográfico nos tempos do Estado Novo* (2016), de Miguel Freire.

ciada como momento de ruptura, marco introdutório imperativo do desenrolar da epopeia mudancista.

Com base na tricotomia de Charles Peirce – *ícone/índice/símbolo* (DUBOIS, 2003) – podemos dizer que essa imagem aérea de Fontenelle trafega da condição indiciária, que é inerente à fotografia, para o patamar do simbólico, mais característico dos processos linguísticos. Segundo Dubois (2003, p. 53) “A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”. Quero dizer que, mais do que a simples reportagem fotográfica que atesta o fato, Fontenelle cunhou, com essa fotografia, uma espécie de vocábulo-gênesis com o qual se inicia a quase totalidade dos relatos da fundação de Brasília.

Figura 2 – Ponto zero da cidade imaginada. Fotógrafo Mário Fontenelle



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.<sup>14</sup> Cód. 1909 NOV B18

<sup>14</sup> Agradecimentos:

Ao Arquivo Público do Distrito Federal e, em especial, a Wilson Vieira Junior, Marcelo Durães e Rita de Cássia da Rocha, pela colaboração na identificação das imagens fotográficas de autoria de Mário Fontenelle apresentadas neste capítulo.

À Maria Auxiliadora Furtado Baluz, tabeliã que nos ajudou na procura de certidões referentes a Mário Fontenelle.

A Sálvio Nienkötter, pelas criteriosas sugestões e pela revisão do texto.

Com Barthes (1984), podemos afirmar que, mais do que o "isso foi" – denominado por ele como o "noema" (BARTHES, 1984, p. 120) da fotografia, pois revela a imanência do referente para a constituição da imagem –, Fontenelle vai além da esmerada reprodução da natureza, chegando, pela recriação de subjetiva leitura fotográfica, a imprimir um novo sentido à paisagem. "Em um primeiro tempo, a fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa" (BARTHES, 1984, p. 57).

Para Milton Guran (2014), em entrevista concedida a Pedro Jorge de Castro, para o filme *Mário Fontenelle: a oração silenciosa* (2014), a fotografia do cruzamento das duas picadas no meio do cerrado, com o qual Lucio Costa definiu o "gesto primário" (GURAN, 2014) que assinalou, com a cruz, o lugar da fundação de Brasília, constitui "uma imagem definitivamente seminal da iconografia fotográfica brasileira" (GURAN, 2014).

Ainda sobre o momento do clique aéreo disparado por Fontenelle, Milton Guran (2014) destaca o valor simbólico que aquela fotografia adquiriu por marcar o momento da "refundação" do país, por apontar o início de um novo Brasil nascido da antiga nação em somatório com esquecidas regiões que entravam, naquele instante, em um contínuo de território e cultura. A fotografia inaugural antecipa qualquer imagem e, mesmo, sentença de palavras que pudessem sentimentalmente representar o sonho que Juscelino Kubitschek de Oliveira materializaria para todos os brasileiros. Estava ali gravado um documento ímpar, porque aquela foi a primeira e a única fotografia que mostrou as picadas cruzadas na vegetação endêmica do planalto central. As imagens posteriores já são dos eixos como pistas de barro, abertas no descampado no qual as máquinas de terraplenagem transformaram o cerrado.

Essa é uma das poucas fotografias de Mario Fontenelle que não destaca, no enquadramento, a figura humana. Angulada de cima para baixo, portanto do ponto de vista dos deuses, fala dos homens pela sua ausência. Podemos dizer que antecipa a anotação do fundador feita no livro de ouro da futura capital, em 2 de outubro

de 1956, do qual podemos retirar trechos que lhe cairiam muito bem como legenda: "Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país [...]"<sup>15</sup>.

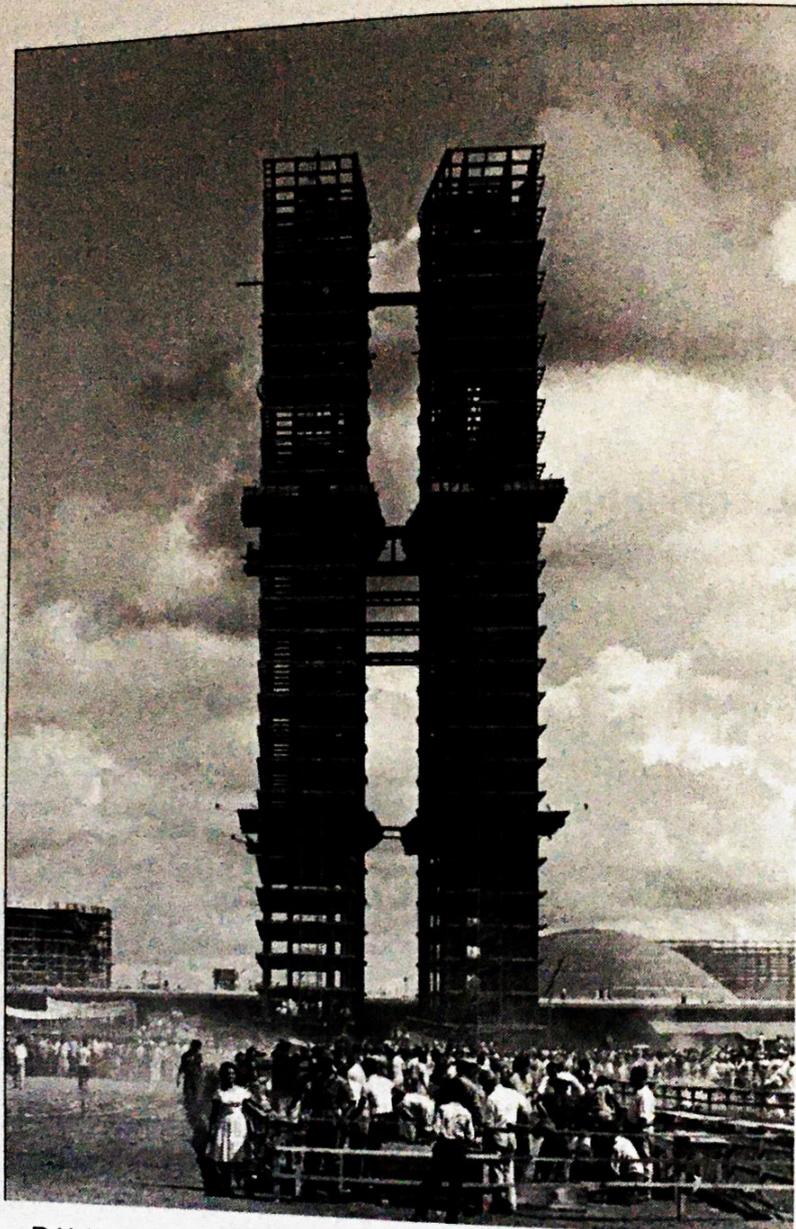
Embora sua coleção de imagens fotográficas tenha valor inestimável com registro de feitos e fatos em determinada temporalidade e, por vezes, seja enaltecida apenas como documentação, captação iconográfica feita por olho mecânico que retrata a realidade dos acontecimentos com a imparcialidade que a reprodução físico-química fotográfica permite e demanda, vemos sempre, no acervo de Fontenelle, uma interferência subjetiva do autor, ingerência que fraciona a documentação expondo apenas um lado da cena, um ponto de vista carregado de subjetividade.

Do conjunto com expressivo número de fotografias que documentam a construção dos principais prédios de Brasília feitas por ele, destacamos duas imagens, ambas do Congresso Nacional, para uma leitura que testemunha o olhar do fotógrafo Mário Fontenelle sempre a procurar a figura humana. Veremos que, independentemente da majestade das edificações e do próprio agigantamento cenográfico que o projeto urbanístico e arquitetônico de Brasília impõe à visualidade, suas fotografias vão sempre privilegiar o homem, seja no trabalho, seja no prosaico viver cotidiano.

Nesta primeira imagem da construção do Congresso Nacional (Figura 3), Fontenelle posiciona a câmera em ângulo de baixo para cima, preenchendo o primeiro plano com uma densa massa humana. De certa forma, inaugura e sinaliza a Praça dos Três Poderes como lugar de ajuntamento das pessoas e, mesmo, como palco de manifestações populares. Os esqueletos de concreto armado das torres tocando os céus ganham uma dimensão colossal que somente é contrabalançada, equilibrada na composição intraquadro fotográfico, pelo tapete humano estendido na sua base. Podemos dizer que o íngreme duplo monólito fincado no meio da multidão materializa a metáfora na qual o poder legislativo emana do povo.

<sup>15</sup> Texto pode ser lido na fachada do Museu da Cidade, na Praça dos Três Poderes em Brasília/DF.

Figura 3 - Construção do Congresso Nacional em Brasília. Fotografia Mário Fontenelle



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Cód. 4022 NOV D4

Assim, tanto na fotografia da Figura 3 quanto na seguinte (Figura 4), que separamos para comentar a construção da edificação do Congresso Nacional, pode-se detectar um olhar subjetivo apurado, uma leitura pessoal, um entendimento específico da realidade. O ponto de vista de Fontenelle transparece nas semelhanças, aproximações e afastamentos que as imagens guardam entre si, os quais procuraremos assinalar.

Figura 4 - Construção do Congresso Nacional em Brasília. Fotógrafo Mário Fontenelle



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Cód. 0314 NOV B2

A fotografia da semiesfera emborcada da cúpula do futuro plenário do Senado Federal tem o mesmo *contre-plogée* (ângulo de baixo para cima que torna majestosa a figura ou objeto retratado) que encontramos na fotografia anterior. Nela, também, como na antecedente, a figura humana aparece destacada, embora não apresente detalhes que caracterizem individualidade.<sup>16</sup>

Na primeira, as pessoas estão dissolvidas na multidão e, na segunda, são diminutas na composição intraquadro. Tanto em uma como na outra, o homem também serve como escala para ajudar o espectador a dimensionar a grandeza do palácio que abrigará os segmentos que formam o poder legislativo.

Embora as duas mostrem cenas estáticas, por consequência da natureza do congelamento temporal que a fotografia propicia, em ambas aflora uma grande dinâmica interna resultante da postura

<sup>16</sup> Para mais informações, ver: *Imagética germânica na criação do olhar fotográfico nos tempos do Estado Novo* (2011), tese de doutorado de Miguel Freire.

corpórea das personagens que integram a composição. Todos foram parados no tempo, no instante em que se deslocavam no espaço. Na primeira, enquadrada em plano aberto, o caminhar das pessoas de um lado a outro cria dinamismo no terço baixo da composição. Na imagem da cúpula do Senado, o operário, corpo que busca equilíbrio para íngreme descida, embora fixado na prancha fotográfica, está em pleno deslocamento na escada ancorada na face oblíqua do prédio. A expressão corporal quebra a fixidez da imagem, imprimindo dinâmica de movimento no intraquadro.

A luminosidade que banha a cena, vinda em contraluz lateral que estica as sombras projetadas no concreto da abóboda e do platô horizontal, denuncia o horário da tomada fotográfica, imagem feita no fim da tarde com sol poente próximo de 45 graus, fim da jornada de trabalho, término de mais um dia no nascimento da capital edificada pelas mãos do operário da construção civil – o trabalhador anônimo que anda em direção ao ponto áureo da composição. Ainda nessa segunda imagem, a perspectiva, em ponto de fuga único, remete o olhar do espectador para o céu materializado por nuvens que encimam a composição no recorte fotográfico. A ideia de subir, crescer, avançar para o alto é bem próxima do desejo e da vontade mudancista de Juscelino Kubitschek.

Esse cuidado em destacar homem do povo, o simples candango, em sua maioria, seus conterrâneos nordestinos, aqueles que quase sempre são apagados da imagem publicada na grande mídia, é uma marca recorrente de Fontenelle em seu ensaio documental da criação de Brasília.

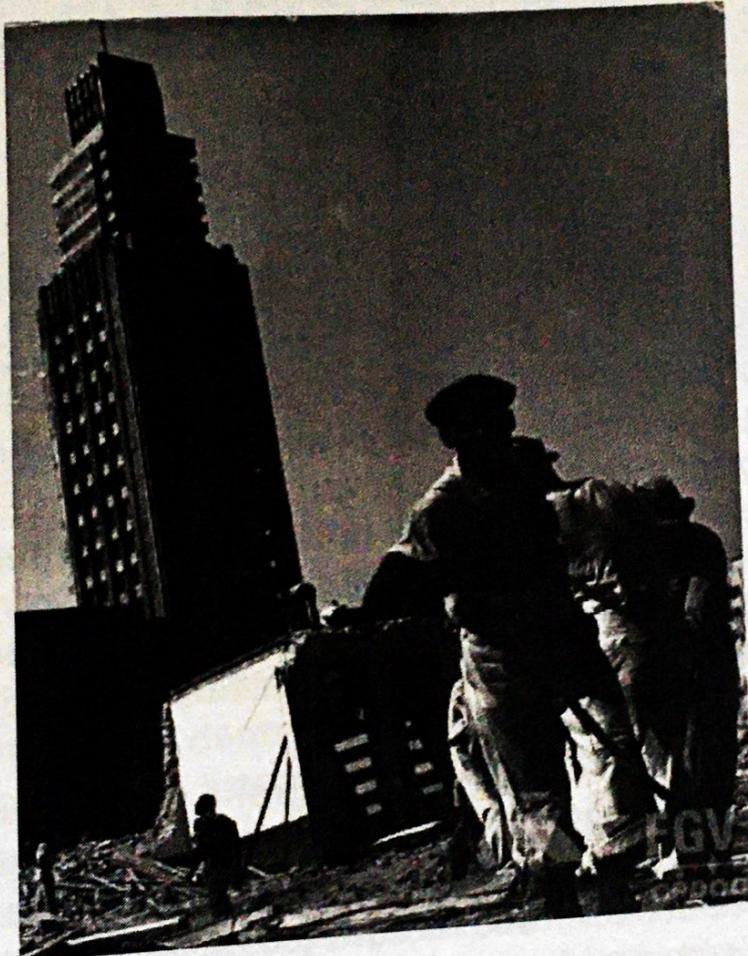
Não há como fugir de uma leitura que aproxima a estética apresentada por Mario Fontenelle com a imagética germânica que tanto influenciou os fotógrafos brasileiros desde os tempos do Estado Novo<sup>17</sup>. Voltamos a lembrar que ele utilizava a câmera Leica 35 mm, e que esta lhe foi presenteada por Juscelino Kubitschek.

Para ilustrar as aproximações e afastamentos que alegamos identificar, vamos recorrer a Mauricio Lissovsky, em entrevista

<sup>17</sup> Para mais informações, ver: *Imagética germânica na criação do olhar fotográfico nos tempos do Estado Novo* (2011), tese de doutorado de Miguel Freire.

concedida ao autor em 26 de novembro de 2011, na qual comenta a imagem feita por Peter Lange, que documenta a construção do prédio principal da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, durante o governo de Getúlio Vargas.

Figura 5 - Construção da Central do Brasil. Fotografia Peter Lange



Fonte: Acervo CPDOC/FGV GC 721

Sobre essa imagem, Lissovsky (2011) diz que o uso da angulação em *contre-plongée* enaltece os trabalhadores da construção civil, e que os operários, em esforço sobre-humano, parecem erguer o magnífico edifício, retificando sua verticalidade. Explica, também, que o uso da luz que banha o quadro, vinda em direção oposta à lente, em contraluz, cria o efeito de silhueta que anula o rosto do operário, tirando sua individualidade e reforçando, porém, a sua grandeza como classe (LISSOVSKY, 2011).

É preciso lembrar que as imagens de Fontenelle foram feitas na segunda metade da década de 1950 e nos primeiros anos de 1960. André Rouillé, em seu estudo *A fotografia entre o documento e arte contemporânea* (2009), localiza o período como de transição da fotografia como documento para o que chama de "fotografia-expressão" (ROUILLÉ, 2009, p.136). Em referência ao pensamento Barthesiano - o qual, para alguns, pode cultuar a fotografia apenas como imanência do referente -, Rouillé (2009, p. 72-73) alerta que:

Não é uma coisa em si, imutável e inflexível, que é a fotografia, mas uma coisa engajada em um processo fotográfico singular, cuja singularidade define as condições do contato e, finalmente, as próprias formas das imagens.

Ainda seguindo o pensamento de Rouillé (2009), podemos dizer que os prédios de Brasília documentados por Mário Fontenelle são de materialidade invariável, porém sua representação fotográfica coloca-os em "infinitas variações" (ROUILLÉ, 2009, p.73) que decorrem da ação subjetiva do fotógrafo no ato fotográfico, ou seja, a maneira imaterial como ele os enquadra, ilumina, de onde os vê, que angulação usa, que objetiva elege, enfim... suas escolhas estéticas para construir, a partir da fixidez temporária da imagem fotográfica, sua narrativa.

Estamos entendendo que a fotografia não é apenas um processo de reprodução imagética de pessoas e coisas, uma cópia fiel de objetos iluminados. Para além da reprodutibilidade das coisas, ela é intrínseca ao resultado fotográfico da participação criadora do fotógrafo, sem prejuízo das interveniências físico-químicas e, hoje, digitais.

Novamente chamamos atenção para o relevo e a evidência que Mário Fontenelle imprime em suas imagens ao ser humano, às pessoas, como agente interativo no cenário da gestação de Brasília. Na imagem a seguir, tomada no acampamento que recebeu diversa plêiade dos construtores da nova capital, o destaque recai no cangango, nas pessoas que, em diáspora, largaram suas terras para viver as aventuras de sorte e martírios de um novo Brasil no Planalto Central.

Figura 6 – Cidade Livre. Fotógrafo Mário Fontenelle



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Cód. 0155 NOV B1

O instantâneo fotográfico foge da reprodução estática do acampamento, embrião de cidade que abrigaria os construtores de Brasília, para procurar, na dinâmica da composição vinda da angulação da câmera e dos movimentos indicados por homens e veículos motorizados dentro do recorte fotográfico, o registro do fato, a leitura da ação, a crônica do acontecimento.

A fotogenia vinda do cenário composto no intraquadro por precários barracões de madeira enfileirados em rua de terra batida que levanta poeira na passagem do ônibus, os candangos andando em direção à câmera com malas em punho, iluminados por mercado contraluz que embranquece o fundo, e a perspectiva de ponto de fuga único, resultante do posicionamento da câmera que usa lente grande angular discreta (possivelmente com distância focal de 35 mm), levam o espectador a identificar um clima de aventura, de incerteza na vida daquelas pessoas que chegam ao Planalto Central.

Ao ressaltarmos a interferência subjetiva de Fontenelle no processo de documentação fotográfica da construção da nova capital brasileira, novamente encontramos, no ensaísta francês André Rouillé (2009, p. 72-73), aquiescência às nossas interpretações, a qual

é expressa na assertiva: "A fotografia não representa exatamente uma coisa preexistente, ela produz uma imagem no decorrer de um processo que coloca a coisa em contato, e em variações, com outros elementos materiais e imateriais". Assim continua o autor ao se referir a uma imagem urbana trivial:

Um mesmo prédio, materialmente invariável, entrará em infinitas variações em função dos pontos, forçosamente imateriais, a partir dos quais ele será visto; e das escolhas estéticas, igualmente imateriais, que direcionarão a realização da imagem (ROUILLÉ, 2009, p.73).

Com essa conclusão, Rouillé (2009) afasta de vez a possibilidade de existência da reprodução fotográfica de objetos e pessoas de modo exclusivamente *maquínico* do retrato sem a interveniência autoral do fotógrafo.

Na fotografia a seguir, Fontenelle procura, mais uma vez, abrir espaço para os excluídos da mídia tradicional. Diferente das imagens de banquetes pomposos repletos de autoridades e figuras de destaque nas colunas sociais, as quais amiúde eram publicadas nos periódicos da época, o foco recai nos candangos, em um cotidiano de refeições feitas nos restaurantes dos acampamentos operários.

Figura 7 - Restaurante operário. Fotógrafo Mário Fontenelle



Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal. Cód. 0761 NOV B6

Lá fora, o sol esquenta o meio-dia. Essa luz estourada no fundo do quadro denuncia que é chegada a hora do almoço. Do lado de fora do restaurante, há uma longa fila de operários que esperam um lugar nas grandes mesas de madeira. As bandejas de metal estão dispostas sobre as pranchas de lenho sem toalhas, ante bancos coletivos. O olhar de um comensal na direção da câmera revela possível apreensão ou desconforto. Flagrado em seu almoço, com o macacão da empresa empregadora e uma caneca dependurada no cinto, não sabe ainda fazer pose, nem mesmo sonhar com os falsos prestígios da difusão midiática da imagem pessoal. Outros parecem nem se aperceber do registro fotográfico e ocupam-se mais do prazer no saciar da fome. Embora possam ser reconhecidos, ainda figuram, no quadro, de modo conjunto. Mesmo privilegiados pela luz difusa que banha o primeiro plano no quadro fotográfico, os operários continuam apresentados como um conjunto de anônimos trabalhadores, figuram como coletivo, ainda não recebem o tratamento individual e/ou personalizado que destacam as figuras de fulanos e beltranos vistas nas tradicionais reportagens sociais.

A ideia de coletivo, de organização e comportamento uniforme do segmento social operário fica traduzida pelo alinhamento das mesas, pela fila de comensais, pela padronização de comportamento dos operários durante a refeição e guarda certo alinhamento com a imagética germânica que ajudou a formar o olhar fotográfico no Brasil de 20 anos antes, nos tempos do Estado Novo. Esse modelo alemão de expressão fotográfica foi legado, como disserta Freire (2016), em sua pesquisa de doutoramento<sup>18</sup>, à fotografia brasileira. Embora as imagens fotográficas germânicas, principalmente as produzidas nos tempos do Terceiro Reich, primem pela uniformidade da aparência física vinda da origem caucasiana das personagens, no Brasil, fica estampada a miscigenação que diversifica e pluraliza a feição humana (FREIRE, 2016, p. 18).

Por último, novamente ressaltando a inserção de critérios pessoais de Fontenelle no fazer fotográfico de suas imagens, vale destacar o comentário de Enne (2002, p. 30) que, ao interpretar

<sup>18</sup> Publicada no livro *Fotografia Getuliana: imagética germânica na construção do olhar fotográfica nos tempos do estado novo* (Kotter Editorial, 2016).

o pensamento de Asa Briggs, diz: "um lugar não é uma categoria estática, mas o resultado de fluxos e interpretações diversas", e, assim, continua a autora, "ao analisar algumas representações verbais e imagéticas acerca de lugares, Briggs aponta para o caráter polissêmico das mesmas" (ENNE, 2002, p. 30). Por fim, Enne (2002) conclui afirmando que os lugares são carregados de interpretações, não sendo espaços geograficamente dados, mas dimensões construídas socialmente.

Pudemos, também à luz do que disse Enne (2002), na análise dessa singela amostra do rico acervo fotográfico que Fontenelle produziu sobre a mudança da capital brasileira para o Planalto Central – em apenas cinco fotografias de sua autoria –, observar que, para além da riqueza documental, estética e artística, já decantada no seu fazer fotográfico, ele agrega novos valores culturais e antropológicos às suas fotografias.

À guisa de conclusão, podemos afirmar que o estudo etnográfico contido nas imagens fotográficas de Mário Fontenelle sobre a construção de Brasília constitui o que Barthes (1984, p. 51) chama de "biografema", guardando, com a História, relação análoga à mantida com a biografia.

## Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2003.

ENNE, Ana Lucia S. **Lugar, meu amigo, é minha Baixada memória: representação social e identidade**. 2002. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

FREIRE, Miguel. **Fotografia Getuliana: imagética germânica na construção do olhar fotográfico nos tempos do Estado novo**. Curitiba: Kotter Editorial, 2016.

GURAN, Milton. [Entrevista cedida a] Pedro Jorge de Castro. **Mário Fontenelle: a oração silenciosa**. Brasília: Animatógrafo, 2014.

LISSOVSKY, Mauricio. [Entrevista cedida a] Miguel Freire. 26 nov. 2011.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

## ANEXO 1

### **Mário Fontenelle – Dados biográficos – por Pedro Jorge de Castro<sup>19</sup>**

Nasceu na região do delta do Parnaíba, (Piauí) em 29 de maio de 1919, filho de Manoel Moreira Fontenelle e Maria José Dias Fontenelle<sup>20</sup>.

Assim está no livro "Minha Mala, Meu Destino", editado pela editora Alhambra – 1988 – organizado pela arquiteta Raquel Cavalcante, sobre Mario Fontenelle.

De 1927 a 1932 ele fez o curso primário no Ginásio Parnaibano, conhecido como a melhor instituição de ensino da cidade. Mário dividia seu tempo entre as aulas no Ginásio Parnaibano e o espetáculo dos pousos e decolagens dos hidroaviões em operação nas águas do rio Igaráçu.

Apaixonado por aviões ele consegue seu primeiro emprego justo na empresa Serviços Aéreos Condor Ltda., e em 21/11/1938 foi promovido a mecânico encarregado de dar partida aos motores dos aviões, o chamado "mecânico de pista". Mario, tido como um

<sup>19</sup> Diretor do Instituto Animatógrafo de Comunicação, doutor em Comunicação, professor da Universidade de Brasília (UnB) e cineasta.

<sup>20</sup> Em pesquisa de campo realizada em 2014 na cidade de Parnaíba, no estado do Piauí, da qual participou o professor e pesquisador Miguel Freire\*, localizamos, nos registros de batistério da Igreja Matriz, a certidão de batismo de Mário Fontenelle, na qual consta que: "A 13 Dezembro de 1919, na Matriz o Pe. Roberto Lopes Ribeiro, batizou Mario, nascido a 29 de Maio de 1919, filho ilegítimo de Maria Nazareth Candeia. Padrinhos: Manoel Moreira Fontenelle e Maria José Dias Fontenelle.". No Primeiro Cartório do Registro Civil das Pessoas Naturais em Parnaíba não encontramos sua certidão de nascimento, apenas uma referência como filho na certidão de óbito de seu pai, Manoel Moreira Fontenelle (cópias no Anexo 2).

\*Miguel Freire dirigiu a fotografia do curta-metragem *Mário Fontenelle: a oração silenciosa*, realizado por Pedro Jorge de Castro.

funcionário aplicado, foi convidado para trabalhar no Rio de Janeiro em agosto de 1942 e, em 1945, passou a trabalhar nas Linhas Aéreas Brasileiras S.A. como mecânico de motores.

Mas foi somente em 1946 que Mário realizou seu grande sonho de trabalhar voando, quando passou à categoria de mecânico de bordo e nesse mesmo ano fez jus ao prêmio de quilometragem, recebendo 60 réis por quilômetro voado.

O destino levou Mário a Minas Gerais como mecânico particular do Governador Juscelino Kubitschek, em 1954. Quando JK iniciou a campanha para presidência, Mario Fontenelle já o conhecia e veio com ele já nos primeiros dias da construção de Brasília. Um presente de JK – uma máquina fotográfica Leica – o fez o fotógrafo da construção da Nova Capital. Mário Fontenelle deixou um acervo de mais de 4 mil fotos que estão depositadas no Arquivo Público do Distrito Federal

Mário Fontenelle casou-se com Carmen Andréa Paes Leme, com quem teve uma filha, chamada Sandra Sibila, nascida em 1946.

Mario Fontenelle faleceu em Brasília, no dia 23 de setembro de 1986.

### **Linha do tempo de Mário Fontenelle, por Pedro Jorge de Castro**

**13/03/1957** Passa a preencher a função de cinegrafista junto ao gabinete do Prefeito no Rio de Janeiro. (Francisco Negrão de Lima).

**05/07/1957** Ganha do presidente Juscelino Kubitschek uma câmara fotográfica Leica M3.

**25/12/1957** Ganha do Presidente João Goulart, outra câmara fotográfica Leica III f.

**02/01/1958** Admitido na NOVACAP como auxiliar-técnico no Departamento de Arquitetura e Urbanismo.

**01/04/1962** Ainda na NOVACAP é oficializado no cargo de fotógrafo.

**22/08/1962** Internado no Sanatório Alcides Carneiro, Correias (RJ), em licença médica de 180 dias.

**09/09/1969** Classifica-se em primeiro lugar no Concurso Fotografias Antigas, promovido pelo Instituto Histórico Geográfico/Museu da Imagem e do Som, Brasília.

**16/09/1969** Aposenta-se como fotógrafo da NOVACAP.

**05/10/1971** Participa da Exposição Nova Capital, na Câmara dos Deputados, Brasília.

**11/1979** Participa da Exposição Marco Zero no X Congresso Brasileiro de Arquitetos, Brasília.

**21/04/1980** Homenageado pelo GDF com a medalha de Honra ao Mérito de Brasília.

**07/1982** Sofre derrame cerebral e é internado no Centro de Reabilitação Sarah Kubitschek.

**10/1982** Homenageado na I Mostra de Fotojornalismo de Brasília.

**09/1983** Dá entrada no Lar dos Velhinhos Maria Madalena - Núcleo Bandeirante - cidade-satélite de Brasília.

**23/09/1986** Morre no Hospital de Base de Brasília.