

BRASÍLIA ENTRE SONHO E RUÍNA NAS LENTES DA FOTOGRAFIA: A RESTAURAÇÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO APÓS AS MANIFESTAÇÕES DE 8 DE JANEIRO DE 2023

BRASÍLIA: BETWEEN DREAM AND RUIN THROUGH THE LENS: THE RESTORATION OF MODERN HERITAGE FOLLOWING THE PROTESTS OF JANUARY 8, 2023

Artigo recebido em: 26/11/2025

Artigo aceito em: 25/2/2026

Rodrigo Camargo Moretti*

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Rio Verde, Rio Verde, Goiás, Brasil
rodrigomoretti@yahoo.com.br

Tiago Ferreira Campos Neto*

*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Rio Verde, Rio Verde, Goiás, Brasil
tiagocampos@unirv.edu.br

The authors declare that there is no conflict of interest

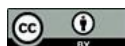
Resumo

O artigo analisa duas manifestações políticas – o Movimento Passe Livre (2013) e a invasão do centro cívico nacional (2023) – e as restaurações realizadas nos palácios de Brasília após a vandalismo, articulando teoria crítica da filosofia no viés da programação do olhar fotográfico, da teoria benjaminiana das imagens de sonho e da metodologia contemporânea de conservação e restauração do patrimônio moderno. Argumenta-se que o conceito de programação social antecipa projetos e futuras decisões e fundamenta as manifestações e as restaurações. O processo de manifestar, vandalizar e realizar intervenções nos edifícios modernistas — especialmente nos atos antidemocráticos de 8 de janeiro de 2023 — evidenciam tensões específicas do projeto de golpe e do projeto de restauração mediados na fotografia: a fabricação de ruínas, seus registros fotográficos e a publicação das imagens em tempo real tenderá em articular-se com a fabricação de documentação fotográfica das ruínas como tomada de decisão das estratégias e metodologias de restauração da imagem arquitetônica e urbanística moderna com a substituição de materiais industriais, preservação da autenticidade de superfícies e gestão simbólica da imagem pública do viés da democracia. A fotografia é analisada como instrumento técnico-científico e como dispositivo crítico de memória.

Palavras-chave: Patrimônio Moderno. Conservação. Restauração. Fotografia. Walter Benjamin. Brasília.

Abstract

This article analyzes two political demonstrations — the Free Pass Movement (2013) and the occupation of the National Civic Center (2023)—and the restorations carried out on Brasília's palaces following the vandalism, drawing on critical philosophy through the lens of the photographic gaze, Benjamin's theory of dream images, and contemporary methodologies for the conservation and restoration of modern heritage. It is argued that the concept of social programming anticipates projects and future decisions and underpins both the protests and the restorations. The process of protesting, vandalizing, and carrying out interventions in modernist buildings—especially during the anti-democratic acts of January 8, 2023—highlights specific tensions inherent in the coup project and the restoration project as mediated through photography: the fabrication of ruins, their photographic records, and the real-time publication of images will tend to align with the fabrication of photographic documentation of the ruins as a decision-making process regarding strategies and methodologies for restoring the modern architectural and urban image through the replacement of industrial materials, preservation of the authenticity of surfaces, and symbolic management of the public image from the perspective of democracy. Photography is analyzed as a technical-scientific instrument and as a critical device of memory.



Keywords: *Modern Heritage. Conservation. Restoration. Photography. Walter Benjamin. Brasília.*

1 INTRODUÇÃO

A ocupação do centro cívico nacional em 17 de junho de 2013 e a invasão de 8 de janeiro de 2023 provocaram impactos tanto materiais quanto simbólicos no conjunto monumental de Brasília. Para além de sua dimensão político-institucional, o episódio mais recente acionou protocolos técnico-científicos próprios da conservação do patrimônio moderno, trazendo à tona desafios metodológicos específicos da arquitetura do século XX, como a industrialização dos componentes, a transparência estrutural, os sistemas construtivos padronizados e a centralidade da imagem moderna. A análise fundamenta-se nas reflexões de Walter Benjamin (2019) sobre as “imagens de sonho”, nas interpretações de manifestações contemporâneas a partir das guerras híbridas propostas por Andrew Korybko (2018) e nos debates atuais sobre conservação e restauração do patrimônio moderno, articulados ao conceito de “programação do olhar fotográfico” (Moretti, 2024).

No contexto das redes sociais, a fotografia nas manifestações políticas assume papel estratégico, operando como dispositivo capaz de projetar e induzir realidades possíveis ao antecipar cenários futuros. Tanto a ocupação do Eixo Monumental em 2013 quanto a invasão de 2023 exemplificam esse fenômeno. Ao atravessarem os espaços, os manifestantes deixam marcas de destruição sobre o patrimônio público, enquanto o poder público, em conjunto com especialistas, atua no apagamento desses vestígios, restituindo uma imagem próxima à anterior. Nesse processo, entre imagens de ruína e ações restaurativas, destacam-se práticas contemporâneas de intervenção na arquitetura moderna caracterizadas pela chamada “hipermanutenção-repristinação”¹, que tendem a privilegiar a supressão dos sinais de vandalismo.

¹ O conceito de hipermanutenção / manutenção-repristinação aparece na literatura contemporânea de restauro sobretudo como uma das tendências teóricas que privilegia a recomposição da imagem histórica, muitas vezes aproximando-se de práticas italianas de repristinação (ripristino) — isto é, a tentativa de devolver ao monumento uma aparência considerada autêntica. Essa corrente busca reintegrar a imagem histórica do monumento, frequentemente utiliza técnicas ou formas do passado, tende a minimizar ou apagar marcas do tempo. Por isso, muitos teóricos contemporâneos a consideram problemática em relação à autenticidade material e histórica. Porém, há uma tendência de restauradores da arquitetura moderna utilizar seus princípios na conservação do patrimônio edificado. Essa corrente costuma ser discutida em

A abordagem que compreende o patrimônio como obra de arte — nos termos brandianos — e que retoma repertórios imagéticos modernistas tem sido recorrente em Brasília desde sua inauguração em 1960. Contudo, diferentemente das intervenções realizadas após os danos de 2013, a restauração decorrente dos acontecimentos de janeiro de 2023 ultrapassa o âmbito técnico-operacional. Trata-se de um gesto político e cultural de afirmação democrática e de preservação da memória coletiva, uma vez que os atos de destruição — amplamente registrados pelos próprios manifestantes — atingiram não apenas objetos e obras de valor histórico, mas também símbolos materiais da identidade cívica brasileira, consagrados pela arquitetura modernista de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e reconhecidos internacionalmente por instituições como a UNESCO e o ICOM (International council of museums / Brasil).

Como estratégia metodológica, propõe-se uma articulação teórica inicial entre autores que compreendem a fotografia como instrumento integrado a ações projetuais orientadas ao futuro. Destacam-se Phillipe Dubois (2012), Blake Stimson (2009) e Vilém Flusser (2007, 2011), cujas reflexões evidenciam como o processo fotográfico condiciona modos de ver, pensar, planejar e representar o mundo, configurando novos regimes de visualidade e uso da imagem — aspectos presentes tanto na cultura da manifestação quanto nas práticas de restauração contemporâneas.

A presença da fotografia em manifestações políticas que visam instituições democráticas, utilizando cenários urbanos emblemáticos como suporte visual, pode ser compreendida como parte de uma estratégia deliberada de gestão do “caos administrado” e das chamadas “revoluções coloridas” em direção a processos de ruptura institucional (Korybko, 2018, p. 33). Nesse sentido, a imagem fotográfica assume papel central na construção de narrativas orientadas, capazes de influenciar a opinião pública, instauradas nas redes sociais.

No campo da restauração, por sua vez, a fotografia desempenha função técnico-científica fundamental, atuando como instrumento de registro, diagnóstico e análise crítica da imagem, da memória e da paisagem urbana. Essa perspectiva pode ser articulada a Alois Riegl (2014), ao enfatizar valores como o histórico e o de rememoração,

contraposição ao restauro crítico-conservativo e à conservação integral. KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008; MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoría contemporánea de la restauración**. Madrid: Síntesis, 2003.

reforçados pela evidência visual proporcionada pela fotografia; a Cesare Brandi (2004), cuja teoria preconiza o respeito à materialidade e à historicidade da obra, utilizando a fotografia como suporte analítico das camadas temporais; e a Pierre Bourdieu (1990), que compreende a fotografia como prática social capaz de estruturar memórias, legitimar valores culturais e reconstruir narrativas coletivas. Soma-se a isso a produção técnico-científica vinculada ao DOCOMOMO², que destaca a necessidade de documentação rigorosa da arquitetura moderna, atribuindo à fotografia papel central nos processos de mapeamentos e diagnósticos da conservação contemporânea.

No campo da conservação, a fotografia, quando integrada a metodologias de diagnóstico, transcende sua função de registro visual e se converte, por exemplo, em instrumento de quantificação de danos. Estudos aplicados a edifícios modernistas em Brasília demonstram como a documentação fotográfica sistemática, associada a análises do estado de conservação das edificações, fornece dados para modelos preditivos de degradação, permitindo antecipar cenários de risco natural e orientar decisões sobre conservação (Campos Neto et al., 2018). Assim, a fotografia cumpre seu papel de registro do presente e projeta futuros possíveis, operando simultaneamente como dispositivo de memória e como ferramenta de planejamento.

A partir dessas premissas, Brasília é tomada como objeto central de análise, considerando-se o processo fotográfico sob duas perspectivas complementares: de um lado, como instrumento de projeto das manifestações políticas voltadas à mobilização social; de outro, como componente do projeto de restauração, orientado à recomposição

² TOSTÕES, Ana. **DOCOMOMO: conservation and the modern movement**. Basel: Birkhäuser, 1998; TOSTÕES, Ana (org.). **DOCOMOMO Journal**. Eindhoven: DOCOMOMO International, 1990; HENKET, Hubert-Jan; HEYNEN, Hilde (org.). **Back from Utopia: the challenge of the Modern Movement**. Rotterdam: 010 Publishers, 2002; MACDONALD, Susan (org.). **Modern matters: principles and practice in conserving recent architecture**. Shaftesbury: Donhead Publishing, 2008; MOREIRA, Fernando Diniz. Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. **Anais do Seminário DOCOMOMO Brasil**. Recife: DOCOMOMO Brasil, 2003; SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Preservação da arquitetura do movimento moderno: entre paradoxos e contradições. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. **Anais do Seminário DOCOMOMO Brasil**. Salvador: DOCOMOMO Brasil, 2009.

² KORQUEVICZ, Francislainy. **Preservação da arquitetura moderna: teoria e prática no contexto brasileiro**. 2019. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

da cenografia modernista da capital, em consonância com a noção de “síntese das artes”³ defendida por Mário Pedrosa (1981). Nesse contexto, a cidade é entendida como projeto cultural e civilizatório da modernidade brasileira, cuja permanência não poderia ser compatível com o estado de ruína.

A primeira parte do artigo dedica-se à explicação do conceito de programação do olhar fotográfico na constituição de narrativas. A segunda parte trata-se da análise das imagens das duas manifestações, cuja escolha se justifica por evidenciarem um ponto de inflexão conceitual: a fotografia como dispositivo de validação e difusão de protestos articulados em escala global e nacional por meio das redes sociais. As imagens revelam a dimensão encenada das manifestações, evidenciando sua construção compositiva como desdobramento de narrativas previamente estruturadas.

No que se refere à conservação e restauração do patrimônio moderno, os procedimentos aplicados em Brasília — especialmente no âmbito do projeto “Patrimônio Cultural dos Palácios Presidenciais – valorização e promoção da democracia a partir da conservação-restauração dos bens culturais vandalizados”⁴ — caracterizaram-se por rigor técnico e alinhamento a protocolos internacionais, incorporando amplamente o uso da fotografia em suas etapas científicas⁵.

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em parceria com a UFPel – Universidade Federal de Pelotas, com o Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais (Lacorpi), desenvolveu ações que incluíram documentação fotográfica sistemática, limpeza especializada, catalogação,

³ Nos anos 1950 e 1960, Mário Pedrosa acompanhou o debate intelectual em torno da nova capital projetada por Lúcio Costa e materializada arquitetonicamente por Oscar Niemeyer. Em seus textos críticos, o autor compreende Brasília como manifestação de um **impulso utópico moderno**, no qual arquitetura, arte e política convergiram para a criação de uma nova experiência urbana. A cidade representava uma tentativa de instaurar uma **nova sensibilidade coletiva**, em consonância com o projeto cultural da modernidade brasileira. Nesse sentido, Brasília deveria ser entendida não apenas como planejamento urbano, mas como **obra cultural total**, na qual a arquitetura moderna se articulava com artes visuais, paisagem e vida social. Nesses termos cunha a “síntese das artes”, pois compreendia a capital como uma espécie de **síntese das artes modernas**, na qual arquitetura, escultura, pintura e urbanismo participariam de uma mesma experiência espacial, uma utopia de emancipação cultural.

⁴ Após 8 de janeiro, é firmada parceria entre Iphan, a Presidência da República, por meio da Diretoria Curatorial dos Palácios Presidenciais e a UFPel, com o Laboratório Aberto de Conservação e Restauração de Bens Culturais. Foi assinado um termo de Execução descentralizada com a UFPel e a Diretoria de Documentação Histórica da Presidência da República, em consonância com o Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização do Iphan, e diretrizes estabelecidas pela ministra Margareth Menezes e pelo presidente do Iphan Leandro Grass. Fonte: BACHETINNI, 2024.

⁵ CARVALHO, Juliano Loureiro de; CARVALHO, Sidney Vieira; DAL CORTIVO, Nélvio. **A recuperação do Palácio do Congresso Nacional após a invasão de 8 de janeiro de 2023**. Revista Thésis, Rio de Janeiro, v. 9, n. 19, e558, 2025.

planejamento da recomposição, colagem de fragmentos e reintegração pictórica, adequadas às especificidades materiais dos bens móveis. Tais práticas dialogam com metodologias reconhecidas pelo ICOM. Ainda que os edifícios — como o Palácio do Congresso Nacional, o Palácio do Planalto e o Palácio do Supremo Tribunal Federal — não tenham sofrido destruição total, preservando sua forma e imagem essencial, as intervenções suscitam reflexões sobre os limites entre restauro técnico e reconstrução simbólica. Quando o valor dessas arquiteturas extrapola a materialidade e adentra o campo da memória, o processo restaurativo passa a operar também como afirmação do Estado Democrático de Direito, configurando-se como gesto político frente à violência antidemocrática (Bachettini, 2024).

Dessa forma, tanto as manifestações quanto as ações de restauração em Brasília configuram-se como arenas de disputa em torno da memória, do patrimônio e da democracia em um contexto de crise política e cultural. Em ambos os casos, a fotografia atua como suporte na construção de narrativas sobre passado e futuro.

Evidenciam-se, assim, as relações entre práticas de manifestação política e processos de restauração mediados pela fotografia: enquanto os manifestantes concebem suas ações a partir de uma lógica visual orientada à mobilização, os agentes da conservação utilizam o registro fotográfico para documentar as ruínas, orientar a recomposição material e constituir acervos de memória. Coloca-se, então, a questão central: em que medida esses usos da fotografia não configuram previamente a ilustração de projetos ideológicos tanto das manifestações quanto das restaurações? E ainda, como os processos hegemônicos de hipermanutenção, ao eliminar os vestígios materiais da destruição, respondem à tensão entre o novo e a permanência da imagem modernista associada à síntese das artes em Brasília?

A partir dessas indagações, formulam-se duas hipóteses principais: a primeira considera o uso da fotografia como instrumento social, técnico, científico e político voltado à manutenção e reprodução de narrativas fundadoras do movimento moderno, operando como mecanismo de construção ideológica e histórica; a segunda propõe a fotografia como potencial forma de resistência, evidenciada na tensão contínua entre a ação dos manifestantes — que produzem imagens de ruptura — e a atuação dos técnicos — que buscam restituir e apagar os vestígios da ruína —, revelando a própria dinâmica contemporânea da restauração.

2 A FOTOGRAFIA NO ATO DE PROGRAMAR NARRATIVAS

Na trajetória histórica da fotografia, persiste a noção de que ela operaria como um reflexo direto do real, sustentando a crença de que a imagem fotográfica seria produzida de maneira automática, desprovida de intenção ou mediação humana. Essa concepção, ao ocultar as decisões envolvidas no ato fotográfico — como escolha, enquadramento e codificação —, reforça a autoridade da fotografia como evidência e como base para a construção de projetos. Nesse contexto, os discursos sobre a fotografia tendem a se organizar em dois polos simultaneamente opostos e complementares: de um lado, sua condição de dispositivo técnico, científico e mecânico; de outro, sua dimensão subjetiva, ligada ao olhar do fotógrafo. Contudo, como argumenta Vilém Flusser (2007), é precisamente na tensão entre esses polos que se revela o caráter programático das imagens técnicas, responsáveis não apenas por representar o mundo, mas por estruturá-lo segundo categorias previamente inscritas tanto nos aparelhos quanto nas dinâmicas sociais.

Dessa forma, no cenário contemporâneo, consolidam-se duas funções fundamentais da fotografia: uma vinculada ao compromisso com a realidade, ao rigor científico e à verossimilhança; outra relacionada ao campo do imaginário, dos desejos e das subjetividades coletivas. Longe de serem esferas neutras, essas dimensões operam como forças ativas na produção de consensos visuais e na legitimação de projetos de ordem política, cultural e restaurativa. A fotografia, portanto, ultrapassa a condição de simples registro ou antecipação de realidades, atuando como um dispositivo de poder que organiza o visível e, conseqüentemente, condiciona o campo da memória coletiva — tanto na definição do passado quanto nas imagens projetadas de Brasília (Moretti, 2026, 2024).

A partir dessa perspectiva, e com base no mapeamento das manifestações e intervenções restaurativas mais relevantes na história de Brasília, estruturamos a segunda parte do artigo a partir de dois recortes temporais. O percurso analítico inicia-se com as manifestações de junho de 2013, marcadas pela coexistência de protestos pacíficos e episódios de violência, e culmina na invasão do centro cívico em 2023, quando se examinam as práticas de restauração subsequentes.

Essa organização temporal possibilita compreender as transformações nos modos de operação da fotografia e nos próprios projetos de manifestação e restauração, evidenciando como a fotografia digital, integrada a esses processos, reconfigura as narrativas de forma decisiva. Observa-se que tanto as manifestações quanto as

intervenções restaurativas passam a apresentar uma distinção mais nítida em sua natureza: as imagens revelam que tais ações são, em grande medida, concebidas previamente no espaço virtual para, então, se materializarem no espaço físico. Ademais, destaca-se que o contínuo trabalho de manutenção e conservação preventiva dos espaços internos e externos do centro cívico, aliado à sua documentação sistemática, fornece suporte tanto material quanto simbólico para as práticas de restauração.

Nesse sentido, as fotografias tornam evidentes as relações políticas inscritas na encenação social e na cenografia urbana. A manifestação passa a ser planejada tendo em vista sua captura imagética, com o intuito de produzir e difundir determinadas realidades, enquanto a restauração é concebida como retorno a um estado anterior e como gesto de resistência frente aos vestígios de vandalismo. As imagens demonstram que a cenografia urbana do centro cívico de Brasília possui a capacidade de sustentar múltiplos discursos políticos — seja por meio da exposição das ruínas, seja pela recomposição da imagem restaurada —, funcionando tanto como suporte para a inscrição material de ataques antidemocráticos quanto como meio para o apagamento dessas marcas em nome da memória democrática.

O presente artigo fundamenta-se, assim, em uma análise crítica do papel da fotografia nas dinâmicas do centro cívico de Brasília, bem como na própria concepção desse espaço, pensado para a preservação de uma cenografia monumental. Nesse contexto, o “sonho” da cidade permanece em aberto, existindo sobretudo no plano da estética e da representação. A reflexão que articula fotografia, Brasília, manifestações e restauração conduz a uma questão central: a natureza da relação entre a imagem fotográfica enquanto documento e sua função na produção de narrativas. É nesse ponto que se insere a noção de programação do olhar fotográfico, entendida como o processo pelo qual a imagem materializa e torna pública uma mensagem previamente idealizada, seja no âmbito da manifestação, seja no campo da restauração.

3 MANIFESTAR PARA FOTOGRAFAR EM JUNHO DE 2013 E O APAGAMENTO DAS MARCAS DE VANDALISMO NO PATRIMÔNIO PÚBLICO

Em contraste com o modelo tradicional de marchas estruturadas de forma hierárquica — herdado das práticas clássicas dos movimentos sociais e políticos —, que

pressupõe a divisão entre palco e plateia e estabelece uma separação entre lideranças e massas, as manifestações nacionais de junho de 2013 e de 8 de janeiro de 2023 não se enquadram nesse formato.

As ocupações das ruas em escala nacional compartilham como elemento central o uso intensivo e estratégico das redes sociais e das mídias digitais — como YouTube, Facebook, WhatsApp e Twitter — tanto para a difusão das pautas quanto para a definição de horários e locais de concentração. Em 2013, a “#MPL”³¹⁴ (Movimento Passe Livre) mobilizou amplamente o público por meio de slogans como “tarifa zero”, “somos 200 milhões”, “o Brasil é nosso”, “o Brasil acordou”, “o povo acordou”, “o gigante despertou” e “nós podemos”, entre outras variações. Tal movimento demonstrou capacidade de ativar grandes contingentes nas redes, convertendo essa mobilização virtual em presença efetiva nas ruas.

Como frequentemente ocorre, os protestos desencadeiam respostas das forças policiais. As imagens de depredação do/no espaço público, episódios de violência, uso de balas de borracha, sangue e prisões — transmitidas em tempo real pelos meios de comunicação — somadas às fotografias produzidas pelos próprios manifestantes com dispositivos móveis e difundidas instantaneamente nas redes sociais e na imprensa nacional, contribuíram para ampliar e intensificar a adesão aos protestos em diversas cidades do país.

Esse formato de mobilização, articulado à distância por meio das redes, privilegia a autonomia relativa de múltiplas células virtuais. Ainda assim, há sempre indivíduos ou grupos que orientam e impulsionam as pautas em circulação no ambiente digital. Nesse processo, inserem-se também empresas e desenvolvedores de algoritmos, que utilizam imagens — frequentemente fotografias compartilhadas pelos usuários — como dados para interpretar comportamentos e projetar estratégias, seja para fins de consumo, seja para a indução de engajamento político e planejamento de ações futuras associadas ao que se denomina “guerra híbrida” (Beiguelman, 2020; Korybko, 2018). Nesse contexto, o poder da imagem, particularmente da fotografia, configura-se como meio decisivo para a disseminação de mensagens e para a mobilização de massas, tanto no ambiente digital quanto no espaço urbano.

Figuras 1, 2. Manifestação do MPL em Brasília, a bandeira do Brasil e a ocupação do centro cívico nacional, 17/06/2013.



Fontes: (à esquerda) Agência O Globo. Brasília – manifestantes tentam invadir o Parlamento e tomam o teto do Congresso Nacional durante protesto na Esplanada dos Ministérios. Publicado em 17/06/2013

Na fotografia do Palácio do Congresso Nacional, anterior à ocupação de seus espaços externos, observa-se a atuação das polícias militar e legislativa do Distrito Federal na vigilância e proteção da área, estabelecendo cordões de isolamento por meio de tropas de choque equipadas com escudos, capacetes, cassetetes, armas de fogo, balas de borracha, spray de pimenta e artefatos de efeito moral, além do bloqueio das vias W1 e S1, que dão acesso à Praça dos Três Poderes, por meio de viaturas e grades. As imagens evidenciam comportamentos distintos entre os agentes: alguns, portando escudos transparentes, permanecem em postura de repouso, com os braços para trás e em diálogo entre si; outros, em atitude de prontidão, posicionam-se protegendo o corpo com os escudos, tendo à frente um único manifestante que balança a bandeira do Brasil. A tensão inicial da cena é gradualmente reorganizada pela mediação do olhar do fotógrafo, que dispõe de tempo para compor uma imagem de forte apelo visual e circulação, ao articular a bandeira nacional empunhada por um manifestante aparentemente pacífico com a cenografia icônica de Brasília e a presença da força policial.

Já na fotografia do Palácio do Congresso Nacional ocupado, o enquadramento orientado pela lógica da ocupação concentra o olhar nas torres do edifício. Nessa imagem, a multiplicidade de pontos de luz — provenientes de flashes e telas de celulares — revela que diversos manifestantes registram o acontecimento simultaneamente. Entre eles, muitos produzem imagens do tipo *selfie*; alguns capturam retratos individuais, como o de um manifestante posando sozinho, com o rosto intensamente iluminado pelo flash, enquanto outros registram grupos de amigos em composição coletiva.

Observa-se, assim, que cada participante projeta sua própria forma de ver e de se fazer visível na manifestação, transformando práticas e comportamentos sociais característicos desse tipo de protesto. O registro em tempo real, aliado à imediata publicação das imagens nas redes sociais, configura-se como um mecanismo de convocação para que outros visualizem, interajam e comentem as postagens. Tais práticas alimentam dinâmicas de reconhecimento e validação social, frequentemente associadas à construção do ego a partir da recepção dos pares. Deve-se considerar, ainda, que a presença massiva de dispositivos móveis com câmeras conectadas à internet potencializa exponencialmente a circulação dessas imagens, resultando em uma verdadeira explosão de registros digitais⁶. Nesse contexto, tanto fotógrafos profissionais quanto amadores assumem simultaneamente os papéis de produtores, editores e difusores de conteúdo, evidenciando que “quanto mais interativa é a tecnologia, maior a probabilidade dos utilizadores se tornarem produtores através das suas próprias práticas⁷”.

Figura 3. Manifestação do MPL, o teatro de sombras na cúpula da Câmara dos Deputados, 17/06/2013.



⁶ “Em 2015, estimou-se que, a cada dois minutos, eram produzidas mais imagens que a totalidade das fotos feitas nos últimos 150 anos”. Rose Eveleth, “How Many Photographs of uoy are out there in the world? The Atlantic, 2 nov. 2015, disponível em: theatlantic.com.” (apud (BEIGUELMAN, 2021, p. 31).

⁷ CASTELLS, M. **Comunicação móvel e sociedade: uma perspectiva global**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

As imagens de caráter fantasmagórico analisadas por Walter Benjamin (2019), derivadas da indústria cultural e do aperfeiçoamento dos dispositivos técnicos que modernizam o olhar, ampliando a capacidade perceptiva e produzindo efeitos quase mágicos, manifestam-se nas ações dos manifestantes sob os holofotes da cúpula da Câmara dos Deputados, bem como nos registros realizados por meio de aparelhos celulares.

As imagens construídas pelos manifestantes, a partir do uso da luz para projetar sombras na superfície da cúpula, evocam uma ambiência próxima à do teatro de sombras tradicional, no qual figuras são manipuladas para narrar histórias ou veicular conteúdos simbólicos. Contudo, nesse caso, não há bonecos, mas corpos em movimento — que caminham, dançam e gesticulam diante dos holofotes — cujas sombras, ampliadas e distorcidas sobre a superfície curva, capturam o interesse dos fotógrafos. Posicionar-se diante da iluminação e do público, à maneira dos atores no teatro de palco italiano, constitui uma forma de performar a ocupação em tempo real, encenando a conquista do espaço como gesto de luta e resistência pacífica. Além disso, solicitar o registro fotográfico sob os holofotes também expressa um gesto de autoafirmação e de construção de autoconfiança por parte dos manifestantes que ocupam a laje do Palácio do Congresso Nacional.

A ativação da superfície branca da cúpula em articulação com a iluminação artificial desloca sua função original — iluminar a arquitetura — e a converte em suporte para a teatralização política promovida pelos manifestantes. Nesse contexto, o corpo fotografado emerge e se dissipa na luz, enquanto a projeção de sua sombra sobre a superfície côncava produz um efeito de transformação contínua das figuras. Esse processo fantasmagórico dos corpos iluminados constitui elemento central da política da imagem, na medida em que “a fotografia seria a reconciliação do pensar e do ser visto como definidor da categoria do sujeito” (Dubois, 2012, p. 223). Tais imagens, ao sobrepor realidades e temporalidades, sugerem a presença efêmera e instável de uma resistência performativa, em consonância com as reflexões de Benjamin sobre a modernidade na era da reprodução técnica.

No âmbito do selfie fotográfico, em geral, o que se coloca em evidência é o rosto e sua capacidade expressiva de manifestar emoções. Entretanto, por se tratar de um gesto amplamente previsível, a expressão apresentada tende a não ser espontânea, uma vez que o sujeito programa simultaneamente sua expressão facial e o enquadramento de seu olhar,

construindo uma encenação de si mesmo conforme deseja ser percebido pelos outros. Esse comportamento social — marcado pela predominância de sorrisos, demonstrações de alegria e imagens de cunho narcísico, em detrimento de um uso voltado ao autoconhecimento e à expressão genuína — configura-se como um dos traços característicos das fotografias digitais nesse gênero e das manifestações mediadas pelas redes sociais.

Tal dinâmica se relaciona, ainda, ao fato de que a imagem fotográfica se encontra facilmente capturada no espectro luminoso das telas dos dispositivos móveis. A fotografia iluminada torna-se, assim, um objeto de fascínio contemporâneo, gerando um hábito de contemplação da imagem na tela que, muitas vezes, se sobrepõe à experiência direta do real, percebido sem mediação tecnológica. Soma-se a isso a capacidade dos dispositivos digitais de produzir uma sequência contínua de disparos fotográficos, o que reforça a proposição de Flusser (2009) acerca da fotografia contemporânea: tornou-se extremamente fácil ser fotógrafo, bastando, para tanto, saber acionar o botão de disparo.

Figuras 4, 5, 6. Violência e depredação na manifestação do MPL em Brasília, de 17/06/2013.



Fonte: G1. “Junho de 2013: relembre os atos em Brasília e o que mudou em cinco anos”.
Publicado em 13/06/2018.

Na sequência, nas três fotografias que registram a ocupação do Palácio Itamaraty, a violência é evidenciada sobretudo pelo olhar de fotógrafos jornalistas. Nessas imagens,

diferentemente de outras situações, não se observa o uso de aparelhos celulares pelos manifestantes, tampouco a realização de poses. Ao contrário, eles aparecem atravessando o espelho d'água como forma de intensificar a ocupação do edifício, onde se destaca a presença de um militante com a máscara associada ao “Occupy Wall Street”⁸, em atitude de prontidão para acolher novos participantes e demonstrar solidariedade.

O manifestante mascarado não direciona sua atenção ao registro fotográfico daqueles que estão no espelho d'água, nem à produção de selfies, pois tem consciência de que já está sendo capturado pelas lentes de fotógrafos profissionais posicionados à distância do confronto entre manifestantes — incluindo os black blocs — e as forças policiais. As imagens ainda revelam o avanço das chamas sobre as vidraças do Palácio Itamaraty, intensificando a dimensão de violência do episódio.

Figuras 7,8. Picho e depredação na manifestação do MPL em Brasília, de 17/06/2013.



Fonte: BBC. “Brasília vive noite de tensão e quebra-quebra no Itamaraty”. Publicado em: 20/06/2013.

Fotografias: sem autoria.

⁸ O movimento Occupy Wall Street, idealizado pelo ativista Kalle Lasn, adotou como eixo mobilizador o slogan “#we are the 99%” (“nós somos os 99%”), utilizado para engajar a população por meio das redes sociais. A expressão faz referência às desigualdades econômicas e sociais entre o 1% mais rico e os 99% restantes da população. O protesto foi convocado para o dia 17 de setembro de 2011, tendo como local o Zuccotti Park, situado em Manhattan, no distrito financeiro de Nova York. Durante cerca de dois meses, os manifestantes permaneceram acampados no local. Um dos elementos que contribuiu para a visibilidade e expansão do movimento foi a circulação contínua de postagens e fotografias na internet, frequentemente republicadas por pessoas que, embora não estivessem presentes fisicamente, aderiam às pautas defendidas. Dessa forma, a manifestação se desdobrava simultaneamente em dois planos: o espaço concreto e o ambiente virtual. No caso das imagens difundidas online, o movimento passava a ser representado por registros mais elaborados e esteticamente tratados, muitas vezes com o uso de filtros, o que suavizava as condições reais dos acampamentos. Assim, as fotografias nas redes reconfiguravam a percepção da ocupação, tornando-a visualmente mais atraente à distância do que na experiência direta e presencial. Após dois meses de permanência, os manifestantes foram retirados do local pela polícia de Nova York, e o movimento não obteve mudanças substantivas em relação à principal reivindicação, voltada à redução das desigualdades sociais (Harvey; Teles; Sader; 2012).

Os atos de vandalismo registrados durante as manifestações de junho de 2013 em Brasília, que atingiram edifícios ministeriais e áreas adjacentes ao Palácio Itamaraty, evidenciam uma questão recorrente no campo da preservação da arquitetura moderna: de que maneira intervir em danos decorrentes de eventos históricos recentes sem eliminar sua dimensão política e simbólica. Vidros estilhaçados, pichações nas fachadas e focos de incêndio em áreas externas dos ministérios não constituem apenas perdas materiais, mas também marcas concretas de conflitos sociais inscritos no espaço público. Nas coberturas jornalísticas da época, observa-se a ausência de uma leitura crítica voltada ao campo da restauração do patrimônio cultural, predominando narrativas centradas na ocupação, nos confrontos entre manifestantes e forças policiais, nas tentativas de invasão do Palácio do Planalto e do Itamaraty, bem como nas imagens de destruição. Posteriormente, contudo, o que se verifica são intervenções que alteram diretamente a percepção estética do conjunto arquitetônico atingido, com o desaparecimento dos vestígios de vidros quebrados, marcas de fogo e pichações.

Do ponto de vista teórico da restauração, os danos produzidos nos protestos de 2013 colocam em confronto duas posições consolidadas. De um lado, a tradição do restauro crítico, formulada por Cesare Brandi, sustenta que a intervenção deve restabelecer a legibilidade da obra sem incorrer em falsificações históricas, mantendo a distinção entre o original e as reintegrações. De outro, práticas contemporâneas associadas à hipermanutenção ou manutenção-repristinação tendem a priorizar a recomposição integral da imagem arquitetônica, suprimindo rapidamente os sinais de dano. No caso de edifícios modernistas fortemente associados à representação institucional do Estado, essa segunda abordagem tende a prevalecer, uma vez que a prioridade recai sobre a restituição da aparência íntegra do monumento e de sua funcionalidade.

Entretanto, uma leitura crítica indica que tais ocorrências não devem ser compreendidas exclusivamente como degradações a serem eliminadas. Os vestígios presentes nas fachadas e nos espaços públicos dos ministérios também constituem registros materiais de um momento de tensão política, aproximando-se de situações observadas em outros contextos internacionais, nos quais a restauração enfrenta o dilema entre a preservação da matéria e a memória social. Embora a remoção imediata de pichações e a substituição de elementos danificados possam ser justificadas pela necessidade de conservação física, sob o ponto de vista historiográfico essas ações

implicam o apagamento de memórias do conflito — inserido em um contexto político mais amplo que antecede o processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff em 2016 —, o que revela uma prática recorrente na formação política brasileira.

Em 2013, a produção e difusão de narrativas críticas no campo da restauração ainda eram incipientes, possivelmente porque estratégias voltadas à preservação da memória do evento no ambiente construído não se mostravam tão relevantes quanto a recomposição material da imagem pública. Dessa forma, as intervenções concentraram-se na recuperação física dos edifícios, em detrimento de processos mais amplos de construção coletiva da memória histórica. Nesse contexto, as fotografias das depredações permaneceram sobretudo no âmbito dos arquivos digitais, enquanto o uso sistemático da fotografia como instrumento no projeto de restauração ocupou um papel secundário.

4 MANIFESTAR PARA FOTOGRAFAR EM 8 DE JANEIRO DE 2023 E A RESTAURAÇÃO DA DEMOCRACIA

Uma semana após a apoteose da posse de Lula, observa-se a inversão da imagem anteriormente festiva e pacífica. Surgem, então, cenas de violência que, desta vez, não se configuram como confrontos entre manifestantes e forças policiais em disputa por espaços e narrativas, mas como a invasão e destruição da Praça dos Três Poderes e das arquiteturas do Palácio do Planalto, do Congresso Nacional e do Supremo Tribunal Federal, protagonizadas por uma multidão vestida de verde e amarelo. Os bolsonaristas registram, fotografam e transmitem em tempo real as ações de depredação do patrimônio público, ao mesmo tempo em que profanam simbolicamente as imagens das instituições democráticas.

A articulação do ato de protesto tem origem em múltiplos grupos de WhatsApp, organizados sob o código “Festa de Selma”⁹, com circulação de imagens a partir de 5 de janeiro. Entre elas, destaca-se a montagem de um indivíduo mascarado exibida em televisão, utilizando o mesmo tipo de máscara associado ao Occupy Wall Street e às manifestações de junho de 2013 no Brasil, acompanhada da frase “explodir um prédio pode mudar o mundo”.

⁹ O Globo. “Entenda expressão 'festa de Selma', usada em grupos de WhatsApp para convocar golpistas nos atos do 8 de janeiro”. Publicado em 17/08/2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/politica/noticia/2023/08/17/entenda-expressao-festa-de-selma-usada-em-grupos-de-whatsapp-para-convocar-golpistas-nos-atos-do-8-de-janeiro.ghtml>. Acessado em: jan. 2026

As imagens transmitidas ao vivo pelas redes de televisão contrastam com a trajetória histórica das manifestações em Brasília, uma vez que, tradicionalmente, os governos asseguravam a proteção do centro cívico nacional durante esses eventos. Entretanto, a invasão ocorrida após a vitória de Lula apresenta semelhanças com a invasão do Capitólio, nos Estados Unidos, articulada por apoiadores de Donald Trump após sua derrota para Joe Biden, o que dialoga com a teoria da conspiração discutida por Korybko (2018). Em ambos os casos, trata-se de tentativas de golpe de Estado.

Na história de Brasília, a Praça dos Três Poderes e suas arquiteturas constituem o espaço mais protegido e vigiado, onde manifestações — sejam elas de caráter cívico ou de protesto, favoráveis ou contrárias aos governos — tendem mais à encenação política do que à efetiva tomada de poder. Nesse sentido, a hipótese de uma encenação planejada para ser fotografada durante os ataques de 8 de janeiro encontra respaldo, uma vez que a própria praça se configura como protagonista e suporte material da violência dirigida às instituições democráticas. A invasão, portanto, revela-se como um ato intencional e previamente articulado, ao mesmo tempo em que evidencia a ausência ou falha na ativação dos mecanismos de proteção e vigilância por parte das instâncias governamentais — incluindo a Presidência da República, o governo do Distrito Federal, o Gabinete de Segurança Institucional, a Agência Brasileira de Inteligência e os setores de inteligência das polícias e das Forças Armadas. Tal situação expõe uma complexa dinâmica de subordinação e insubordinação entre essas instâncias, envolvendo diferentes níveis hierárquicos e institucionais (Moretti, 2024)

Na articulação entre fotografia, golpe e publicidade, o Golpe Militar de 1964 tornou visível, por meio das imagens, a presença dos tanques, do estado de exceção e das forças militares em Brasília, compondo uma estratégia política que buscava construir uma imagem controlada de transição entre governos. Já na invasão do centro cívico em 2023, as imagens divulgadas de forma imediata revelam civis registrando e difundindo a destruição, sem que se configure, entretanto, uma clara intenção de instalação de um novo governo, uma vez que não se observa apoio explícito de lideranças políticas, do ex-presidente — então na Flórida — ou de setores militares com aparato bélico.

Figura 9. Fotografia de Jean Manzon, nos primeiros dias, após o Golpe Militar de 1964. Jean Manzon), 1963.



Fonte: A imagem de Jean Manzon aparece no filme “O outro lado do paraíso, dirigido por André Ristum, 2016.

Figura 10. Fotografia de Marcelo Camargo/Agência Brasil, atos golpistas de 8 de janeiro de 2023.

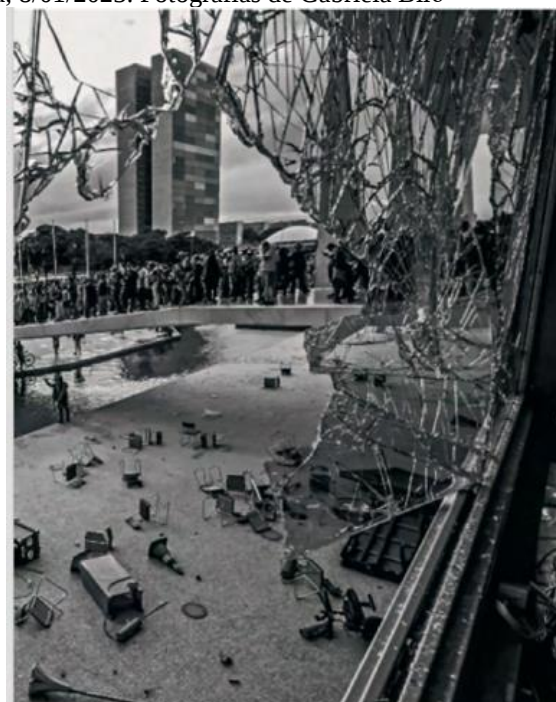


Fonte: Correio Braziliense. “Vandalismo no Palácio do Planalto causou prejuízo de R\$43 milhões”. Publicado em: 28/06/2023.

A invasão evidencia-se, sobretudo, como a produção deliberada de um repertório imagético centrado na destruição do patrimônio público, na manifestação do ódio, do escárnio e da profanação, com vistas a potencializar o engajamento de apoiadores nas redes sociais. Nesse processo, a violência política no centro cívico de Brasília é convertida em conteúdo visual direcionado a um público que se percebeu atingido pela retomada da esquerda ao poder.

Nas imagens provenientes das câmeras de segurança dos interiores dos palácios, é possível identificar dois perfis de agressores: aqueles vinculados ao funcionamento interno das instituições e outros que se mostram desorientados, voltados a práticas de depredação — como urinar, rasgar, pichar, perfurar e incendiar. Apesar das diferenças de comportamento, ambos convergem na execução de uma ação comum, orientada pela produção de escombros e ruínas. Tal dinâmica revela a intenção de inscrever, no imaginário social, a alegoria da morte das instituições democráticas por meio dos registros fotográficos e audiovisuais gerados durante a invasão.

Figuras 11, 12. Invasão do centro cívico de Brasília, 8/01/2023. Fotografias de Gabriela Biló



Fonte: Fonte: PIAUÍ, 197, fevereiro, pp. 24-31. “Guerra e Paz, dois ensaios fotográficos mostram a glória e o horror em Brasília – Diego Bressani e Gabriela Biló”.

A busca da fotografia por uma estética da imagem “instagramável”, articulando a mensagem de protesto à cenografia urbana, permanece como uma constante na história das manifestações em Brasília e se atualiza na invasão do centro cívico nacional. Tal perspectiva aparece no olhar de uma não-manifestante, a fotógrafa Gabriela Biló. Em consonância com Susan Sontag (1980), para quem até mesmo a imagem de uma bituca de cigarro descartada no chão pode adquirir qualidades estéticas, as fotografias produzidas por Biló — correspondente da Folha de São Paulo para a matéria *Guerra e Paz*, da Revista Piauí — evidenciam esse raciocínio. A estética do arruinamento, da depredação e do acúmulo de resíduos é incorporada à composição de suas imagens.

Essas fotografias são estruturadas em camadas: os vidros estilhaçados das esquadrias do Palácio do Planalto funcionam como primeiro plano, abrindo a cena e, simultaneamente, enquadrando o fundo. Em uma das imagens, as linhas horizontais superiores das torres do Congresso Nacional se alinham à laje do segundo pavimento do Palácio do Planalto e à esquadria metálica, configurando uma moldura para a ascensão dos invasores pela rampa. Observa-se, ainda, que o espelho d’água já não desempenha

sua função de contenção, enquanto a presença de cones, cadeiras e mesas espalhados no solo indica a ocupação prévia dos espaços internos.

Na segunda imagem, a fotógrafa gira sua lente grande angular, expandindo o campo visual em direção à invasão do Supremo Tribunal Federal. Ao atravessar o eixo do mastro da bandeira nacional, posicionado em frente ao Palácio do Planalto, a composição amplia o espelho d'água diante do plano envidraçado rompido, reforçando tanto o movimento dos invasores quanto a presença de objetos arremessados para o exterior, visíveis através da janela quebrada.

No plano concreto, o vidro estilhaçado remete à perda de funcionalidade; no plano simbólico, associa-se à negatividade — como se promessas fossem rompidas e ressentimentos coletivos, longamente reprimidos, viessem à tona, configurando um signo de transformação. Enquadrar a violência política através da transparência fragmentada do vidro constitui, nesse sentido, uma forma de honestidade do olhar de Gabriela Biló diante da cena observada. As imagens selecionadas, dentre o conjunto do ensaio fotográfico, articulam-se como uma mensagem única. Sob um céu carregado, prenunciando tempestade, a silhueta da cenografia moderna — preservada desde a inauguração da capital — é atravessada pelo vidro quebrado (“punctum”), enquanto a leitura se orienta pelo “studium” (Barthes, 2015), sendo conduzida por essa gravidade que devolve ao observador uma experiência imagética marcada pela violência.

A iconografia moderna, anteriormente sustentada por amplos planos transparentes — associados à integração entre interior e exterior, à liberdade visual, mas também à vigilância, à intimidação e ao voyeurismo — é ressignificada. O olhar da fotógrafa opera como denúncia, ao apropriar-se da tela quebrada como signo imagético e simbólico no imaginário coletivo. Em contraste, os manifestantes que promovem a depredação também reconfiguram o olhar fotográfico ao produzir, em tempo real, um espetáculo de horror, frequentemente mediado pela autoimagem e pela prática de selfies diante dos escombros. Biló, por sua vez, opta por outra cadeia de significação: a da beleza em preto e branco.

A distinção entre o fotógrafo-manifestante e o fotógrafo não-manifestante se evidencia nesse ponto. Enquanto os manifestantes produzem um repertório imagético colorido, de caráter documental, posteriormente mobilizado como prova nos processos judiciais, Gabriela Biló constrói um discurso visual conciso, polifônico, objetivo e verossímil. O título da fotografia para o seu trabalho é “Janela para o Inferno”. A tela fragmentada, que introduz a cena, explicita de imediato a ruptura e o “quebra-quebra”, ao

mesmo tempo em que sustenta uma argumentação visual que, ainda que não literal, indica sua posição de distanciamento — não apenas por não estar vestida de verde e amarelo, mas por ocupar o lugar de quem observa e registra, e não de quem participa.

Figuras 13, 14. Programação do olhar fotográfico na ocupação do Congresso Nacional em dois tempos: 08/01/2023 (acima), 15/01/1985.



Fontes: (acima) Exame. “STF começa a julgar as 100 primeiras denúncias dos atos golpistas de 8 de janeiro”. Publicado em 18/03/2023.

Ao lado, o registro fotográfico de Edson Bueno, que documenta a ocupação da cúpula do Senado por apoiadores bolsonaristas, parece estabelecer um diálogo direto com a imagem produzida por Célio Azevedo durante a ocupação da mesma cúpula no contexto das Diretas Já, associada à vitória de Tancredo Neves. Chama atenção o modo como o Palácio do Congresso Nacional exerce fascínio sobre o olhar dos fotógrafos. Independentemente do período histórico em que é registrado, essa arquitetura monumental e seu entorno parecem operar como um dispositivo espacial que conserva uma programação do olhar fotográfico, inscrita desde a concepção do projeto, apta a produzir enquadramentos privilegiados na paisagem urbana.

Esse efeito imagético, quase hipnótico, conduz o fotógrafo a posicionar-se em pontos específicos — como a via W1 — para captar a cúpula integralmente, alinhada ao

horizonte e repousando sobre a laje monumental, sem necessidade de recorrer aos esquemas de ângulos privilegiados elaborados por Oscar Niemeyer. De certo modo, Brasília parece induzir uma suspensão temporal, aprisionando o observador em uma espécie de sonho contínuo, vinculado ao plano das promessas. Trata-se de uma experiência simultaneamente desperta e onírica, atravessada pela polarização política: de um lado, a esperança social que marcou a redemocratização em 1985, após duas décadas de ditadura; de outro, a expectativa, em 2023, de setores que vislumbravam a possibilidade de um novo golpe ou intervenção militar.

Essas imagens operam como sínteses visuais de acontecimentos históricos, articulando temas como o fim da ditadura militar e a tentativa frustrada de sua reedição. A fotografia demonstra, assim, sua capacidade de condensar gestos reconhecíveis, permitindo estabelecer continuidades entre passado e presente e tecer narrativas que transitam entre o real e o ficcional, no campo da história da fotografia e da política brasileira nas manifestações em Brasília.

Nesse entrelaçamento imagético, os discursos também refletem as relações que os fotógrafos estabelecem com suas encomendas e com o próprio ato de olhar. Trata-se de adentrar nos jogos de visibilidade que estruturam essas imagens, lembrando que “os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. (...) Rigorosamente, o poder não existe; existem sim práticas e relações de poder” (Foucault, 2011, p. XIV).

Logo após os atos de vandalização ocorridos em 8 de janeiro de 2023 nos palácios do centro cívico nacional, foi firmado um Termo de Execução Descentralizada envolvendo a UFPel e a Diretoria de Documentação Histórica da Presidência da República, em articulação com a presidência do Iphan, o Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização, as diretrizes do Ministério da Cultura e a Diretoria Curatorial dos Palácios Presidenciais. O objetivo era promover a valorização da democracia por meio da conservação e restauração dos bens culturais atingidos (Bachettini, 2024).

Segundo Andrey Rosenthal Schlee, diretor do DEPAM/Iphan,

mutirões de limpeza, higienização e conservação permitiram que os palácios do Planalto, do STF e do Congresso Nacional rapidamente voltassem a funcionar, enquanto os bens móveis ou integrados danificados foram destinados a um cuidadoso processo de restauração (Bachettini, 2024, p. 52).

Leandro Grass, presidente do Iphan, afirma que

as equipes técnicas do Iphan e dos Três Poderes atacados deram respostas para a recuperação dos danos provocados. Foram produzidos relatórios que subsidiaram as intervenções necessárias e o tratamento dos bens culturais imóveis, móveis e integrados” (Bachettini, 2024, p. 29-30).

As falas evidenciam o princípio da rapidez na retomada das atividades institucionais, entendendo os palácios como suportes materiais da memória e da democracia. Nesse sentido, restaurar e reativar esses edifícios com celeridade assume também um valor simbólico: expressar, inclusive nas redes sociais, a ideia de uma “democracia inabalada” e “restaurada”.

Do ponto de vista técnico, as intervenções descritas no estudo científico¹⁰ demonstram rigor metodológico: diagnóstico detalhado dos danos com base em registros fotográficos, gráficos e quantitativos; uso de matrizes analíticas e inspeções sistemáticas; reorganização do material danificado e posterior registro fotográfico; prioridade à restituição da funcionalidade por meio de ações escalonadas — como a recomposição emergencial de elementos críticos (vidros, espelhos, circuitos elétricos); e planejamento para substituições que exigem materiais específicos, como carpetes sob medida. Tais procedimentos alinham-se a protocolos de conservação pós-desastre e à manutenção da imagem do patrimônio, distinguindo intervenções imediatas de ações de médio e longo prazo.

Essas práticas articulam-se a um projeto político e cultural mais amplo, evidenciado em narrativas e campanhas como #democraciainabalada e #restaurandodemocracia, nas quais se cruzam imagem, imaginário e restauração, em consonância tanto com a programação do olhar fotográfico quanto com os princípios contemporâneos de conservação da arquitetura moderna¹¹.

De acordo com o DOCOMOMO, o patrimônio moderno requer documentação minuciosa e abordagem interdisciplinar, com ênfase na integridade do sistema construtivo e da concepção espacial. Tal orientação se manifesta na extensa documentação fotográfica produzida após os eventos de 8 de janeiro, assim como na preservação dos registros fotográficos anteriores dos edifícios, que servem de suporte de memória.

¹⁰ LOUREIRO DE CARVALHO, J.; VIEIRA CARVALHO, S.; DAL CORTIVO, N. (2025). **A recuperação do Palácio do Congresso Nacional após a invasão de 8 de janeiro de 2023**. Revista Thésis, v. 9, n. 19, 558. thesis.anparq.org.br.

¹¹ BRASIL. Supremo Tribunal Federal. **8.1.2023: (hashtag) democraciainabalada**. Biblioteca digital, 2023. Disponível em: <https://bibliotecadigital.stf.jus.br/xmlui/handle/123456789/5572>. Acesso em: jan. 2026.

Figuras 15, 16. Registro fotográfico dos danos materiais (vidro e carpete) dias após a invasão.



Fonte: Bachettini, 2024, p. 24.

No campo teórico, a abordagem de Cesare Brandi (2004), ao diferenciar recomposição e reconstrução, orienta a reintegração de elementos como as superfícies envidraçadas, a partir de evidências históricas e industriais, preservando a autenticidade da obra. Trata-se de uma intervenção pontual que visa restituir a leitura formal e espacial dos edifícios sem alterar sua configuração essencial. A motivação reside na tensão entre ruína e continuidade: os danos foram materiais, não comprometendo a estrutura nem a composição arquitetônica.

Nesse contexto, a substituição rápida de componentes industrializados — como vidros e sistemas elétricos — visa restabelecer a funcionalidade. As críticas ao restauro mecanicista são relativizadas, evitando-se tanto o falso histórico quanto o falso artístico, em consonância com práticas já observadas após os eventos de 2013, quando prevaleceu a recomposição da imagem da arquitetura moderna sem vestígios de ruína.

Em Brasília, a monumentalidade está intrinsecamente ligada à pureza geométrica e à transparência dos materiais. A substituição de um vidro, por exemplo, impacta diretamente o regime óptico da obra. Autores como Jokilehto (1999) e Prudon (2008) argumentam que, no patrimônio moderno, a autenticidade envolve dimensões materiais, conceituais e tecnológicas. Assim, a substituição por elementos com características equivalentes pode preservar melhor a intenção projetual do que a manutenção de fragmentos deteriorados.

Brandi enquadra tais práticas como reintegração da unidade potencial da obra, desde que não se configure falsificação. No caso dos palácios de Brasília, prevalece a instância estética sobre a histórica diante da vandalização, com intervenções que

asseguram funcionalidade, rastreabilidade documental e continuidade da imagem arquitetônica, ainda que impliquem o apagamento das marcas de ruína.

A arquitetura moderna de Brasília sempre esteve profundamente vinculada à fotografia, desde sua origem. Isso se evidencia, por exemplo, na publicação de Oscar Niemeyer na revista *Módulo* (n.º 15, 1959), que explicita a correspondência entre seus desenhos e as fotografias de Marcel Gautherot. Tal relação reforça a ideia de uma cenografia urbana projetada para ser fotografada a partir de ângulos específicos (Espada, 2011; Moretti, 2024).

Nesse sentido, a noção de cenografia de Brasília implica um projeto de visadas, no qual o arquiteto direciona o olhar do observador. Niemeyer compreende a fotografia como espelho do real, enquanto os restauradores operam sobre essa cenografia moderna ao eliminar os vestígios de ruína associados aos atos golpistas.

Brasília foi concebida como imagem-síntese da modernidade brasileira, aproximando-se de uma leitura benjaminiana: o vandalismo surge como choque dialético, e a restauração, como reinscrição simbólica. Assim, a conservação-restauração não se apresenta como prática neutra. Restaurar rapidamente significa também recompor a imagem pública da democracia. A fotografia, nesse processo, atua simultaneamente como instrumento técnico e político.

Essa metodologia revela-se, portanto, também como prática política, articulando agentes institucionais e estratégias simbólicas na reconstrução da cenografia urbana associada à ideia de democracia. Tal articulação aparece nos discursos oficiais após os eventos de janeiro de 2023, como no pronunciamento presidencial:

A democracia precisa ser defendida dos extremistas que tentam fazer dela um atalho para chegar ao poder, corroê-la por dentro, e sobre suas ruínas erguerem as bases de um regime autoritário. (...) Se a tentativa de golpe fosse bem-sucedida, muito mais do que vidraças, móveis, obras de arte e objetos históricos teriam sido roubados ou destruídos ... a democracia teria sido destruída.” (Bachettini, 2024, p. 15, 21).

Outras falas institucionais reforçam essa associação entre patrimônio, memória e democracia, evidenciando a convergência entre restauração material e narrativa política, como nota-se no pronunciamento da Ministra da Cultura Margareth Menezes:

... em uma ação antidemocrática e violenta, destruíram obras artísticas, danificaram prédios tombados, tentaram atear fogo e, das mais diversas formas, atacaram as obras de arte... Isso é um alerta que nos indica que

precisamos defender coletivamente nossa democracia... Destruir o patrimônio, destruir a memória, atear fogo às coisas, destruir as qualidades das pessoas, propagar a ignorância, desrespeitar o valor histórico e simbólico do nosso patrimônio material e imaterial É preciso preservar a memória (Bachettini, 2024, p. 15).

Após as intervenções, as fotografias dos palácios restaurados voltam a enfatizar leveza, transparência e fluidez espacial — atributos centrais da arquitetura de Niemeyer e do urbanismo de Lúcio Costa. A restauração da democracia, mediada pela restauração dos edifícios, assume contornos de imagem onírica de Benjamim, em tensão com a concepção brandiana de que se restaura a matéria, não a sociedade.

Figura 17. Programação do olhar fotográfico na restauração do Palácio do Planalto e da democracia.



Fonte: Bachettini, 2024, p. 28.

Esse movimento coletivo dos agentes institucionais e técnicos produz uma nova experiência imagética, em que fotografia e memória operam como vetores de reconstrução simbólica. A utopia da síntese das artes manifesta-se na recuperação da ordem e da leveza espacial, em oposição às imagens de ruína e desordem associadas ao vandalismo.

Se a transparência e a acessibilidade visual expressam princípios democráticos, reforçados pelo objeto ampliado da Constituição Federal, de matriz da pop arte, a depredação encarna o caos e a tentativa de ruptura institucional por meio da imagem. Ainda assim, a restauração do patrimônio moderno convive com um paradoxo: mesmo

com o apagamento físico das ruínas, persiste o arquivo fotográfico do trauma, que mantém viva a memória do evento no campo das imagens.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise desenvolvida ao longo do texto permite compreender que a relação entre fotografia, manifestação e restauração, no contexto de Brasília, ultrapassa a dimensão documental e se inscreve como campo ativo de produção de sentido, no qual o olhar é simultaneamente construído, dirigido e disputado. A fotografia não apenas registra os acontecimentos, mas participa de sua constituição simbólica, operando como mediadora entre experiência, memória e narrativa política.

Nesse sentido, a noção benjaminiana de imagem dialética, formulada por Walter Benjamin, revela-se central: os eventos analisados — das Diretas Já aos atos de 8 de janeiro de 2023 — emergem como constelações em que passado e presente se tensionam. A fotografia, ao capturar fragmentos desses momentos, transforma-se em lugar de choque entre temporalidades, em que a ruína, o gesto e a arquitetura ativam tanto a memória quanto a possibilidade crítica. O vandalismo, nesse quadro, aparece como interrupção violenta da continuidade histórica, enquanto a restauração atua como tentativa de reinscrição simbólica da ordem, ainda que marcada pelo apagamento de vestígios do conflito.

A partir da teoria da restauração de Cesare Brandi, evidencia-se que as intervenções realizadas nos palácios de Brasília privilegiaram a recomposição da unidade potencial da obra, assegurando sua legibilidade estética e funcional sem recorrer à reconstrução total. Contudo, ao optar pela eliminação das marcas de ruína, tais práticas tensionam a relação entre instância estética e instância histórica, inclinando-se à prevalência da imagem contínua da arquitetura moderna em detrimento da inscrição material do trauma. A restauração, portanto, não é neutra: ela implica escolhas que incidem diretamente sobre a memória coletiva.

Por sua vez, a reflexão de Vilém Flusser contribui para compreender a fotografia como aparelho programado, cujas imagens resultam de uma lógica técnica que orienta o gesto do fotógrafo. Em Brasília, essa programação do olhar é amplificada pela própria concepção arquitetônica e urbanística, que, desde sua gênese, organiza visadas, enquadramentos e pontos privilegiados de observação. A cidade, enquanto cenografia

moderna, antecipa e condiciona a produção imagética, fazendo com que fotógrafos — manifestantes ou não — operem dentro de um campo visual previamente estruturado.

É nesse ponto que as diretrizes do DOCOMOMO reforçam a importância da documentação como parte constitutiva da preservação do patrimônio moderno. A fotografia, nesse contexto, assume dupla função: instrumento técnico de diagnóstico e registro das intervenções, e dispositivo simbólico de reafirmação da integridade da obra e de seus valores. No entanto, ao mesmo tempo em que documenta, ela também reconfigura o imaginário, seja ao estetizar a ruína, seja ao restituir a imagem idealizada da arquitetura restaurada.

Dessa forma, a programação do olhar fotográfico emerge como eixo articulador entre manifestação, arquitetura e restauração. Durante os protestos, os manifestantes produzem imagens que performam a política, transformando a ocupação em espetáculo compartilhável nas redes. Já os fotógrafos profissionais, ao operarem com outros códigos visuais, constroem narrativas que tensionam, reinterpretam ou contrapõem essas mesmas cenas. Após os eventos, a restauração busca recompor não apenas a materialidade dos edifícios, mas também a imagem pública da democracia, mobilizando a fotografia como meio de legitimação institucional.

Conclui-se, portanto, que a fotografia, longe de ser mero reflexo da realidade, constitui-se como agente ativo na produção, mediação e disputa das imagens da cidade, da política e da memória. Em Brasília, onde arquitetura e imagem são indissociáveis desde a origem, a programação do olhar revela-se como dispositivo fundamental para compreender tanto a encenação das manifestações quanto as estratégias de restauração. Entre ruína e recomposição, entre choque e continuidade, a fotografia permanece como campo privilegiado onde se inscrevem — e se reconfiguram — as narrativas da democracia brasileira.

AGRADECIMENTOS

Os autores agradecem à Universidade de Rio Verde – UniRV/GO, por meio da Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PRPG), pelo apoio financeiro concedido no âmbito do EDITAL Nº 003/2026 – Solicitação de Auxílio Financeiro para Reembolso de Custos de Tramitação de Artigos Científicos, regulamentado pela Portaria da Reitoria nº 296/2026. O suporte institucional foi fundamental para a viabilização das etapas de

desenvolvimento, submissão e tramitação do presente artigo. Agradecemos ainda aos professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, em especial ao Coordenador Márcio Rubens Sousa Santos, por cooperar com a pesquisa.

REFERÊNCIAS

- BACHETTINI, Andrea Lacerda; CALDAS, Karen Velleda (org.). **Restauração: democracia, preservação, memória**. Pelotas: Satolep Press: Publicações Oficiais UFPel: LACORPI: IPHAN, 2024.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- BBC. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese>
- BEIGUELMAN, G. **Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 2. ed. v.1, v.2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.
- BOURDIEU, Pierre (ed.). **Photography: a middle-brow art**. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- CAMPOS NETO, T. F.; FARIA, J. B.; SÁNCHEZ, J. M. M.; PANTOJA, J. da C. **Centro de planejamento da UnB: aspectos históricos, mapeamento dos níveis de deterioração na estrutura e propostas de intervenção**. Ambiente Construído, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 239-254, jul./set. 2018.
- CARVALHO, Juliano Loureiro de; CARVALHO, Sidney Vieira; DAL CORTIVO, Nélvio. **A recuperação do Palácio do Congresso Nacional após a invasão de 8 de janeiro de 2023**. Revista Thésis, Rio de Janeiro, v. 9, n. 19, e558, 2025.
- CASTELLS, M. **Comunicação móvel e sociedade: uma perspectiva global**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- CORREIO BRAZILIENSE. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/>
- DOCOMOMO. Disponível em: <https://docomomobrasil.com/>
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. 14a. Edição. Campinas, SP: Editora Papirus, 2012.
- ESPADA, Heloisa. **Monumentalidade e Sombra: a representação do centro cívico de Brasília por Marcel Gautherot**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) / 2011, 224 f. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo-SP, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**, por uma filosofia do design e da comunicação. Organização Rafael Cardoso. Prefácio de Rafael Cardoso, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011.

HARVEY, D.; TELES, E.; SADER, E.; et al. **Occupy. Movimentos de protestos que tomaram as ruas**. São Paulo: Boitempo, 2012, 88p.

HENKET, Hubert-Jan; HEYNEN, Hilde (org.). **Back from Utopia: the challenge of the Modern Movement**. Rotterdam: 010 Publishers, 2002.

ICOMOS. Disponível em: <https://www.icomos.org/>

IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>

JOKILEHTO, Jukka. **A history of architectural conservation**. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1999.

KORQUIEVICZ, Francislainy. **Preservação da arquitetura moderna: teoria e prática no contexto brasileiro**. 2019. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

KORYBKO, Andrew. **Guerras híbridas, das revoluções coloridas aos golpes**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

MACDONALD, Susan (org.). **Modern matters: principles and practice in conserving recent architecture**. Shaftesbury: Donhead Publishing, 2008.

MOREIRA, Fernando Diniz. Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL. **Anais do Seminário DOCOMOMO Brasil**. Recife: DOCOMOMO Brasil, 2003.

MORETTI, Rodrigo C. **Geometrias de um sonho moderno desmanchado do ar?: a fotografia aérea como imagem de projeto em Aircraft e Brasília**. Revista De Geopolítica, 17(2), e1472, p.1-31. Disponível em: <https://doi.org/10.56238/revgeov17n2-013>.

MORETTI, Rodrigo C. Tese (Doutorado) - **A programação do olhar fotográfico em Brasília: projeto e manifestação**. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2024.

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. **Teoría contemporánea de la restauración**. Madrid: Síntesis, 2003.

O GLOBO. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/>

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PRUDON, Theodore H. M. **Preservation of modern architecture**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2008.

REVISTA PIAUÍ. Disponível em: <https://piaui.uol.com.br/>

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Goiânia: Ed. UFG, 2014.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Preservação da arquitetura do movimento moderno: entre paradoxos e contradições. In: SEMINÁRIO DO COMOMOMO BRASIL. **Anais do Seminário DO COMOMOMO Brasil**. Salvador: DO COMOMOMO Brasil, 2009.

SONTAG, S. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

STIMSON, Blake. **El eje del mundo, fotografía y nación**. Tradução de Eduardo García Agustín. Barcelona: GG, 2009.

TERRA. Disponível em: <https://www.terra.com.br/>

TOSTÕES, Ana. **DO COMOMOMO: conservation and the modern movement**. Basel: Birkhäuser, 1998; TOSTÕES, Ana (org.). **DO COMOMOMO Journal**. Eindhoven: DO COMOMOMO International, 1990;

UNESCO. Disponível em: <https://www.unesco.org/en>

LISTA DAS FIGURAS

Figuras 1, 2. Manifestação do MPL em Brasília, a bandeira do Brasil e a ocupação do centro cívico nacional, 17/06/2013. Fontes: (à esquerda) Agência O Globo. Brasília – manifestantes tentam invadir o Parlamento e tomam o teto do Congresso Nacional durante protesto na Esplanada dos Ministérios. Publicado em 17/06/2013, fotografia de André Coelho. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/protestos-de-junho-de-2013-18874401>; (à direita) Agência Senado. Manifestantes em frente ao Congresso Nacional. Publicado em 18/06/2013, fotografia de Paula Cinquetti, coordenadora de fotografia do Senado. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/especial-cidadania/junho-deixou-sementes-de-participacao-popular/junho-deixou-sementes-de-participacao-popular>. Acesso em: jan. 2026.

Figura 3. Manifestação do MPL, o teatro de sombras na cúpula da Câmara dos Deputados, 17/06/2013. Fonte: Midia Ninja. “Milhares de pessoas tomaram a área exterior do Congresso Nacional, em Brasília, no dia 17 de junho de 2013”. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/04/18/impeachment-5-anos-a-relacao-entre-junho-de-2013-e-a-ascensao-da-extrema-direita>. Acesso em: jan. 2026.

Figuras 4, 5, 6. Violência na manifestação do MPL em Brasília, 17/06/2013. Fonte: G1. “Junho de 2013: relembre os atos em Brasília e o que mudou em cinco anos”. Publicado em 13/06/2018. (acima) Fotografia de Dida Sampaio/ Estadão; (demais imagens) Fotografia de André Dusek / Estadão. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/junho-de-2013-relembre-os-atos-em-brasilia-e-veja-o-que-mudou-5-anos-depois.ghtml>

Figuras 7, 8. Picho e depredação na manifestação do MPL em Brasília, de 17/06/2013. (à esquerda) Fonte: BBC. “Brasília vive noite de tensão e quebra-quebra no Itamaraty”. Publicado em: 20/06/2013. Fotografias: sem autoria. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/06/130620_protestos_quinta_brasilia_p

ai_jf; (à direita) Fonte: TERRA. “Manifestantes depredam Itamaraty e tentam invadir Congresso”. Fotografia de Gustavo Gantois. Disponível em: https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/df-manifestantes-depredam-itamaraty-e-tentam-invadir-congresso,844bc4412946f310VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html?utm_source=clipboard

Figura 9. Fotografia de Jean Manzon nos primeiros dias após o Golpe Militar de 1964. A imagem de Jean Manzon aparece no filme “O outro lado do paraíso, dirigido por André Ristum, 2016. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-230589/>. Acesso em: jan. 2026.

Figura 10. Fotografia de Marcelo Camargo/Agência Brasil, atos golpistas de 8 de janeiro de 2023. Correio Braziliense. “Vandalismo no Palácio do Planalto causou prejuízo de R\$43 milhões”. Publicado em: 28/06/2023. Fotografia de Marcelo Camargo/Agência Brasil. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2023/06/5105296-vandalismo-no-palacio-do-planalto-causou-prejuizo-de-rs-43-milhoes.html#google_vignette

Figura 11, 12. Invasão do centro cívico de Brasília, 8/01/2023. Fonte: PIAUÍ, 197, fevereiro, pp. 24-31. “Guerra e Paz, dois ensaios fotográficos mostram a glória e o horror em Brasília – Diego Bressani e Gabriela Biló”. Fotografias de Gabriela Biló, na sequência, p. 28, p. 29.

Figura 13, 14. Programação do olhar fotográfico na ocupação do Congresso Nacional em dois tempos: 08/01/2023, 15/01/1985. Fontes: (acima) Exame. “STF começa a julgar as 100 primeiras denúncias dos atos golpistas de 8 de janeiro”. Publicado em 18/03/2023. Fotografia de Edison Bueno/Photopress/Estadão Conteúdo/Reprodução. Disponível em: <https://exame.com/brasil/stf-comeca-a-julgar-as-100-primeiras-denuncias-dos-atos-golpistas-de-8-de-janeiro/>; (abaixo) fotografia de Célio Azevedo em 15 de janeiro de 1985 da vitória de Tancredo Neves, disponível em: [correiobraziliense.com.br/](https://www.correiobraziliense.com.br/). Acesso em: jan. 2026.

Figuras 15, 16. Registro fotográfico dos danos materiais (vidro e carpete) dias após a invasão. Fonte: Bachettini, 2024, p. 24.

Figura 17. Programação do olhar fotográfico na restauração do Palácio do Planalto e da democracia. Fonte: Bachettini, 2024, p. 28.

Rodrigo Camargo Moretti é arquiteto e urbanista e artista visual formado pela Universidade Federal de Uberlândia, com mestrado em História pela mesma universidade e doutorado em Ciências obtido no Programa de Arquitetura e Urbanismo do IAU.USP. Atua nas práticas de ensino, pesquisa e extensão envolvendo cidade, arquitetura, fotografia, manifestação e preservação. Atualmente é professor temporário na Universidade de Rio Verde (UniRV), lotado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Tiago Ferreira Campos Neto é engenheiro civil com doutorado em Engenharia Civil pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atua no mercado da construção civil com

experiência nas áreas de projeto, construção, materiais e, especialmente, em manutenções, patologia das edificações e durabilidade das estruturas de concreto. Atualmente, é professor titular na Universidade de Rio Verde (UniRV), lotado na Faculdade de Engenharia Civil e lecionando nas Faculdades de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo e Design.

Contribuição dos autores

Todos os autores contribuíram igualmente para o desenvolvimento deste artigo.

Disponibilidade dos dados

Todos os conjuntos de dados relevantes para as conclusões deste estudo estão totalmente disponíveis no artigo.

Como citar este artigo (APA)

Moretti, R. C., & Campos Neto, T. F. (2026). BRASÍLIA ENTRE SONHO E RUÍNA NAS LENTES DA FOTOGRAFIA: A RESTAURAÇÃO DO PATRIMÔNIO MODERNO APÓS AS MANIFESTAÇÕES DE 8 DE JANEIRO DE 2023. *Veredas Do Direito*, 23(5), e235568. <https://doi.org/10.18623/rvd.v23.5568>