

A CONSTRUÇÃO DE BRASÍLIA: UMA CONTRADIÇÃO ENTRE UTOPIA E REALIDADE

Lara Moreira Alves
laramoreira@brturbo.com

Este artigo se propõe a analisar a construção de Brasília sob quatro aspectos fundamentais: como uma cidade progressista, fruto de um pensamento mudancista que fascinava a atraía o povo brasileiro para a conquista do Centro-Oeste; como uma cidade com características modernistas, encontradas, no plano de Lúcio Costa, nas linhas retas, geométricas e simples das construções arquitetônicas e da planificação do terreno, e, ainda, na demarcação da posse de uma terra brasileira pelo espírito brasileiro e moderno do homem do século XX; como uma cidade dotada de uma visualidade monumental, cuja espacialidade e imponência dos prédios públicos lhe conferem esse caráter e, por último, como uma cidade utópica, construída para ser uma obra de arte, intocável, contraditória e, principalmente, distante dos problemas sociais gerados por essa utopia urbanística.

O objetivo é mapear e compreender esses aspectos de Brasília, fazendo uma leitura da visualidade da capital federal, por meio das pinturas do artista, designer e gravador Milton Ribeiro, realizadas no período de 1967 a 1992. A produção artística de Milton Ribeiro reconstrói Brasília, acompanhando seu desenvolvimento, perpetuando a grafia de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer e ao mesmo tempo, documentando a arquitetura vernacular presente em vários pontos da cidade. O que pretendemos com a pesquisa da qual originou este artigo é contrapor as pinturas desse artista com as análises feitas sobre o pensamento difundido na implantação de Brasília, procurando entender como o artista percebe e retrata a capital federal (progressista, moderna, monumental e utópica) no momento de sua construção.

1. Brasília: capital progressista

A construção de Brasília foi marcada por várias iniciativas e idéias que permearam o imaginário daqueles que pretendiam ver erguida, na região Centro-Oeste do país, a sede do governo brasileiro. Diversas intenções e argumentos sinalizaram a possibilidade de a capital do Brasil ser implantada no planalto central¹. Fundada em 1960, ela foi concebida como a representação utópica de uma

¹ O planalto é uma grande extensão de terreno elevado, plano ou pouco ondulado, cortado por vales nele encaixados (Novo Dicionário da Língua Portuguesa – Editora Nova Fronteira Rio de Janeiro – RJ 1998, p. 1097).

ideologia capitalista, tradutora de um pensamento poético de grandiosidade e monumentalidade.

Primeiro, é preciso compreender Brasília como cidade progressista. Vista do sertão goiano, já no governo de Café Filho, a nova capital traria mais fé e confiança ao nosso povo, em virtude das perspectivas abertas e do anseio otimista de conquistar o solo brasileiro. Para o país, segundo Amaral (2003, p. 303), a implantação de Brasília significou a abertura de um novo pólo de desenvolvimento e conquistas no Centro-Oeste, que possibilitou ampliar a comunicação entre regiões distantes, que teriam na capital um ponto de encontro.

A Comissão de Cooperação para a Mudança da Capital Federal, chefiada pelo médico Altamiro de Moura Pacheco, criada no governo de Ludovico Almeida (de 1955 a 1959), tinha como objetivo principal sinalizar em Goiás a transição de um estado de economia quase colonial para um estágio de intensa industrialização. A localização de Brasília no planalto central transmudaria o panorama econômico do Estado e lhe garantiria um lugar de destaque no país, concretizando, assim, um momento de afirmação e construção da identidade goiana.

Instituída em 1891, na primeira Constituição da República Brasileira, a “Missão Cruls”, como ficou conhecida a Comissão Exploradora do Planalto Central, foi a primeira iniciativa oficial de concretizar a mudança da Capital (BRAGA e FALCÃO, 1997, p. 2). Liderada pelo astrônomo e diretor do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro, Luis Cruls, a Comissão realizou um trabalho de demarcação de terrenos e, entre 1892 e 1894, delimitou uma área de 14.400 Km², conhecida como “*Quadrilátero Cruls*”. Esses levantamentos serviriam de base para projetos desenvolvidos posteriormente, com o intuito de demarcar o Planalto Central e retomar as idéias de mudança da capital federal. No dia sete de setembro de 1922, foi lançada a pedra fundamental da futura capital do Brasil.

Muitos anos se passaram até que a Constituição de 1946 determinasse um estudo para a localização da nova capital federal. A segunda iniciativa da construção ocorreu com a formação de uma comissão, em 1948, nomeada pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra. Conhecida como Missão Polli Coelho, esta comissão constatou, após dois anos de trabalho, que o melhor local era de fato, coincidentemente, o Quadrilátero Cruls.

Ao dar início à construção de Brasília, em setembro de 1956, o presidente Juscelino Kubitschek instituiu a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) e nomeou como presidente, Israel Pinheiro, engenheiro e deputado federal pelo PSD. O médico Ernesto Silva assumiu o cargo de diretor administrativo; o engenheiro Bernardo Sayão, o de diretor técnico, ficando a diretoria financeira para Íris Meinberg, membro da UDN, à época o principal partido

da oposição. Oscar Niemeyer foi nomeado para o cargo de diretor do Departamento de Arquitetura. Ao presidente Kubitschek coube a tarefa de convocar a nação para a marcha rumo ao oeste, que tinha como objetivos principais a interiorização da ocupação populacional e a possibilidade de se criar um novo símbolo popular (FIGUEIREDO, 1979, p. 15).

Coube aos membros da Novacap, a tarefa de realizar um concurso para a escolha do desenho da nova capital. O júri foi composto por Israel Pinheiro, Oscar Niemeyer e Stamo Papadaki, pela Novacap; Hildebrando Horta Barbosa, representante do Clube de Engenharia, Paulo Antunes Ribeiro, representante do Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB); William Holford, responsável pelo Plano Regulador de Londres; e André Sive, arquiteto e conselheiro do Ministério da Reconstrução da França. Dentre as 26 propostas inscritas², venceu a de Lúcio Costa, por apresentar um projeto de extrema racionalidade, com a devida unidade entre o conjunto funcional e o aspecto plástico, e por contemplar os objetivos norteadores da criação da capital federal: localizar Brasília em uma posição estratégica do país e planejar a cidade para ser moderna e dotada de uma visualidade monumental.

2. A construção de Brasília como uma prática moderna

A literatura da arquitetura moderna brasileira refere-se a Brasília como exemplo de uma cidade modernista³. É certo afirmar que seu planejamento foi fruto de um projeto nacionalista e modernista, características presentes tanto na planificação do terreno e projeto urbanístico quanto na expressão arquitetônica da cidade. Essa perspectiva modernista é exatamente uma das referências na busca da identidade nacional que marca a história do pensamento brasileiro do século XX. Neste período de utopismo tecnocientífico, dotado de um ilimitado progresso e impulsionado pelas descobertas e criações no âmbito científico e tecnológico, Brasília materializa, segundo Silva (1997, p.67), *“uma época em que a identidade era fornecida pelo sonho, ao mesmo tempo em que o sonho era a própria identidade”*. Neste sentido, a cidade é defendida pelo seu aspecto formal, construtivo, projetivo, mas, principalmente, por ter captado a *“essência mesma da vida*

² Os principais projetos urbanísticos classificados para a construção de Brasília foram o de Rino Levi e de Vilanova Artigas, 2º e 3º colocados, respectivamente, que valorizavam mais os aspectos residenciais do que os monumentais, diferindo nas questões relativas à concentração demográfica.

³ A cidade modernista é aquela que possui uma estrutura humana que possibilita o resgate da coesão social perdida. Objetiva, por isso, conciliar a ordem, a técnica urbanística mais avançada e um desenvolvimento planejado, com o calor humano e o convívio social direto de seus habitantes. Possui um espírito de utopia, de plano, de formas arquitetônicas simples, geométricas, retas, horizontais, de ritmos repetitivos e de caráter monumental (PEDROSA, 1981, p. 299).

histórica, compreendendo as necessidades do desenvolvimento da vida nacional e social” (SILVA, 1997, p. 62).

Assim, segundo Lúcio Costa (*apud* BRAGA e FALCÃO, 1997, p.8), Brasília “*nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz*”. E foi a partir desses dois eixos principais, o rodoviário e o monumental, que a cidade se ramificou. Ela foi projetada em função de três escalas diferentes e complementares: a escala coletiva ou monumental, construída ao longo do eixo leste/oeste e onde podemos destacar a Praça dos Três Poderes; a escala quotidiana ou residencial, ao longo dos eixos norte/sul, sob a forma de unidades de vizinhança, constituídas por superquadras dispostas em seqüência, em ordem dupla. No entorno do cruzamento de ambos os eixos, encontramos a escala gregária ou concentrada, onde estão localizados os cinemas, os teatros e os centros de diversões.

O plano dele foi, de todos, o mais adequado às circunstâncias específicas a que se propunha a mudança da capital federal. Foi, também, o mais representativo do pensamento urbanístico daquele momento de nossa história. Ele soube integrar esse espaço ilimitado na sua composição, extraíndo dele a desejada monumentalidade para uma capital. O júri da Comissão Julgadora do Concurso o definiu como “*o único plano para uma capital administrativa do Brasil... claro, direto... fundamentalmente simples... tem o espírito do século XX: é novo; é livre e aberto; é disciplinado sem ser rígido*”. (BRAGA e FALCÃO, 1997, p.4).

Essas observações revelam o caráter qualitativo do plano de Lúcio Costa. Segundo o próprio autor, Brasília teria o sentido de cidade viva e parzível, não apenas de monumento nacional, símbolo de poder e de exposição de arquitetura. Em sua apresentação, no Relatório do Plano Piloto de Brasília, Lúcio Costa (BICCA *apud* BRAGA e FALCÃO, 1997, p.4) observa que ela deve ser concebida não como um simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como “*urbs*”⁴, mas como “*civitas*”⁵, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. Podemos afirmar que Lúcio Costa e Oscar Niemeyer fizeram de Brasília uma obra poética de grandiosidade ao combinar estruturas arquitetônicas com o espaço infinito e aberto do planalto central.

Em um depoimento sobre a capital, Niemeyer (*apud* FIGUEIREDO, 1979, p.24) declara:

⁴ Lugar de reunião, domicílio e santuário da sociedade. Associado ao conceito de lugar, espaço físico de reunião para os ritos mágicos. Espaço da cidade consagrado apenas aos cidadãos. Simbólico e sede do poder (BRAGA e FALCÃO, 1997, p.108).

⁵ Vinculado ao conceito antigo de cidade, traduz a associação política das famílias e tribos. Quando da fundação da urbe de Roma, a *civitas* ou cidade já existia, anteriormente consagrada pela união de tribos em torno de um culto comum que a caracteriza (BRAGA e FALCÃO, 1997, p.107).

“Vimos com satisfação que o Plano Piloto de Lúcio Costa era justo e certo, que se adaptava bem ao terreno, às suas conformações, e que os espaços livres e volumes previstos eram belos e equilibrados. E sentíamos que a atmosfera procurada já estava presente, uma atmosfera de digna monumentalidade, como uma Capital requer, com os Ministérios se sucedendo numa repetição disciplinada e a Praça dos Três Poderes rica de formas e, ao mesmo tempo, sóbria e monumental”.

A sucessão disciplinada dos ministérios nos faz perceber, ao redor dessas edificações, a presença de amplos e numerosos espaços não-construídos, mostrando que em Brasília cada uma das peças edificadas tem existência própria, sem contato direto com a outra, num conjunto que se caracteriza pela espacialidade da cidade e pela autonomia de suas partes construídas. Essas características distintivas da cidade e sua integração com o espaço ilimitado de um terreno limpo e uniforme proporcionam aos visitantes uma sensação de surpresa e emoção que a engrandece e caracteriza.

3. A visualidade monumental de Brasília

Os monumentos de Brasília causam um impacto indescritível de beleza e audácia, como uma mensagem permanente de graça e poesia. Com base nessas considerações, é pertinente dizer que o monumental, segundo Pedrosa (1981, p. 314), é dado pelo amor à concepção global e à idéia. E isso independentemente do tempo e do espaço histórico. O plano de Lúcio Costa é dotado de uma visualidade monumental, que enaltece a escala humana em virtude da simplicidade de sua concepção. Essa simplicidade faz com que o povo brasileiro possa apreendê-la pelo espírito e alcançá-la pela dimensão dos sentidos.

A visualidade monumental de Brasília constrói-se por paralelismo e ortogonalismo, em composições de volumes estanques, cuja percepção é favorecida por grandes distâncias. A monumentalidade brasiliense está presente, por exemplo, na Praça dos Três Poderes, na Catedral, na Esplanada dos Ministérios e em outros prédios governamentais. Localizada na escala coletiva ou monumental, no centro de Brasília, a Praça dos Três Poderes é simbolicamente desenhada como um triângulo equilátero, em cujos vértices situam-se os poderes Legislativo, Executivo e Judiciário. Procurou-se depois a adaptação à topografia local, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo na forma triangular que define a área urbanizada. Idealizado por Lúcio Costa, esse triângulo é percebido quando se estabelecem, virtualmente, retas de ligação entre os edifícios, tendo como ponto focal o Congresso Nacional. Sua monumentalidade constrói-se por simetria, na qual a verticalidade do Congresso Nacional se torna um eixo de referência entre o Palácio do Planalto e do Supremo Tribunal Federal.

Assim sendo, sua monumentalidade surge no momento em que nasce a proposta de Lúcio Costa, que conferiu à vaga idéia de Brasília a concepção básica que lhe faltava: sua estrutura física, sua forma plástica, sua primeira imagem

visual. A modesta apresentação do projeto de Lúcio Costa – um cartão e algumas folhas datilografadas explicativas –, em contraste com as demais apresentações, pomposas e complexas, certamente deixou o público atônito por não compreender a escolha do júri. A explicação para tal escolha se justificava pelo seguinte motivo: seu projeto instaurou no país uma nova perspectiva de crescimento econômico, por conter uma vontade criadora, de ordem e de construção, capazes de erguer, em meio à crise de inflação, num ambiente nacional vivo e contraditório, um belo padrão de cultura, de civilização e de arte do século XX.

4. Brasília utópica: uma obra de arte coletiva no planalto central

O último aspecto a ser estudado é o que vê Brasília como uma cidade utópica. Ela foi concebida para ser, na essência, uma obra de arte coletiva em pleno planalto central. No Congresso Internacional de Críticos de Arte, Mário Pedrosa (apud MORAIS, 1994, p.41), organizador do encontro, afirma que, diante da crise profunda da arte individual, a cidade nova surgia como o primeiro esforço coletivo, no século passado, de profundas implicações psicossociais e, principalmente, de uma vontade de ordem, coroamento do projeto construtivo brasileiro em arte – que é essencialmente utópico.

Apesar de Brasília ter sido concebida como uma cidade ideal, como uma “*urbs*” – um ambiente arquitetônico planejado –, percebe-se que ao longo da História vem se transformando em um organismo vivo e contraditório, uma cidade que, como tantas outras, tem muitas comunidades e identidades. Brasília, símbolo do novo Brasil, insinuava a modernidade em ação, materializando um momento de pré-maturidade em busca de um novo centro, de estabilidade e ordem social, no qual o complexo de inferioridade e a passividade pareciam estar superados.

Para Mário Pedrosa (1981, p. 319), “*construir uma cidade é, hoje, portanto, uma utopia perfeitamente planejável, e um móvel ao alcance de homens capazes e movidos por uma ação finalista coletiva. Uma cidade, com seu programa, sua finalidade, sua planta, é algo como uma autêntica obra de arte a realizar*”. Mas a cidade é feita de homens, não de obras de arte. A cidade “ideal” ou utópica, surgida da suposta onipotência de seu criador, é uma ficção. Nenhuma cidade jamais nasceu da invenção de um gênio; ela é o produto de toda uma história que se cristaliza e manifesta (ARGAN, 1998, p.244).

Se a cidade é feita de coisas e as coisas oferecem-se como imagens à nossa percepção, viver na dimensão livre e mutável das imagens é diferente de viver na dimensão imutável das coisas, da realidade que nos cerca. Assim, segundo Argan (1998, p.230), a experiência da cidade só poderá ser considerada a

partir da experiência individual e da atribuição pessoal de valor aos dados visuais. “*A cidade não se funda, se forma*” (ARGAN, 1998, p. 234).

Mas a identidade de uma cidade é caracterizada também pela desordem, pela diversidade e diferença, ou, em outras palavras, pelas pessoas. Não os cidadãos ideais e imaginados pelos teóricos do planejamento urbano, e sim pessoas reais que nunca aparecem nos desenhos arquitetônicos. Na verdade, a auto-identidade de Brasília é tão problemática quanto a necessidade que foi criada para elegê-la como representante da nossa identidade nacional. Não podemos cometer o erro de reduzir a cidade à arquitetura e ao urbanismo do poder, à sua dimensão simbólica (utópica), ou a uma monumentalidade superficial e distante, concentrada apenas no Plano Piloto. O que queremos dizer é que a utopia da cidade de Brasília nos faz refletir sobre as diversas formas de cultura e de arte de seus moradores, vindos de diversas partes do país e que se acumulam em torno do Plano Piloto, nas dezenas de cidades satélites.

No Núcleo Bandeirante, por exemplo, conhecida como a cidade pioneira ou cidade livre – que serviu de ponto de apoio à epopéia da construção da nova capital e abrigava engenheiros, arquitetos, técnicos e trabalhadores braçais, em seus hotéis e casas feitos de madeira, cujas construções se transformaram em alvenaria – vivem, hoje, operários que não conseguiram manter as condições de vida que o Plano Piloto fixara. Assim, constatamos que Brasília subverteu as teorias modernas nas quais seu plano foi baseado. Foi, realmente, o cair das utopias, o fim do sonho diante da dura realidade social, apesar de todas as fantasias gestadas durante a década da utopia (1954-1964), marcada pela morte de Getúlio Vargas e pela busca de um novo centro: progressista, modernista, grandioso e irreal. “*O sonho de uma cidade absolutamente moderna, pode simplesmente significar disfarçar na visibilidade de seus traços urbanos, de seus prédios e monumentos, uma dimensão profunda, recalcada, suprimida à reflexão crítica e auto-crítica*” (FREITAG *apud* SILVA, 1997, p.15).

Diante destas considerações, a cidade nova engendra um paradoxo: sobre um intenso horizonte, foi construído um dos maiores conjuntos arquitetônicos modernistas do mundo, encravado no centro de um país, e no seu entorno vivem pessoas em condições de vida abaixo da linha estipulada pela ONU.

5. Núcleo Bandeirante: uma realidade do cotidiano brasileiro

As aquarelas expressionistas de Milton Ribeiro retratam o cotidiano do Núcleo Bandeirante, trazendo à tona essa cidade contraditória e real. Do meio do cerrado, Milton Ribeiro retratou os incontáveis barracos de madeira espalhados pela Asa Norte, Núcleo Bandeirante e Varjão do Torto, registrando em suas telas os mais diferentes ângulos da história de Brasília. Nestes barracos funcio-

navam hotéis, barbearias, açougues, mercadinhos, restaurantes e botecos, agora já destruídos em sua maioria. Estas aquarelas ilustram a irreverente arquitetura de madeira e o contraste das cores que marcam as características daquela cidade de meados dos anos 1960 e início da década de 1970.

A transparência e a luminosidade destas paisagens urbanas, um tanto “naif” e de registro documental, mostram os cantos e os recantos que atualmente já não podemos mais contemplar. Em uma das imagens de Milton Ribeiro onde vemos o Hotel Brasília, uma das primeiras construções do Núcleo Bandeirante. Um lugar de encontros e desencontros, aqui ilustrado pelas pessoas que chegam, por outras que estão sentadas e por aquelas que saem deste local sem um destino certo. Comparadas à fotografia deste mesmo hotel da cidade pioneira, notamos que a intenção de Milton Ribeiro era reconhecer as inúmeras identidades que por ali circulavam; pintando um momento de recordação e de registro histórico. Ambas são muito parecidas, diferindo apenas no ângulo escolhido. A fotografia registra, na diagonal, a entrada do hotel, enquanto que a aquarela nos mostra toda sua fachada, além de outros prédios comuns no Nucleo ao fundo, dando uma informação mais detalhada ao espectador.

A visão binocular do artista ao registrar com emoção e simplicidade detalhes e lugares tão importantes na construção de Brasília transforma esta iconografia em um legado histórico. A aquarela que retrata o comércio do Núcleo Bandeirante (fig. 1), aquarela expressionista intitulada “*Comércio do Núcleo Bandeirante*” (Milton Ribeiro, 1986, arquivo pessoal do artista), por exemplo, e a fotografia do mesmo local (fig. 2), “*A Cidade Livre*” (Arquivo público do GDF, Brasília, 1962) reproduzem um cotidiano ativo, com grupos de pessoas diferentes exercendo papéis diferentes. Cada um deles está concentrado nas suas atividades: o comerciante que acaba de abrir a sua loja, o rapaz que fala ao telefone público, as crianças na rua: uma dela passeando de bicicleta e a outra trabalhando. Mais uma vez, o artista procura captar a alma das pessoas que vivem numa cidade envolvida em seus traços retos e modernos.

Brasília, símbolo da ideologia nacional capitalista, insinuava a modernidade da nação, seu desenvolvimento econômico e progressista, sua estabilidade e ordem social, e na qual não haveria pobreza e habitações precárias. Lúcio Costa estava desenhando uma nova capital que deveria estar à frente de um novo Brasil, mas ele não poderia transformar sozinho a sociedade e eliminar possíveis diferenças sociais. Quando contemplamos as aquarelas de Milton Ribeiro, ou seja, uma cidade real que se sobrepõe à cidade ideal, simbólica, o que vemos? Um espaço-cidade formado por cidadãos de diferentes hábitos e costumes, em suas cidades-satélites ou na rodoviária, nos templos religiosos e monumentais, refazendo, assim, suas comunidades originais e desarrumando uma Brasília traçada a régua e compasso.

Não foi por acaso que escolhemos e utilizamos como termos de comparação as pinturas do artista Milton Ribeiro: ninguém melhor do que ele soube captar a imagem de uma Brasília híbrida, levantar o mapa do espaço-cidade e registrar o ritmo do tempo urbano, que cada um de nós traz dentro de si. Esta iconografia brasileira certamente vai despertar nos habitantes da cidade um prazer especial que consiste em reconhecer os pedaços da cidade e atribuir a cada um destes lugares um significado particular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, A. **Arte para quê? : A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970**. 3ª Ed. – São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ARGAN, J.C. Urbanismo, Espaço e Ambiente e O Espaço Visual da Cidade. In: **História da arte como história da cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 211-241.

BICCA, B.P. Um Passeio por Brasília. In: BRAGA, A.C. e FALCÃO, F.A.R. **Guia de Urbanismo, Arquitetura e Arte de Brasília**. Fundação Athos Bulcão, 1997. p. 4-6.

BRAGA, A.C. e FALCÃO, F.A.R. **Guia de Urbanismo, Arquitetura e Arte de Brasília**. Fundação Athos Bulcão, 1997.

COSTA, C.T. Arte Concreta. In: **Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios**. São Paulo: Alameda, 2004. p.14-17.

FIGUEIREDO, A. **Artes Plásticas no Centro – Oeste**. Cuiabá, Edições UFMT/MACP, 1979.

MORAIS, F. Brasília: utopia e realidade. In: **Reverendo Brasília**. Brasília: Galeria Athos Bulcão, 1994. p. 40-47.

PAIVA, J. Núcleo Bandeirante, Cidade Pioneira de Brasília: uma releitura de fotografias antigas. In: TURAZZI, M.I. (org) **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. São Paulo: Ministério da Cultura . n. 27, 1998. p. 211-221.

PEDROSA, M. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. AMARAL, Aracy (org). São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

SILVA, L.S.D. **A Construção de Brasília: modernidade e periferia**. Goiânia: Ed. da UFG, 1997.



Fig. 1



Fig. 2

Lara Moreira Alves. Mestranda em Cultura Visual – FAV/UFG. Especialista em Marketing e Comunicação – USP. Graduada em Artes Visuais / Design Gráfico – FAV/UFG