

1022

BRUNCO FORMA LÍQUIDA

Discursos gráficos
sobre Brasília

HENRIQUE
EIRA

FINCO FORMA LETRA

Discursos gráficos sobre Brasília

Brasília
2019

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa *Design, Espaço e Mediações*, como requisito parcial para obtenção de título de mestre. Trabalho orientado pelo Prof. Dr. Rogério Camara e avaliado em banca de defesa composta pelo Prof. Dr. Christus Nóbrega e pela Profa. Dra. Celia Matsunaga, com a Profa. Dra. Fátima Santos como suplente.

—
Henrique Burnett Aboud Souza da Eira

FICHA CATALOGRÁFICA

BH519r Burnett Aboud Souza da Eira, Henrique

RISCO/FORMA/LETRA: Discursos gráficos sobre Brasília / Henrique Burnett Aboud Souza da Eira; orientador Rogério Camara – Brasília, 2019.

192 p.

Dissertação (Mestrado em Design)
Universidade de Brasília, 2019.

1. design gráfico. 2. discurso gráfico.
3. cartografia. 4. cidade. 5. Brasília.
I. Camara, Rogério, orientador.
II. Título.

Agradecimentos

Um eterno obrigado: àqueles que eu amo, por me ajudarem a me manter são ao longo do percurso e por dividirem as angústias comigo; ao meu orientador, Rogério, pelo apoio constante e por todo o conhecimento compartilhado; à banca examinadora, pela cuidadosa leitura e valiosa contribuição; aos colegas e professores do PPG-Design/UnB, por me inspirarem e desafiarem das melhores maneiras; aos amigos do grupo de pesquisa *Provisório ounão*, por embarcarem em navegações conjuntas; a todos aqueles e a todas aquelas que ajudaram a tornar esta pesquisa uma realidade.

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo apontar maneiras com que discursos gráficos podem propor leituras múltiplas e subjetivas sobre as cidades e, em particular, sobre a cidade de Brasília. A pesquisa se dá em duas facetas paralelas: por um lado, é uma investigação teórica, bibliográfica, documental e de análise de produção gráfica e, por outro, é uma investigação prática com a elaboração de uma série de cartografias subjetivas que exploram graficamente a relação pessoa-cidade. Primeiro, traça-se uma discussão teórica acerca de conteúdos relacionados aos termos gráfico, design e design gráfico – na sua vertente poética, especulativa e discursiva –, cartografia e cidade, com o objetivo de conceituar a ideia de discurso gráfico sobre esses espaços urbanos. Posteriormente, investiga-se a cidade de Brasília como estudo de caso, observando múltiplos discursos gráficos passados – retirados de alguns momentos da história da cidade como as primeiras ideias de interiorização da capital, o período da campanha presidencial de Juscelino Kubitschek, o plano de Lucio Costa e alguns dos demais projetos propostos para a cidade, dentre outros – e múltiplos discursos gráficos contemporâneos – com análise do trabalho visual dos grupos Aqui em BSB, Coletivo Transverso, Poro e Grande Circular. Em seguida, apresenta-se a faceta prática e experimental da pesquisa, na forma de uma série de seis cartografias subjetivas que têm a cidade de Brasília como tema e/ou suporte. Por fim, é feita uma discussão acerca dos assuntos explorados na pesquisa, tocando em pontos como as relações de autores e leitores das cidades, o cotidiano e a temporalidade dos espaços urbanos e os modos expositivo, documental, poético e especulativo que as cartografias e os discursos gráficos podem adotar.

PALAVRAS-CHAVE

design gráfico
discurso gráfico
cartografia
cidade
Brasília

Abstract

This dissertation aims to point out ways in which graphic discourses can offer multiple and subjective readings about cities and, in particular, about the city of Brasilia. The research takes place in two parallel facets: on the one hand, it is a theoretical investigation, with the analysis of bibliographical, documentary and graphic material, and, on the other, it is a practical investigation with the elaboration of a series of subjective cartographies that graphically explore the relationship city-person. First, a theoretical discussion is conducted, navigating topics related to the concepts of graphics, design and graphic design – in its poetic, speculative and discursive aspects –, cartography and city, with the objective of conceptualizing the idea of graphic discourse about these urban spaces. Later, the city of Brasilia is investigated as a case study, observing multiple graphic discourses from the past – taken from some moments of the city's history such as the first ideas about the interiorization of the capital, the period of Juscelino Kubitschek's presidential campaign, Lucio Costa's plan and some other plans proposed for the city, among others – and multiple graphic discourses from the present – with an analysis of the visual work of the groups Aqui em BSB, Coletivo Transverso, Poro and Grande Circular. Then, the practical and experimental facet of the research is presented in the form of a series of six subjective cartographies that have the city of Brasilia as theme and/or canvas. Finally, a discussion about the subjects explored in the research is carried out, touching on points such as the relations of authors and readers of cities, everyday life, the temporality of urban spaces and the expository, documentary, poetic and speculative modes that cartographies and graphic discourses can adopt.

KEY-WORDS

graphic design
graphic discourse
cartography
city
Brasilia

Sumário

12	INTRODUÇÃO
15	Quantas cidades tenho em mim?
17	Inquietações e perguntas-guia
19	Estrutura da pesquisa
21	Considerações metodológicas
22	1. O DESIGN GRÁFICO E A CIDADE SUBJETIVA
23	O design e o gráfico
31	O especulativo e o poético
48	O discurso e o discursivo
50	A cartografia e o discurso gráfico
64	2. BRASÍLIAS DALI
65	A cidade enquanto significado
70	Brasília em discursos gráficos de ontem
97	Brasília em discursos gráficos de hoje
114	3. BRASÍLIAS DAQUI
115	Tentativa de esgotamento dos significados de Brasília
118	brasília mística – ou a cidade e o sonho
126	brasília território – ou a cidade expedição
132	brasília projeto – ou a cidade e as ideologias
138	brasília potência – ou a cidade que falta
144	brasília voz – ou a cidade e as paredes
154	brasília céu – ou a cidade azul
168	4. A CIDADE COMO DISCURSO GRÁFICO
169	Os autores da cidade e os leitores da cidade
172	Modos de operação do discurso gráfico sobre cidades
176	O tempo e a cidade no discurso gráfico
182	CONSIDERAÇÕES FINAIS
187	Referências bibliográficas
190	Lista de figuras

**E MEDICINA
MIM? SÓ MIM?**

**QUANTAS
CIDADES
TENHO EM
MIM?**

**À PO
EM PO
NÃO
BOTA**

EM CASO

**QUANTAS
CIDADES
TENHO EM
MIM?**

01
*Quantas cidades
tenho em mim?*
Coletivo Transverso

Intro — dueno

Em *As Cidades Invisíveis*, o escritor Italo Calvino narra um diálogo imaginário que teria acontecido entre o viajante Marco Polo e Kublai Khan, imperador dos tártaros. Curioso sobre o próprio reino, o imperador interroga o viajante a respeito das cidades ali contidas, aquelas que ele próprio, embora as governasse, jamais conheceu.

Cada cidade é como uma extrapolação fantástica de algum conceito, permitindo ao autor navegar poeticamente por temas filosóficos diversos. Lynch, falando sobre as cidades invisíveis de Calvino, diz:

Cada cidade é uma sociedade que exagera a essência de alguma questão humana, para cada uma há uma forma, brilhante e surpreendentemente concebida, que preenche e informa tal questão. Polo fala de desejo e memória; diversidade e rotina; do temporário e do permanente, dos mortos, dos vivos e dos não-nascidos; de imagens, símbolos e mapas; de identidade, ambiguidade, reflexões, do visto e do não-visto [...]. O diálogo é um ótimo panorama da utopia e da distopia que explora, em uma maravilhosa fantasia circular, as relações entre pessoas e seus lugares. (LYNCH, 1989)¹

A “existência” das 55 cidades expõe, em sua impossibilidade, a figura do próprio narrador enquanto criador. As cidades só existem porque o narrador existe. Assim, o livro de Calvino indica uma 56ª cidade: a cidade potência, a próxima cidade que será narrada. Enquanto Marco Polo não descreve sua configuração, ela permanece latente, campo de especulação com possibilidades infinitas. Qualquer cidade é possível, basta que o narrador a concretize.

{ 1 } Em tradução livre da versão em inglês.

Nesse sentido, podemos traçar um paralelo entre a ideia dessa cidade potencial e a criação em design – uma visão de mundo traduzida em materialidade. O ato de design é também um ato de expressão de uma ideia possível. Qualquer mundo pode, potencialmente, ser concretizado pelo designer que cria e reconfigura o mundo existente. Em essência e potência, o designer é, assim como Marco Polo, narrador de mundos, com o poder de tangibilizar todas as coisas e todos os mundos possíveis. Tais coisas e tais mundos passam a existir a partir do momento em que o designer, ele próprio, existe e os concretiza.

A relação entre a potencialidade de uma visão múltipla para a cidade e a possibilidade infinita da criação em design é um dos pontos de partida desta pesquisa. Como veremos logo a seguir, ela irá navegar maneiras como o design – em particular, o design gráfico – pode propor leituras múltiplas de uma cidade sob um viés subjetivo.

No livro de Calvino – como no fazer em design – a relevância da subjetividade do narrador não pode ser negada. Seu ponto de vista, seus interesses, suas ideologias, sua história, sua origem, tudo o que ele já viu ou sentiu influenciam o modo como enxerga e narra cada cidade. É o próprio Marco Polo que diz que a viagem e a cidade são ambas como um espelho, que mais falam sobre o indivíduo que viaja do que sobre si mesmas (CALVINO, 1990). Assim, cada cidade invisível mostra um olhar para a esses espaços através de uma lente própria, uma interpretação possível sobre uma cidade a depender de um ponto de vista, de um interesse e de uma interpretação específicos. A criação em design tem também seu escopo limitado e sua potência diminuída por barreiras externas como as relações de poder (econômico, político, tecnológico, social, cultural) típicas de uma sociedade organizada sob a lógica do capital, mas também por todas as barreiras internas, aquelas referentes ao viés do próprio criador – seus gostos, medos, desejos, trapaças, cuidados, saberes, fracassos.

A pesquisa é, como a criação e como a viagem, também um espelho. Ela é colocada no mundo por intermédio de um ponto de vista particular, enviesado, naturalmente subjetivo²

{ 2 } Com o intuito de não esconder essa natureza atrás de um academicismo impessoal mas, ao contrário, de abraçá-la com as riquezas e os desafios que traz, faço a narrativa deste relato na primeira pessoa do singular. Uso também a primeira pessoa do plural nos momentos em que busco uma relação de conversa com o leitor, conforme vamos juntos passando pelos temas e pelas etapas da pesquisa.

– e, por isso mesmo, naturalmente político. Começo, assim, pontuando o lugar de onde conduzo esta pesquisa e as inquietações que deram origem a ela. Posteriormente, apresento a estrutura do texto e concluo esta introdução com breves considerações metodológicas.

Quantas cidades tenho em mim?

Em uma das muitas andanças (andadas ou motorizadas) feitas pela cidade onde nasci, cresci e vivo, me deparei com um cartaz lambe-lambe que, mais adiante, descobri ser de autoria do grupo brasileiro Coletivo Transverso. *Quantas cidades tenho em mim?* me interrogava o cartaz em algum canto da cidade por onde passava. Aquela pergunta ressoou e encontrou eco em diversas inquietações internas. Quantas cidades carrego em mim? Quantas cidades já habitei? Quantas cidades habito em Brasília?

Esse lambe-lambe pode ser lido na voz da própria pessoa que lê, como exposto acima, ou na voz da cidade em si. Quando leio o cartaz, Brasília também me interroga: Quantas Brasília's estão contidas em mim – Brasília?

As 55 cidades narradas por Marco Polo, de que falava há pouco, são também vistas como facetas de uma mesma cidade, a sua cidade natal. “Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza” (CALVINO, 1990, p. 82). A cidade de onde viemos é como uma lente através da qual vemos todas as outras. Em cada nova cidade, encontro algo de Brasília. Em cada Brasília, encontro também uma nova cidade.

Brasília é campo de interesse para esta pesquisa não apenas por questão pessoal, por ser a cidade em que vivo e essa lente com que olho para outras cidades, mas também por conta das particularidades que a tornam única. Brasília, dada sua história e configuração, já traz em si uma multiplicidade de leituras possíveis. Quantas Brasília's existiram, existem, existiriam e existirão? Há a Brasília como ideia de interiorização da capital do Brasil, a Brasília inconfidente e

bandeirante, que toma posse do interior do país. Há as Brasíliaes esboçadas antes do concurso do Plano Piloto de 1956, algumas delas com outros nomes, e há as muitas Brasíliaes esboçadas para o próprio concurso. Há a Brasília sonhada por Dom Bosco. Há a Brasília que foi edificada “do zero” como fruto de visionários, a Brasília meta-síntese de JK. Há a Brasília construída pelas mãos, suor e sangue dos candangos, muitos dos quais foram por ela expulsos – em vez de acolhidos – após sua inauguração. Há a Brasília “capital da esperança”, uma terra de oportunidades infinitas, do Brasil do Futuro. Há a Brasília “apoteose do modernismo”, a mais extensa área no mundo construída seguindo os princípios do urbanismo moderno propostos por Le Corbusier na Carta de Atenas. Há a Brasília projetada por Lucio Costa e a Brasília que foi de fato construída por intermédio da Novacap. Há a Brasília tombada como Patrimônio Cultural da Humanidade com chancela da Unesco. Há a Brasília da superquadra, mas há também a Brasília da Vila Telebrasília – ambas dentro dessa mesma área tombada. Há a Brasília Plano Piloto e há a Brasília Distrito Federal. Há a Brasília modificada cotidianamente por seus habitantes. Há as Brasíliaes de Renato Russo, de Cássia Eller, de Ellen Oléria, de Honestino Guimarães, de Clarice Lispector, de Paulo Leminski, de Nicolas Behr. Há a Brasília sede do governo da ditadura militar e há a Brasília sede do governo atual, que com ela simpatiza. Há as Brasíliaes minhas, as Brasíliaes deles, as Brasíliaes suas, as Brasíliaes nossas.

A potencialidade e a multiplicidade urbanas – presentes em qualquer cidade, mas de modo ainda mais intenso e palpável em Brasília – constituem rico território de exploração para uma pesquisa de mestrado em design com interesse voltado para a comunicação gráfica. Essas duas características podem impulsionar o pensamento gráfico por viés poético e subjetivo, abrindo as portas para projetos de experimentação estética. As questões levantadas a partir daí podem se relacionar com discussões contemporâneas em design, particularmente com aquelas ligadas ao design discursivo, ao design crítico especulativo e ao papel não-utilitarista do design gráfico.

Inquietações e perguntas-guia

Esta pesquisa surge, inicialmente, a partir de um interesse de investigar as relações entre o design e a cidade, utilizando Brasília como estudo de caso. É fácil notar que estudos sobre a cidade e as configurações da vida urbana e sobre a história, simbolismo e características da cidade de Brasília já foram abordados extensivamente por disciplinas como a arquitetura, o urbanismo, a história, a geografia, a sociologia, dentre outras. Assim, a minha ideia seria discutir, com esta pesquisa de mestrado, maneiras como a disciplina do design poderia se somar à conversa – a cidade investigada a partir do design já é tema de diversas outras pesquisas, porém em menor número que do que podemos encontrar em outras disciplinas – e contribuir para o conhecimento do assunto, tanto em sua faceta mais geral (a cidade) como mais específica (a cidade de Brasília).

Porém, após novas reflexões, percebi que o meu interesse era, na realidade, bem mais específico. Em primeiro lugar, a ideia era que a conversa proposta pela pesquisa não se desse com base no campo do design como um todo, nem do design holístico (nos moldes do design de sistemas, design estratégico, design de serviços, ou do pensamento de design aplicado a outras áreas do conhecimento). Ao contrário, queria marcar um recorte particular dentro do design de modo a tratar especificamente de gráfico e comunicação visual. Dentro desse campo, por sua vez, havia um recorte mais específico ainda, com a preocupação de não deixar que a conversa fosse para um lado muito utilitário do fazer gráfico. Me interessam as discussões sobre design gráfico e sobre cidade que caminham por temas mais subjetivos e poéticos. Estava menos inclinado a pensar, por exemplo, o design gráfico da sinalização urbana, com seus aspectos funcionais e técnicos, e mais motivado a investigar as relações emocionais e viscerais das pessoas com suas cidades, o tipo de encontro que gera reflexão, imaginação, surpresa, estranhamento, questionamento, devaneio – e como esse encontro pode ser mediado, sugerido ou expresso de forma gráfica. Assim

teria, também, mais possibilidades de discutir as ideias de multiplicidade e potencialidade das narrativas urbanas.

Portanto, após algumas primeiras investidas de investigação teórica e prática, e após também as ricas trocas com a banca examinadora da qualificação³, com o professor orientador e demais professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade de Brasília (PPG-Design/UnB), a inquietação que guiaria a pesquisa ficou assim estruturada em sua forma final: *De que maneiras abordagens gráficas podem propor leituras múltiplas e subjetivas das cidades?*

Esta grande pergunta-mãe apresenta em si outras subperguntas – não menos vastas – que me ajudaram a conduzir os rumos da conversa que pretendia iniciar com a pesquisa: Como navegar uma cidade subjetiva? Como se dão as abordagens gráficas de natureza poética e especulativa sobre uma cidade? Como podemos graficamente apresentar, documentar e propor leituras múltiplas para uma cidade? Como essas relações ocorreram historicamente na cidade de Brasília? Como são ou poderiam ser exploradas tais potencialidades na Brasília contemporânea?

Vale frisar que sempre estive consciente de que não poderia me propor, com o desenvolvimento da pesquisa, a esgotar completamente ou mesmo responder todas as questões aqui colocadas. Não as enxergava e não as enxergo como objetivos a serem alcançados em resultados categóricos ou definitivos. Acredito que a busca pelas respostas seja mais rica do que encontrar as respostas em si, e que esta riqueza é multiplicada se, em vez de respostas, encontramos mais perguntas. Com isso em mente, elaborei uma sequência de etapas que me ajudariam a abordar algumas das questões presentes na inquietação geral e nas perguntas-guia:

- ▶ Articular relações entre os conceitos-chave design, gráfico, design gráfico, design poético, design especulativo, design discursivo, discurso e cartografia para conceituar o termo *discurso gráfico* aplicado às cidades;
- ▶ Analisar discursos simbólicos e discursos gráficos da cidade de Brasília como estudo de caso, em instâncias históricas e contemporâneas;

{ 3 } Exame de qualificação realizado em novembro de 2018, com banca composta pelos professores Dr. Eduardo Rossetti (FAU/UnB) e Dra. Marisa Maass (DIN/UnB). Agradeço a ambos pelo cuidado na leitura e valiosa contribuição para aquele momento da pesquisa, que então caminhava por outros rumos.

- ▶ Desenvolver experimentos de natureza prática que explorem o conceito de cidade como discurso gráfico utilizando Brasília como tema e suporte.

Relato as experiências percorridas por cada uma dessas etapas – não apenas os achados e sucessos da pesquisa, mas também suas falhas, limitações e ambiguidades – na esperança de que sirvam de inspiração para pesquisas futuras e de que possam gerar inquietações e ainda mais perguntas naqueles leitores que tenham interesses relacionados.

Estrutura da pesquisa

A pesquisa foi registrada aqui da seguinte maneira:

No capítulo 1, *O design gráfico e a cidade subjetiva*, faço uma discussão teórica acerca da relação entre os dois temas. Aqui, navego assuntos relacionados ao design gráfico, passando por discussões contemporâneas em design não-utilitarista e por conversas sobre a subjetividade e a representação dos espaços urbanos, chegando ao conceito de *discurso gráfico* aplicado à cidade. Para falar sobre a dimensão do design e das expressões gráficas, me apoio nas discussões sobre projeto e futuro, em Giulio Argan, Gui Bonsiepe e Rafael Cardoso e sobre desenho, linha e ponto em Paul Klee. Para discutir as questões das práticas alternativas e contemporâneas em design, articulo os conceitos design crítico especulativo de Dunne e Raby, design para o pluriverso de Arturo Escobar e design discursivo de Bruce e Stephanie Tharp – incluindo aqui uma discussão sobre o termo discurso tal qual interpretada por estes autores ancorados no trabalho de Michel Foucault. Por fim, nas discussões sobre a cidade subjetiva, me apoio em definições dos termos mapa e cartografia, nas ideias e experimentos do movimento Internacional Situacionista e no trabalho gráfico de autores, artistas e designers como Wladimir Dias-Pino e Gustavo Piqueira.

No capítulo 2, *Brasílias dali*, apresento a cidade de Brasília enquanto estudo de caso para a pesquisa, e o recorte escolhido

para a investigação na Brasília projeto (Plano Piloto), e não no Distrito Federal como um todo – por uma questão de tempo de pesquisa e coesão conceitual, como veremos ali. Investigo o processo de consolidação histórica da cidade, desde o surgimento da ideia de interiorização da capital até a sua construção, inauguração e habitação no passado e no presente. Em vez de fazer esta investigação por um viés da arquitetura, do urbanismo, ou mesmo da história e geografia – empreitadas já amplamente realizadas e documentadas por pesquisadores voltados às especificidades destes campos, como apontado anteriormente –, uso como eixo condutor os riscos e rastros gráficos, pesquisando os discursos sobre a cidade expressos graficamente. Navego, assim, por mapas, desenhos, propagandas, peças de sinalização, cartazes, tipografia, dentre outros. Busco olhar para discursos gráficos de duas naturezas: os traços gráficos que pertencem aos discursos institucionais – ligados a Juscelino Kubitschek, Lucio Costa, Israel Pinheiro, e outros que chamo inicialmente de “autores” do projeto da cidade –, e aqueles que são interpretações pessoais de quem habita ou navega a cidade – como lambe-lambes, cartões postais, placas e outras interfaces gráficas criadas por aqueles que chamo inicialmente de “leitores” da cidade existente (exemplificados por quatro coletivos de arte e design). A relação binária autor-leitor é questionada e subvertida ao longo da pesquisa e aprofundada mais diretamente no capítulo 4.

No capítulo 3, *Brasílias daqui*, documento a faceta prática da pesquisa, composta por uma série de seis cartografias desenvolvidas ao longo deste percurso. Usando como referência a forma como Italo Calvino apresenta as cidades invisíveis em capítulos temáticos, e guiado por uma impossível tentativa de esgotamento da cidade inspirada em Georges Perec, investigo graficamente relações subjetivas com a cidade de Brasília, em múltiplos discursos a seu respeito. Incluo aqui a fonte de inspiração para cada experimento, além de breves descrições das metodologias utilizadas e da apresentação dos resultados gráficos desenvolvidos.

No capítulo 4, *A cidade como discurso gráfico*, faço uma discussão crítica sobre os dois capítulos anteriores. Trago uma leitura

sobre quatro modos em que podem atuar as cartografias e os discursos gráficos sobre cidades: o expositivo, o documental, o poético e o especulativo. Apresento, ainda, uma reflexão sobre a relação entre design gráfico, cidade, sujeito e tempo, olhando para a relação passado-presente-futuro nas cidades e no design gráfico e também para o cotidiano, o não-tempo, o perene e o efêmero.

Por fim, trago as minhas considerações finais, em que retomo as perguntas iniciais da pesquisa como modo de refletir sobre as novas perguntas que surgem e que podem inspirar pesquisas futuras.

Considerações metodológicas

Esta dissertação é proposta como investigação dupla. Por um lado, faço uma pesquisa de natureza teórica sobre temas relacionados ao design gráfico e à cidade subjetiva, utilizando Brasília como estudo de caso para a investigação de múltiplos discursos gráficos associados a uma cidade. Por outro, faço uma pesquisa de natureza prática, uma investigação poética para a materialização de uma série de cartografias que propõem alternativas de leituras gráficas para a cidade de Brasília.

Para a faceta teórica da pesquisa, utilizo principalmente os métodos de revisão bibliográfica e documental, análise do discurso verbal (textos e falas), e análise do discurso gráfico (desenhos, mapas, propagandas, cartazes, logotipos, cartões-postais, dentre outros). Neste último caso, realizei também pequenas entrevistas semiestruturadas com o objetivo de entender melhor as motivações por trás de algumas das criações contemporâneas analisadas no capítulo 2.

Já para a faceta prática da pesquisa, utilizei métodos variados e específicos para cada caso, incluindo nova revisão de material bibliográfico e documental, perambulação e observação, registro sonoro e registro fotográfico, edição de imagens, entrevistas semiestruturadas e experimentação gráfica. Cada processo é apresentado de forma mais detalhada na seção correspondente dentro do capítulo 3.

O design gráfico e a cidade subjetiva

O design e o gráfico

No prefácio do livro *Design, Cultura e Sociedade* (2010), Gui Bonsiepe problematiza o uso do termo *design* e o relaciona com os termos *desenho industrial* e *projeto*. Para ele, *projeto* se refere à dimensão antropológica da configuração dos artefatos materiais e simbólicos, enquanto *design* está intimamente ligado à atividade projetual do capitalismo tardio, que se difunde globalmente a partir dos anos 1970 (BONSIEPE, 2010, p. 13). Sobre o uso do termo no Brasil, ele diz:

O debate das questões terminológicas sobre o *desenho industrial* no Brasil se intensificou a partir da década de 1960, quando começaram a surgir os cursos superiores nessa área. O adjetivo *industrial* foi utilizado para aproveitar as conotações positivas do termo, abrangendo projetos de produtos e projetos gráficos. Anteriormente, essa designação abrangia apenas os produtos fabricados pelos processos industriais. A tradução de *design* por *desenho* também foi infeliz porque o *design* (no sentido de projeto) pode ser realizado sem a colocação de esboços (*drawings*, *dibujos*) no papel. (BONSIEPE, 2010, p. 13, grifos dele)

Para Bonsiepe, o design é sempre orientado ao futuro. A ideia de projeto está intimamente ligada a um lançamento ao futuro, como comenta o autor:

O futuro é o espaço do design: o passado já passou e portanto está excluído dos atos projetuais. O design somente é possível num estado de confiança e esperança. Onde domina a resignação não há design. (BONSIEPE, 1997, p. 16)

Embora seja questionável que o passado (ou o presente) esteja de fato excluído dos atos projetuais – particularmente quando pensamos pelo viés do design discursivo, poético ou especulativo, como veremos adiante –, a ideia de design enquanto projeto de futuro é útil para pensarmos o termo. Argan compara os termos *projeto* – a capacidade do homem de pensar o próprio futuro – e *programação* – vinculado à ideia de destino, quando não há escolha sobre o futuro (ARGAN, 1998). Poderíamos assim, vincular a ideia de projeto com esperança e a ideia de programação com resignação, para retomar os termos de Bonsiepe.

O design já passou por algumas fases de entendimento da sua natureza enquanto disciplina. Podemos, por exemplo, pensar em momentos de consolidação desta área do conhecimento em que sua segmentação e especialização foram valorizadas, enquanto mais recentemente um caminho no sentido de maior amplitude de escopo pode ser percebido.

Design é tradicionalmente entendido como um processo de resolução de problemas, com viés utilitário. No século XX, havia problemas muito concretos a serem solucionados: a reconstrução da Europa no pós-guerra, a melhoria da vida cotidiana através da elaboração de produtos domésticos, dentre outros. As primeiras escolas de design do século XX buscaram investigar a inserção dessas soluções na vida das pessoas e estruturar o design como disciplina.

A Escola de Ulm, surgida na Alemanha dos anos 1950, por exemplo, traz a ideia de sistematizar as especialidades do design, apresentando as subdivisões design de produto e design gráfico em seu currículo. Com o retorno ao Brasil de Alexandre Wollner, ex-aluno de Ulm (MELO e RAMOS, 2011, p. 245), o currículo da escola e suas subdivisões serve de base para a criação do primeiro curso superior de design no Brasil, o curso da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), que teve Wollner como um de seus fundadores (LEITE, 2006, p. 276). Depois da ESDI, o modelo de Ulm serviu de inspiração para outras escolas brasileiras, fortalecendo a ideia das especializações no país (característica que também pode ser observada em outras partes do mundo). Assim, se olhamos para a história da educação superior em design no

Brasil, podemos ver uma série de cursos, como é o caso da Universidade de Brasília, por exemplo, dividindo o seu currículo entre o design de produto – que, por sua vez, pode ser subdividido em design de mobiliário, design automobilístico, design de moda, dentre outros – e o design gráfico – que também pode ser subdividida em design editorial, design de identidade visual, web design, dentre outros.

Com a aproximação do final do século XX, começa a haver um movimento contrário. Em vez de especialização, o campo do design começa a pensar a sua expansão. Assim, surgem termos como design de serviços e design thinking. Grandes consultorias internacionais de design, como a IDEO, por exemplo, começam a defender que design vai além da produção de bens materiais, mas é uma forma de pensar, ligada à ideia essencial de projeto. A partir daí, alguns designers continuam produzindo cadeiras e livros enquanto outros começam a “produzir” coisas menos concretas. A ideia de “solução de problemas”, tradicionalmente aceita como uma definição de design, é expandida para sistemas maiores e mais complexos.

Rafael Cardoso define complexidade como um “sistema composto de muitos elementos, camadas e estruturas, cujas inter-relações condicionam e redefinem continuamente o funcionamento do todo” (CARDOSO, 2012, p. 25). Para dar conta de um sistema como esse, o campo do design deixa de ser simplesmente especialista. Um designer pode resolver o projeto gráfico de um cartaz, mas não pode resolver sozinho o projeto do sistema de transporte urbano de um bairro, por exemplo – embora, se entendemos a palavra *design* como sinônimo de *projeto*, este sistema seria também objeto da disciplina do design. Assim, design passa a dizer respeito a uma forma de pensar, que pode ser aplicada a qualquer contexto, de qualquer escala, em que a execução da solução pode ser feita pelo designer sozinho, ou por um conjunto de profissionais – designers ou outros.

Agora, já no final da segunda década do século XXI, há outros conceitos de design que surgem ou são retomados. Deixando de lado o papel utilitarista de solução de problemas, os designers investigam outros papéis possíveis para a sua

disciplina – alguns com viés mais político, ligados ao ativismo ou processos de descolonização, por exemplo, e outros de caráter mais conceitual ou poético (e nem por isso menos políticos). É aqui que se inserem as discussões contemporâneas envolvendo termos como, por exemplo, *design adversário* de Carl DiSalvo, *design para o pluriverso* de Arturo Escobar, *design discursivo* de Bruce e Stephanie Tharp e *design crítico especulativo* de Anthony Dunne e Fiona Raby (EIRA e BRANDALISE, 2019). Os conceitos de design discursivo e design especulativo são aprofundados nos próximos itens deste capítulo.

Notamos, assim, um desenrolar histórico que resulta na ampliação do termo *design* para além de uma disciplina subdividida de acordo com o tipo de artefato que pode ser projetado, mas como disciplina do próprio conceito de projeto em si, que poderia ser aplicado em múltiplos contextos, não apenas em artefatos propriamente ditos. Esta ampliação tem como consequência o aumento do escopo de atuação do designer, além de indicar uma certa desmaterialização⁴ da prática, questões que podem ser problemáticas. Se, por um lado, há uma possibilidade de enriquecimento da conversa e uma coerência com os tempos contemporâneos no sentido de uma crescente inter, multi e transdisciplinaridade de uma disciplina que lida cada vez mais com sistemas de natureza complexa, há, por outro, um risco também cada vez maior de a disciplina do design se transformar em disciplina sem um objeto claro.

Como vimos, design é, por vezes, conceituado como sinônimo do ato de projetar. No entanto, a atitude projetiva não é exclusiva da disciplina do design. A respeito disso, Bonsiepe diz:

a apropriação do termo *design* é indébita, pois outros profissionais, sobretudo na área das engenharias, também praticam o *design*. Por exemplo, os engenheiros químicos que desenvolvem um novo material plástico, programadores que desenvolvem um novo *software*, bioquímicos que modificam a estrutura genética de um vegetal para aumentar a sua resistência às pragas. Todos eles realizam atividades de projetos que podem ser considerados também como *design*. (BONSIEPE, 2010, p. 13, grifos dele)

{ 4 } Cabe ressaltar que “desmaterialização” talvez não seja exatamente a palavra correta, uma vez que, mesmo nos contextos mais “abstratos” ou “intangíveis” em que o pensamento de design é aplicado, há sempre um ponto de contato material com aquele sistema. Os designers, qualquer que seja o seu campo de atuação, continuam tendo como parte do seu trabalho o objetivo de tangibilizar ideias, torná-las reais e sensíveis – no sentido de apreendidas por ao menos um dos cinco sentidos –, criando assim uma interface material entre o homem e o sistema. No entanto, utilizo o termo aqui para diferenciar uma prática declaradamente material e mais especificamente preocupada com a *forma* que as coisas têm – como a prática de design gráfico propriamente dita, interesse desta pesquisa – daquela em que a forma é vista como algo secundário – como repetidamente ocorre em projetos mais intangíveis, como um serviço ou um sistema, muitas vezes caindo em formas de aspecto mais neutro ou universal para os artefatos que o compõem.

Há o projeto de um livro e de uma cadeira – criados por designers gráficos e designers de produtos –, mas há também o projeto de um edifício e de uma cidade – criados por arquitetos, engenheiros e urbanistas. Assim como a disciplina da arquitetura possui nome próprio – embora seja também “design de edificações” ou “design de espaços” – e também o urbanismo – embora seja também “design urbano” –, poderíamos argumentar que o design gráfico também poderia receber nome próprio, de modo a distingui-lo de outros campos do design ou outras disciplinas projetuais e torná-lo mais específico. Assim como a disciplina do urbanismo compreende o projeto daquilo que é urbano, a disciplina que compreende o projeto daquilo que é gráfico – a atividade de projetar peças visuais que comunicam com tipografia, formas e imagens – poderia ser chamada de *grafismo*⁵.

Dada a confusão que o uso do termo *design* pode ter no contexto atual da disciplina, particularmente na língua portuguesa, tanto dentro da academia quanto fora dela – ora entendido em contexto mais amplo, do design holístico e dos sistemas complexos, ora entendido como disciplina que dá forma a artefatos particulares –, é importante deixar claro o interesse desta pesquisa dentro do campo específico da comunicação visual mediada por artefatos gráficos, o design gráfico (*grafismo*). Não entendo, com isso, que a conversa passe a nível mais raso e simplista. Creio, ao contrário, que uma investigação a respeito de design gráfico possa também tocar questões complexas e multifacetadas – não apenas por estar o design gráfico situado dentre diversos outros sistemas, mas também por ser um campo plural em si mesmo. Acredito, ainda, que há particularidades próprias ao fazer gráfico que não aparecem em outras expressões do design, e que com uma pesquisa mais focada podemos chegar a lugares mais estimulantes.

Mesmo com ressalvas devidas à confusão associada ao termo *design* na contemporaneidade, mencionada acima, escolho adotar o já conhecido termo *design gráfico* como parte do objeto de estudo desta pesquisa. Embora ache potente a ideia de pensar as especificidades de uma disciplina com nome próprio, com o uso do termo *grafismo*, considero mais

{ 5 } Como ocorre, por exemplo, na língua francesa, em que por vezes o termo *design graphique* pode ser substituído por *graphisme*.

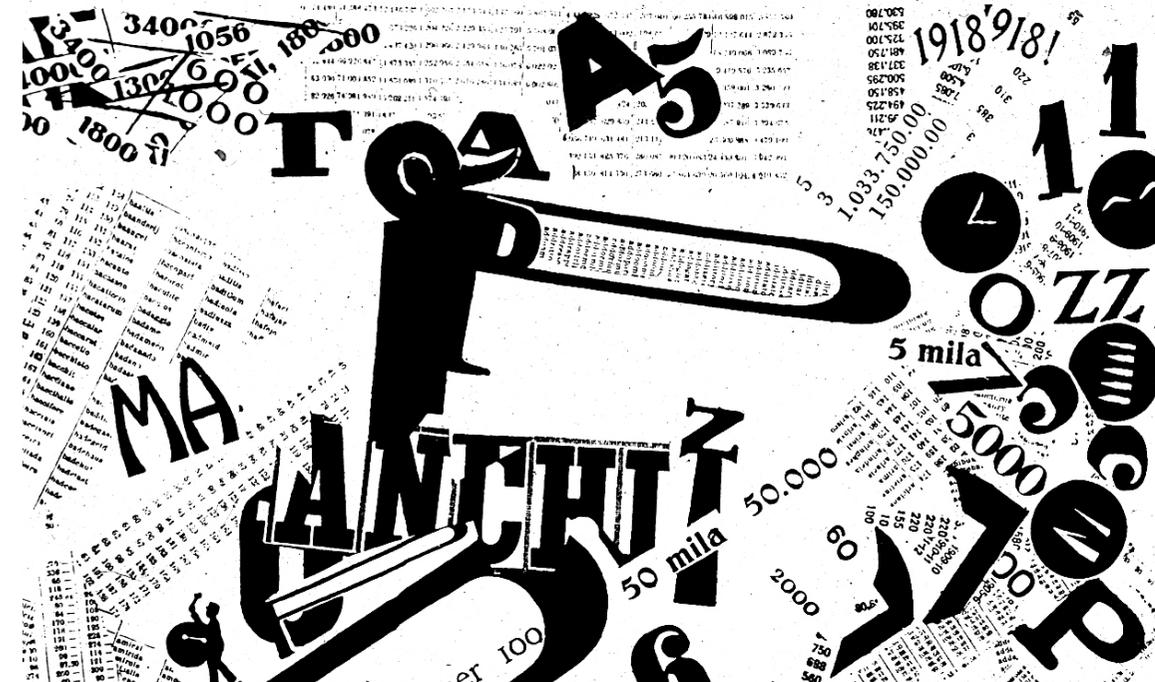
valioso poder traçar pontes diretas de diálogo com outras pesquisas que se aproximem da minha – o que será facilitado pelo uso do termo *design gráfico*.

Mas, afinal, o que é o gráfico? No texto *Credo Criativo*, de 1920, o artista Paul Klee discute os elementos que dizem respeito ao fazer gráfico – “pontos, energias lineares, planas e espaciais: tais são os elementos formais da arte gráfica” (KLEE, 1988, p. 183) –, tratando o ponto como elemento morto e a linha como primeiro elemento dinâmico. O artista complementa que tais elementos formais podem ser combinados entre si, enriquecendo a sinfonia formal e tornando incontáveis as possibilidades de variação e, conseqüentemente, de expressão (KLEE, 1988, p. 185). Klee diz, ainda, que a ideia de movimento está na base da expressão gráfica e que a distinção de Lessing entre a arte temporal (poesia) e a arte espacial (pintura) não faz sentido, visto que o espaço pode também ser entendido como um conceito temporal:

A transformação de um ponto em movimento e linha requer tempo. O mesmo ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. E o mesmo vale para os planos móveis que formam espaços. Será que uma obra pictórica surge de uma só vez? Não, ela é construída parte por parte, processo não diverso do da construção de uma casa. [...] Caráter: movimento. Atemporal é apenas o ponto morto em si. (KLEE, 1988, p. 185-186)

Klee afirma que a própria atividade de ver – ou ler – a obra pictórica está relacionada com tempo e movimento ao dizer que “ela conduz parte por parte até os olhos, e para focar alguma outra coisa precisa abandonar o que via antes” (KLEE, 1988, p. 186). Portanto, a expressão gráfica está intimamente ligada não apenas à ideia de espaço, mas também à ideia de tempo, visto que o espaço da obra gráfica é criado e lido no tempo.

Quentin Newark afirma que o design gráfico “é a mais universal de todas as artes. Está em toda parte, explicando, decorando, identificando – impondo significado ao mundo” (NEWARK, 2009, p. 6). Para o autor, dentre as funções que realiza estão: classificar e diferenciar (no sentido de distinguir uma marca



02
Parole in libertà futuriste
Filippo Marinetti
(1909)

de outra em um contexto de mercado, por exemplo), informar (no sentido de orientar para uma ação ou registrar um acontecimento), atuar em emoções e dar forma a sentimentos (ibid.). A estas, poderíamos acrescentar: romper, confundir, especular, mentir, jogar, defender, atacar, mostrar, esconder, e tantas outras. O fazer gráfico é tão versátil e subjetivo quanto qualquer outra forma de expressão humana.

Com isso, podemos dizer que há uma relação entre a expressão gráfica e a nossa posição no mundo. O ato gráfico, esse registro intencional de determinada pessoa ou grupo em local e tempo específicos, deixa rastros na história que comunicam sobre os valores dessas pessoas, desses grupos, desses locais e desses tempos. Em diversos momentos ao longo da existência do design gráfico, podemos ver como a materialidade gráfica foi utilizada para comunicar determinada visão de mundo.

As vanguardas modernas do século XX são um bom exemplo. Cada qual, à sua maneira, buscava investigar o que poderia ser uma nova estética gráfica para um novo mundo. O trabalho dos designers futuristas, para citar apenas uma dessas vanguardas, buscava romper com a linguagem gráfica tradicional e clássica que fora construída até então (MEGGS, 2009). O trabalho tipográfico de Marinetti (Figura 02) pode ser entendido como forma de especulação sobre o presente e o futuro: E se a tipografia puder ser mais do que apenas um veículo neutro e transparente para o conteúdo textual? Como se pode comunicar visualmente a velocidade da máquina, a produção industrial, o progresso, o mundo moderno?

Também na Alemanha nazista de Hitler a expressão visual (Figura 03) pode ser entendida, em parte, como veículo de especulação de um novo mundo. Nesse caso, o estilo gráfico vai em sentido contrário ao das vanguardas modernas da mesma época e intencionalmente retoma visualidades anteriores, como a tipografia gótica da Alemanha medieval. O design gráfico é usado para apresentar e, em última instância, defender uma forma de vida – fascista e assassina – em detrimento de outras formas possíveis.

Outro exemplo é o movimento gráfico psicodélico dos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970. Aqui, podemos entender as escolhas gráficas não como simples tradução visual do efeito de drogas psicodélicas no cérebro humano, mas também como maneira de romper com a estética e os valores vigentes do design gráfico moderno e do Estilo Internacional, da mesma época – racional, funcional, objetivo. Novamente, não apenas se pensa aqui novas visualidades e estéticas mas, em última instância, especula-se sobre como a vida poderia ser se fosse regida por outros valores.

Nesse sentido, e retomando a discussão sobre a natureza do que é gráfico, podemos recorrer novamente a Klee, que diz que “a arte não reproduz o visível, mas torna visível” (KLEE, 1988, p. 183). Assim, o artista – e o designer gráfico – nos faz ver o mundo que ele quer ver. Escreve o autor:

Antigamente, representavam-se as coisas que eram vistas na terra, as que se gostava de ver ou as que se gostaria de ver. Hoje revela-se a relatividade das coisas, expressando-se com isto a crença de que o visível em relação ao universo é apenas exemplo isolado, de que existem outras verdades, latentes e em maioria. As coisas parecem assumir um sentido mais lato e mais diversificado, frequentemente aparentando contradizerem a experiência racional de ontem. (KLEE, 1988, p. 186)

O ato gráfico pode, portanto, atuar de modo a perpetuar a vida como é ou, ao contrário, questionar e especular sobre formas alternativas de se viver. Design crítico, termo apresentado por Anthony Dunne no livro *Hertzian Tales* (1999), denota um fazer que desafia as suposições dadas sobre o papel que os artefatos têm na vida cotidiana. Ato oposto



03
Manual de identidade visual e linguagem gráfica do Partido Nazista Alemão (1920-1945)

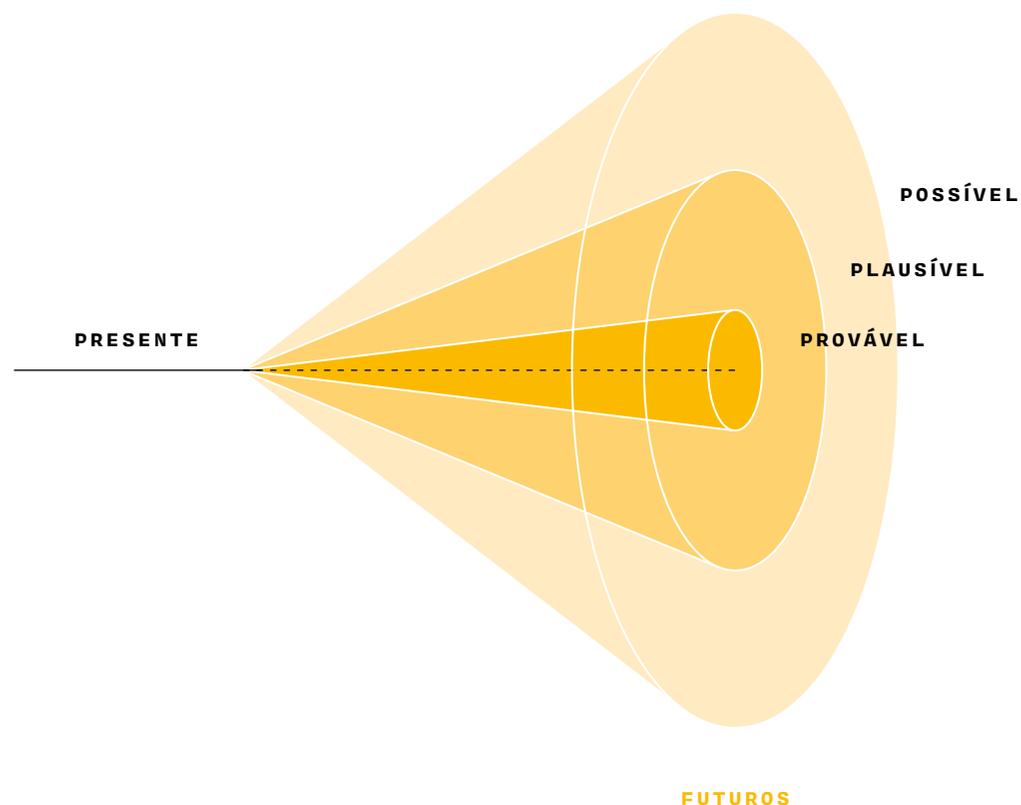
seria o design afirmativo, o tipo de design que reforça o estado das coisas (DUNNE e RABY, 2013, p. 34). Todo bom design crítico oferece uma alternativa para como as coisas são e é na diferença entre a realidade tal qual a conhecemos e a realidade proposta no projeto que se cria um espaço de conversa (ibid.). Como veremos a seguir, o design gráfico pode nos ajudar a entender o mundo ou enxergar mundos que estão latentes a partir de propriedades gráficas que indicam valores específicos ou outras formas de se viver.

O especulativo e o poético

Se o futuro é o espaço do design, como diz Bonsiepe (1997, p. 16), e se o designer é alguém que “percorre com êxito a estreita ponte que liga aquilo que nos foi deixado pelo passado às possibilidades futuras”, como diz Papanek (1993, p. 215), a nossa capacidade de imaginação sobre o futuro é crucial. Podemos imaginá-lo com amplitude de possibilidades maior ou menor, mais distante ou mais próximo do mundo como o conhecemos. Quais são todos os futuros e todos os mundos possíveis?

Voros apresenta um diagrama que demonstra um espectro de futuros que variam desde os mais prováveis até os impossíveis. O diagrama de Voros (Figura 04, *Cones de futuros PPP*) – apropriado no livro *Speculative Everything* (DUNNE e RABY, 2013) e adaptado em *Patadesign* (EIRA e BRANDALISE, 2019) – apresenta uma extensão da linha do presente em direção ao futuro, que é subdividido em três cones de amplitude e probabilidade crescentes: o futuro provável, mais estreito; o futuro plausível, um pouco mais amplo; e o futuro possível, o mais amplo dos três.

O primeiro cone representa os futuros prováveis, compreendendo aquilo que provavelmente irá acontecer, caso as coisas permaneçam como estão. Os futuros aqui contidos habitam o lugar-comum e podem ser entendidos como uma continuidade do presente (DUNNE e RABY, 2013). O segundo cone representa os futuros plausíveis, aquilo que não é tão



04

Cones de Futuros PPP,
adaptado de Joseph Voros

provável de acontecer e que não esperamos que irá acontecer de imediato. São os futuros ligados a grandes mudanças estruturais de ordem tecnológica, política, econômica, ambiental e social, como uma grande reorganização das fronteiras internacionais ou o desenvolvimento de uma tecnologia extremamente revolucionária, por exemplo (ibid.). Por fim, o terceiro cone representa os futuros possíveis. Aqui está concentrado tudo aquilo que pode acontecer de acordo com as leis da física e a maneira como o universo funciona, ainda que seja extremamente improvável. Para além dos limites deste último cone estariam os futuros impossíveis, mágicos ou imaginários (ibid.).

Dunne e Raby utilizam o diagrama de Voros para apresentar o que chamam de *design crítico especulativo* (ou, simplesmente, *design especulativo* para os fins desta dissertação), termo cunhado no livro *Speculative Everything* (2013). Os autores argumentam que o design costuma atuar muito dentro do futuro provável, seguindo as tendências de mercado e os caminhos ditados pela tecnologia atual, o que limitaria a nossa capacidade de imaginar e, conseqüentemente, projetar. Assim, eles situam a prática do design especulativo como uma maneira de suspender a descrença e permitir que a imaginação vagueie, um modo de esquecer como as coisas são e pensar em como elas poderiam ser (DUNNE e RABY, 2013). É importante aqui frisar o cuidado dos autores em falar no modo como as coisas *poderiam* – e não *deveriam* – ser. Olhando para o futuro com base no diagrama de Voros, muitas das propostas em design especulativo buscam investigar um conjunto amplo de soluções possíveis e alternativas diversas. Podemos entender, assim, um convite a uma prática imaginativa múltipla e aberta ao contrário de uma busca por respostas únicas.

Esta dimensão plural encontra consonância na ideia de pluriverso, de Arturo Escobar. O autor apresenta a noção de design autônomo como uma abordagem ontológica do design, em diálogo com a ideia de design de transição, explorada por ele sob múltiplas perspectivas. Em suma, Escobar propõe o design ontológico como meio de pensar e contribuir para a transição da hegemonia do mundo único da modernidade

para um pluriverso de configurações sociais – designs para o pluriverso seriam, assim, ferramentas para reimaginar e reconstruir mundos locais (ESCOBAR, 2018). Há uma aproximação da voz do autor com as vozes que lhe interessam: discursos e narrativas de resistência ou dissenso, como o movimento Zapatista e as diversas experiências indígenas ao redor do mundo, em particular no Sul Global (ibid.). Busca-se, portanto, olhar para o design como ferramenta política e com o potencial de valorização da multiplicidade na reconfiguração dos mundos que habitamos.

No livro *Discursive Design*, os autores Bruce e Stephanie Tharp apresentam o que chamam de design discursivo – a partir de uma leitura deles sobre o conceito de discurso nos escritos de Michel Foucault, discussão que será aprofundada na próxima seção deste capítulo. Para eles, há quatro modos de operação em design: o *design comercial*, que visa lucro; o *design responsável*, que visa ajudar os mais necessitados; o *design experimental*, que visa explorar linguagens e conceitos; e o *design discursivo*, que visa alcançar a reflexão do público (THARP e THARP, 2018). Os autores estão particularmente interessados neste último modo, que conceituam, em uma metáfora com a biologia, como um gênero dentro do qual cabem muitas espécies – assim, design discursivo é entendido como um guarda-chuva maior que abraça conceitos como design crítico, design especulativo, design ficcional, design adversário, design radical, dentre outros (ibid.).

Os autores começam apresentando o que acreditam que há de errado com o design de modo geral. Eles citam, por exemplo, o ímpeto funcionalista, que valoriza o utilitário sobre o intelectual, e o ímpeto formalista, que valoriza o estético sobre o intelectual. Apontam, ainda, para o racionalismo, que enxerga o design apenas como uma atividade de resolução de problemas e reduz a complexidade humana ao cálculo cognitivo, para o positivismo, que ignora o espanto e o desconhecido, e para o realismo, que desconsidera a nossa capacidade de especular (THARP e THARP, 2018).

Bruce e Stephanie Tharp estão, portanto, buscando agrupar e investigar alguns conceitos já anteriormente estabelecidos por outros autores – como o design especulativo de Dunne

e Raby – que trabalham em uma perspectiva de contornar esses elementos apontados como problemáticos ou errados e que exprimem uma motivação contemporânea dentro do campo do design de despertar a reflexão. O que eles têm em comum é a ideia de trabalhar mais com um espaço de oportunidades do que de problemas, em que o design é mais proativo do que reativo, onde se fazem perguntas “E se...?” no mais amplo dos sentidos projetivos (THARP e THARP, 2018). Como definição do termo design especulativo, e em consonância com várias das ideias de Bruce e Stephanie Tharp, Dunne e Raby colocam o uso do design

não para dar respostas, solucionar problemas ou atender necessidades dos usuários e consumidores (como foi majoritariamente entendido ao longo da história), mas como uma forma de fazer perguntas e gerar debate. O objetivo é questionar a realidade tal qual ela é, e imaginar outras realidades possíveis, em um espectro amplo de possibilidades. (EIRA e BRANDALISE, 2019, p. 32)

Em consonância com a ideia de não-resignação apresentada anteriormente na voz de Bonsiepe, Dunne e Raby também colocam o design especulativo não como algo negativo e de viés distópico, mas como uma “atitude positiva”, que acredita que a mudança seja possível (DUNNE e RABY, 2013). Por fim, Dunne e Raby buscam deixar claro que não inventaram o modo especulativo de fazer design. O que fizeram foi simplesmente reunir exemplos de trabalhos de designers que possuíam uma prática próxima àquela que investigavam e batizaram tal prática com o nome de design especulativo (ibid.). Além de buscar essa forma de atuar em precedentes históricos dentro do campo do design, como no trabalho pós-moderno de mobiliários e espaços domésticos do grupo Memphis na década de 1980, os autores olharam também para alguns precedentes em outras disciplinas, como o trabalho dos escritórios de arquitetura radical da segunda metade do século XX Archigram e o Superstudio.

Um exemplo de design gráfico como forma de especulação é o projeto *The Fashion Police*, de Otto von Busch (Figura 05). Nele, o designer imagina uma organização, a Polícia da Moda, que teria como função regular e punir as pessoas



05
The Fashion Police
Otto von Busch
(2015)



baseado em como elas se vestem. Von Busch torna a provocação real ao não apenas imaginar, mas também materializar os artefatos da organização – logotipo, uniforme, manual de normas, emblema, bandeira –, escolhendo propositalmente uma expressão gráfica similar à visualidade do fascismo alemão para fazê-lo.

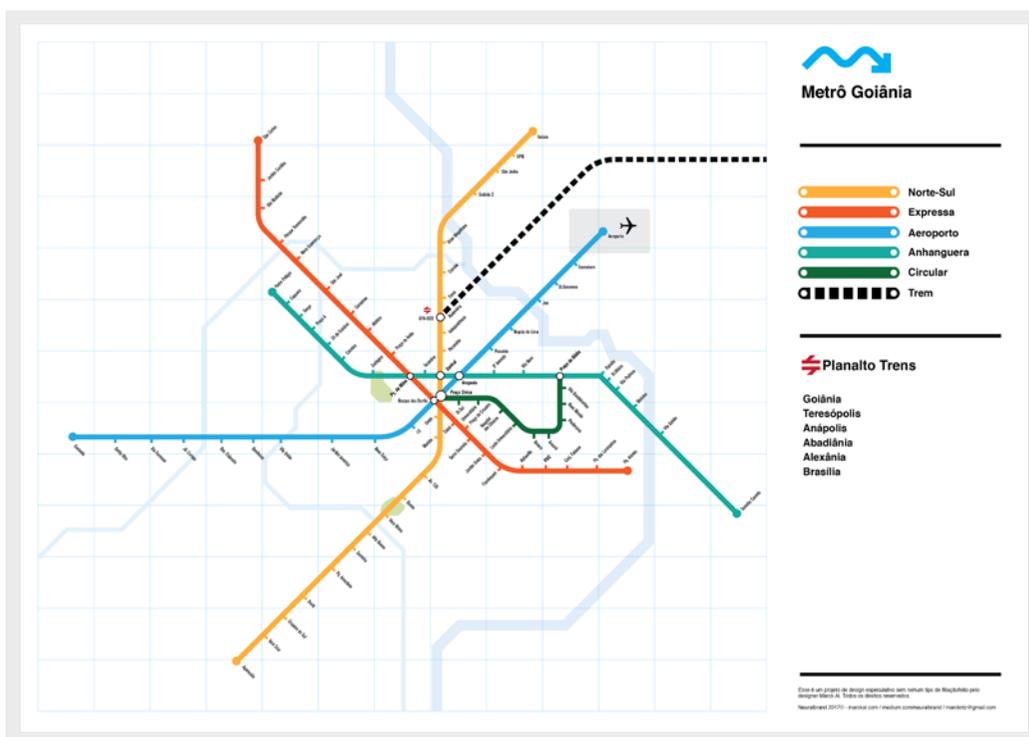
Dunne e Raby apontam que um projeto de design especulativo ao mesmo tempo pertence e não pertence ao nosso mundo, e que é por isso que ele precisa ser tornado material – sua presença física o localiza neste mundo, enquanto seus valores, crenças, ética, sonhos e medos pertencem a outro lugar (DUNNE e RABY, 2013, p. 43). A “existência” material da Polícia da Moda de von Busch faz com que ela navegue esse espaço entre o real e o imaginário e deixa a provocação proposta pelo projeto mais palpável e crível e, por isso, ainda mais provocativa. É diferente ter uma conversa sobre a regulação e punição dos corpos baseados em como eles estão vestidos através do trabalho do designer – material e visual – do que seria ter essa mesma conversa na forma de

um texto sobre o assunto – apenas verbal. Design especulativo é, portanto, pensamento crítico traduzido em materialidade, é sobre pensar por meio do design e não por meio de palavras (DUNNE e RABY, 2013).

Ainda que fosse visual, o trabalho de von Busch teria muito menos impacto se fosse apresentado na forma de rascunhos ou imagens digitais planas. O designer escolhe fazer o emblema da instituição com apurado refinamento gráfico, o manual realmente impresso em papel, a bandeira e os uniformes realmente costurados, ou seja, escolhe fazer todos os artefatos com o acabamento que teriam se fossem de fato artefatos de uma organização real. Assim, a provocação passa a habitar o nosso mundo, o que aumenta o seu potencial de suspender a descrença e de gerar estranhamento e reflexão.

A criação da organização imaginária da Polícia da Moda não resolve o problema da dominação que a indústria tem nos nossos hábitos de consumo, não lida com a colonização de estéticas hegemônicas sobre estéticas locais e alternativas, não diminui a lacuna sócio-econômica que divide o acesso a determinados produtos de moda no mundo real. O projeto de von Busch não é feito para ser uma solução direta a cada uma dessas questões – ele, inclusive, não quer que a organização venha a existir, ao contrário – mas para trazer o debate sobre tais questões à tona e abordá-lo de uma outra maneira. Portanto, apresentar o problema como von Busch o faz não tem o objetivo de dar uma resposta, mas sim expandir as perguntas associadas a tal problema. A partir daí, nós, enquanto público, podemos acessar mais facilmente os valores que levariam uma organização como essa a existir, discutir até que ponto esses valores são positivos ou negativos, dentre outras questões. Segundo Dunne e Raby, o design crítico especulativo, ao gerar alternativas, pode ajudar as pessoas a construir bússola – e não mapas – para navegar um novo conjunto de valores (DUNNE e RABY, 2013, p. 44). O projeto de von Busch pode, portanto, servir como catalisador da construção de uma bússola que nos ajude a identificar algumas instâncias em que a Polícia da Moda já é real e já nos oprime, de modo que possamos debater sobre como ela opera e traçar planos para combatê-la.

Outro projeto de design especulativo que se apresenta graficamente para propor um debate é *Metrô Goiânia*, de Marck Al (Figura 06). No texto *O Metrô de Goiânia: O design especulativo como reflexão da realidade* (AL, 2017), Al comenta como é antiga a ideia de construção desse tipo de transporte urbano naquela cidade, mas que tal ideia nunca chegou a sair do papel. Desta maneira, o designer se propôs a imaginar de fato como o metrô poderia estar configurado, e trazer o debate novamente à tona a partir da materialização gráfica dessa configuração.



06
Metrô Goiânia
Marck Al
(2017)

Diferente do que ocorre com o trabalho de von Busch, a proposta aqui é um pouco mais positiva – “o metrô dos sonhos, com direito a linha de trem até Brasília” é como Al define o seu projeto –, deixando implícito o desejo de que aquilo fosse real. Novamente aqui a discussão ganha potência a partir do momento em que a especulação passa a ser, de certa forma, real, com a existência de uma mapa – que apresenta todas as características que possuiria um mapa real, como as linhas de transporte organizada por cores e nomes, o logotipo e um sistema de identidade visual coerente e profissional. Ao entrar em contato com o projeto em algum veículo digital, como em postagem de redes sociais ou em conversa em grupos de compartilhamento de mensagens, o público é tomado pela pergunta *Será que isso é real?*, que pode ser rapidamente substituída pela mais rica *E se fosse real?*. A existência e a materialidade gráfica crível do material o coloca em uma posição entre o real e o fictício e, mais do que isso, convida a população a um debate. Nós gostaríamos ou não que isso fosse real? E se nós propuséssemos algumas mudanças na configuração das estações? E se não passasse por aqui? E se não fosse um metrô, mas outro tipo de transporte público coletivo? É a partir da propulsão desse debate, e não da edificação dessas linhas de metrô no mundo real, que o projeto de fato se completa.

Um último projeto que serve de exemplo é *Teleport City*, da designer e arquiteta Gabriela Bilá (Figura 07). Inicialmente desenvolvido como trabalho de conclusão de curso da sua graduação em arquitetura e urbanismo na Universidade de Brasília, o projeto de Bilá foi transformado em uma exposição que percorreu algumas cidades brasileiras em 2017. A proposta do trabalho era especular sobre como seria a vida se existisse o teletransporte como meio de locomoção humana. Para navegar e expandir as reflexões decorrentes desta provocação, a designer não se propôs a projetar a tecnologia que permitiria que tal meio de transporte fosse possível, pensando nos detalhes de engenharia ou física associados a tal invenção, mas sim imaginar as consequências que esse meio de transporte traria para o cotidiano das pessoas na vida urbana.



07

Teleport City
Gabriela Bilá (2017)

Como no trabalho de Otto von Busch, há uma provocação de natureza política, mas talvez aqui ela ocorra com viés mais poético. Como seriam as ruas? Como seriam os prédios? Como seria o trabalho? Como seria o turismo? Como seriam os relacionamentos amorosos? Novamente, esse é um trabalho que mais abre do que fecha as questões da vida urbana a partir de uma não-solução para o problema da mobilidade, e faz isso como discurso gráfico e material.

Muitos dos projetos de design especulativo navegam em um espaço tênue entre design e arte. Sobre isso, Dunne e Raby colocam que o design especulativo precisa ser mais próximo do dia-a-dia, é preciso que os projetos permaneçam design. Se um projeto é rotulado como “arte”, é mais fácil de se lidar com ele – nós já esperamos que a arte seja chocante e extrema –, mas se ele permanece design, é mais perturbador, porque sugere que a vida como conhecemos poderia ser diferente, que as coisas poderiam mudar (DUNNE e RABY, 2013, p. 43). Nesse sentido, podemos pensar em um espectro de estanhamento. Se algo é comum demais, reconhecível demais, não demandará a atenção do observador. Por outro lado, se é completamente estranho é difícil de

engajar com o trabalho, que é mais facilmente percebido como “arte”. Assim, é comum que os projetos de design especulativo tenham algum ponto intermediário deste espectro, com elementos cotidianos e reconhecíveis e outros estranhos, que não entendemos. “O segredo está em alcançar simultaneamente o familiarmente estranho e o estranhamente familiar” (EIRA e BRANDALISE, 2019, p. 90).

A capacidade de gerar estranhamento está na base do modo de comunicação poético. O deslocamento de elementos familiares ou cotidianos para situações que interrogam o olhar causa surpresa, expande o imaginário e faz surgir o devaneio (SANTOS, 2008). Poderíamos conceituar, portanto, design poético como aquele que gera estranhamento e devaneio a partir de uma experiência emocional ou visceral. Pode ser entendido como um modo de operação em design que busca não orientar, indicar, resolver – estes costumam ser os modos de agir em contextos mais informacionais como produtos científicos, manuais de uso, sistemas de orientação, dentre outros –, mas sim espantar e fazer sentir.

O trabalho tipográfico de Marinetti, já apresentado anteriormente (Figura 02) pode ser entendido como um exemplo de design gráfico poético uma vez que visa a comunicar sensações e conceitos abstratos – a velocidade, a máquina, a vida moderna – a partir de uma materialidade gráfica particular. Os tipos não estão ali comunicando de forma objetiva uma sequência de ideias, na produção de palavras – como ocorre com o texto *Manifesto Futurista* (1909), também de autoria de Marinetti e sobre o mesmo assunto –, mas como veículos de comunicação poética, capazes de despertar, com sua dimensão visual, associações e interpretações múltiplas.

Em *A marca e o logotipo brasileiros* (Figura 08), livro de Wladimir Dias-Pino em parceria com João Felício dos Santos, vemos um panorama da produção de design brasileiro no campo das identidades visuais. No entanto, a forma escolhida para apresentar o conteúdo é bastante particular. Ao contrário do que ocorre em grande parte desses livros que se propõem a documentar exemplos de trabalho gráfico, em que os espécimes são apresentados de maneira clara e objetiva, temos aqui uma exploração gráfica complexa e rica.

Através da sobreposição de imagens de naturezas distintas, em combinação com diversas camadas de textos oriundos de vozes diferentes, o livro propõe leituras múltiplas e abertas sobre o assunto e temas relacionados, com metáforas visuais de fartas possibilidades de interpretação.

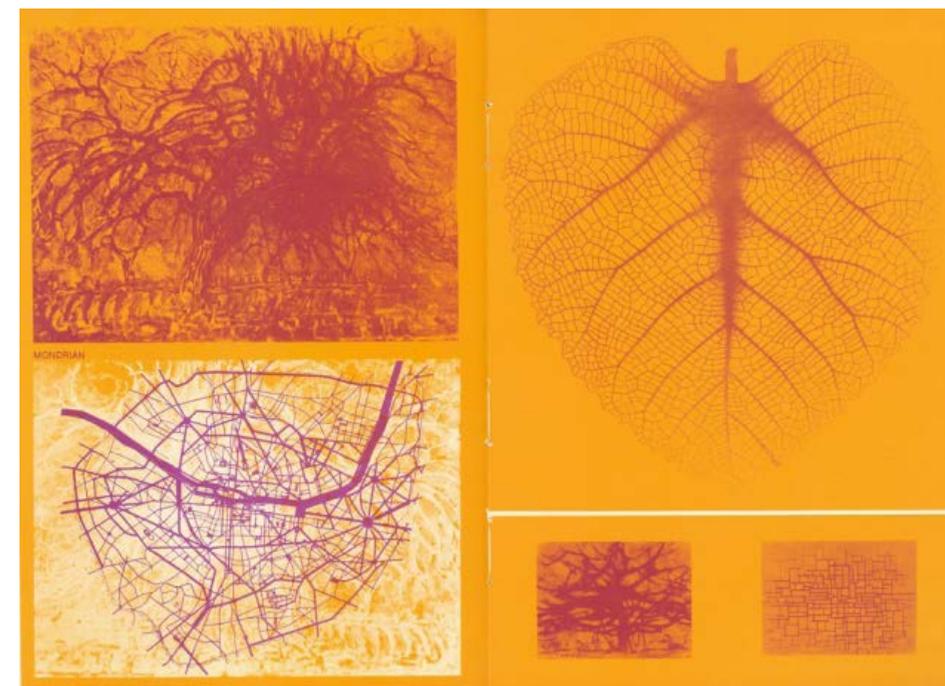
Sobre o trabalho de Dias-Pino, comenta Chico Homem de Melo que este livro

pode ser considerado o primeiro passo de seu sonho maior, produzir o que ele chamou de *Enciclopédia Visual*. O livro reúne centenas de sinais, fragmentos textuais e imagens das mais diversas origens no tempo e no espaço – obras de arte, pinturas rupestres, mapas, diagramas, fotografias, símbolos ancestrais, inscrições hieroglíficas. O discurso vai sendo tecido por meio de superposições e justaposições, sem linearidade ou hierarquia. [...] O livro constitui uma viagem labiríntica pelo território da visualidade, ao modo de um palimpsesto. (MELO e RAMOS, 2011, p. 479)

Como analogia ao ato gráfico poético, podemos olhar para o ato verbal poético, ou seja, como a poesia se difere de outros tipos de texto. Enquanto, em contextos não-poéticos, as palavras tendem a passar despercebidas – transparentes –, o contexto poético faz com que cada palavra e todas as combinações de palavras sejam notadas – opacas –, entendidas como absolutamente intencionais para os fins daquele resultado estético específico. É o que Prinz e Mandelbaum chamam de *opacidade poética* (PRINZ e MANDELBAUM, 2015). Os autores afirmam que o fato de que se pode dizer a mesma coisa de diferentes maneiras é crucial para a poesia (ibid.), enquanto podemos afirmar que para textos não-poéticos esta propriedade não tem a mesma importância. Assim,

no texto poético é crucial não apenas o que é comunicado, mas como é a expressão dessa comunicação – a forma é indissociável do conteúdo, ela é também conteúdo. O mesmo é verdadeiro no caso do design gráfico. (EIRA, 2016, p. 42)

As relações forma-conteúdo e opacidade-transparência, seja em oposição binária, seja abraçando as nuances de cada espectro, são tema de discussões seminais em design gráfico



08
A marca e o
logotipo brasileiros
Wladimir Dias-Pino
(1974)

que estão, poderíamos dizer, na base do que consolida a disciplina como tal. Há a visão que privilegia o conteúdo e, conseqüentemente, adota uma posição de forma transparente. É a tese defendida por Beatrice Warde em seu clássico texto *A Taça de Cristal, ou por que a tipografia deve ser invisível*, de 1930. Para a autora, a característica mais importante da tipografia é a sua função de transmitir ideias e pensamentos da mente do autor para a do leitor (WARDE, 2015). Sendo assim, para a tipógrafa, não seria adequado trabalhar com uma configuração gráfica opaca e expressiva, que chama atenção para si enquanto forma, mas, ao contrário, adotar um estilo simples e neutro, que não seja notado pelo leitor do texto.

Em termos de tipografia, essa linha de raciocínio – que ainda hoje governa grande parte do que é entendido, explícita ou implicitamente, como a maneira correta de se fazer design gráfico no mercado e nas escolas – de certa forma culmina na criação da família tipográfica Helvetica. Lançada em 1957, a fonte tinha como mote o desenvolvimento de um desenho limpo e útil, perfeitamente claro (GARFIELD, 2012). Nota-se aqui a intenção de dissociar a tipografia de suas origens caligráficas e da relação com outros estilos ou períodos históricos. A ideia era quase que alcançar o arquétipo funcionalista da letra – a letra mais clara e legível possível –, com uma linguagem não local e particular, mas pura e universal.

As noções de transparência, clareza, legibilidade e racionalidade – próprias do design moderno em sua veia funcional e utilitarista – foram postas em cheque em diversos momentos ao longo da história do design gráfico. No início do século XX temos alguns exemplos nas vanguardas modernas, como o trabalho tipográfico do já citado movimento Futurista, no trabalho de Filippo Marinetti. Ainda internacionalmente, poderíamos citar o trabalho do grupo Push Pin Studios e o também já citado movimento psicodélico, que, entre as décadas de 1950 e 1970, reagem à mesmice do contemporâneo Estilo Internacional através do desenvolvimento de visualidades densas, opacas e subjetivas. Nacionalmente, em período similar, temos o exemplo do movimento da Tropicália que, com o trabalho do designer Rogério Duarte,

inspirou-se no movimento psicodélico estadunidense e inglês para pensar uma expressão gráfica brasileira que também configurava resistência à normatividade da linguagem minimalista-funcional ensinada nas escolas de design e praticadas amplamente no mercado.

Mais à frente na história nacional e internacional, passando pelas décadas de 1970, 1980 e 1990, acontece o movimento pós-moderno, que, de maneira mais explícita, surge como reação ao modernismo comercial do Estilo Internacional. Na história da arquitetura, também há um período pós-moderno que questiona a anterior arquitetura moderna. Robert Venturi, arquiteto do período, transforma a máxima modernista *less is more* (menos é mais) em *less is bore* (menos é chato, sem graça, entediante). Venturi está interessado em uma arquitetura contraditória, híbrida, ambígua, equivocada, que valoriza mais a riqueza de significado do que a clareza do significado (VENTURI, 2004). Como acontece na disciplina da arquitetura, acontece também na história do design gráfico um movimento pós-moderno. Com o pioneirismo de designers como Wolfgang Weingart na Suíça e a posterior continuidade dessa linha de pensamento por pessoas como April Greiman nos Estados Unidos, o movimento se espalha por diversos países ao redor do mundo (MEGGS, 2009).

Um dos mais conhecidos exemplos é o trabalho do designer David Carson, em particular o projeto gráfico desenvolvido por ele para a revista americana de punk rock *Raygun*. Aqui, Carson escolhe propositalmente um estilo gráfico opaco, que trabalha com sobreposições, falhas, leituras múltiplas e não lineares apresentadas em leiautes complexos de serem navegados. A decisão não é arbitrária: parte da proposta era representar visualmente a sujeira e o ruído da música punk, e construir uma interface visual que fizesse sentido para o público da revista. Se legibilidade e clareza não são os objetivos principais de uma peça de design gráfico, como podem ser propostas outras experiências de leitura? No documentário *Helvetica* (2007), Carson conta um caso em que deveria diagramar uma matéria sobre o músico Bryan Ferry para um número da *Raygun* de 1994 que, em sua opinião, era profundamente entediante. A solução gráfica (Figura 09):



09
Matéria sobre Bryan Ferry
composta em dingbats
por David Carson para a
revista *Raygun* (1974)

imprimir o texto em Zapf Dingbats – uma fonte que substitui as letras do alfabeto por símbolos e desenhos –, levando a ideia de opacidade ao seu extremo, quando o conteúdo verbal de fato é inacessível por completo.

A relação forma-conteúdo é extremamente importante para o fazer poético. Por vezes, é a forma que desperta espanto e visceralidade. É o que ocorre nos trabalhos de Dias-Pino e Carson, por exemplo. Há aqui uma aproximação com o conceito de que falávamos anteriormente, de design experimental (THARP e THARP, 2018). Porém, enquanto os autores separaram a dimensão discursiva (design discursivo) da dimensão da exploração gráfica (design experimental) – inclusive quase a ponto de caracterizar esta última como algo negativo ou menor do que o fazer discursivo ou “intelectual” –, para esta pesquisa uma dimensão é indissociável da outra. Defendo aqui que a experimentação gráfica e a construção de uma narrativa visual densa e fora do comum é também uma forma de especulação e construção de discurso, é também uma maneira de pensar e um fazer intelectual.

No entanto, apesar da importância atribuída à forma em um modo de operação poético do design gráfico, vale lembrar que o que aqui estou chamando de design poético não obrigatoriamente implica no uso de uma forma necessariamente opaca, estranha, que chama atenção para si enquanto forma não-minimalista e não-usual. Por vezes, os elementos poéticos de um trabalho gráfico estão na combinação de uma forma conhecida com um conteúdo estranho. O caráter de estranhamento virá sempre na combinação entre forma e conteúdo e a dependerá do contexto em que é apresentado para o público. Podemos olhar, como exemplo, para o lambe-lambe *Atenção: Isto pode ser um poema* (Figura 10), do Coletivo Transverso.

Aqui, a forma gráfica é propositalmente simples, em uma tentativa de aproximação com a linguagem visual que é referenciada aí – cartazes populares tradicionalmente feitos por não-designers e a comunicação urbana de placas de trânsito. O fator poético vem justamente do estranhamento causado por vermos esse tipo de conteúdo textual – uma poesia – apresentado nesse tipo de cartaz – com formato e



contexto que costumam carregar anúncios publicitários ou informações de orientação urbana.

Com a investigação gráfica por viés especulativo – como veículo de provocação e imaginação sobre outras realidades possíveis – e poético – considerando as diversas maneiras de tratar forma e conteúdo para despertar experiências estéticas –, adentramos um rico campo de discussão do design gráfico não-utilitário. Vale frisar que o viés não-utilitário, tal qual entendido aqui, não implica na elaboração de algo inútil – certamente poderíamos, com facilidade e acerto, argumentar a favor da utilidade de um projeto de cunho exploratório ou reflexivo, tanto para o próprio campo do design gráfico como para a sociedade em geral. Utilizo o termo não-utilitário para marcar o campo de discussão desta pesquisa em outro universo que não o do entendimento do design gráfico enquanto ferramenta de resolução de problemas para auxiliar os usuários em suas ações cotidianas, como ocorre em outras pesquisas sobre a disciplina. Estou, portanto, interessado em pesquisar este design gráfico dissociado das relações mercadológicas e funcionais, mas como possibilidade experimental e na sua manifestação enquanto discurso.

10

Atenção: isto pode ser um poema

Coletivo Transverso

O discurso e o discursivo

Como dizíamos na seção anterior, a dimensão do design enquanto discurso aparece no trabalho dos autores Bruce e Stephanie Tharp. A definição do termo design discursivo, apresentado por eles, se ancora na leitura que fazem do conceito de discurso em Michel Foucault. Para eles, um discurso é, simplesmente, um “sistema de pensamento ou conhecimento” (THARP e THARP, 2018, p. 547). Os autores entendem que um discurso compreende ideias, valores, atitudes e crenças que se manifestam através de formas variadas, como a escrita, a fala, o gesto, e através de objetos e artefatos tecnológicos – ao qual poderíamos adicionar a comunicação gráfica. Os discursos são dispositivos poderosos que constituem e são constituídos por pessoas – são inevitáveis e cruciais na navegação de existência social humana (ibid.).

Esta leitura para o conceito de *discurso* em Foucault é uma dentre tantas outras possíveis. Alves (2015) comenta que discurso é um tema bastante recorrente no trabalho de Michel Foucault e que a sua definição e características foram concebidas sob lentes variadas ao longo de sua trajetória:

Em *A arqueologia do saber* (1969), ele é concebido como um conjunto de enunciados marcados por um mesmo sistema de formação e definidos por um conjunto de condições de existência, possuindo sempre um suporte, um lugar e uma data específicos. Para além dessa definição em termos arqueológicos, a noção de discurso em Foucault sofre inúmeras redefinições e é alvo de diferentes propostas de análise ao longo de seu percurso intelectual. De início, Foucault emprega uma noção estruturalista e linguística herdada de Saussure, Lévi-Strauss e Benveniste. Em *As palavras e as coisas* (1966), encontramos uma visão do discurso associada a uma ordem das representações típica da idade clássica. Nos anos 1970, o discurso é tomado em um enfoque genealógico, mais voltado para as práticas discursivas (conjunto de técnicas, instituições, esquemas de comportamento, formas pedagógicas, etc.) e para as relações de poder (inseridas em dispositivos estratégicos). Por fim, nos últimos trabalhos de Foucault, desenvolvidos já na década de 1980, uma atenção especial é dada para a função do discurso como formador da subjetividade (ALVES, 2015, p. 82).

O autor aponta, ainda, que o discurso vive em “permanente tensão, entre algo em pura dispersão e algo unificado por determinados procedimentos” (ALVES, 2015, p. 82). Quanto mais próximo da desordem, maior riqueza e profusão tem o discurso – diz-se que, fala-se que... – e maior aproximação com o rumor e o ruído informe. Quanto mais próximo da ordem, maior domesticação tem o discurso, e maior aproximação com a obra, a fala estatutária – do professor, do escritor – e o pronunciamento formal (ALVES, 2015). Ainda assim, podemos conceber ambas as formas enquanto discurso – o que é útil para este trabalho, que busca olhar tanto para manifestações de discurso e discurso gráfico estruturados e oficiais quanto para aqueles marginais e difusos.

O verbete *discurso* do volume 17 (Literatura – Texto) da Enciclopédia Einaudi é introduzido da seguinte maneira:

Os dicionários apresentam dois significados principais para esta palavra: um é o de exposição de um determinado assunto, escrita ou proferida em público; o outro é o de “ato de discorrer”, “ato de comunicação linguística”. (SEGRE, 2005)

Naturalmente, aqui a discussão sobre o termo se dá na ordem do verbal e da linguística, de como a língua toma vida na forma de uma enunciação oral ou escrita. Para os fins desta pesquisa, traçamos uma analogia entre esse ato de comunicar e tornar público (por meio verbal) um pensamento ou um ponto de vista com o fazer em design gráfico (por meio gráfico).

Bruce e Stephanie Tharp apresentam três tipos de relação entre o design e o discurso no que chamam de modelo Sobre-Para-Através – tradução livre de *About-For-Through Model* (THARP e THARP, 2018, p. 180). Em cima da concepção dos autores de discurso como um “sistema de pensamento ou conhecimento” podemos ter: (1) discurso *sobre* design – sendo o design o tema do discurso, como ocorre em um artigo acadêmico sobre design; (2) discurso *para* design – funcionando como ferramenta de pesquisa, como ocorre se usamos um artigo acadêmico sobre design para informar o projeto de um artefato de design; e (3) discurso *através* do design – o chamado design discursivo, como ocorre

quando um artefato de design é projetado para incorporar ou engendrar um discurso. É este terceiro tipo de relação que nos interessa aqui, quando o design, e, particularmente o design gráfico, se apresenta enquanto discurso, enquanto ponto de vista particular. Os três tipos de relação propostos pelos autores podem ser, ainda, embaralhados ou sobrepostos, em particular no caso desse terceiro tipo. Uma instância de design discursivo (discurso através do design) pode ser entendido também como um discurso sobre design – falar sobre determinado assunto através do design é também falar algo sobre design, o que ele pode ser e fazer – e um discurso para o design – quando esse aspecto se torna metalinguístico e é usado de forma consciente.

Na próxima seção, exploro como o discurso e o design discursivo se relacionam com a cidade a partir de manifestações gráficas, com base nos conceitos de cartografia e do que aqui chamaremos discurso gráfico.

A cartografia e o discurso gráfico

Para os fins desta pesquisa, interessa olhar para a cidade e para as maneiras com que ela pode ser expressa graficamente a partir de um ponto de vista subjetivo. Naturalmente, é fácil perceber que qualquer representação, por mais neutra, objetiva e oficial que queira ser – como é o caso dos registros institucionais do governo de cada cidade –, será sempre subjetiva. Em *O viajante no mapa*, Italo Calvino aponta que o “impulso subjetivo está sempre presente numa operação que parece baseada na mais neutra objetividade, como a da cartografia” (CALVINO, 2010, p. 29). No entanto, podemos olhar para as múltiplas representações gráficas das cidades – a começar pelas cartografias – e organizá-las de modo grosseiro em dois grandes grupos: aquelas representações que são conscientes e abraçam sua natureza subjetiva; e aquelas que, seja por ingenuidade, arrogância ou má fé, se colocam como representação objetiva e verdadeira. Vamos retomar

esse ponto mais adiante e, no capítulo seguinte, olharemos para exemplos dos dois tipos na cidade de Brasília.

Para uma definição do termo *cartografia*, podemos, inicialmente, olhar para a palavra *mapa*. Segundo Jerry Brotton em *Uma história do mundo em doze mapas*, os autores Harley e Woodward, que organizaram a obra *History of Cartography*, apresentam uma nova conceituação para a palavra:

“Mapas são representações gráficas que facilitam a compreensão espacial de coisas, conceitos, condições, processos ou eventos no mundo humano”. Essa definição [...] “estende-se naturalmente à cartografia celestial e aos mapas de cosmografias imaginárias”, e os livra das definições geométricas mais restritas do termo. (BROTTON, 2014, p. 11)

A criação de um mapa é, para Brotton, “sempre uma interpretação criativa do espaço que afirma representar” (BROTTON, 2014, p. 22). Em *A percepção de mapas*, Arnheim (1989) enfatiza o fato de que um mapa é sempre relativo, no sentido de apresentar uma forma gráfica sempre em relação às outras formas gráficas ali contidas. A configuração dessa relação se dará ligada ao interesse do autor e do leitor de cada mapa. Um exemplo é a definição do que é figura e do que é fundo, se terra ou água, em um mapa projetado para orientar viagens pelo continente ou pelo mar – no caso de um artefato que busca auxiliar navegações, o mar pode ser entendido como figura e ser representado com mais detalhes visuais, enquanto a terra, por ser meramente fundo, pode ser representada de modo simplificado (ARNHEIM, 1989).

Brotton afirma que “um mapa é, simultaneamente, um objeto físico e um documento gráfico”, e que podemos enxergá-lo por seu aspecto visual, mas também podemos lê-lo como uma série de histórias diferentes (BROTTON, 2014, p. 12). Em consonância com esta ideia de série de histórias, Calvino diz que a representação do espaço vem, primeiramente, de uma tentativa de representação do tempo, de um movimento de alguém que viaja. Ele afirma que “a primeira necessidade de fixar os lugares no papel está ligada à viagem: é o memorando da sucessão das etapas, o traçado de um percurso.” (CALVINO, 2010, p. 25). Assim, o mapa

documenta não apenas o espaço estático, mas também um movimento ou uma intenção de movimento.

Em seu livro, Brotton analisa especificamente mapas do mundo.

Ele diz que, assim como o termo *mapa* é inconstante e esquivo, também ocorre algo similar com o conceito de *mundo*:

“Mundo” é uma ideia social, criada pelo homem. Refere-se ao espaço físico completo do planeta, mas também pode significar um conjunto de ideias e crenças que constituem uma “visão de mundo” cultural ou individual. Para muitas culturas ao longo da história, o mapa foi o veículo perfeito para expressar ambas essas ideias de “mundo”. (BROTTON, 2014, p. 12)

Como vimos, a atividade do fazedor de mapas (ou cartógrafo) nunca é feita a partir de um ponto de vista cultural neutro.

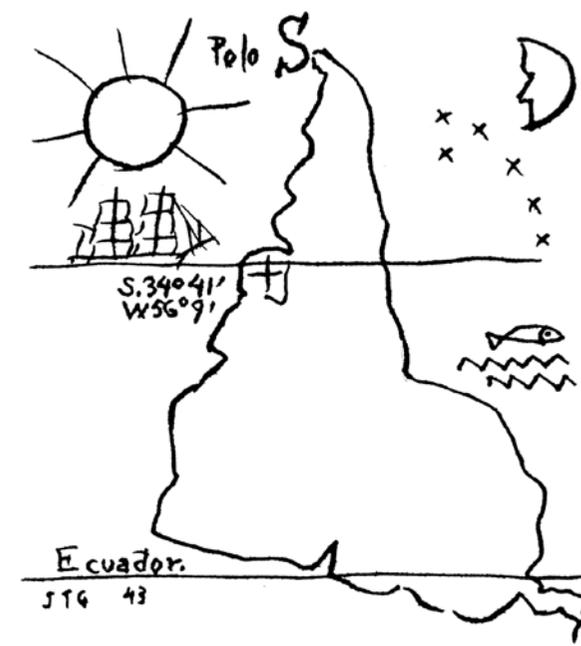
“Uma visão de mundo dá origem a um mapa do mundo”, e este mapa, por sua vez, também define a visão de mundo daquela cultura (BROTTON, 2014, p.12-13). Assim, não podemos negar o poder e a responsabilidade que detêm os cartógrafos, uma vez que eles “não apenas reproduzem o mundo, eles o constroem” (BROTTON, 2014, p. 14).

Um fator considerado quando da elaboração de mapas que têm ligação direta com a determinação de uma visão de mundo é a posição do observador – onde está localizado o cartógrafo em relação ao espaço que irá cartografar? O que será representado acima, o que ficará abaixo? O que será colocado no centro e o que será representado marginalmente? Ao longo da história dos mapas mundiais, podemos observar como foi explorada essa relação de posicionamento e a dimensão política – mais do que técnica – de tais escolhas. Brotton coloca que

Mapas gregos tardios e cartas náuticas medievais primitivas, ou portulanos, eram desenhados com o uso de bússolas magnéticas, o que provavelmente estabeleceu a superioridade de navegação do eixo norte-sul sobre o leste-oeste; mas, mesmo assim, há poucos motivos para que o sul não pudesse ser adotado como ponto de orientação cardeal. (BROTTON, 2014, p. 18)

A relação hierárquica norte-sul na representação do espaço completo da terra já foi por diversas vezes questionada e debatida

11
América Invertida
Joaquín Torres García
(1943)



em diversas disciplinas, que apontam para as motivações e implicações políticas da representação do norte como referência superior. Como um exemplo de questionamento dessa relação dentro da disciplina da arte, podemos olhar para a obra *América Invertida* (Figura 11), de Torres García. Apresentando o sul como o seu norte, o artista propõe uma reflexão sobre a dominação sócio-política, econômica e cultural dos países do norte global sobre os países do sul, e nos convida a valorizar o que vem do sul e imaginar como seria o mundo sendo outro o nosso ponto de referência.

Ao longo da história da cartografia, a sua natureza política foi ficando cada vez mais clara. Sendo impossível representar um espaço esférico em uma superfície plana sem algum tipo de distorção, diversas foram as ideias a respeito do que deveria ser preservado e do que acabaria sendo distorcido para uma leitura otimizada do conjunto. Brotton analisa o modo como essas decisões sempre são, de uma forma ou de outra, políticas. Ao apresentar o caso da projeção de Peters de 1973, Jerry Brotton conta que o cartógrafo classificou sua

criação como “a projeção mais honesta do mundo”, reparando, a seu ver, o eurocentrismo que dominava a representação do mundo com a projeção de Mercator, de 1569 – a mais conhecida e aceita até então (BROTTON, 2014, p. 418). Para os acostumados à projeção tradicional de Mercator, a proporção dos países aparece como novidade – as nações do hemisfério norte têm tamanho reduzido enquanto as nações do hemisfério sul, terras povoadas por não-brancos, têm aparência alongada e parecem maiores do que os países do norte (ibid.).

Embora o mapa de Peters tenha sido celebrado mundialmente por organizações como a ONU por apresentar graficamente uma visão de justiça e igualdade entre as nações – em particular na valorização das ex-colônias –, sua suposta exatidão foi rapidamente desmentida pela comunidade acadêmica e especialistas da área (BROTTON, 2014, p. 418-424). No entanto, se o mapa de Peters não servia como modelo para uma representação fidedigna do espaço real, ele servia para expor a natureza política da representação cartográfica:

Ao afirmar que todos os mapas e suas projeções são, deliberada ou inadvertidamente, moldados por sua época social e política, a “guerra cartográfica” deflagrada por Peters forçou os cartógrafos a admitir que seus mapas nunca foram, e nunca poderiam ser, representações “corretas”, ideologicamente neutras ou cientificamente objetivas do espaço que pretendiam retratar. Peters pediu aos cartógrafos e ao público em geral que enfrentassem o fato de que todos os mapas são de alguma forma parciais e, em consequência, políticos. (BROTTON, 2014, p. 425)

Poderíamos argumentar que o mapa de Peters funciona como um projeto especulativo, pois recria o mundo segundo outros valores e o materializa para levantar um debate com o público. Sendo recebido por tal público, o projeto traz à tona questões sobre representatividade e representação gráfica como reparação histórica.

Assim, Peters utiliza a função especulativa de uma representação gráfica para fins políticos. Por vezes, esse potencial de especulação de um mapa ou representação cartográfica aponta para caminhos mais poéticos (e nem por isso menos

políticos, como já apontado anteriormente). É o caso da discussão sobre a inclusão do país Utopia nos mapas do mundo. Brotton nos conta:

“O bom mapa é aquele em que se vê o mundo como se fosse visto de outro mundo”, escreveu [...] Samuel van Hoogstraten. Oscar Wilde desenvolveu o sentimento transcendental de Hoogstraten quando fez a observação famosa de que “um mapa do mundo que não incluía Utopia nem vale a pena ser olhado, pois deixa de fora aquele país em que a humanidade está sempre aportando. E quando a humanidade lá aporta, olha para fora, e ao ver um país melhor, iça as velas”. Os mapas sempre fazem escolhas em relação ao que incluir e o que omitir, mas é no momento em que essas decisões são tomadas que Wilde sonha com a possibilidade de criar um mundo diferente – ou até mesmo novos mundos para além do nosso conhecimento. (BROTTON, 2014, p. 22)

A ideia da inclusão de Utopia em um mapa do mundo leva a uma série de reflexões interessantes – em particular nesta dissertação, que fala sobre Brasília, cidade tantas vezes associada a ideias utópicas. Onde Utopia estaria localizada? Com que países e espaços ela faz fronteira? Se ela já existe, como chego lá?

Cabe aqui um parêntese com relação à diferença de se olhar para mapas do mundo e para mapas de cidades. Como apontado acima, a distorção que sempre acontece em mapas do mundo é decorrente de uma questão técnica e matemática, ligada à forma esférica do mundo e a forma plana da superfície de representação. Essa questão não acontece com um espaço de área menor, como é, por exemplo, o caso de uma cidade – interesse da nossa discussão aqui. Por ser um espaço menor, a cidade não chega a formar um arco esférico, e pode efetivamente ser representada de modo planificado, mantendo uma relação exata de proporções e distâncias. No entanto, a ideia da subjetividade e não-neutralidade inerente à criação do mapa do mundo serve de inspiração para analisarmos também os mapas e outras representações gráficas de cidades.

Algumas características das representações de cidades ainda são motivos de escolha – como a orientação, por exemplo – e

podem representar uma questão política ou conceitual. No caso do desenho de Lucio Costa para a cidade de Brasília – que será analisado mais a fundo no capítulo seguinte –, há uma rotação na orientação tradicional Norte-Sul para posicionar o Oeste no topo do desenho e assim apresentar com mais força a simetria de seu desenho.

Assim, seja numa representação de algo menor como uma cidade, seja no caso de algo maior como a totalidade do mundo, o mapa pode ser entendido como algo sempre em construção, e jamais objetivamente finalizado. Conforme Brotton:

Mapas mundiais estão num estado de perpétuo devir, processos em curso que navegam entre os interesses conflitantes de patrocinadores, fabricantes, consumidores e os mundos em que surgem. Pela mesma razão, jamais é possível definir um mapa como acabado. (BROTTON, 2014, p. 484)

Esta leitura de mapa enquanto objeto inacabado, em processo de devir, distancia-se da leitura que Suely Rolnik faz do termo mapa em comparação ao termo *cartografia*. Em seu livro *Cartografia Sentimental*, a autora coloca:

Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. (ROLNIK, 2013, p. 23)

Com relação ao uso dos dois termos, Brotton afirma que o termo cartografia e seus derivados – como o uso do termo *cartógrafo* (*cartographer* em inglês) no lugar de *fabricante de mapas* (do inglês *mapmaker*) – surgem no século XIX, surgimento este associado a uma edificação cada vez maior da disciplina de elaboração de mapas (BROTTON, 2014, p. 375). Assim, poderíamos entender os termos mapa e cartografia como sinônimos, fruto de uma evolução histórica natural das línguas, sem necessariamente entrar na distinção feita por Rolnik. Para os fins desta dissertação, prefiro utilizar o termo *cartografia* sempre que possível e pertinente – particularmente na faceta prática da pesquisa, os experimentos

gráficos que foram aqui desenvolvidos sobre a cidade de Brasília –, entendendo que o seu caráter subjetivo e aberto fica mais claro do que se fosse utilizado o termo *mapa*.

As dimensões política e subjetiva das cartografias foram amplamente exploradas pelo campo das artes. Olhar para a arte como inspiração para esta pesquisa é relevante dada a proximidade do fazer artístico com o fazer poético e especulativo em design, como falávamos no item anterior deste capítulo. Um exemplo de obra artística que joga com o sujeito em relação à representação do espaço é o trabalho *Cordões / 30 km de linha estendidos e recolhidos* (Figura 12), parte da série *Arte Física*, de Cildo Meireles.

A obra se materializa a partir da ação de estender fisicamente uma linha de 30 km de comprimento ao longo de parte do litoral do Rio de Janeiro. O resultado final que é apresentado ao público consiste em uma caixa de madeira que abriga a linha recolhida após a ação e um mapa da trajetória percorrida pelo artista/linha. A materialidade do percurso e o aspecto performático da ação artística ficam em evidência na cartografia final, trazendo à tona a relação espaço-sujeito-tempo. Entender esta obra como cartografia é provocativo porque subverte o que tradicionalmente se entende como tal. Mesmo quando falamos em cartografia como algo aberto, inacabado e oriundo de um ponto de vista pessoal, costumamos nos referir a algum tipo de representação do espaço geográfico, alguma maneira de apresentar as propriedades físicas de um lugar. No entanto, a obra de Meireles, a sua maneira, continua descrevendo e representando o espaço-tempo de um lugar – é, portanto, cartografia, ainda que não seja gráfica no sentido mais estrito do termo.

Com interesse nas ideias de cartografia subjetiva e cidade subjetiva, podemos investigar como aporte metodológico e inspiração poética o movimento Internacional Situacionista. Originado do Letrismo e fundado por Guy Debord em 1957, o movimento se opunha ao funcionalismo exacerbado dos arquitetos e urbanistas modernos e propunha novas formas de apropriação da cidade através da participação de seus habitantes (JACQUES, 2003). Através da prática da deriva (caminhar sem rumo), os situacionistas faziam estudos urbanos



12
Cordões / 30 km de linha estendidos e recolhidos
Cildo Meireles (1969)

13
The Naked City
 Guy Debord
 (1957)



dentro da abordagem chamada psicogeografia, uma tentativa de mapear os comportamentos afetivos de navegantes de alguma cidade (ibid.). Um desses experimentos é *The Naked City*, de 1957 (Figura 13), um mapa psicogeográfico de Paris feito por Debord.

O trabalho de Debord provoca porque coloca em questão não apenas o que é mapa – uma cartografia que narra e possibilita a navegação do espaço não em termos de sua geografia e dimensões, mas a partir da experiência sensível de uma pessoa –, mas também o que é Paris – que cidade é esta representada?; o que é incluído e o que fica de fora?

Ancorado nos conceitos de cartografia, cidade subjetiva e discurso, apresentados acima, e também nos temas relativos ao gráfico e ao modo de operação do design discursivo, especulativo e poético, chegamos ao conceito de *discurso gráfico*. Por discurso gráfico, entendo aqui um pensamento, uma ideia, um ponto de vista particular – subjetivo e político – expresso graficamente. *América Invertida*, de Torres García, obra de que falávamos há pouco (Figura 11), pode ser conceituada como um discurso gráfico – a defesa da valorização

do Sul, a inversão da referência Norte-Sul, o olhar de nós por nós, tudo isso dito a partir de uma construção não verbal, mas gráfica. Aplicado ao contexto das cidades, o conceito de discurso gráfico exprime uma proposição ou uma leitura particular de uma cidade apresentada de modo gráfico. Um exemplo é o livro de 1994 *mmm... skyscraper i love you*, (Figura 14) de John Warwicker em parceria com Karl Hyde (*Tomato/Underworld*). Os autores o caracterizam como um diário tipográfico de Nova Iorque, uma cartografia de uma jornada pelas ruas da cidade. O conteúdo é apresentado com grande expressividade tipo/gráfica e expõe fragmentos de palavras e conversas vistas e ouvidas enquanto caminhavam pela cidade no início dos anos 1990 – os registros revelam encontros que aconteceram ao longo de meses mas que, nas palavras dos próprios autores no verso do livro, poderiam facilmente ter ocorrido em segundos. A proposta explora temas como memória, documentação, narrativa e a relação sujeito-cidade a partir de uma exploração gráfica.

Podemos encontrar outros exemplos na exposição *Cidade Gráfica*, ocorrida entre 9 de novembro de 2014 e 4 de janeiro de 2015 na sede do Itaú Cultural de São Paulo, agora disponível em versão online permanente⁶. Com curadoria dos designers Celso Longo, Daniel Trench e Elaine Ramos, a proposta da exposição é investigar como artistas e designers criam narrativas sobre algumas metrópoles brasileiras a partir da materialidade gráfica. Os curadores escolhem expor peças gráficas tradicionalmente entendidas como design gráfico, como livros e cartazes, e outras que poderiam ser categorizadas no limiar entre arte e design. Neste sentido, e demonstrando interesses similares ao desta pesquisa, o texto curatorial diz:

A fronteira do que é ou deixa de ser design foi posta em segundo plano, abrindo passagem para todo tipo de contaminação. Mais do que nas respostas, o foco está nas questões levantadas, nos processos por trás dos trabalhos e, sobretudo, nas estratégias, que têm como denominador comum o uso perspicaz do instrumental gráfico para tratar do coletivo. [...] O conjunto de trabalhos expostos instiga os designers a atuar de forma mais propositiva e desvinculada da encomenda incluindo a pesquisa, a reflexão, a atuação política. A ênfase está na comunicação visual que privilegia a troca e o



14
mmm... skyscraper i love you
 John Warwicker e Karl Hyde
 (1994)

{ 6 } Em mostra no site www.itaucultural.org.br/sites/cidadegrafica (acesso em 09/05/2019)

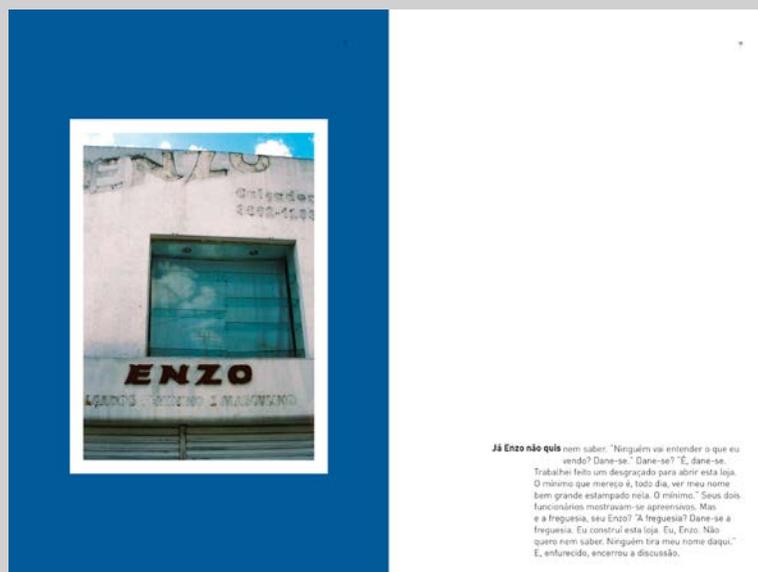


diálogo, uma vez que o espaço urbano é o lugar da heterogeneidade, do encontro e da diferença, do conflito e da negociação. (Celso Longo, Daniel Trench e Elaine Ramos)

Uma das obras que compõem a mostra é *Arqueologia Afetiva Urbana* (Figura 15), de Eduardo Foresti, que apresenta como pano de fundo um mapa de uma parcela da cidade de São Paulo, com sua malha viária e a identificação de nomes de ruas, praças e parques. A partir da sobreposição de pequenos balões com inscrições tipográficas, o designer transforma o mapa em uma cartografia afetiva daquela cidade, apresentando-a como sua. “Vim reclamar dos meus vizinhos aqui na subprefeitura” nos conta um balãozinho localizado na região oeste do mapa, e, por outro um pouco mais ao norte, ficamos sabendo que “tinha uma bica d’água aqui, onde os taxistas lavavam seus carros”.

15
Arqueologia Afetiva Urbana
Eduardo Foresti
(2011)

Outra obra que integra a exposição é *São Paulo, Cidade Limpa* (Figura 16), do designer Gustavo Piqueira. Há aqui outro discurso gráfico para a mesma São Paulo que dá início ao trabalho de Foresti. No entanto, sendo outro o discurso, o que se apresenta é também uma outra São Paulo. A história contada na cartografia de Piqueira explora a Lei Cidade Limpa, aprovada pela câmara municipal da cidade para valer a partir de 2007, que regulamentava o uso de fachadas comerciais como veículo de publicidade. A partir do momento de aplicação da lei, os comerciantes começaram a ter um limite de tamanho para banners, placas e demais suportes de cunho promocional. Assim, os donos de estabelecimentos que possuíam placas maiores do que o permitido antes da aplicação da lei tiveram que se adequar a ela a partir de 2007, trocando a placa em questão. No entanto, nem todos estavam dispostos a pagar pela confecção de um novo material, e o que chama a atenção de Piqueira são justamente as estratégias – ora criativas, ora excêntricas – que alguns deles começam adotar para contornar o problema – pintar por cima de alguns dos dizeres, cortar parte da placa feita de lona, remover algumas letras. Piqueira mistura fotografias reais e textos imaginados por ele, que narram, a partir da construção gráfica do seu livro, uma São Paulo gambiarra.



Já Enzo não quis saber: "Ninguém vai entender o que eu vendo? Dane-se." Dane-se? "É, dane-se. Trabalhei feio um desgraçado para abrir esta loja. O mínimo que mereço é, todo dia, ver meu nome bem grande estampado nela. O mínimo." Seus dois funcionários mostravam-se apreensivos. Mas é a freguesia, seu Enzo? "A freguesia? Dane-se a freguesia. Eu construí esta loja. Eu, Enzo. Não quero nem saber. Ninguém tira meu nome daqui." E, enfurecido, encerrou a discussão.



Ser luthier é ocupação das mais nobres. Era o que concluiu Murilo toda manhã quando, ao chegar para o trabalho, admirava sua fachada. Murilo, luthier. Guitar. Bass. "Sou eu", sorria. "Murilo." E como ele caprichava no letreiro, hain? De primeira. Preocupado em denotar profissionalismo, decidiu não se restringir à mera aplicação da informação. Não, não. Telefonou para o Serginho, amigo que, além de baixista amador, meina com computação gráfica. "Serginho, estou precisando de uma marca." Propôs uma permuta, o amigo topou. Semanas depois, lá estava Murilo: na calçada, orgulhoso com o resultado. Murilo, luthier. Guitar. Bass. "Sou eu."

Ser luthier é ocupação das mais nobres. Mas o dinheiro é curto, curto. Murilo que o diga. Quando soube que seu letreiro excedia em muito o dimensional permitido pela nova lei, tentou outra permuta. Desta vez, Serginho recusou. "O que vou fazer com dois basses?" E passou um orçamento. "Preço de amigo." Murilo achou caríssimo, fora de cogitação. Preço de amigo? Sim, sim... "Draga. E agora? O que faço?" Pensou, pensou e pensou. No dia seguinte, veio a solução. "Basta remover alguma das informações da fachada e pronto, estarei dentro da metragem permitida." Bem! Mas o que retirar? Outras tantas horas e horas de reflexão. "Não dá para eliminar 'Luthier' e 'Guitar, Bass', mantendo apenas 'Murilo'. Não dá. Como atrair clientes assim? Murilo não quer dizer nada. Ninguém vai encomendar um serviço só porque leu 'Murilo'. O cara nem vai saber que tipo de serviço presta o tal Murilo", concluiu. Seguiu até a garagem, pagou a escada e, em poucos minutos, enquadrou-se na Lei Cidade Limpa.

Desde então, ainda que o ritmo de encomendas de "Guitars" e "Bass" tenha se mantido inalterado, os vizinhos repararam que, ao chegar pela manhã, Murilo já não para por alguns segundos defronte a sua fachada. Cabisbaixo, limita-se a destrancar os cadeados e iniciar mais um dia de trabalho.

16

São Paulo Cidade Limpa
Gustavo Piqueira (2007).
Murilo e Enzo adotam estratégias distintas para escapar da multa prevista pela lei: o primeiro, escolhe manter visível o produto (luthier de instrumentos), enquanto o segundo apaga o produto (calçados) e mantém apenas o seu nome visível.

Em entrevista realizada pelo arquiteto e ensaísta Francesco Perrotta-Bosch com os três curadores da exposição *Cidade Gráfica*, Elaine Ramos diz que os resultados expostos na mostra mais comentam do que reproduzem o real, havendo uma gradação entre o que é real e o que é imaginário. A designer fala, ainda, sobre as três categorias de trabalho gráfico que enxerga presentes na mostra: “documentações que registram um olhar sobre a cidade, intervenções na cidade e ficções a partir da cidade – trabalhos de caráter mais poético.”⁷ Por fim, em resposta à pergunta de quais seriam os novos caminhos para o design gráfico apontados pela exposição, Elaine Ramos comenta:

Nosso principal objetivo é ampliar o leque de possibilidades de interação entre o design e o cotidiano nas cidades. A possibilidade de atuar por meio do questionamento [...], da ironia [...], da ficção [...], da negação [...], da militância [...] etc. São muitas possibilidades. [...] Vemos ali projetos inventados a partir de inquietações de várias naturezas, elas são o motor. (Elaine Ramos, na entrevista a Francesco Perrotta-Bosch, 2014)

Um discurso gráfico sobre determinada cidade, como exploração poética e especulativa do design gráfico, permite, portanto, que não apenas a cidade mas o próprio design gráfico enquanto disciplina seja posto em questão. Ao tentar responder de modo subjetivo à pergunta *O que é a cidade?* o designer gráfico acaba por buscar resposta também à pergunta *O que é o design gráfico?*

A seguir, exploro o conceito de discurso gráfico utilizando Brasília como tema. No capítulo 2, *Brasília dali*, investigo discursos gráficos a respeito da cidade deixados por outros – ao longo da história de sua concepção, construção e habitação e em produções de artistas e designers contemporâneos. No capítulo 3, *Brasília daqui*, documento o processo e os resultados gráficos da faceta prática desta pesquisa, as cartografias desenvolvidas por mim ao longo do percurso.

{ 7 } Estas três categorias se assemelham a três dos quatro modos de abordagem do design gráfico com relação à cidade investigados ao longo desta dissertação e aprofundados no capítulo 4: documental, poético e especulativo – além do modo expositivo.

Brasília daí



A cidade enquanto significado

Uma cidade pode ser investigada sob algumas dimensões distintas em sua relação com o design gráfico. Há uma dimensão utilitária e operacional das cidades que pode ser mediada por artefatos gráficos – por exemplo, as questões que tocam o transporte urbano, a segurança pública e o acesso aos direitos de saúde, alimentação e lazer. No entanto, não é essa a dimensão urbana que compõe o meu interesse aqui, mas sim a dimensão do significado, da subjetividade, da narrativa e do discurso. Portanto, investigo a relação entre design gráfico e cidade não através dos aspectos funcionais de tal relação – como o design gráfico nos ajuda a *utilizar a cidade* de modo mais eficiente –, mas sim através de seus aspectos simbólicos – como o design gráfico nos ajuda a *entender o que é a cidade*, seja essa definição dada por vozes oficiais e de autoridade, seja por vozes populares, subjetivas e afetivas. De modo a deixar a investigação mais profunda e específica, utilizo como estudo de caso uma cidade particular, e olho para discursos gráficos sobre Brasília – a cidade como tema de inspiração e como suporte para a experimentação gráfica.

Brasília serve como estudo de caso por uma série de motivos. Por um lado, é a cidade onde a pesquisa se origina, é o lugar de onde falo, é a lente com a qual olho para outras cidades. Isso permite uma aproximação rica, que pode se dar de modo pragmático e científico mas também de modo pessoal e poético. Por outro, em Brasília, mais do que em outras cidades, há uma multiplicidade de discursos simbólicos muito palpável.

Para começar, Brasília é capital da nação. Os aspectos simbólicos de uma cidade capital não são os mesmos de uma cidade comum. Além das funções administrativas e operacionais, a capital tem forte valor como significado para o país:

Ela é o monumento que erguem o Povo e o Fundador, agindo de comum acordo, para celebrar sua própria glória e o refinamento de seu gosto artístico; ela é vitrine da nação, a face que mostra ao mundo e, para esse edifício do orgulho patriótico, contribuem, através das idades do estilo, seus maiores arquitetos e seus mais famosos artistas. A Capital é um símbolo, tanto quanto um instrumento político. (PENNA et al., 2002, p. 19-20)

No entanto, Brasília é um exemplo valioso para trabalhar a relação simbólica gráfico-cidade não apenas por ser uma cidade capital, mas também dada a diversidade de discursos a seu respeito. Como a Veneza de Calvino, Brasília é multifacetada – escrita e lida de diversas maneiras ao longo da história.

Para olharmos para esses discursos sobre a cidade, vamos fazer uma separação entre a cidade enquanto projeto, imaginada por quem a concebe, e a cidade enquanto experiência sensível, vivida pelas pessoas que navegam a cidade de fato. Michel de Certeau fala sobre isso diferenciando a cidade-conceito, instaurada pelo discurso utópico e urbanístico como cidade planejada, do que seria a cidade praticada ou habitada, atravessada pelos corpos que preenchem os cheios e vazios do espaço urbano (CERTEAU, 1994).

Podemos expandir o tema de cidade projetada e ampliar o conceito de projeto de modo a incluir todos aqueles discursos que, de uma forma ou de outra, imaginam uma cidade possível, “projetam” – lançam ao futuro – uma ideia de cidade, não necessariamente materializada em plantas ou desenhos urbanísticos e arquitetônicos, mas podendo estar ainda na forma de pensamento. É a cidade enquanto ideia, discurso em sua definição mais pura, a cidade-manifesto, não-construída. Nessas cidades, nota-se claramente a ideologia do projetista ou pessoa que imagina a cidade quando dá “forma” (material ou não) a esta cidade segundo sua visão de mundo. Podemos, assim, pensar inicialmente a cidade projetada como fruto de um *autor*.

Já a cidade vivida, sensível, é entendida como experiência real dos habitantes ou transeuntes de uma cidade que ocupa um espaço físico, construído. As cidades sensíveis são sempre múltiplas porque haverá tantas versões de uma cidade sensível quanto pessoas houver para senti-la. Podemos, assim, pensar inicialmente a cidade sensível ligada a um *leitor*, que sente e experiencia um espaço concebido por um autor a partir do momento em que essa concepção passa à existência física real.

Como veremos exemplificado a seguir, os discursos gráficos podem ocorrer tanto nas instâncias da cidade enquanto projeto, não-construída, quanto referentes à cidade edificada, experiência vivida. No primeiro caso, eles podem auxiliar a comunicação da ideia da cidade – imagem, traçado, tipografia que comunicam o projeto ou visão ideológica de quem projeta. No segundo, eles podem demonstrar visualmente interpretações, críticas, celebrações, traduções, apropriações e comentários das pessoas a respeito do espaço que navegam.

Podemos dizer que, em muitos casos de expressão gráfica sobre uma cidade vivida, lança-se uma nova ideia de cidade, distinta da original, e a leitura passa a ser projeto, configurando os leitores da cidade como novos autores. Assim, para os fins desta pesquisa – em que olhamos para a cidade em sua dimensão de discurso gráfico –, podemos argumentar que a cidade enquanto projeto e a cidade enquanto experiência vivida são equivalentes. Ambas são expressões que se dão na forma de discurso, e ambas são, de certa forma, um projeto de cidade, uma vez que as reações das pessoas expressas de maneira gráfica também apresentam um ponto de vista, uma visão de mundo e podem especular sobre uma outra cidade possível. Esta discussão é aprofundada no capítulo 4.

Brasília, enquanto cidade-projeto, é múltipla, apresentada com uma pluralidade de vozes. As primeiras destas vozes pensam a cidade antes mesmo de ela ter este nome, em discursos anteriores ao século XX – a ideia de uma cidade que viria a ser construída no interior do Brasil para servir como capital chega a ser defendida pelos bandeirantes ainda no século XVIII (FICHER et al., 2006). Outro exemplo de Brasília

enquanto cidade-projeto é a cidade lançada pelo sonho de Dom Bosco, visão profética datada de 1883 a respeito de uma cidade prometida entre os paralelos 15 e 20, de onde jorram leite e mel (DOM BOSCO). Já no meio do século XX, há também as outras Brasília-projeto pensadas para o concurso do Plano Piloto, algumas tão distintas daquela pensada por Lucio Costa.

Mesmo com relação à Brasília dita “real”, há visões múltiplas e conflituosas, observadas em novas instâncias de Brasília como cidade-projeto. Por um lado, há os discursos oficiais, proferidos por aqueles que são tradicionalmente vistos como “donos” ou “criadores” do projeto da nova capital – Lucio Costa, Juscelino Kubitschek, Israel Pinheiro. Embora a cidade construída de fato seja distinta da cidade projetada por Lucio Costa, o imaginário popular atribui a ele a figura de criador da cidade. Podemos, de fato, pensar Costa como autor de uma ideia de cidade, assim como JK e Israel Pinheiro projetam, cada qual, também uma ideia de cidade. Estes autores têm em comum o fato de procurarem – em meio às controvérsias que surgiram – sempre defender a construção da capital, seja por um viés político, seja por um viés mítico/divino, seja por um viés arquitetônico/urbanístico. Por outro lado, há os discursos não-oficiais, que vêm do povo – discursos estes também entendidos em sua pluralidade, desde as pessoas que enxergavam a capital com esperança (algumas destas que ajudaram a construí-la e foram posteriormente expulsas pelo próprio projeto de cidade edificado) até aquelas que a viam com desconforto ou desconfiança. Há, ainda, os discursos críticos – opiniões diversas de jornalistas, políticos, acadêmicos e artistas sobre a empreitada.

Como cidade vivida, Brasília também é rica em significados. Podemos pensar sobre os diversos ângulos e perspectivas dos quais a cidade pode ser vista e experienciada: Vejo a cidade “de dentro”, do Plano Piloto, coração do risco traçado por Lucio Costa, ou vejo “de fora”, do entorno? Vejo a cidade na época da sua edificação, na época da sua inauguração, na época em que foi sede do governo da ditadura militar, nos anos 1980, nos anos 2000, em 2019? Vejo a cidade com que objetivo, com que referências, com que bagagem sócio-cultural,

econômica e política? Assim, podemos pensar em todas as pessoas que, em algum momento, tiveram uma experiência de Brasília – não como simples ideia imaterial de cidade, mas como cidade de fato: os próprios “autores”, os candangos, os servidores, os estudantes, os artistas, os turistas, os moradores do centro, os moradores da periferia. Pensamos, assim, sobre como a cidade nos afeta e nos faz sentir.

Sobre a multiplicidade do que é Brasília, escreve Ficher (originalmente no ano 2000):

Quarenta anos depois da inauguração, Brasília é muitas coisas, uma Versalhes contemporânea, um paradigma urbanístico, a capital de um país inesgotável ou a ilha da fantasia de sua classe média. Tantas leituras, tantas interpretações e sentidos fazem com que seja difícil ver a “cidade-qualquer” Brasília. (FICHER, 2012, p. 362)

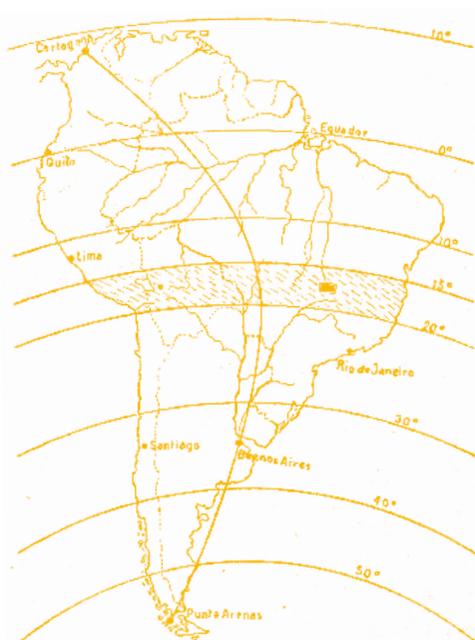
Cabe aqui uma breve observação com relação ao recorte geográfico e conceitual adotado para a investigação desta pesquisa. Quando se fala em Brasília, temos que afirmar se estamos falando do Plano Piloto ou de todo o Distrito Federal e entorno. Para esta dissertação, escolho investigar a Brasília do centro (Plano Piloto), não por entender que a Brasília da periferia não traga ideias e discursos gráficos relevantes para se pensar a cidade – muito ao contrário, é fácil identificar a riqueza da produção intelectual e artística ali presente –, mas por conta do tempo limitado de uma pesquisa de mestrado e pelo interesse histórico nas manifestações ligadas ao simbolismo da cidade projetada e da área tombada como Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco. Além disso, pontuo meu lugar de fala como pesquisador do Plano Piloto, e penso que uma reflexão mais rica sobre o entorno e a relação centro-periferia possa vir de pesquisadoras e pesquisadores dessas regiões, falando de si mesmos.

Apenas com esta pequena introdução a respeito dos diversos discursos simbólicos a respeito da cidade de Brasília – seja como ideia, seja como experiência –, podemos notar a complexidade e a multiplicidade de significados que se sobrepõem neste espaço. Quantas Brasília há em Brasília? E como essas Brasília são apresentadas de forma gráfica?

Brasília em discursos gráficos de ontem

Começamos buscando os primeiros rastros gráficos que endereçavam a ideia de uma nova capital na área central do interior do país. Parte do discurso em defesa da construção da cidade associa a ela uma certa mitologia de terra mágica ou prometida, exemplificada pelo discurso dos inconfindentes do século XVIII – que pregavam a interiorização da capital como símbolo da revolução e liberdade em um Brasil ainda colonial – e também pelo sonho de Dom Bosco.

O sonho, datado de 1883, narra a visão de uma cidade localizada na América do Sul entre os paralelos 15 e 20, descrevendo-a como a terra prometida, de onde jorrarão leite e mel e que terá riqueza inconcebível (DOM BOSCO). Esta visão é atribuída à cidade de Brasília no imaginário popular, mas também no discurso oficial da cidade – por exemplo, no número 40 da revista *brasília* –, com a atribuição ao nome do santo a importantes locais da cidade, mesmo antes de sua inauguração (ibid.). Podemos encontrar rastros da mitologia do sonho de Dom Bosco ao longo da história de Brasília e na Brasília atual.



17
Faixa de território da América do Sul entre os paralelos 15 e 20.

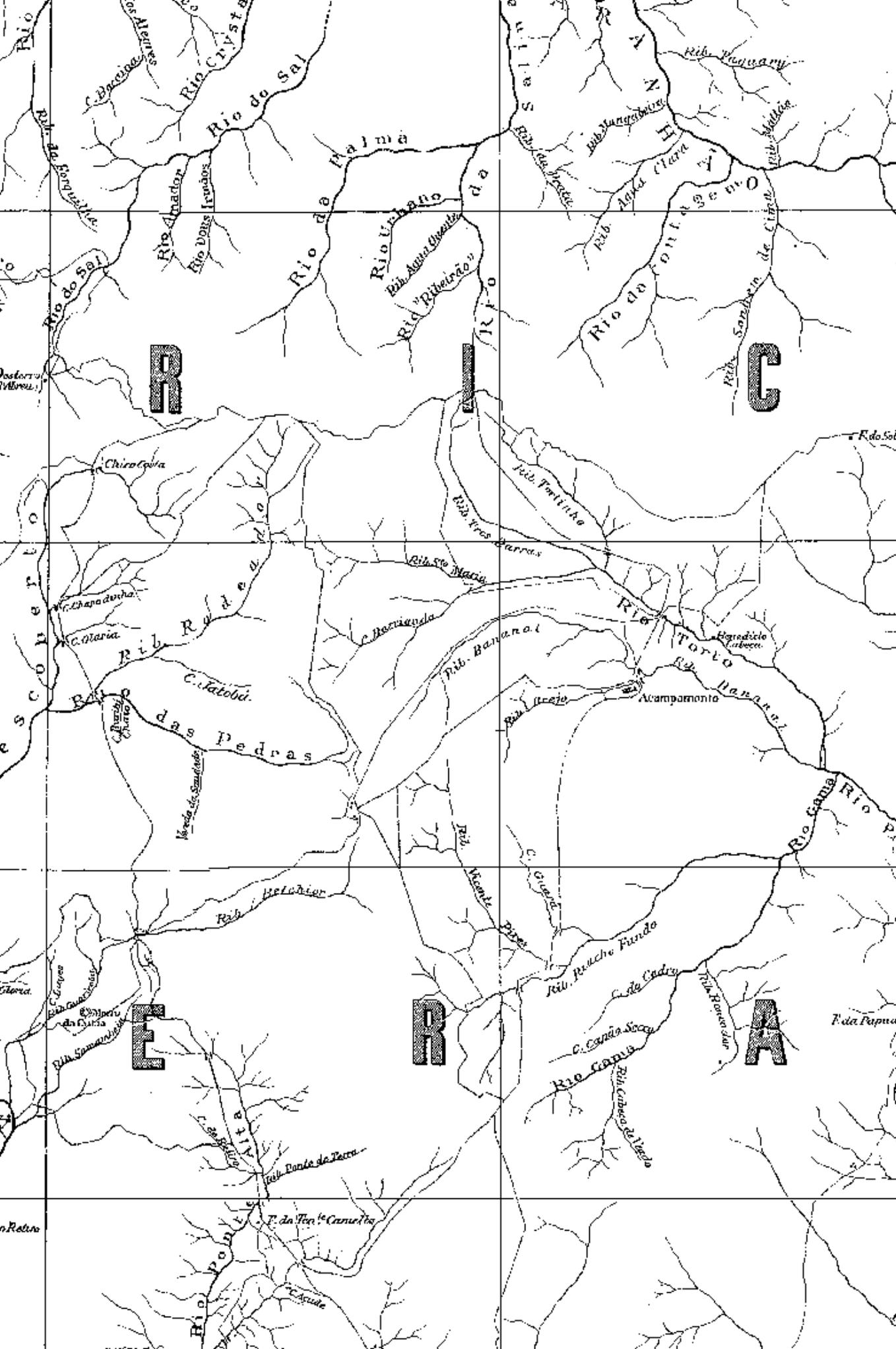
Em mapa retirado da cartilha *Um Sonho Profético de Dom Bosco* (Figura 17), publicada pelo Colégio Dom Bosco de Brasília (sem data recuperada), apresenta-se a faixa do território da América do Sul contida entre os paralelos 15 e 20, com um destaque para a região em que se localiza Brasília. O mapa – que curiosamente prefigura a imagem dos eixos de Lucio Costa com a curva vertical que liga Cartagena a Punta Arenas se assemelhando ao Eixo Rodoviário – é uma manifestação gráfica do discurso a respeito da origem mitológica e divina da capital. Ele reforça a ideia de que era obra do destino – ou de Deus – que a cidade fosse ali edificada, de fato transferida do litoral para este ponto do interior do país, como veremos mais adiante.

Seguindo a busca pelos rastros gráficos históricos, chegamos à Proclamação da República em 1889. Segundo a Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil de 24 de fevereiro de 1891, fica “pertencendo à União, no planalto central da República, uma zona de 14.400 quilômetros quadrados, que será oportunamente demarcada para nela estabelecer-se a futura capital federal.” (apud. TAVARES, 2014, p. 78). A partir de 1892, começam a ser enviadas para o planalto central algumas expedições, com o objetivo de mapear a região e definir o território exato em que seria construída a capital. Assim, a cidade fica estabelecida enquanto área de localidade ainda incerta e começa a ganhar materialidade – uma materialidade gráfica – cada vez maior.

A Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, criada em maio de 1892, tinha a finalidade de demarcar a área pré-estabelecida pela constituição do ano anterior e assim partiu de trem do Rio de Janeiro rumo a Uberaba, de onde seguiria para Pirenópolis e arredores montada em tropas (BARROS, 2006). A comissão era liderada pelo astrônomo e geógrafo Louis Cruls, ficando conhecida como Missão Cruls. Como um dos resultados da expedição, a Missão Cruls produziu rico material visual: mapas, desenhos, fotografias.

Os mapas, em particular, funcionam como discurso gráfico na medida em que comunicam a ideia de uma terra virgem, ainda inexplorada, como se ali nada existisse até então. Somados às fotografias que mostram uma natureza bruta, tais





mapas completam a comunicação dessa ideia de lugar quase irreal, pronto para ser apossado e habitado. Em sua tese de doutorado em História, Ana Lúcia de Abreu Gomes fala um pouco sobre esse elemento do território em que seria erguida a capital:

18
Mapa produzido pela Missão Cruls.

Assim como Deus criou o mundo a partir do nada, nos diferentes discursos sobre a construção da nova capital, essa referência também aparece, inclusive no que se refere ao território onde ela seria construída: este era o nada. (GOMES, 2008, p. 284-285)

No mesmo sentido, comenta Ficher:

E sua história continua sendo escrita no registro do mito, a cidade apresentada como ocupação inaugural de uma terra virgem, apagados os traços de alguns séculos da história do Goiaz, agora sem passado, esquecidos aqueles que aqui haviam vivido. (FICHER, 2012, p. 362)

O fato de que sejam mapas o formato de comunicação gráfica desta dimensão do discurso também é simbólico. Ao falar sobre a criação dos mapas do mundo, Brotton menciona a descoberta que o homem faz ao tomar consciência de seu lugar no mundo, que exprime a diferença entre um “reino sagrado, cuidadosamente demarcado da existência organizada” e um “reino profano, caos desconhecido, sem forma e, portanto, perigoso” (BROTTON, 2014, p.15-16). O autor pontua que

Orientar e construir o espaço a partir dessa perspectiva repete o ato divino da Criação, dando forma a partir do caos, e pondo o cartógrafo (e seu patrono) em paridade com os deuses. (BROTTON, 2014, p. 16)

Avançando um pouco na linha do tempo para a década de 1950, mas ainda com relação à definição do sítio exato da construção da nova capital, temos o papel desempenhado por outra comissão, a Comissão de Localização da Nova Capital Federal. Contam Leitão e Ficher:

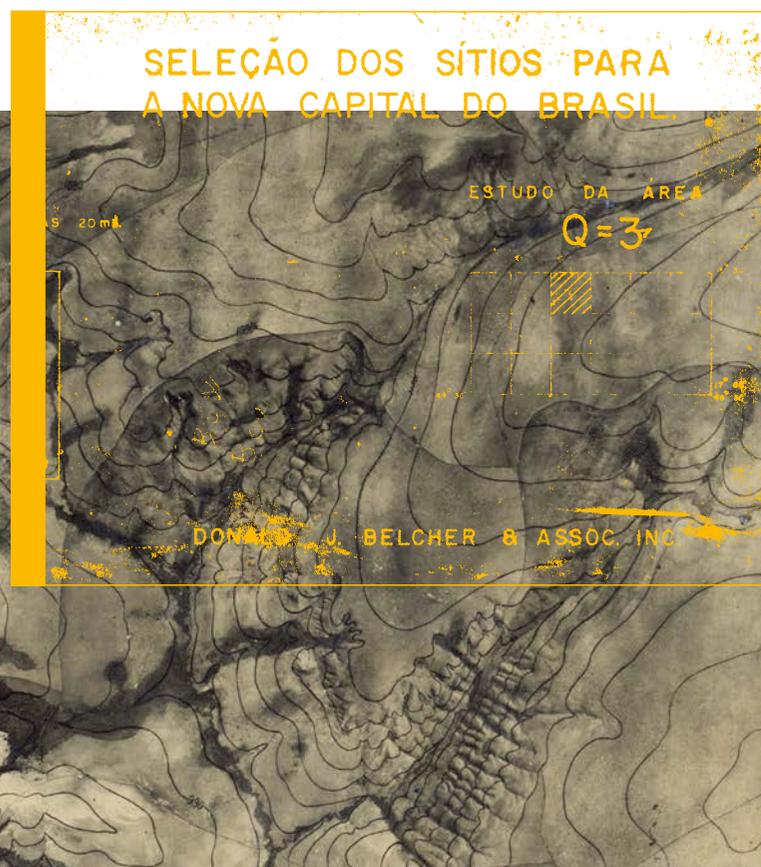
Dentre suas medidas mais efetivas destacam-se a contratação da firma Cruzeiro do Sul, encarregada

do levantamento aerofotogramétrico da região, e a contratação da empresa americana Donald J. Belcher & Associates, encarregada da fotointerpretação do material e da seleção dos cinco sítios mais adequados para a capital. Os resultados desses estudos estão publicados no cuidadoso Relatório Técnico sobre a Nova Capital da República, popularmente conhecido como Relatório Belcher. (LEITÃO e FICHER, 2009, p. 23)

As imagens aéreas ajudam a descrever o terreno em termos de seus níveis de alturas e qualidades do solo, o que virá a auxiliar a criação de projetos precisos para a nova capital – não um terreno qualquer, abstraído como plano, mas um terreno específico com características topográficas próprias. Como discurso gráfico, podemos vincular estas imagens a uma narrativa sobre o poder tecnológico – na alta técnica fotográfica em si e também no imaginário associado ao avião de onde as fotografias são feitas – e à tomada de posse do terreno da nova cidade.

19

Imagem aerofotogramétrica e fragmento de estudo da área da nova capital para o Relatório Belcher.

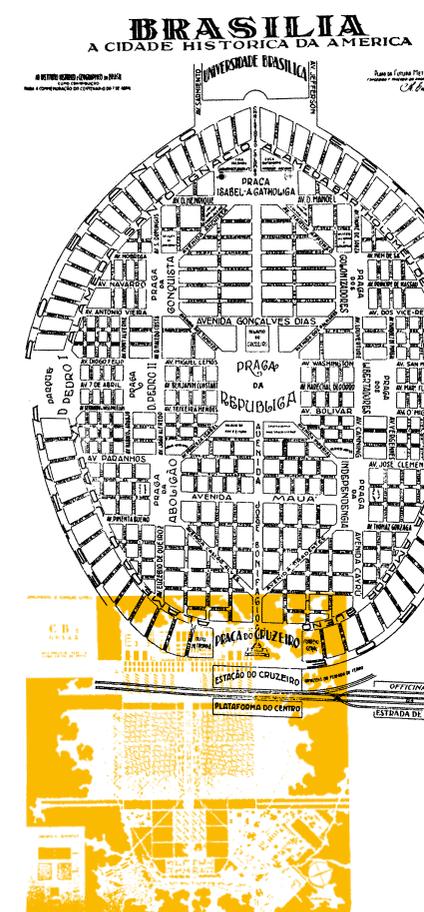


Até aqui, estivemos ocupados de discursos gráficos que apresentam determinadas ideias preconcebidas sobre a capital ou sobre a área em que ela seria erguida – terra prometida, promissora e virgem. Agora, voltamos a nossa atenção para discursos que se dão na forma de traços de cidade propriamente ditos, enquanto planejamento urbanístico. Aqui, os traços gráficos deixam de fazer menção a conceitos gerais associados à ideia da nova capital e passam a representar uma ideologia com autoria mais específica, a proposta de cada pessoa para a cidade.

Alguns desenhos de cidade chegam a ser esboçados ainda no início do século XX, nas décadas de 1920 e 1930. É o caso, por exemplo, dos tão conceitualmente distintos traçados de Theodoro Figueira de Almeida, *Brasília: A cidade História das Américas*, de 1929 – concebida com raízes históricas e que celebra personalidades das Américas, mas sem grandes novidades projetuais –, e de Carmen Portinho, *Anteprojeto para a futura capital do Brasil no Planalto Central*, de 1936 – fruto da sua tese apresentada à então Universidade do Distrito Federal para obtenção do título de urbanista, que agrega as principais teorias corbusianas da época à realidade nacional (TAVARES, 2014).

A multiplicidade de traçados possíveis culmina nas 26 propostas apresentadas no Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, publicado no Diário Oficial da União em 30 de setembro de 1956, no qual o projeto de Lucio Costa é escolhido como vencedor, resultado este anunciado no ano seguinte (BRAGA, 2011). O concurso foi organizado pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap), empresa estatal que seria responsável também pela coordenação da edificação do projeto vencedor e que tinha Israel Pinheiro como presidente à época. Era exigência do edital que se apresentassem pranchas com desenhos e um memorial descritivo do projeto, além de arguição oral para o júri em momento oportuno (NOVACAP, 1956). Todas essas cidades foram, assim, materializadas graficamente em menor ou maior grau – desde esboços mais livres até plantas mais detalhadas, maquetes e perspectivas. Os diferentes traçados apresentados para o concurso tornam

brasília inveniente



20

Alguns dos traçados para a nova capital anteriores ao concurso de 1956. *Brasília: A cidade História das Américas* (Almeida, 1929) e *Anteprojeto para a futura capital do Brasil no Planalto Central* (Portinho, 1936)



21
Uma das perspectivas da proposta de Rino Levi apresentada no concurso da Novacap de 1956



22
Plantas da proposta dos irmãos Roberto apresentada no concurso da Novacap de 1956

visível o aspecto de materialização de uma visão de mundo particular por parte dos projetistas que apresentam suas cidades-conceito.

brasília projeto

A pluralidade de visões de mundo materializada nos planos apresentados para o concurso indica a natureza especulativa da nova capital. Cada arquiteto e engenheiro participante é chamado a imaginar, especular sobre como poderia ser a cidade ideal, qual poderia ser a cara do Brasil do futuro e como as pessoas poderiam viver nesse futuro. Para entendermos um pouco melhor a dimensão diversa das ideologias contidas nesses discursos gráficos, tomemos como exemplo os dois projetos submetidos para o concurso que ficaram empatados em terceiro lugar, o projeto de Rino Levi e o projeto dos Irmãos Roberto.

A proposta elaborada por Rino Levi (Figura 21) é marcante por seu impacto visual. Nela, os prédios residenciais assumem a forma de gigantescas lâminas retangulares, chegando a 300 metros de altura cada uma (BRAGA, 2010). São eles o ponto focal na atenção de quem olha para as imagens da cidade, em particular as perspectivas das maquetes desenvolvidas para o concurso. Há aqui uma subversão da monumentalidade: as residências estão em um nível de hierarquia visual maior do que o centro administrativo, tradicionalmente entendido como o que deveria ser dotado de caráter monumental.

Esta proposta é extremamente provocativa dada a megalomania de sua escala e por sua força plástica e simbólica. A ultraverticalização dos edifícios residenciais pode ser entendida como celebração e exibicionismo de tecnologia e de poder – propõe-se que se construa isto porque existe a capacidade técnica para fazê-lo e ninguém mais o fez.

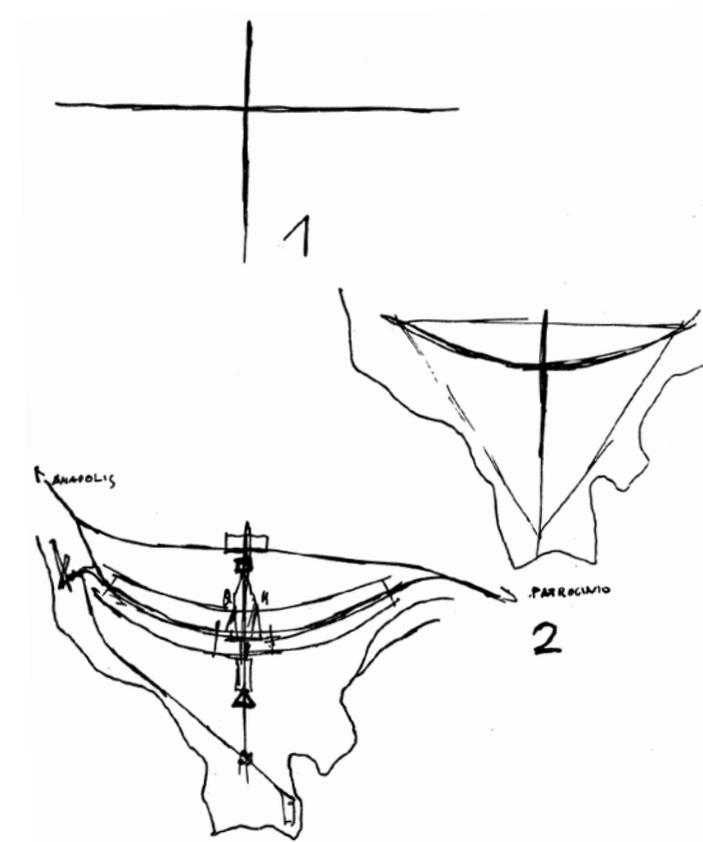
Em contraste com a proposta de Rino Levi, o plano apresentado pelos irmãos Roberto (Figura 22) possui uma deliberada não-monumentalização. Composta por sete núcleos circulares autônomos (com a previsão de expansão para até 14 destes, o dobro do tamanho original), a Brasília dos irmãos Roberto dissolve o que seria o centro monumental da capital federal em diversos pequenos centros, um em cada núcleo, buscando uma escala mais humana e agradável para o habitante da cidade, na opinião dos autores (BRAGA, 2011).

Um dos motivos pelo qual esta proposta não agradou ao júri foi, justamente, a ausência de monumentalidade, o fato de não parecer o plano para uma capital nacional (BRAGA, 2010). Outro fator criticado é o extremo controle e rigidez atribuídos à forma urbana, o que restringe muito as possibilidades de ocupação e apropriação futuras (ibid.). Os valores defendidos pelos autores são inspirados pela cidade jardim de Ebenezer Howard e se manifestam graficamente com uma forma deliberadamente contrária a alguns conceitos estabelecidos no urbanismo vigente da época – como, por exemplo, a cidade mononuclear expansível via cidades-satélites. Finalmente, chegamos à ideia de cidade proposta por Lucio Costa. Há aqui um discurso intrincado que apresenta uma série de valores, tanto de maneira verbal – no texto do seu Plano Piloto inscrito no concurso de 1956 – como de maneira gráfica – nos icônicos desenhos que acompanharam a inscrição. Uma das camadas do discurso de Costa vai no sentido de apresentar-se a si mesmo como ser iluminado, em um ato de criação quase divino:

Desejo inicialmente desculpar-me perante a direção da Companhia Urbanizadora e a Comissão Julgadora do Concurso pela apresentação sumária do partido aqui sugerido para a nova Capital, e também justificar-me. Não pretendia competir e, na verdade, não concorro, – apenas me desvencilho de uma solução possível, que não foi procurada mas surgiu, por assim dizer, já pronta. [...] Dito isto, vejamos como nasceu, se definiu e resolveu a presente solução. 1. 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. (COSTA, 1956)

A densa significação que Costa liga à sua criação – ato espontâneo, inevitável, iluminado, divino, que toma posse – é reforçada graficamente pelos desenhos que acompanham o texto.

Há aqui também outro discurso implícito: a forma original, além de remeter à cruz e seu significado cristão e também ao “X” de quem assinala um lugar em um mapa, é também extremamente simples. É a forma mais básica de se indicar uma cidade – um cruzamento de duas vias. Inclusive, na análise de James Holston (1993), há nesse desenho uma referência



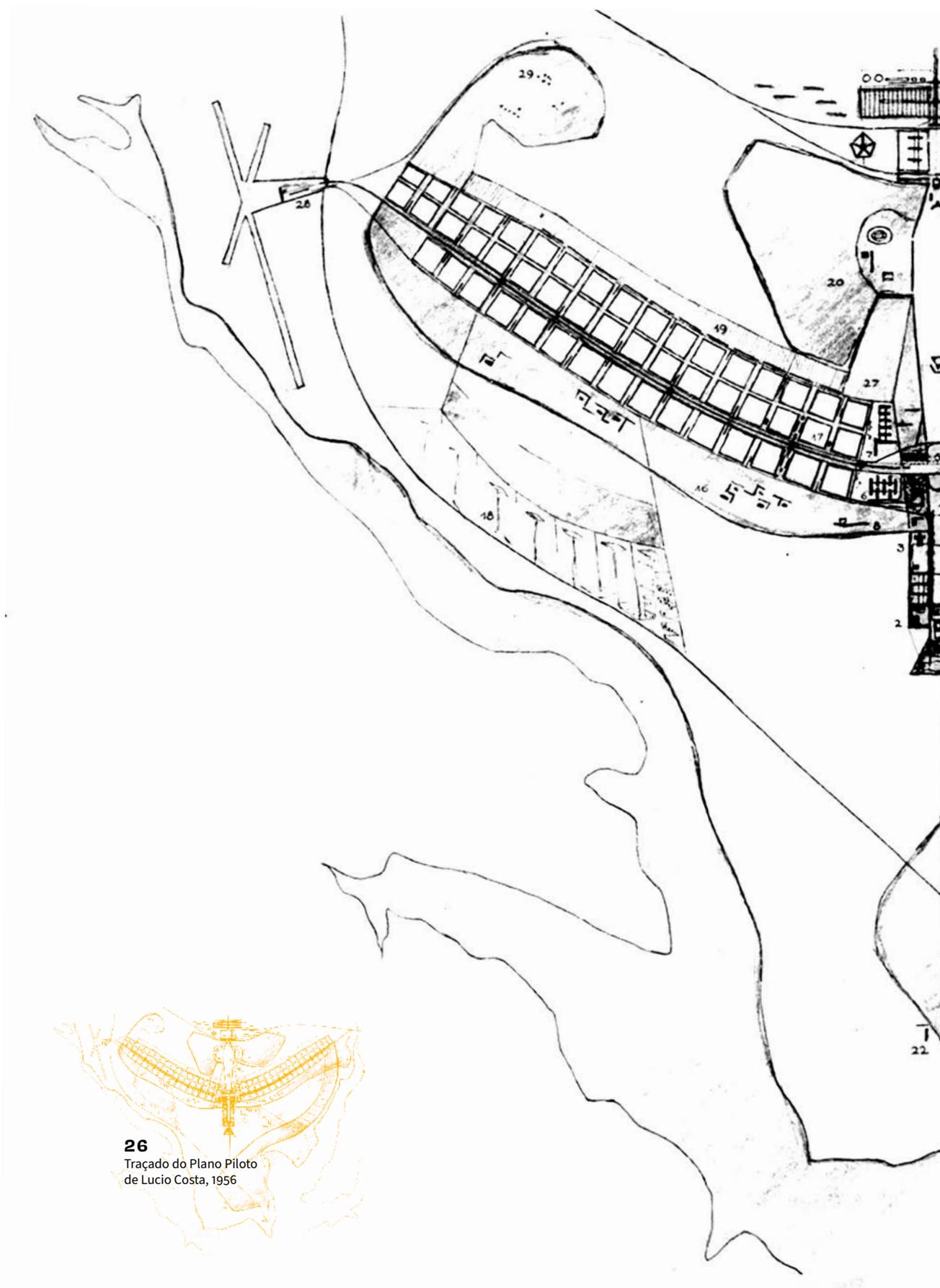
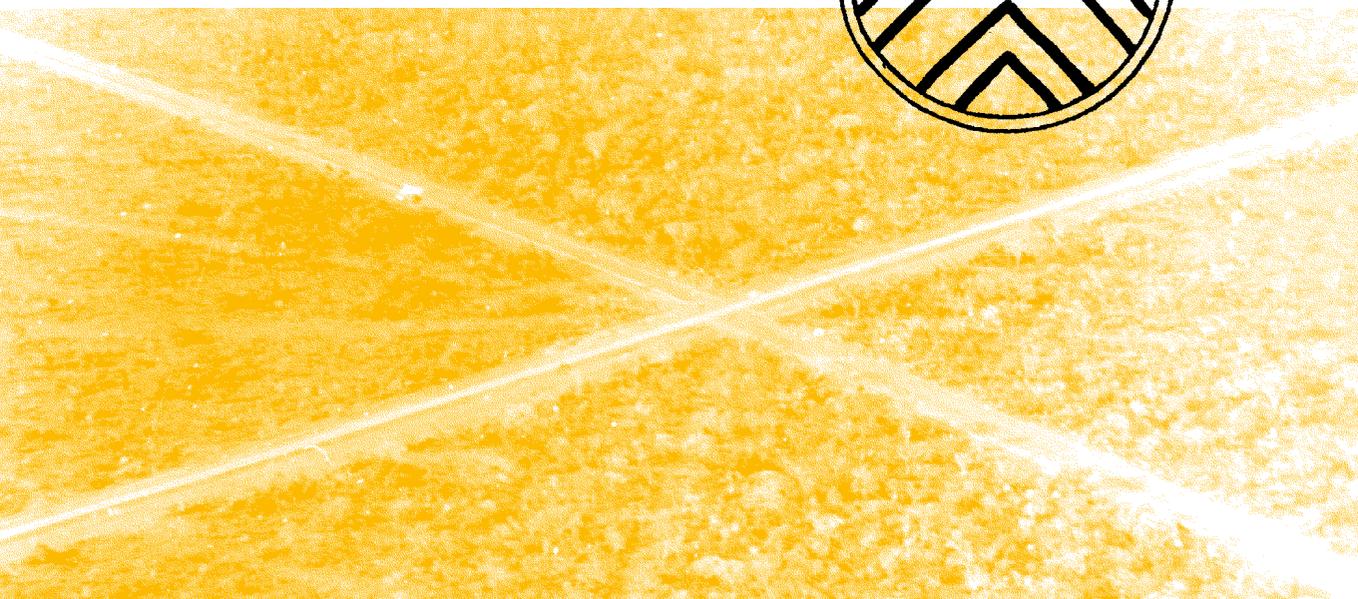
ao hieróglifo egípcio *niwt*, que significa cidade (HOLSTON, 1993). Outras características ligadas à simplicidade do desenho é que esse minimalismo, além de configurar uma imagem gráfica icônica e pregnante, também indica a naturalidade daquele gesto – um “gesto primário” – como se feito por qualquer um, como se feito por toda a humanidade.

Esse primeiro traço gráfico da Brasília de Costa – gesto primário, sinal da cruz, X, cruzamento, *niwt* – é reverberado em uma também icônica fotografia do início da construção da cidade, que mostra a interseção dos eixos Monumental e Rodoviário. É o desenho de Costa aumentado à escala da cidade, o ato de tomar posse que grava o risco no chão a partir da derrubada das árvores, a partir da domesticação do espaço selvagem pela mão do homem/mão de Deus.



24
Cruzamento dos eixos Monumental e Rodoviário

25
Hieróglifo *niwt* (cidade)



26
Traçado do Plano Piloto de Lucio Costa, 1956



Outra característica da proposta de Lucio Costa é a força gráfica do desenho em si, como comenta Ficher et al. (2006). A pregnância da forma, a sua concepção como forma fechada⁸ que configura um avião, a sua simetria e a sua imponência também contribuem para o discurso da cidade enquanto ícone.

Graficamente, para que isso funcionasse melhor, Costa manipula a orientação de sua representação. Sendo a orientação algo arbitrário, e não determinado ou obrigatório, Costa escolhe apresentar o seu traço de modo diferente, girando o mapa. No lugar de posicionar, como é o usual, o Norte acima, ele é posicionado à direita e o Oeste é posicionado acima, de modo que o Eixo Monumental fica centralizado na composição, com as Asas Sul e Norte em simetria.

Esta cidade-projeto na forma do desenho de Lucio Costa vive ainda em conjunto com a cidade real – se é que se pode chamar “real”, no sentido de realidade única, qualquer leitura de cidade –, muitas vezes se misturando com ela, em harmonia ou embate, no imaginário popular. Como diz Ficher, “magicamente, a cidade se confunde com o texto e os croquis que lhe deram gênese” (FICHER, 2012, p. 362).

No que tange essa confusão, de modo mais direto, podemos falar nas modificações ocorridas no plano original a partir do momento que este é passado à Novacap e que fazem com que a cidade construída, mesmo na data de sua inauguração, não seja a mesma que aquela projetada – ideia de cidade – por Lucio Costa. Temos como exemplos o deslocamento do conjunto para leste, em direção ao Lago Paranoá, e a criação das quadras 400 e 700, dentre outras mudanças (FICHER et al. 2006).

De maneira mais indireta, há também, e como não poderia deixar de haver, o contraste entre a fala utópica e o real uso e ocupação da cidade, no dia-a-dia de quem a navega. Alguns usos e funções da cidade, que funcionavam enquanto projeto, não chegam a funcionar da mesma maneira na experiência real da cidade. Poderíamos citar, por exemplo, o surgimento de comerciais temáticas como a “rua das farmácias” (CLS 102) e a “rua das elétricas” (CLS 109/110), que de certa maneira subvertem o projeto original de áreas comerciais multifacetadas (com padarias, farmácias, lojas de

{ 8 } Embora a cidade de Brasília, no traço de Lucio Costa, tenha desenho aberto – no sentido de não ser delimitado por muros – podemos, ainda assim, falar em uma figura fechada. O desenho da cidade permanece visível enquanto forma, mesmo após o seu crescimento populacional, uma vez que não são permitidas novas construções na área verde imediatamente adjacente aos contornos do desenho de Costa. Sobre isso, Ficher et al (2006) mencionam a escolha da Novacap por uma expansão da capital via cidades-satélites, distantes fisicamente desse centro projetado no traçado de Costa, “ao invés de estender de modo contínuo o tecido urbano do Plano Piloto, o que não teria sido factível, dado o entendimento, vigente até hoje, de que se tratava de uma “cidade completa”, com o desenho de uma figura fechada” (FICHER, 2006). Podemos, assim, argumentar a existência de muros invisíveis – ou de áreas verdes que funcionam como muros – que garantem a permanência dessa forma fechada.

conveniência, etc.) para atender às quadras residenciais imediatamente adjacentes.

Outro elemento presente no discurso de Costa, e também nos discursos de outros defensores e promotores da construção da nova capital, é relacionar a empreitada com elementos positivos do passado e, ao mesmo tempo, com elementos positivos do futuro. No campo do passado, esses defensores buscaram fazer referência aos movimentos brasileiros que já defendiam a construção da capital assim como se associar a pensamentos urbanísticos consolidados e aclamados de outras épocas. No campo do futuro, vendia-se a ideia de prosperidade atrelada a uma consolidação estética e conceitual inovadora e “vanguardista” (embora com algumas décadas de atraso), associada à arquitetura e ao urbanismo modernos. Podemos ver a relação com o passado e o futuro na voz de Juscelino Kubitschek:

A data de hoje tornou-se duplamente histórica para o Brasil porque a gloriosa evocação do passado junta-se agora à epopéia da construção desta nova capital que acabamos de inaugurar. Saudamos assim, a um só tempo, o passado e futuro de nossa pátria. [...] O sonho dos inconfindentes de 1799 tem nessa realização de 1960 a sua etapa derradeira. (KUBITSCHKEK, discurso proferido na inauguração de Brasília, 1960)

De fato, por inúmeras vezes, Kubitschek – como promotor da cidade de Brasília e “vendedor” da ideia da nova capital – balanceou nos discursos de seus mandatos presidenciais um apreço pela tradição mítica e histórica de interiorização da capital (com termos como “novos bandeirantes”, “marcha para o oeste” ou “cumprir a constituição”) com a valorização da construção de um novo mundo (KUBITSCHKEK, 1959 e 1960). Essa ligação também aparece na voz de Costa, que escolhe começar o seu memorial do Plano Piloto com a citação “...JOSÉ BONIFÁCIO, em 1823 propõe a transferência da Capital para Goiás e sugere o nome de BRASÍLIA.”, vinculando assim a sua imagem com a de Bonifácio.

A relação passado-presente-futuro é também apresentada por Lucio Costa ao remontar às prerrogativas urbanísticas bem aceitas ao longo da história mundial:

Nesta plataforma onde, como já se viu anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées). (COSTA, 1956)

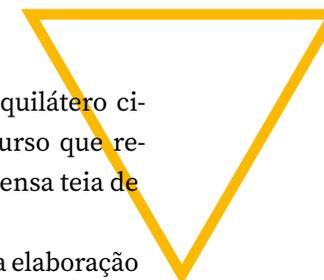
Holston aponta que, ao comparar o centro de diversões da cidade aos três exemplos citados, Lucio Costa coloca toda a arquitetura do mundo antigo, medieval e moderno resultando na cidade de Brasília (HOLSTON, 1993). Nesse sentido, Ficher et al. escrevem:

[...] sua concepção buscava integrar desde “o triângulo equilátero, vinculado à arquitetura da mais remota antiguidade,” e “a técnica oriental milenar” até modelos de urbanidade – Piccadilly Circus, Times Square, Champs Elysées, vielas venezianas, arcades e loggias – tudo isto em associação com a “técnica rodoviária” e a “técnica paisagística de parques e jardins.” Referências que denotam a preocupação com soluções espaciais historicamente legítimas, contudo revistas pela tecnologia contemporânea, num esforço de atualização do conhecimento acumulado à modernidade. (FICHER et al., 2006)

Em termos gráficos, temos, portanto, o triângulo equilátero citado por Ficher et al. como elemento do discurso que remonta à antiguidade clássica somando-se à já densa teia de significados nos desenhos de Lucio Costa.

Em se tratando da mudança da capital, há uma extensa elaboração de discurso que se desenrola ao longo da história para explicar ou justificar a sua construção. Segundo Holston, quando Kubitschek anuncia em 1956 a data de inauguração da nova capital no planalto central do país como 21 de abril de 1960, foi recebido com oposição de diversas frentes – imprensa, lideranças parlamentares, políticos locais das mais variadas vertentes, e mesmo jornais populares, que taxaram a empreitada de insensatez (HOLSTON, 1993, p. 27). Os opositores tinham motivos diferentes para criticar a proposta: havia os céticos, que duvidavam da capacidade de se construir uma cidade “no meio do nada”; aqueles que acreditavam que não seria possível fazê-lo durante o mandato de JK e que diziam que a próxima gestão não concluiria a empreitada; aqueles que achavam a empreitada uma loucura do ponto de vista financeiro, que aumentaria a inflação; dentre outros (ibid.).

brasil
buncoiunte



Assim, um intenso trabalho de convencimento da população e dos interesses econômicos e políticos foi desencadeado pelos defensores da execução do projeto.

Kubitschek e seus aliados reagiram com uma hábil e bem-sucedida campanha para legitimar a construção da cidade. Essa legitimação combinava uma mitologia do Novo Mundo e a teoria do desenvolvimento, associando a fundação da capital à fundação de um novo Brasil. (HOLSTON, 1993, p. 27)

Parte do argumento era, portanto, a ideia de que a construção da nova capital era necessária para interligar todas as partes do Brasil, com a cidade funcionando como um polo de desenvolvimento (HOLSTON, 1993, p. 26). Esse argumento é apresentado como discurso gráfico na imagem do mapa *Distâncias entre Brasília e as capitais dos estados* (Figura 27) que, segundo Holston, aparece desde 1956 em diversas versões nos mais variados tipos de publicações – desde material escolar para o ensino fundamental até relatórios governamentais sobre desenvolvimento regional (HOLSTON, 1993, p. 26-27). Um dos locais oficiais em que aparece, por exemplo, é o número 2 da revista *brasília* (1957).

O desenho mostra a posição de Brasília em relação a outras capitais brasileiras, ligadas a ela com linhas retas que marcam sua distância linear. Essa manifestação gráfica é particularmente interessante porque ela é puramente discurso. Tais distâncias são quase irrealistas, uma vez que era impossível chegar a esses lugares em trajetória reta, não havendo estradas ou outro veículo de transporte que pudesse realizar o trajeto dessa maneira. Assim, a representação da “Brasília equidistante a todos os cantos do Brasil” é muito mais simbólica do que real – serve para endossar e tornar visível o papel de conexão do país que a nova capital estava destinada a desempenhar. Para Holston, as distâncias e as ligações imaginárias ali representadas

constituem, enquanto tais, um mapa de intenções a respeito dos eixos do desenvolvimento econômico, os vetores da consolidação política, e os meios do progresso – em suma, um mapa da nação imaginária que com Brasília se pretendia criar. (HOLSTON, 1993, p. 27)



27
Distâncias entre
Brasília e as capitais
dos estados

No entanto, é possível afirmar que esse discurso, de certa forma, se concretiza como verdade no Brasil contemporâneo. Para Ficher, “há um Brasil pré-Brasília, outro bem mais articulado no seu após” (FICHER, 2012, p. 362).

Outra parte do argumento de convencimento eram as ideias de urgência e de inevitabilidade do ato, apresentado como fruto de um planejamento com muito cuidado e rigor. Israel Pinheiro, no prefácio do livro *Quando mudam as capitais* (escrito em 1958 e relançado em 2002 com apresentação de Juscelino Kubitschek), apresenta as intenções de seu autor, o então embaixador José Osvaldo de Meira Penna, no sentido de reiterar a natureza lógica e inevitável da mudança da capital. Pinheiro afirma:

O autor situa o caso brasileiro, o mais atual e sem dúvida o mais arrojado, para concluir que o plano de Brasília obedeceu a critérios rigorosamente lógicos e científicos, e que a nova capital do país corrigirá um grave desvio da nossa formação histórica, enquadrando o Brasil na sua exata posição geopolítica. (PENNA et al., 2002, p. 18)

E, mais à frente, continua:

Quando mudam as capitais tem, entre outros, o importante mérito de provar, à sociedade, que em vez de uma obra de improvisação, ou simplesmente inoportuna, o empreendimento em que com tanto patriotismo e dedicação se vem empenhando o Presidente Juscelino Kubitschek atende a imperativos máximos do desenvolvimento nacional. (PENNA et al., 2002, p. 18)

Nos discursos do seu maior agente publicitário, Juscelino Kubitschek, a defesa da construção de Brasília aparece, conforme já citado anteriormente, ligada à ideia da mitologia dos bandeirantes. É também de um forte teor nacionalista e de urgência, como se pode ver nos seguintes trechos do discurso proferido na cerimônia para a instalação da exposição permanente dos planos, projetos e maquetes de Brasília (Rio de Janeiro, 21/01/1958):

Cada vez mais sinto apossar-se de mim a certeza de que a mudança da capital federal para Brasília é uma

operação não somente necessária, para o pleno e harmonioso desenvolvimento deste país, como também, por outras muitas razões, uma operação inadiável. Naturalmente, a deslocação do centro do governo brasileiro para o seu sítio próprio, para o seu eixo, envolve uma série de implicações que se prestam, algumas delas, às fugas da imaginação, aos jogos e aproximações com a epopeia, como o de voltarmos a ouvir os passos dos heróis e primitivos conquistadores de nosso território soando no silêncio do interior da pátria. [...] Estava todo o resto do Brasil, o cerne da nacionalidade, longe dos olhos e, por isso, longe do coração dos governos que se iam sucedendo. [...] o meu tempo de governo coincidiu com a fase mais aguda da nossa crise de crescimento; mais do que minha própria vontade, foi a vontade do Brasil que iniciou desabalada marcha para o oeste. Um outro fator, todo pessoal, se explica na minha inquieta curiosidade, que me levou a querer espiar o que é e o que se passa nos sítios escondidos e distantes – onde o nosso país existia apenas de forma vegetativa, sem oportunidade alguma de expandir-se, pujante mas entrevado. (KUBITSCHKEK, 1959)

Assim, soma-se ao discurso publicitário a imagem do próprio JK como visionário genial e salvador. O imaginário visionário está ligado ao imaginário do divino. Gomes fala um pouco sobre este elemento de milagre e de divino na criação da cidade de Brasília, que pode ser associado tanto à figura de JK quanto a de Costa, como dito anteriormente:

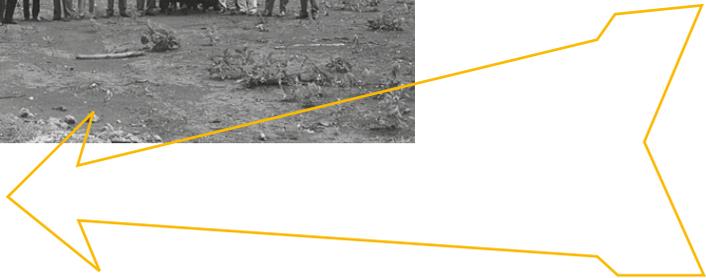
Por dois aspectos, então, Brasília é a expressão de um milagre: se havia tantas forças contrárias à sua construção foi um milagre que ela tivesse se efetivado. E isso só aconteceu porque ela é a expressão da vontade divina (GOMES, 2008, p. 284-285)

Essas “forças contrárias” eram, como vimos, muito cuidadosamente combatidas pelo governo de Kubitschek. Além dos argumentos de conexão do interior do país, da urgência e inevitabilidade da mudança e da inspiração visionária e divina, algumas estratégias de divulgação e defesa do projeto funcionavam no sentido de configurar a mudança da capital como algo extremamente positivo, sem negar que havia críticas – porém, deixando claro que os críticos estavam enganados. É o que podemos observar no exemplo de um grande outdoor para divulgar o Programa Habitacional Juscelino Kubitschek. A placa diz “Brasília: a nova capital do

brasília
visionária



28
Outdoor para divulgar o Programa Habitacional Juscelino Kubitschek



Brasil. Alguns contra, muitos a favor, todos beneficiados!”, no formato de uma enorme e assertiva seta.

Os discursos de convencimento eram dirigidos não apenas à população brasileira geral, mas também deveriam encantar a comunidade profissional nacional e internacional com a sua concepção arquitetônica e urbanística, principalmente a partir da celebração do trabalho de Oscar Niemeyer e Lucio Costa. Um dos veículos oficiais que cumpria papel de convencimento nesse sentido era a revista *brasília*.

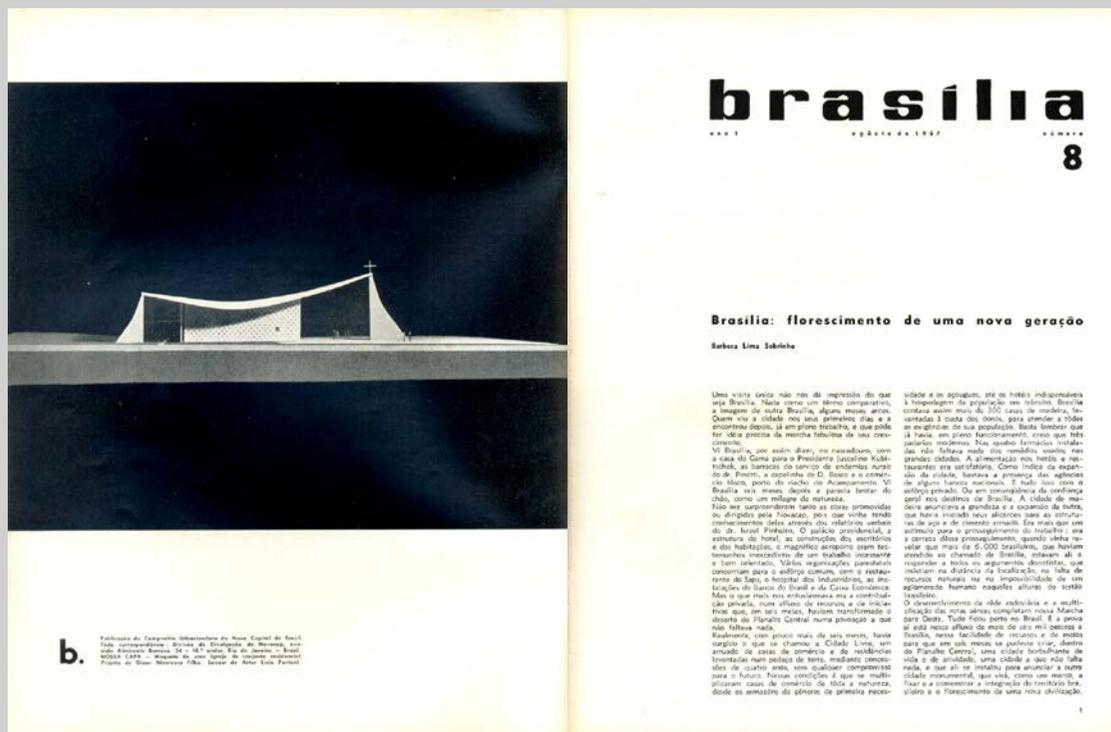
A revista *brasília*⁹ foi uma publicação que surge como decorrência do art. 19, da Lei nº 2.874, de 1956, que obriga a Novacap a divulgar mensalmente os atos administrativos e os contratos celebrados pela companhia. Com a sua primeira edição entrando em circulação nacional na data de 18 de fevereiro de 1957, a revista assume essa obrigatoriedade de modo a “não apenas documentar, mas também defender a construção, a arquitetura e o urbanismo da nova Capital do Brasil” (CAMPPELLO, 2010, p. 43). O conteúdo textual trazia depoimentos de importantes personalidades ligadas ao projeto ou à defesa da nova capital, como Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Israel Pinheiro, dentre outros.

{ 9 } Os primeiros 44 números da revista foram digitalizados pelo Arquivo Público do Distrito Federal, e estão disponíveis na íntegra pelo link www.arpdf.df.gov.br/revista-brasil (acesso em 19/11/2019)

brasília
arquitetura



29
Capas e páginas internas da revista *brasília* sob a direção de Paulo Rehfeld



30
Capas e páginas internas da revista *brasília* sob a direção de Nonato Silva

O conteúdo visual incluía amplas fotografias – fotos aéreas do terreno em construção e fotos de detalhes arquitetônicos e urbanísticos (ibid.). A análise dessa revista é particularmente interessante enquanto discurso porque, diferente de outras revistas similares da mesma época que também abordaram a construção de Brasília – como a revista *Módulo*, por exemplo –, trata-se de um veículo oficial, que comunica na voz do governo, e apresenta uma leitura do projeto da cidade e da própria cidade sob este viés.

Em termos de discurso gráfico, convém olharmos para a identidade visual e o projeto gráfico da revista. Os quatro primeiros números da revista, publicados entre janeiro e abril de 1957, foram dirigidos por Paulo Rehfeld (CAMPPELLO, 2010, p. 44). Podemos ver que estes números trazem páginas com estrutura rígida e um espaço visual densamente preenchido. O logotipo utilizado nos primeiros quatro números é um lettering serifado de aspecto bastante irregular e manual – características que podem ser particularmente observadas na variação da altura-x e nas inconsistências de pesos, espaçamentos e contraste visual (este último, particularmente visível na letra s).

A partir da edição de número 5, de maio de 1957, a direção da revista é assumida por Nonato Silva, que passa a publicar o material com novos projeto gráfico e identidade visual. O design gráfico da revista, incluindo capa e leiaute, ficou sob responsabilidade inicial do arquiteto Artur Lício Pontual e, em um segundo momento, dos arquitetos Armando Abreu e Hermano Montenegro (CAMPPELLO, 2010, p. 46). A nova estrutura das páginas internas, como podemos ver com mais clareza a partir do número 8, continua trabalhando com colunas, porém tal estrutura é preenchida de maneira menos densa que no projeto anterior. Grandes áreas de respiro em branco habitam as páginas lado a lado com as amplas fotografias e vemos títulos compostos com uma fonte pesada sem serifa, quase sempre apenas em caixa baixa. A partir do número 8, a revista abandona a fonte serifada utilizada até então para o corpo do texto e passa a ser composta inteiramente com tipos sem serifa – embora a tipografia serifada regresse ao corpo do texto a partir do número 39.

Outra mudança bastante marcante na identidade visual da publicação, implementada já a partir do número 5, é o logotipo. O novo lettering ganha uma estrutura verticalizada (sem inclinação), em contraste com a anterior itálica, além de maior peso e maior modulação de traço. A estrutura da palavra, agora mais quadrada e robusta, também apresenta desenho de natureza mais geométrica e menos caligráfica que a versão anterior.

brasília

brasília

31

Primeiro e segundo logotipos da revista *brasília*

Como discurso gráfico, as escolhas visuais adotadas pela revista *brasília* – em particular após a mudança gráfica do número 5 e mais claramente a partir do número 8 – tem forte valor simbólico. Assim como acontece no discurso gráfico de Lucio Costa, podemos identificar uma intenção de ligar Brasília à modernidade. A assimetria das páginas, a valorização do espaço em branco, o uso de letras sem serifa em caixa baixa, remontam à estética do modernismo em design gráfico e criam um vínculo visual e conceitual com o ideal moderno e outras publicações modernas de arte, arquitetura e campos afins. O discurso seria distinto – e incoerente – se, em vez disso, os idealizadores da publicação optassem por uma linguagem gráfica tradicional, clássica ou renascentista, ancorados na simetria de um eixo central em suas páginas e na composição com tipos serifados humanistas.

Como última análise histórica, vamos olhar para o discurso gráfico contido no sistema de sinalização urbana de Brasília. O projeto do sistema é de autoria do arquiteto Danilo Barbosa, que liderou a equipe responsável por sua concepção em 1975. De acordo com a matéria *Gravadas para a história*¹⁰ do portal Correio Braziliense, o objetivo era padronizar a comunicação viária da capital e transmitir a informação de maneira clara, sem que ela se sobressaísse à paisagem. A solução adotada foi bastante simples: totens e placas com a fonte Helvetica Medium – incluindo suas setas – e o uso de cores do sistema interamericano – verde para onde se vai e azul para onde se está, além do marrom para pontos turísticos. O projeto foi documentado em manuais de modo que pudessem ser replicados por toda a cidade ao longo das décadas seguintes.

A escolha da fonte Helvetica é carregada de simbolismo. Lançado em 1957 – curiosamente, o mesmo ano em que é lançado ao público o desenho da Brasília de Lucio Costa com a divulgação do resultado do concurso de 1956 –, o desenho de Max Miedinger surge como proposta de criação de uma letra pura e racional, despida de adornos ou referências a estilos tipográficos passados. O foco está na legibilidade, sendo o objetivo do desenho criar um alfabeto limpo e útil, algo que retratasse informações da maneira clara (GARFIELD, 2012).

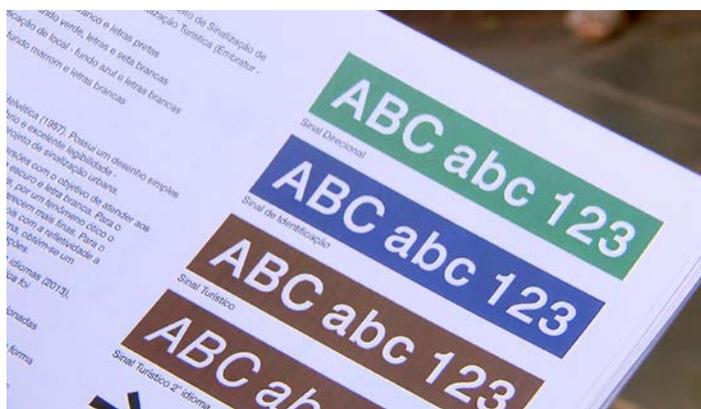
brasília
moderna

{ 10 } Seção dentro de uma matéria maior, chamada *Brasília Patrimônio Vivo – Design*, organizada pelo jornal e acessível pelo link [especiais.correiobraziliense.com.br/brasilia-patrimonio-vivo-design](https://www.correiobraziliense.com.br/brasilia-patrimonio-vivo-design) (acesso em 18/11/2019).



32

Sinalização viária de Brasília antes (acima) e após (abaixo) a formalização criada por Danilo Barbosa em 1975



A fonte é também um dos ícones do chamado Estilo Internacional da segunda metade do século XX, quando uma série de marcas internacionais, como Gap, BMW, Jeep, Nestlé e American Airlines – apenas para citar algumas –, adotaram Helvetica para integrar os seus sistemas de identidade visual em uma estética minimalista e funcional (ibid.).

Assim como no caso da revista *brasília*, há aqui outra instância de discurso gráfico que reforça a narrativa da Brasília moderna. Embora o público em geral desconheça a história e as referências do mundo da tipografia e do design gráfico, podemos imaginar que, ainda assim, podem ter a percepção intuitiva de valor da novidade e do contraste desse tipo de visualidade com outras mais clássicas ou tradicionais. A sinalização, somada à sensação de se estar no espaço amplo e aberto da cidade, rodeados de verde e de monumentalidade arquitetônica, indica, talvez de modo sutil, uma cidade nova, distinta das outras, que deixa o antigo Brasil para trás.

Brasília em discursos gráficos de hoje

Como vimos até aqui, há, na história de Brasília, uma multiplicidade de discursos a seu respeito, alguns com ideias similares a respeito do que é a cidade e outros com ideias opostas. Em termos dos tempos contemporâneos, também podemos acessar uma diversidade de discursos que atribuem significados à cidade – alguns mais palpáveis e outros mais difusos. Seguimos agora por uma investigação de como alguns desses discursos contemporâneos acontecem de forma gráfica, exemplificado no trabalho de quatro grupos¹¹ de designers e artistas, sendo três da cidade – Grande Circular, Coletivo Transverso e Aqui em BSB – e um de fora – Poro.

GRANDE CIRCULAR

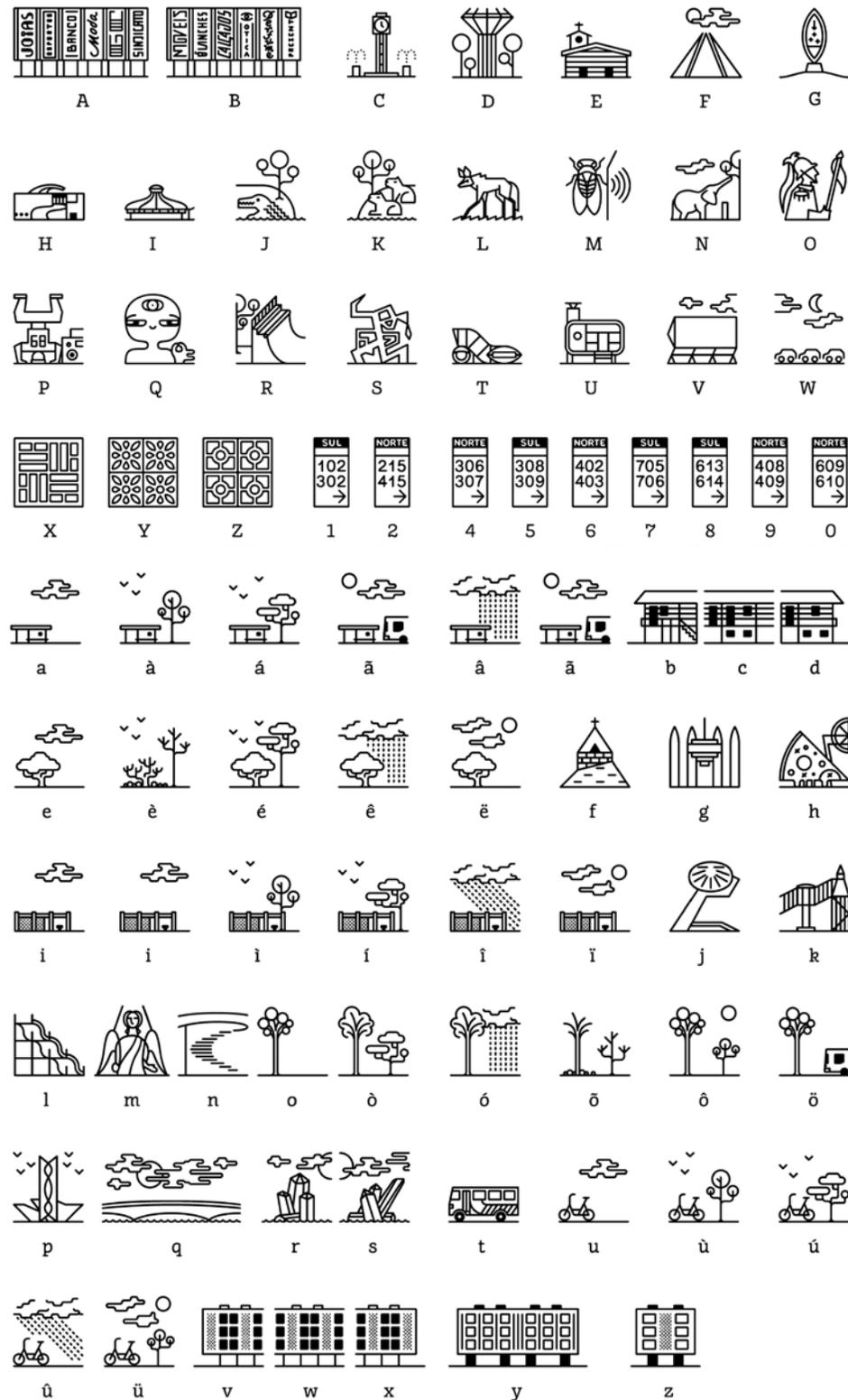
O Grande Circular é um escritório de design brasileiro que desde 2010 atua comercialmente nas áreas de identidade visual, lettering e caligrafia, webdesign, design editorial, ilustração, dentre outras. A equipe passou por algumas mudanças nos últimos nove anos, e atualmente é dirigida por Francisco Bronze, Gabriel Braga, Mateus Zanon e Victor Papaleo, todos designers formados pela Universidade de Brasília.

O projeto *Dingbats Brasília*, assinado pelo grupo, foi produzido entre 2014 e 2015 e consiste em uma fonte digital com ícones desenhados para representar o Lado B da capital. A fonte pode ser baixada gratuitamente na página sobre o projeto dentro do site do grupo¹². Nesta mesma página, podemos ler que tal projeto integrou a iniciativa Retrato Brasília, que mapeou as diversas áreas da cultura na cidade, e contou com a coordenação de Bruno Porto e Santiago Mourão. O objetivo, segundo o site dos autores, era “difundir a iconografia e preservar a memória de elementos culturais pouco explorados da capital brasileira”.

Sendo assim, não temos no projeto uma representação icônica de monumentos tradicionais como o Congresso Nacional, a Catedral ou o Palácio do Planalto – iconografia já tão explorada em apresentações gráficas da cidade –, mas encontramos, em seu lugar, alguns “monumentos populares”. O

{ 11 } Estes quatro grupos foram escolhidos devido à diversidade de estilo visual, de tema e de tom de voz encontrada em seu trabalho. Eles apresentam, ainda, uma variedade de maneiras de atuar com o fazer gráfico, em um espectro entre o comercial e o artístico. Todos os grupos trabalham a partir do Plano Piloto e/ou sobre ele, mantendo o recorte adotado na pesquisa – sem que se queira, com essa escolha, negar o valor da produção de grupos periféricos, do Distrito Federal ou do entorno, que não puderam ser contemplados no escopo desta pesquisa, conforme apontado anteriormente.

{ 12 } grandecircular.com/trabalho/dingbats-brasilia (acesso em 18/11/2019)



33

Set de caracteres da fonte *Dingbats Brasília* e detalhe do glifo **k**, o Foguetinho do Parque Ana Lúcia.

glifo **k** traz o nostálgico Foguetinho do Parque Ana Lúcia – escultura/brinquedo escalável que habita o imaginário de quem foi criança em Brasília –, o glifo **h** traz a Pizza Dom Bosco – tradicional ponto de encontro da juventude brasileira na madrugada, com fatias de pizza a R\$1,00 – e o glifo **J** traz um jacaré – figura que representa a conhecida história fictícia/real da presença de alguns espécimes do animal no Lago Paranoá. Temos, assim, uma representação da cidade claramente feita por brasilienses e para brasilienses, com referências que pouco ou nada significariam para quem não é daqui. Como discurso gráfico, há neste projeto, portanto, uma ideia de Brasília enquanto cidade afetiva e acolhedora, cheia de histórias e memórias coletivas, distante dos discursos da cidade-capital ou da sede do poder que tanto a acompanham.

Com uma entrevista¹³ realizada com Gabriel Braga, Francisco Bronze e Victor Papaleo, foi possível conhecer um pouco mais sobre o processo de elaboração do projeto. Com a ideia de representar a Brasília sob olhar local, o grupo começou com uma lista de possíveis ícones a serem criados, com algumas ideias abandonadas e outras ajustadas ao longo do processo. Após alguns testes de estilo visual, definiram uma estrutura de grade e regras de preenchimento para que os ícones resultassem coerentes, ainda que feitos por mais de uma pessoa. A linha que serve de base ou chão, presente em grande parte dos sinais desenhados, foi uma das constantes visuais para unificar o trabalho, além de remeter à ubíqua linha do horizonte brasiliense. Quando perguntados sobre o que é Brasília para eles, algumas das respostas foram no sentido de negar o estereótipo da cidade fria e vazia mas, ao contrário, de remontar ao imaginário de uma infância e adolescência rodeados de pessoas e afetos.

Brasília
quente

{ 13 } Entrevista semiestruturada realizada em outubro de 2019.

COLETIVO TRANSVERSO

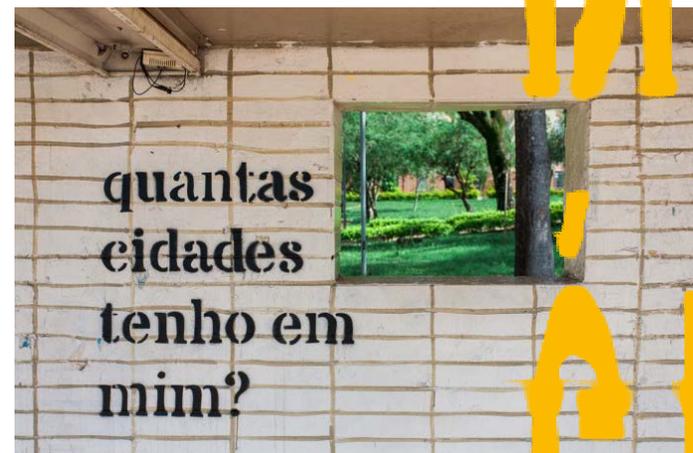
O Coletivo Transverso foi criado em 2011 “com o propósito de pesquisar, desenvolver e realizar intervenções poéticas no espaço público” (retirado do site do grupo¹⁴) e trabalha com arte urbana e poesia nos formatos lambe-lambe, estêncil, grafite, entre outros. Composto por Rebeca Damian, Cauê Maia, Patrícia Del Rey e Patrícia Bagniewski, o grupo atua em Brasília e muitas vezes brinca com alguns lugares-comuns da cidade no conteúdo de seus trabalhos. Em *Brasília é um deserto de rostos conhecidos* e em *Brasília expande a distância entre os corpos*, é notória a alusão à conhecida narrativa sobre a cidade como lugar “frio”, ao “vazio” e ao “desencontro” tantas vezes associada e ela no imaginário popular e na experiência dos que aqui habitam.

Os poemas do grupo não existem apenas como palavras, mas a sua materialidade gráfica é parte integral da comunicação. Em alguns casos, aparecem como estêncil marcando os muros de tesourinhas, paradas de ônibus ou passagens subterrâneas, superfícies e paredes tão especificamente brasilienses. Em outros – *Atenção, isto pode ser um poema*, por exemplo, que vimos no capítulo anterior –, a visualidade gráfica se apropria da estética do lambe-lambe de rua e da sinalização viária, linguagens muito presentes na cidade.

Podemos dizer que alguns dos poemas do grupo evocam uma experiência urbana genérica, que poderia acontecer em qualquer cidade – como de fato acontece, com o próprio grupo instalando poemas em estêncil ou lambe-lambe em outras cidades nacionais e internacionais –, enquanto outros evocam experiências tipicamente brasilienses. No entanto, mesmo os poemas do primeiro tipo ganham uma leitura particular quando ambientados em Brasília. *Quantas cidades tenho em mim?* pode despertar analogias específicas estando em Brasília – por exemplo: a pluralidade da cidade que se apresenta como Plano Piloto mas também como regiões administrativas ao seu redor; ou ainda a pluralidade das cidades dos migrantes, Brasília enquanto reunião de vários cantos do Brasil; dentre outras leituras possíveis – assim como a ligação com o carro e com a rua em *Atenção, isto pode ser um poema* ganham eco nas rodovias brasilienses.

{ 14 } coletivotransverso.com.br (acesso em 22/10/2018)

Brasília
fria



Brasília
,
é um de
de rostos

34

Poemas em estêncil sobre paredes de paradas de ônibus do Plano Piloto, em Brasília



BRASÍLIA EXPANDE A DISTÂNCIA ENTRE OS CORPOS



O fato de esses poemas acontecerem não apenas no campo verbal – como ocorreria se fossem proferidos por enunciação ou por veículo sonoro, por exemplo – mas sim no campo visual, e o fato de acontecerem como materialidade gráfica nas ruas da cidade – e não em escala menor, nas páginas de um livro, por exemplo – os potencializa enquanto discurso gráfico. Tomar posse do espaço urbano, particularmente dentro da área tombada da capital federal – interagindo com os valores e as construções modernas –, tem grande impacto poético e político.

35

Poemas no formato de lambe-lambes visíveis do Eixo Rodoviário

A opção por uma visualidade popular, com uma tipografia simples que não denota outra coisa que não a estética típica do lambe-lambe ou do estêncil, transmite a sensação de anonimato ou – melhor – de uma voz coletiva. Em *Tipografia vernacular urbana*, a professora Fátima Finizola distingue os conceitos de *design vernacular*, *design regional* e *design popular*. Para ela, este último diz respeito aos artefatos de design construídos à margem do design oficial que são normalmente executados por pessoas sem formação acadêmica na área de design ou tipografia. Esse tipo de abordagem se diferencia dos outros dois tipos por não apresentar uma conexão com um território específico, podendo ocorrer em diversas cidades do Brasil ou do mundo (FINIZOLA, 2010). Exemplos disso seriam lambe-lambes urbanos de teor publicitário e cartazes de supermercados.

Um dos elementos que remetem ao caráter de design popular nas peças do Coletivo Transverso é a presença de características visuais “tecnicamente incorretas”, como a distorção das proporções dos tipos, seja em largura ou em altura. As letras esticadas são consideradas por Ellen Lupton (2010) como um exemplo de “crime tipográfico”, demonstrando pouco refinamento técnico em tipografia e indicando uma peça feita, provavelmente, por alguém que não é designer. Possivelmente tal característica, considerada um erro pelos puristas, é utilizada pelo grupo de forma deliberada, para se assemelhar às visualidades encontradas em lambe-lambes, panfletos e outros artigos gráficos cotidianos.

Assim, por adotarem linguagem gráfica popular, podemos dizer que qualquer pessoa com acesso a um computador poderia – em termos técnicos – ter produzido os trabalhos do coletivo. No entanto, é evidente que tais peças ganham força justamente por mesclar esse design gráfico ubíquo com um conteúdo poético autoral – nesse sentido, não peças feitas por qualquer pessoa, mas autorados por um grupo com ponto de vista artístico e político específico. Naturalmente, uma vez que conhecemos o trabalho do grupo, começamos a identificar (ou ao menos suspeitar) a autoria de um novo lambe-lambe que encontremos e que siga na mesma linguagem gráfica, ainda que tal linguagem seja comum – o



37

Pixo com os dizeres “Costa e Silva” sobre placa de sinalização quando a ponte se chamava Honestino Guimarães (acima) e intervenção feita por outro coletivo sobre a mesma placa, com o nome “Ponte Marielle Franco” (abaixo)



36

Intervenção do Coletivo Transverso que rebatizou a ponte Costa e Silva como ponte Bezerra da Silva, em 2012

que poderia camuflar sua autoria na paisagem urbana. A estética popular – anônima e coletiva – é, portanto, parte integrante do discurso gráfico do Coletivo Transverso.

Em outro projeto do grupo, podemos ver novamente a ideia da tomada de posse do espaço da cidade. Em uma ação de intervenção urbana datada de julho de 2012, o grupo rebatiza a Ponte Costa e Silva – que homenageia o presidente do período da ditadura militar brasileira responsável pela instituição do brutal AI-5 – como Ponte Bezerra da Silva – em referência ao sambista pernambucano. O grupo comenta que a grande repercussão midiática da ação – que foi removida após apenas dois dias – os fez pensar sobre algumas questões,

como a interação atual entre arte urbana e cultura digital, por exemplo, que permite a reprodução instantânea e potencialmente mundial de obras cada vez mais efêmeras. Os veículos de comunicação nos procuraram por conta do grande número de compartilhamentos da foto da intervenção no facebook. Uma decorrência disto é refletir em que medida o registro se torna a obra, já que as autoridades rapidamente retiraram a intervenção, e a maior parte das pessoas não chegou a vê-la ao vivo.¹⁵

Para que o discurso de subversão e reflexão do grupo fosse integrado ao discurso existente, foi necessário escolher uma visualidade gráfica com capacidade de se disfarçar junto à placa original. Assim, o grupo recorre a uma apropriação da identidade visual da sinalização criada por Danilo Barbosa, de que falávamos no tópico anterior deste capítulo.

Movimento parecido foi repetido com relação à mesma ponte por outros grupos em anos seguintes. O monumento foi oficialmente rebatizado de Ponte Honestino Guimarães em 2015 – sob protestos de parte da população local –, mas voltou a ser nomeada Costa e Silva em 2018 por decisão do Tribunal de Justiça do Distrito Federal e dos Territórios sobre uma ação civil pública – novamente sob protestos de parcela da população¹⁶. Em 2019, um coletivo formado por diversos movimentos sociais utilizou a mesma ponte para homenagear a vereadora Marielle Franco, na data que marcava o primeiro ano de seu assassinato no Rio de Janeiro¹⁷.

{ 15 } Retirado do blog do grupo no link www.coletivotransverso.blogspot.com/2012/11/fazendo-graca-na-cidadeaqui-o-video-de.html (acesso em 20/11/2019)

{ 16 } metropoles.com/distrito-federal/ponte-honestino-guimaraes-volta-a-se-chamar-costa-e-silva (acesso em 20/11/2019)

{ 17 } correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/03/14/interna_cidadesdf,742896/ (acesso em 20/11/2019)

brasília
movimento

AQUI EM BSB

Chegamos ao trabalho do coletivo Aqui em BSB. Comandado por Isabella Brandalise e Ana Cecília Schettino – ambas designers formadas na Universidade de Brasília –, o grupo trabalha desde 2013 com materializações gráficas de diferentes visões da cidade na forma de cartões-postais. Organizado por coleções temáticas, o trabalho do grupo já abordou temas como as escalas de Brasília, a seca e a chuva, a rodoviária do Plano Piloto, a fauna e a flora do cerrado, dentre outros.

Assim como acontece com o trabalho gráfico do Coletivo Transverso, chama a atenção a apropriação visual de temas de quem vive a cidade, presentes nos detalhes das experiências do dia-a-dia. Também aqui, a natureza gráfica das peças é fundamental, compondo a experiência completa da comunicação em conjunto com o conteúdo verbal ou simbólico. No entanto, diferentemente do que foi observado anteriormente com o Coletivo Transverso, as visualizações de cidades experienciadas – e projetadas – pelo Aqui em BSB recebem cada qual uma linguagem gráfica específica, que diz respeito àquele conteúdo, ora fazendo referência a outras linguagens visuais já conhecidas, ora como linguagem autoral.

Em várias das coleções de postais desenvolvidas pelo grupo, se não em todas, há uma investigação poética sobre as pequenas coisas que compõem o cenário e o cotidiano brasilienses, muito presentes para quem é daqui e possivelmente desconhecidas para quem não é. A coleção de número 8, *aqui tem furos* (2015), por exemplo, traz notícias falsas a respeito de locais que habitam o imaginário coletivo e afetivo de quem é daqui – a piscina de ondas do Parque da Cidade e as ruínas da UnB são dois desses locais.

A coleção de número 13, *aqui tem tesouros* (2019), desenvolvida em parceria com o escritório brasiliense de design gráfico Estúdio Marujo, por sua vez, apresenta um mapa da cidade que mistura realidade e fantasia. A Esplanada do Ministérios se transforma em *Campo Infernal*, a Vila Planalto em *Aldeia Ancestral*, a Vila Amaury – assentamento da época da construção da cidade que foi inundado quando o Lago Paranoá encheu – em *Ruínas Subaquáticas*. Alguns seres fantásticos também caminham pelos cantos da cidade, inspirados



41
Aqui em BSB, coleção
aqui não tem estações





42
Aqui em BSB, coleção
aqui tem furos



43
Aqui em BSB,
coleção aqui tem
tesouros



na fauna que acompanha o cotidiano da capital como a cigarras – *Terror Sonoro* –, a coruja – *Olho que Tudo Vê* – e o pombo – *Praga dos Ares*. Há ainda a *Besta Listrada*, uma zebra, em referência aos zebrinhas – ônibus de pequeno porte que circulam pelas ruas da capital, apelidados com esse nome dada a icônica pintura listrada que recebem.

A coleção de número 2, *aqui tem pessoas* (2013), aponta justamente para aquilo que alguns críticos costumam mencionar sobre a cidade: a ausência de pessoas. A coleção indica não apenas a existência delas, mas também as maneiras muito particulares com que ocupam a cidade. Cada postal traz um complemento para a frase “se Brasília fosse uma pessoa...”, incluindo “...seria nós dois juntinhos embaixo do bloco” – em referência ao pilotis, espaço livre, amplo e público, localizado no térreo dos edifícios residenciais das superquadras do Plano Piloto – e “...seria a senhorinha fazendo compras no mercadinho da treze / seria o motorista comendo pastel na rodô / seria _____” – em referências às áreas comerciais adjacentes às residenciais no Plano Piloto e às barraquinhas da rodoviária central da cidade.

A sutileza e a delicadeza com que são apresentados, sem maiores explicações, os temas de cada coleção indicam, em várias delas, a pressuposição de uma interlocução com um público que é também da cidade ou que conhece bem as suas características. Não há necessidade de explicar o que são as corujas e cigarras para o cotidiano do Plano Piloto, ou que aqui não temos estações tradicionais mas apenas chuva e seca, ou que as pessoas ocupam os espaços embaixo dos blocos residenciais. Assim como acontece com a “Brasília Lado B” apresentada pelo projeto *Dingbats Brasília* do Grande Circular, há uma série de referências que são captadas pelos conhecedores da capital. A identificação com o conteúdo e, muitas vezes, o humor presente em algumas das obras, decorrem justamente dessa não explicação, desse aguardar que o leitor mesmo entenda ou complete a mensagem.

Outro aspecto do trabalho do *Aqui em BSB* é o apuro estético. Como vimos, as coleções do grupo não possuem uma unidade de linguagem visual – em cada uma se experimenta com um novo estilo, uma nova técnica e um novo formato.

Brasília
gente



44

Aqui em BSB, coleção
aqui tem pessoas



Esta é uma estratégia diferente da empregada pelo Coletivo Transverso, por exemplo, que possui certa identidade visual ao longo de todo o seu trabalho, inspirada nas linguagens gráficas populares, como vimos. Porém, em termos visuais, o que há de constante no trabalho do grupo Aqui em BSB é essa atenção aos detalhes e refinamento gráfico. Podemos dizer que estas são características relevantes para o resultado a que se destinam as peças produzidas – o comércio. Por fim, algo que é comum ao trabalho dos grupos Aqui em BSB, Poro e Coletivo Transverso é a ideia de falar sobre a cidade sob diversos ângulos distintos. Assim como ocorre também na faceta prática desta pesquisa, como veremos logo a seguir no capítulo 3, há uma proposta de representação da cidade em sua complexidade plural, e não como narrativa única. A diversidade de coleções apresenta uma intrincada trama de discursos múltiplos que se sobrepõem. Cada uma é uma iteração equivalente de resposta possível para a pergunta *O que é Brasília?*

Tendo visto alguns exemplos de como essa pergunta foi respondida graficamente ao longo da história e nos dias de hoje por outras pessoas, voltamos agora a nossa atenção para algumas propostas próprias, com a apresentação das cartografias desenvolvidas por mim ao longo do percurso do mestrado e registradas no capítulo 3. No capítulo 4, discuto os resultados obtidos nessa etapa e traço paralelos entre essas propostas e as propostas que vimos neste capítulo 2, retomando para isso alguns dos conceitos discutidos no capítulo 1.



Brasília daqui

Tentativa de esgotamento dos significados de Brasília

Logo no início do seu livro *Espèces d'espaces* (já traduzido para idiomas como o espanhol, mas ainda sem tradução para o português), ou autor Georges Perec apresenta uma lista com variações em cima da palavra espaço:

espaço
 espaço livre
 espaço fechado
 espaço prescrito
 falta de espaço
 espaço contado
 espaço verde
 espaço vital
 espaço crítico
 posição no espaço
 [...] (PEREC, 2001)¹⁹

Com os termos da lista, Perec tenta, de certa maneira, esgotar todos os significados que a palavra pode ter. A ideia de esgotamento, de totalidade, que permeia não apenas esta como também outras obras do autor, serve de inspiração para esta pesquisa.

Tentando responder à pergunta *O que é Brasília?*, organizo uma lista similar à de Perec, substituindo o esgotamento da ideia de espaço pelo esgotamento da ideia de Brasília, ou uma reunião dos diferentes significados que a cidade tem – teve, teria, terá. A lista *Tentativa de esgotamento das camadas de significado da cidade de Brasília* foi montada a partir de pesquisa bibliográfica e documental – processo parcialmente apresentado ao longo do capítulo anterior –, e de experiências próprias, vividas enquanto sujeito que habita e

{ 19 } Em tradução livre da versão em espanhol.

navega esta cidade ou colhidas ao longo dos anos a partir de conversas e de fontes difusas, menos oficiais. Ela apresenta uma série de ideias que podem ser entendidas como camadas de significado que se sobrepõem à camada da cidade dita real (ou formam a cidade real).

Esgotar Brasília – tarefa impossível e, quiçá, inútil – tem o objetivo de trazer, mais como processo do que como resultado, o olhar para a complexidade urbana de modo a encontrar temas possíveis de investigação para esta pesquisa. Pretendo com esta empreitada, portanto, expandir o leque de possibilidades de como a pergunta *O que é Brasília?* pode ser navegada de maneira gráfica. Com isso em mente, tal empreitada expande a pergunta para *O que é, o que foi, o que será, o que seria, o que poderia ter sido e o que pode ser Brasília?*

Assim como acontece com a lista de Perec, qualquer tentativa de esgotar um conceito, por mais objetiva que pareça, será sempre idiossincrática. A natureza subjetiva da lista a separa da pretensão de *Verdade* sem, no entanto, deixar de ser *verdade*. Há algumas camadas simbólicas da cidade de Brasília que poderiam aparecer na lista de qualquer pessoa que se propusesse a criá-la – é provavelmente o caso da *brasília patrimônio* ou da *brasília política*, que são características dadas da cidade em questão. No entanto, há palavras que aparecem nesta lista específica porque ela foi criada por um pesquisador específico, assim como na lista de Perec aparecem palavras que não apareceriam fosse outro o seu idealizador.

Esta idiossincrasia, espero, convida você, leitor, a questionar a própria lista, a completá-la, rasurá-la, refazê-la. Considero esse diálogo e o processo de *tentativa* mais ricos do que a configuração da lista em si.

A seguir, narro os experimentos desenvolvidos com base em algumas das camadas simbólicas sobre Brasília apresentadas na lista ao lado. A quantidade de camadas abordadas não dá conta de toda a lista, assim como cada experimento não dá conta da totalidade da camada a que se refere. O projeto como um todo tampouco dá conta da cidade em sua totalidade mas, ao contrário, permanece aberto, em potência.

brasília **mística**

brasília **território**

brasília **manifesto**

brasília **projeto**

brasília **desenho**

brasília **bandeirante**

brasília **visionária**

brasília **candanga**

brasília **arquitetura**

brasília **moderna**

brasília **patrimônio**

brasília **quente**

brasília **fria**

brasília **política**

brasília **protesto**

brasília **militar**

brasília **rodoviária**

brasília **plano**

brasília **entorno**

brasília **desigual**

brasília **desejo**

brasília **céu**

brasília **silêncio**

brasília **voz**

brasília **gente**

brasília **potência**

Tentativa de esgotamento das camadas de significado da cidade de Brasília

brasília mística – ou a cidade e o sonho

A camada simbólica *brasília mística* é investigada a partir de estudo e jogo com o sonho profético de Dom Bosco, visão de uma terra prometida localizada entre dois paralelos que cortam a América do Sul, como vimos no capítulo anterior. Segundo consta nas memórias do santo, o sonho narra uma viagem de trem pelo continente vivida por ele na companhia de um jovem guia, um amigo que conhecera há pouco. Os dois atravessam bosques, montanhas, planícies, rios e florestas. Nos contam as memórias do santo:

Meus olhos tinham uma potência visual maravilhosa, não encontrando obstáculos que os detivessem de estender-se por aquelas regiões. / Enxergava nas visceras das montanhas e no subsolo das planícies. Tinha debaixo dos olhos as riquezas incomparáveis daqueles países, riquezas que um dia serão descobertas. Via numerosos filões de metais preciosos, minas inexauríveis de carvão, depósitos de petróleo tão abundantes como nunca se encontraram até então em outros lugares. / Mas não era tudo. Entre o grau 15 e o 20, havia uma enseada bastante extensa, que partia de um ponto onde se formava um lago. Disse então uma voz repetidamente – Quando se vierem cavar as minas escondidas em meio a estes montes, aparecerá aqui a terra prometida, que jorra leite e mel. Será uma riqueza inconcebível. (*Memorie Biografiche di S. Giovanni Bosco*, vol. 16, Turim, 1935, apud. DOM BOSCO)

Ao final da viagem, o guia e amigo de Dom Bosco retira do bolso uma carta geográfica “de incrível beleza” e pergunta se o santo gostaria de ver a viagem que haviam feito, as regiões percorridas, ao que Dom Bosco responde que sim:

Desdobrou então o mapa, em que se desenhava com admirável exatidão toda a América do Sul. Ademais, já estava representado tudo o que existiu, que existe e haverá de existir naquelas regiões, sem confusão de espécie alguma, pelo contrário, com tal nitidez que, de um só relance, se abrangia tudo. (*Memorie Biografiche di S. Giovanni Bosco*, vol. 16, Turim, 1935, apud. DOM BOSCO)

Segunda a cartilha *Um Sonho Profético de Dom Bosco*, embora não se possa dizer que o sonho indica Brasília de modo explícito, há coordenadas no tempo e no espaço que apontam tal coincidência. O sonho, que data de 1883, fala sobre o tempo de duas gerações, o que situaria a inauguração de Brasília (1960) dentro de tal período, e menciona ainda a localização entre os paralelos 15 e 20, sendo Brasília localizada entre os paralelos 15 e 16, portanto, dentro da área comentada (DOM BOSCO). Ainda segundo a cartilha, não haveria dúvidas da relação entre o sonho e o Brasil visto que poucos dias antes de ele ocorrer desembarcavam no país os primeiros salesianos, grupo da Igreja Católica ligado a Dom Bosco (ibid.). A associação do sonho de Dom Bosco à cidade de Brasília permeia não apenas os discursos da Igreja e da população de Brasília, mas também o discurso oficial dos fundadores, mesmo antes da inauguração. A primeira consagração ao santo feita na cidade foi a da Ermida Dom Bosco, construída por vontade do presidente da Novacap, Israel Pinheiro, em 1956 (DOM BOSCO). Além da Ermida, Brasília abriga também um santuário, construído entre 1963 e 1970, e um colégio particular, inaugurado em 1960, ambos administrados pelos salesianos. Desde então, uma enorme quantidade de estabelecimentos



Restaurante DOM BOSCO
SELF SERVICE
COMANDA

Data ____ / ____ /20__

PESO _____	R\$ _____
_____	R\$ _____
_____	R\$ _____
_____	R\$ _____
_____	R\$ _____
_____	R\$ _____
SUCO _____ P _____ G _____	R\$ _____
REFRIGERANTE _____ P _____	R\$ _____
REFRIGERANTE _____ G _____	R\$ _____
REFRIG. LATA _____	R\$ _____
CERVEJA _____	R\$ _____
CERVEJA LATA _____	R\$ _____
ÁGUA TÔNICA _____	R\$ _____
ÁGUA GARRAFA _____	R\$ _____
SOBREMESA _____	R\$ _____
EMBALAGEM _____	R\$ _____
TOTAL _____	R\$ _____

ASS. _____

45
Parte do material capturado em estabelecimentos com o nome Dom Bosco

comerciais já foi batizada com o nome do santo de modo independente: pizzaria, óptica, homeopática, funerária, academia, loja de conveniência, dentre muitos outros.

Com o intuito de explorar as possibilidades gráfico-poéticas deste sonho, uma série de levantamentos e experimentos foi realizada como parte das atividades do grupo de pesquisa *Provisório ounão*²⁰, da Universidade de Brasília (UnB). A pesquisa se deu por duas frentes.

Por um lado, fizemos um levantamento de estabelecimentos brasilienses que carregam o nome Dom Bosco através de uma pesquisa virtual e de uma pesquisa exploratória pelas ruas da cidade. Em seguida, foram organizadas expedições a alguns desses estabelecimentos, com o objetivo de observá-los e registrá-los por meio de fotografia – com que capturamos fachada, interior, arredores, tipografias e detalhes –, gravação sonora – com que capturamos o som ambiente e palavras encontradas – e coleta de material encontrado – com que capturamos formas, texturas e símbolos.

Por outro lado, fizemos uma pesquisa bibliográfica em fontes confiáveis (livros, artigos) e em fontes questionáveis (sites pessoais, blogs, santinhos, imagens digitais e memes) – sabendo que se pode argumentar pela confiabilidade ou questionabilidade de qualquer fonte de pesquisa – a respeito do sonho de Dom Bosco, sua vida e suas ideias, bem como sobre o grupo dos salesianos. Coletamos frases e trechos escritos, assim como imagens de iconografias associadas ao tema.

Unindo as duas frentes de pesquisa, desenvolvemos como grupo uma série de materiais gráficos de natureza poética e especulativa. Cartazes no formato lambe-lambe e cadernos impressos – os primeiros artefatos de um projeto maior, ainda em construção – brincam com a cidade-sonho. A partir da inserção dos materiais nas ruas da cidade, criamos uma sobreposição entre a Brasília real (existente) e a Brasília de Dom Bosco (latente). Parte da provocação que queremos propor com esta cartografia implica investigar, de modo poético e bem-humorado, que cidade é essa “Brasília de Dom Bosco”, fazer ver de que modo o sonho virou realidade e navegar o espaço entre o sagrado/místico e o cotidiano/comercial.

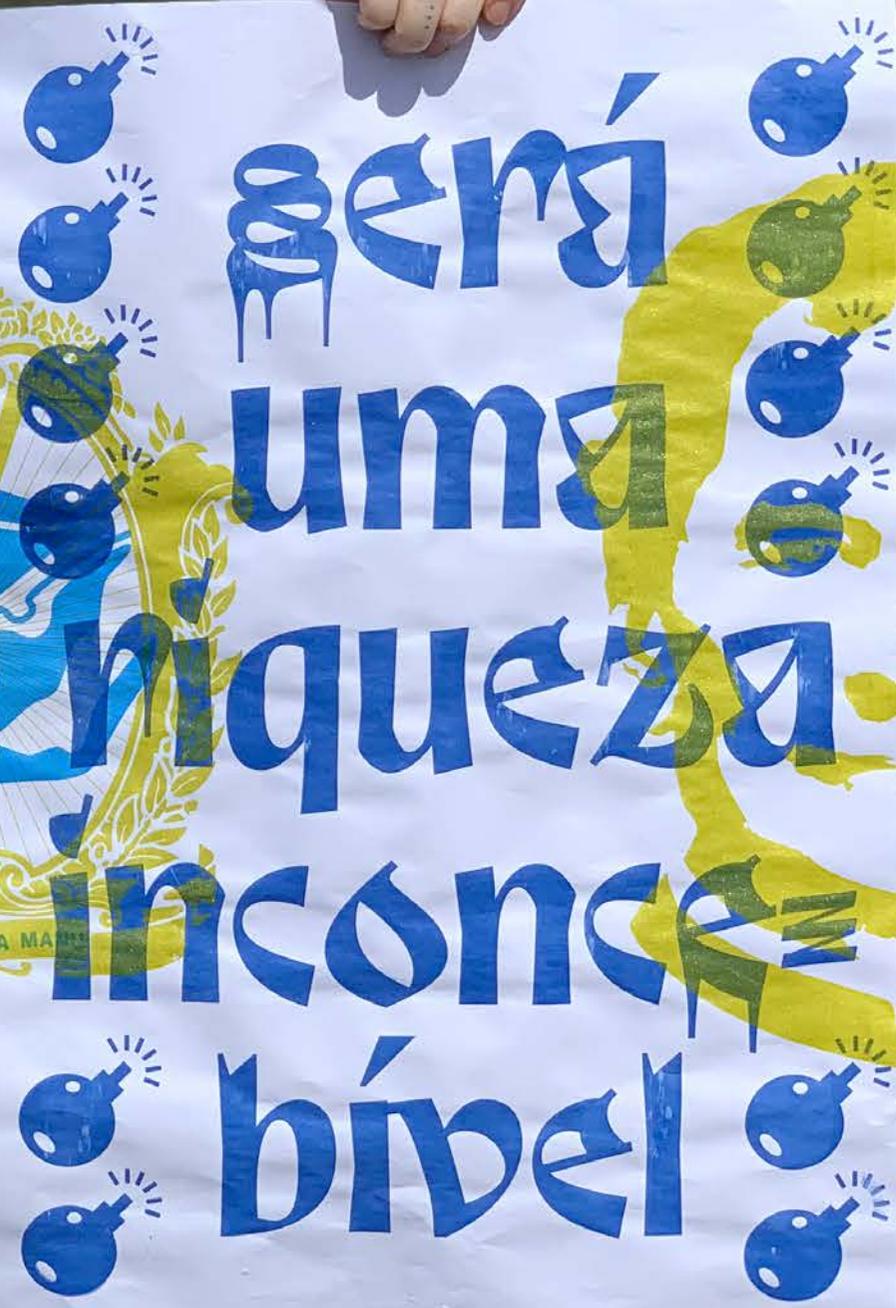
{ 20 } *Provisório ounão* é um núcleo que integra o grupo de pesquisa *Espaço, Poética, Jogo* do Departamento de Design da Universidade de Brasília (UnB). Inspirado pelos exercícios literários e gráficos dos grupos Oulipo e Ougrapo, o núcleo *Provisório ounão* realiza experimentos visuais coletivos com base em restrições auto-impostas. O grupo é coordenado pelo professor Dr. Rogério Camara e, no momento do desenvolvimento da cartografia de Dom Bosco (entre 2018 e 2019), esteve composto pelos pesquisadores: Ana Cecília Schettino, Akemi Kanegusuku, Felipe Távira, Henrique Eira e Isabella Brandalise. A pesquisa e os resultados gráficos apresentados nesta seção são fruto do trabalho de toda a equipe.

114

que jorra
\$: \$: \$
Leis
Mel



será
uma
riqueza
inconce
bível



PENSO,
LOGO
É CIROI



46
Lambe-lambes com frases
do sonhos de Dom Bosco,
frases atribuídas ao santo
e frases capturadas em esta-
belecimentos visitados



brasilía território – ou a cidade expedição

Como vimos no capítulo anterior, a Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, de 24 de fevereiro de 1891, reservava uma área no interior do país para a construção da nova capital. Segundo o texto, ficaria “pertencendo à União, no planalto central da República, uma zona de 14.400 quilômetros quadrados, que será oportunamente demarcada para nela estabelecer-se a futura capital federal.” (apud. TAVARES, 2014, p. 78). A partir de 1892, começam a ser enviadas para o planalto central algumas expedições, sendo uma delas a Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil, criada em maio daquele ano. Esta comissão tinha a finalidade de conhecer melhor o terreno e demarcar a área pré-estabelecida pela Constituição de 1891. Assim, o grupo viajou de trem do Rio de Janeiro a Uberaba e dali seguiu a cavalo para Pirenópolis e regiões vizinhas (BARROS, 2006). A comissão era liderada por Louis Cruls e ficou conhecida como Missão Cruls.

Hastimphilo de Moura, membro da comissão, registrava em suas cadernetas informações sobre as regiões visitadas, os habitantes dos vilarejos por onde passavam e um pouco sobre o dia-a-dia da comissão em atividade (BARROS, 2006). As cadernetas de Moura foram preservadas e transcritas pelo Arquivo Público do Distrito Federal, o que nos permite acompanhar mais detalhadamente os pormenores da empreitada: “Neste livro vou inscrever todas as impressões e acontecimentos da viagem a Goyaz, quer sejam agradáveis, quer desagradáveis.” (Hastimphilo de Moura apud. BARROS, 2006). Assim, as histórias de Hastimphilo de Moura podem

ser entendidas como expressões de uma Brasília experienciada, ainda que muito antes da inauguração da Brasília oficial. Algumas dessas histórias são transcritas aqui:

18 de junho de 1892: A viagem foi horrosa e os caminhos muito em labirintos, de modo que nos perdemos. Eu vinha acompanhado pelo farmacêutico Abrantes, pelo Augusto (filho do Jacó) e pelo Cuyabá. Este último tomou o caminho como um formidável pífilo, portando-se com muita imprudência, dando tiros de revólver a esmo, de modo que fui forçado a tomar-lhe a arma para evitar qualquer desgraça provável.

26 de junho de 1892: Nada tem se dado digno de menção até hoje. Apenas convém desde já fazer notar que alguns membros da comissão vão revelando o que valem. Algum desgosto, desharmonia e falta de lealdade vai aparecendo. Não é conveniente por ora citar nomes (vide carta à minha Lilinda n.º 16). Ficou resolvido, partimos na terça-feira próxima.

12 de agosto de 1892: Até hoje, nada do correio. Esqueci-me de dizer que no dia em que o Doutor Pimentel festejou o aniversário de sua filhinha, o Fragozo fez um discurso, onde manifestou o seu modo de pensar, que é igual ao meu, relativamente a não probabilidade da mudança da capital, attendendo ao que temos visto. Não aprovei porém essa sua antecipação na manifestação pública desse juízo, reputando extemporânea, pois nessa ocasião havia goyanos e outras pessoas presentes.

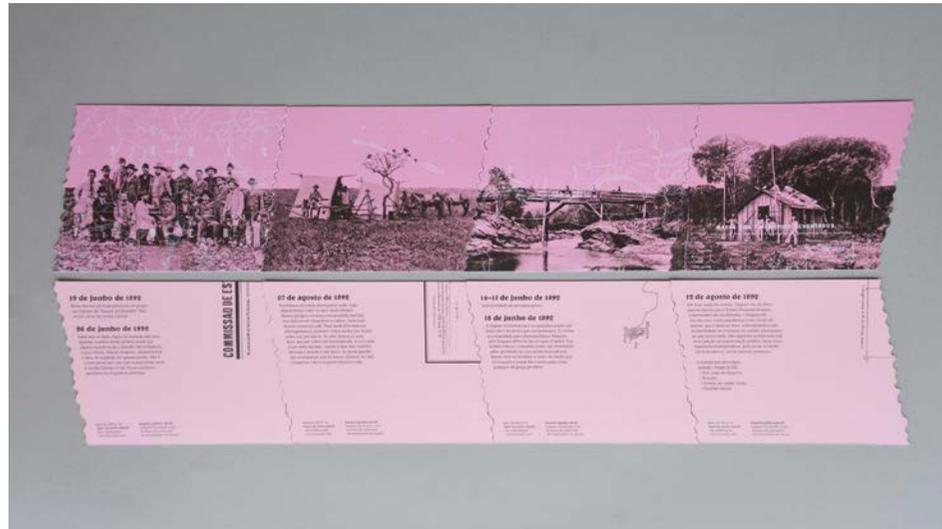
Compras que devo fazer quando chegar ao Rio: 1 Boa caixa de desenho; 1 Bússola; 1 Prensa de copiar cartas; Chumbar dentes.

– Cadernetas de Hastimphilo de Moura, transcritas por Barros (2006)

Com o objetivo de registrar e levar ao público um pouco da história de Hastimphilo e da Missão Cruls, desenvolvi, em conjunto com o coletivo Aqui em BSB de Ana Cecília Schettino e Isabella Brandalise, a cartografia *brasilía território*. Utilizando trechos das cadernetas de Hastimphilo, fotografias feitas pelos membros da comissão e os mapas desenhados por eles, criamos uma cartografia na forma de série de cartões-postais narrativos – a coleção número 12 do coletivo.

47

Coleção de cartões-postais desenvolvidos em parceria com o coletivo Aqui em BSB, com material do Arquivo Público do Distrito Federal



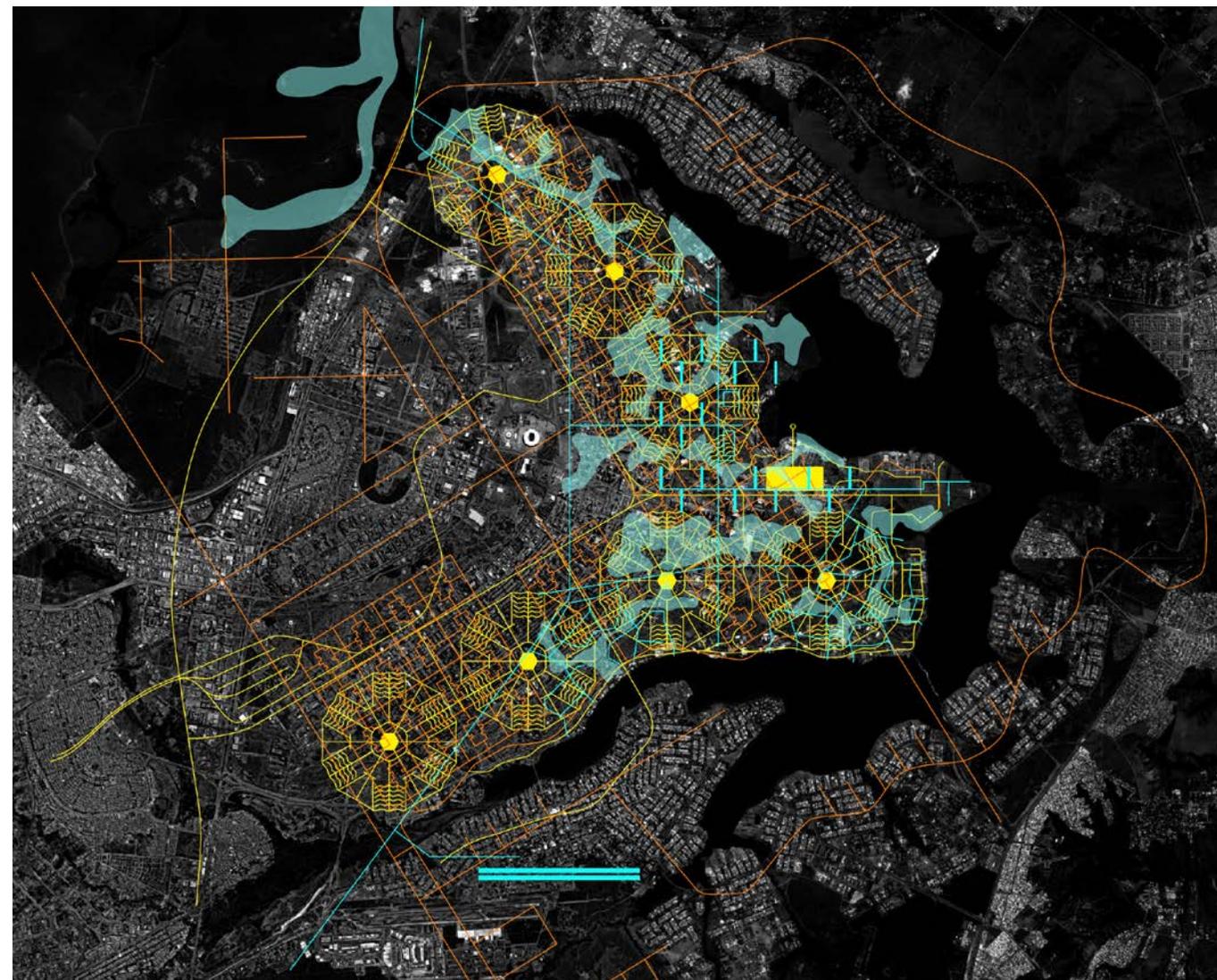
brasília projeto – ou a cidade e as ideologias

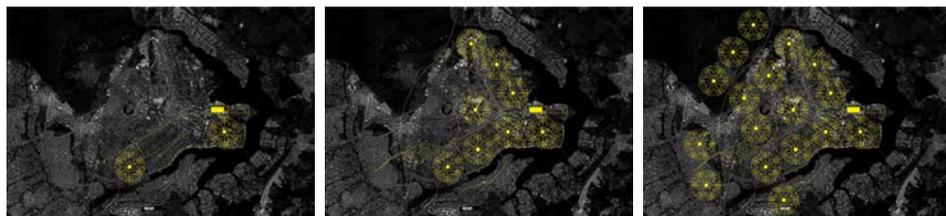
A camada simbólica *brasília projeto* investiga o significado da cidade enquanto obra da ideologia de um autor e enquanto possibilidade latente de outras ideologias alternativas. Como vimos no capítulo anterior, a cidade nasce a partir de um chamamento público na forma de um concurso nacional para a escolha do projeto que viria a ser edificado. A cartografia *brasília projeto* mostra de forma literal como um mesmo território foi palco de uma multiplicidade de visões alternativas de mundo, como o mesmo suporte foi riscado inúmeras vezes por mãos distintas, cada qual com uma intenção orientada por uma ideologia distinta.

Para a elaboração desta cartografia, tomei os três projetos melhor colocados abaixo da proposta vencedora de Costa no concurso da Novacap – a proposta de Boruch Millman (2º lugar) e as propostas que ficaram empatadas em 3º lugar, de autoria de Rino Levi e dos Irmãos Roberto, apresentadas no capítulo anterior – imaginando-os como representação dos muitos outros riscos de proposta de cidade que poderiam ser ainda sobrepostos a este emaranhado. Os traçados de cada autor foram vetorizados com base nas plantas originais apresentadas por eles ao concurso em resultados simplificados. Para garantir que a posição e escala dos traçados fossem o mais próximo possível do projeto de cada autor, utilizei como base norteadora o formato da orla do Lago Paranoá, presente em todos os projetos.

48

Traços dos planos de Boruch Milman (2º lugar, em laranja), Rino Levi (3º lugar, em azul) e Irmãos Roberto (3º lugar, em amarelo), sobrepostos à imagem da Brasília real



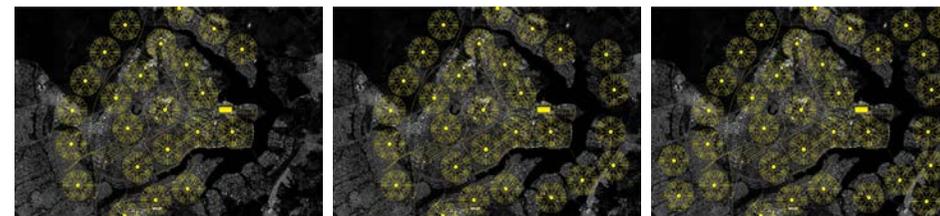


Os 26 planos apresentados no concurso da Novacap de 1956 são como as 55 cidades narradas por Calvino em *As Cidades Invisíveis*. Cada um, à sua maneira, é uma visão particular para uma cidade possível. E, assim como em Calvino ficamos à espera da 56ª cidade, aquela que permanece latente, potencial, ainda não narrada, também no caso de Brasília podemos especular sobre o 27º plano, não apresentado, de possibilidades infinitas. Assim, mesmo após a edificação da cidade dita real, poderíamos pensar o emaranhado de linhas apresentado na imagem total desta cartografia sendo infinitamente mais intrincado, com a sobreposição de todas as visões possíveis de serem imaginadas sobre um mesmo território.

Olhar para Brasília enquanto projeto permite adentrar em perguntas no formato *Como poderia ter sido se...?*. Como dizíamos, a camada simbólica Brasília projeto levanta o seu caráter de materialização de ideologias distintas. Porém, como é possível observar a partir da Brasília real e de outras cidades planejadas, o projeto e a ideologia são algo distinto do que é a cidade – as cidades – experienciada de fato. Assim, como seriam hoje essas outras Brasília?

De modo a investigar essa questão como especulação, desenvolvi junto a Flora Egécia, André Maya e Matheus Mac-Ginity uma segunda instância da cartografia *Brasília projeto* como parte das atividades da disciplina *Urbanidade e Cartografia*²¹. Com o projeto *A Brasília dos Irmãos Roberto*, propusemos um mapa possível para como estaria a cidade em 2018, adotando como parâmetro os dados reais do crescimento

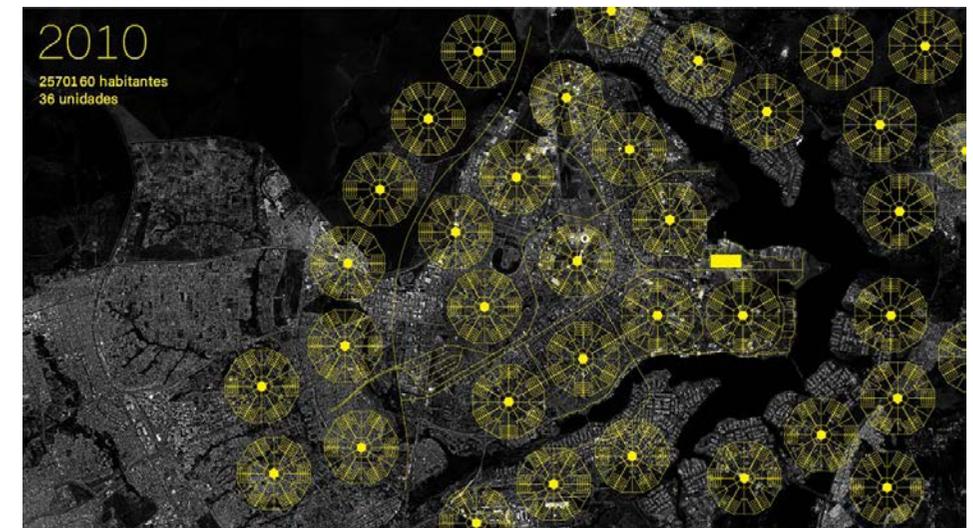
{ 21 } Disciplina ministrada pelos professores Rogério Camara e Fátima Santos no primeiro semestre de 2018 para o PPG-Design/UnB.



populacional do Distrito Federal retirados dos relatórios da Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan). O projeto dos Roberto previa uma ordem específica para edificação da capital, a começar pelas unidades 1 e 4, e depois seguindo na ordem até termos as sete primeiras construídas, com capacidade para cerca de 500 mil habitantes. O plano previa, ainda a expansão para até 14 unidades, com cerca de 1 milhão de habitantes (BRAGA, 2011) – número ultrapassado ainda na década de 1980, segundo a Codeplan.

Fizemos, então, uma narrativa gráfica organizada por décadas, mapeando o processo de ocupação do território da capital caso o plano dos Roberto fosse seguido à risca. A partir da década de 1980, começamos um processo especulativo, tentando imaginar onde seriam construídas as demais unidades – seguindo na direção sul?; do outro lado da margem do Lago Paranoá?; na península do Lago norte?. Ao chegarmos à década de 2010, teríamos 36 unidades para dar conta dos 2.570.160 habitantes do Distrito Federal. O aspecto visual do mapa indica a sua impossibilidade ou, ao menos, extrema dificuldade de navegação e coloca em questão a viabilidade da ideia dos autores.

49 Especulação gráfica sobre como poderia ter se dado o crescimento da Brasília dos irmãos Roberto desde a década de 1960 até os dias atuais



Como proposta final de especulação sobre o projeto, essa última instância da cartografia foi transformada em exposição²². O público foi apresentado a uma descrição do plano dos Irmãos Roberto em uma prancha de 60x45cm e também à evolução especulativa das décadas até os dias de hoje em uma grande projeção na parede. Ao final da projeção, chegando à década de 2010, o público teve a possibilidade de interagir com a obra posicionando no mapa pequenos adesivos com respostas às perguntas: *Onde você gostaria de morar?*; *Onde seria seu trabalho?*; *Onde seria sua faculdade?*; *Onde seus pais teriam se conhecido?* e *Onde seria o samba de sexta-feira?*.

{ 22 } Parte das atividades do II Seminário Internacional de Pesquisa em Design: Urbanidades, Representações e Agenciamentos, organizado pelo PPG-Design/UnB e ocorrido nos dias 13 e 14 de Novembro de 2018 no Espaço Cultural Renato Russo, em Brasília.

brasília potência – ou a cidade que falta

A cartografia *brasília potência* é uma retomada da cidade enquanto latência, enquanto possibilidade múltipla e infinita. Como abordado no capítulo 2, e na cartografia *brasília projeto*, a ideia da construção de Brasília serviu como uma espécie de suporte para a experimentação de diversas propostas de cidades possíveis, por vezes antagônicas. O edital do concurso da Novacap de 1956 explora a potencialidade do território físico e simbólico da capital como ponto de partida ao perguntar: Como deve ser a nova capital do Brasil? Como deve ser o Brasil do futuro? Como deve ser a vida do brasileiro e do brasileiro? As possibilidades de resposta para essas perguntas não se esgotam com as 26 propostas apresentadas no concurso, mas permanecem em aberto, mesmo após a construção da alternativa baseada na resposta dada por Lucio Costa.

Como investigação gráfica, esta cartografia refaz essas perguntas, com algumas alterações. A ideia foi, a partir de uma entrevista de uma única pergunta inicial, explorar o que os moradores de Brasília fariam com o espaço da superquadra residencial 207 norte, a quadra não-construída de Brasília. O terreno da SQN 207, a única superquadra desocupada do Plano Piloto, pertence à UnB e está em crescente valorização (PARONETTO, 2015), sem nunca ter tido seus prédios residenciais edificadas.

A provocação feita para o público foi: Esqueça que a SQN 207 deveria ser uma quadra residencial nos moldes pré-definidos do urbanismo de Brasília. Esqueça plano diretor, esqueça tombamento, esqueça as regras que as construções da



cidade devem obedecer. Imagine a área apenas como um território livre, no centro da Asa Norte, que pudesse virar o “setor” que você quisesse, que pudesse abrigar qualquer coisa. Se a decisão fosse unicamente sua, que setor seria esse? O que haveria nesse espaço?

O concurso de 1956 apresenta um território “vazio”, um espaço potência, e pergunta aos participantes como tal espaço deve ser preenchido e, ao fazê-lo, também como devem ser preenchidas as vidas das pessoas que ali irão morar. Aqui, a cartografia *brasília potência* diminui um pouco da escala mas faz questionamento similar. O objetivo é, agora que a cidade já existe, apresentar o terreno como um oásis vazio, que poderia preencher espaços não preenchidos das vidas que o circundam. Em suma, a proposta seria encontrar a cidade que falta – aqueles desejos que cada pessoa leva consigo e que a cidade, tal qual está, não é capaz de saciar – e apresentá-la na forma de peças gráficas de design especulativo. Enquanto especulação sobre futuros possíveis para a ocupação do espaço da SQN 207, e para retomar a discussão sobre os cones de futuros possíveis apresentados no capítulo 1, podemos ver alguns cenários mais próximos de um futuro provável, enquanto outros se distanciam mais das probabilidades reais.

Algumas das respostas colhidas nas entrevistas foram:

50

Área vazia da SQN 207
visualizada no Google Earth

ENTREVISTA 01

Setor de Encontros Norte

51

Sinalização para o Setor de Encontros Norte, que ocuparia o espaço atualmente vazio da SQN 207

“Acho que eu transformaria num tipo de praça. Uma mistura da São Salvador (no Rio de Janeiro) com pista de skate. Um lugar para se encontrar. Sinto muito falta de um lugar de encontro orgânico, que não seja um comércio. Poderia ser o Setor de Encontros.”

ENTREVISTA 02

“Ai, não sei. Acho que um Setor de Praças e Bibliotecas. Com bancos e muitas árvores para as pessoas lerem na sombra e ficarem fazendo nada, conversando e se encontrando. Mas teria uns prédios de biblioteca também. Ou um prédio central, com esse espaço ao redor”

ENTREVISTA 03

“Uma nova piscina de ondas!”
Mas o que teria lá?
 “Um complexo de diversões? Poderia ser tipo [o Parque] Água Mineral, meio clube aberto ao público, com um valor que poderia ser por entrada ou mensal/semestral. Enfim, foi a primeira coisa que veio a cabeça.”
É para ser a primeira coisa que vem à cabeça mesmo. Mas seria como o clube Vizinhança da Asa Sul, então? Mas com mais natureza no estilo Água Mineral e com piscina de ondas?
 “Nao sei como funciona o clube Vizinhança, mas acho que seria essa a ideia mesmo. Mas gostaria que fosse mais livre para o uso, como na Água Mineral, que consegue ter públicos bem distintos e que convivem bem. O clube Vizinhança me traz uma ideia mais fechada. Piscina de ondas porque tá no imaginário dos brasilienses e dos não-brasilienses. Acho que já até sonhei com essa piscina de ondas mesmo não sendo da minha época de Brasília. É bem nostálgica essa ideia. Poderia ser o SDAN – Setor de Diversões Aquáticas Norte.”

ENTREVISTA 04

“Gosto da ideia de ter água numa parte mais acessível da cidade. Acho que a água agrega. Vi, viajando pela Europa, como as margens dos rios são lugares de encontros e socialização de todos os tipos. Então faria um lago bem grande lá. Talvez com uma ponte pra atravessar a pé. E muita sombra pras pessoas poderem usufruir do lugar sem torrar no sol. Vejo que ali no Deck Norte houve uma tentativa nesse sentido, mas acho ali isolado, ninguém passa a pé por lá. Pensando que a coisa que eu sinto mais falta em Brasília é de encontros espontâneos e passeios a pé, acho que esse lugar poderia proporcionar essas coisas.”

Então teria uma lagoa, e o que mais? Comércio, por exemplo?

“Sem comércio. Uma lagoa enorme que ocuparia quase tudo com lugares pra sentar e sombra. Pode ser de árvores ou algo construído... umas marquises pra ter sombra. Acho que o comércio separa e a ideia é que todos pudessem frequentar. ‘Lagoa da 7’. Fico pensando que viver em Brasília é meio que estar em um lugar ou em outro. Quase como se houvesse teletransporte. Nunca nada acontece no trajeto porque as pessoas estão em transportes sempre. Ali seria uma tentativa de mudar essa relação com a cidade. Mas talvez fosse mais urgente fazer um setor de creches pra que mães pudessem trabalhar, né? [risos] Mas acho que o lance de uma lagoa é minha resposta final. Sinto falta disso aqui.”



52
Material gráfico para divulgação do evento à margem, que ocorreria na orla da Lagoa da 7, se o espaço vazio da SQN 207 fosse preenchido por um lago

brasília voz – ou a cidade e as paredes

A cartografia *brasília voz* tem a proposta de documentar as vozes expostas por rastros gráficos em paredes da capital ao longo de um ano. Foram escolhidas três paredes como objetos de observação e registro: a parede sudoeste da tesourinha da CLS 103/104, a porção nordeste da parede externa do Museu Nacional Honestino Guimarães, e a parede noroeste da entrada norte do Instituto Central de Ciências (ICC) da UnB.

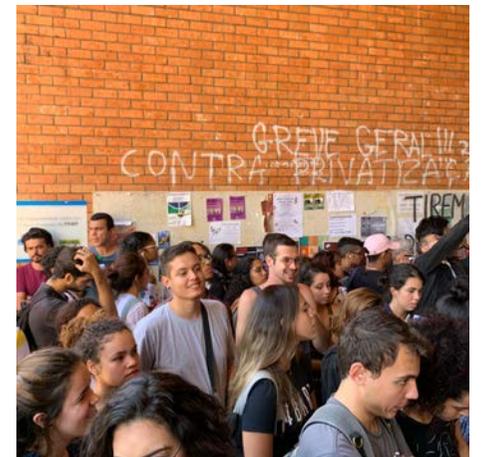


53
Posição das três paredes documentadas na cartografia *brasília voz*

Estas três superfícies foram selecionadas dada a sua diversidade simbólica – respectivamente: a superfície de uma rua como outra qualquer, repetida tantas vezes ao longo do Plano Piloto; a superfície de um dos mais icônicos monumentos da capital; e a superfície de uma universidade pública federal –, sua diversidade de público – morador; visitante; estudante –, sua diversidade gráfica – lambe-lambes; pixo; cartazes – e sua diversidade rítmica – regular; lento; acelerado.

Entre junho de 2018 e junho de 2019, portanto, as três paredes foram registradas a partir de fotografias tomadas sempre de uma mesma posição e aproximadamente ao mesmo horário, semanalmente. Podemos observar, através de tais registros, a perenidade ou a efemeridade dos rastros gráficos. A sutileza de determinados movimentos – a tinta que escorre lentamente do pixo sobre a parede branca do Museu Nacional conforme as condições climáticas o lavam – pode ser observada lado a lado com a clareza de outros – o frenético ritmo de mudança dos cartazes colados na parede do ICC.

Podemos observar, ainda, como linguagens tradicionalmente urbanas como a contracultura do pixo, o lambe-lambe de rua e os impressos efêmeros se expressam em terrenos de cidade modernista, adaptando-se a tal paisagem. O pixo, típico das periferias e das cidades densamente povoadas parece gritar sua presença na parede do museu e conquistar esse espaço, enquanto ao mesmo tempo parece àquele lugar não pertencer. O lambe-lambe, voltado para as massas de pedestres em cidades em que há pedestres, passa a ter que comunicar com os carros da cidade rodoviária, ao menos nessa posição em que foram aqui registrados. Além disso, poderíamos pensar no embate entre a linguagem gráfica que aparece como voz da pessoa de Brasília – aqui parcialmente registrada – e a linguagem gráfica que se apresenta como voz *de* Brasília – aquela oficial, em verde, azul e marrom, e fonte Helvetica Medium, apresentada no capítulo anterior. A polifonia gráfica se dá não apenas em cada parede consigo mesma, mas também entre parede e parede, e entre parede e cidade.

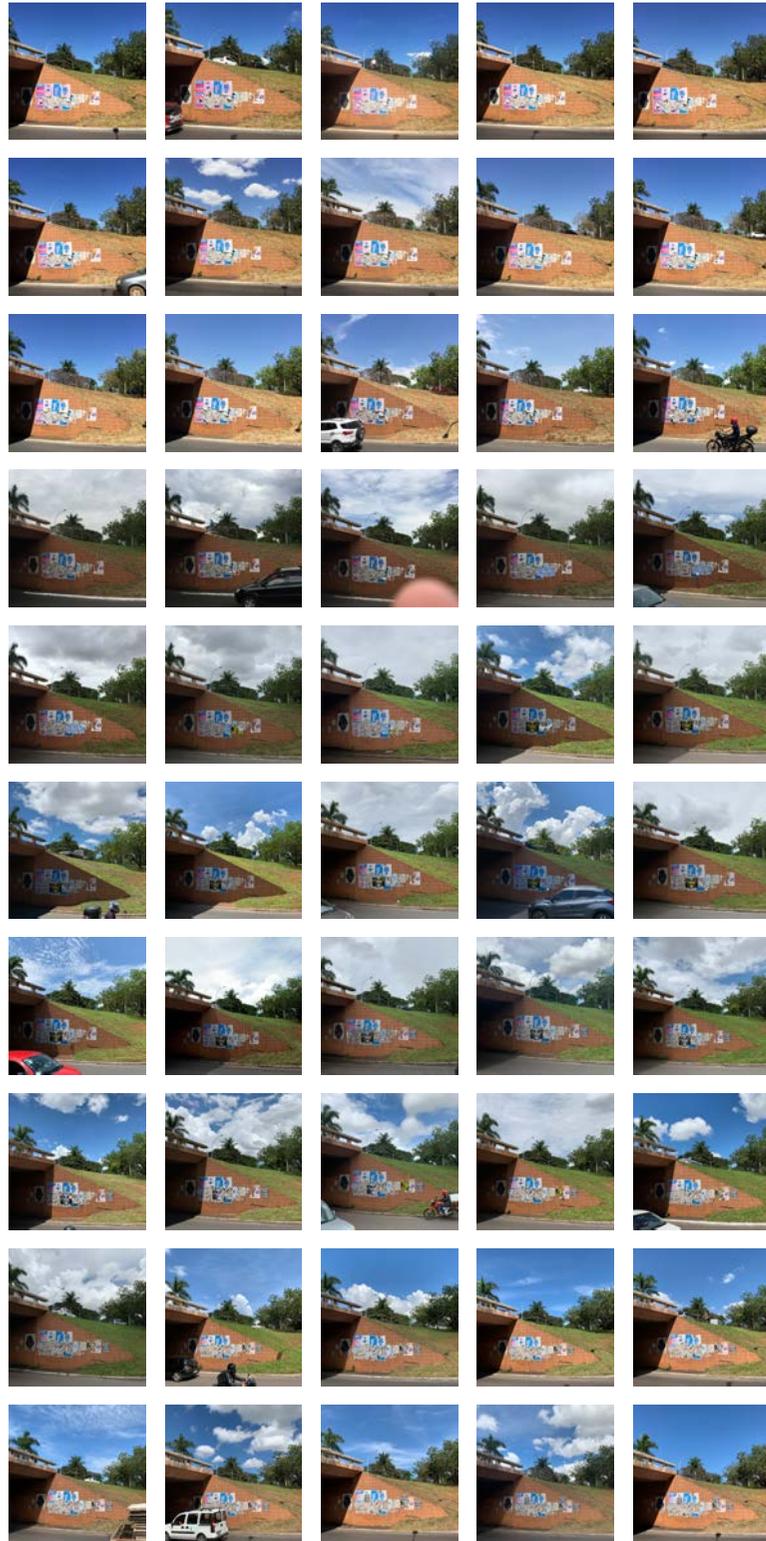


JUNHO 2018

SETEMBRO 2018

FEVEREIRO 2019

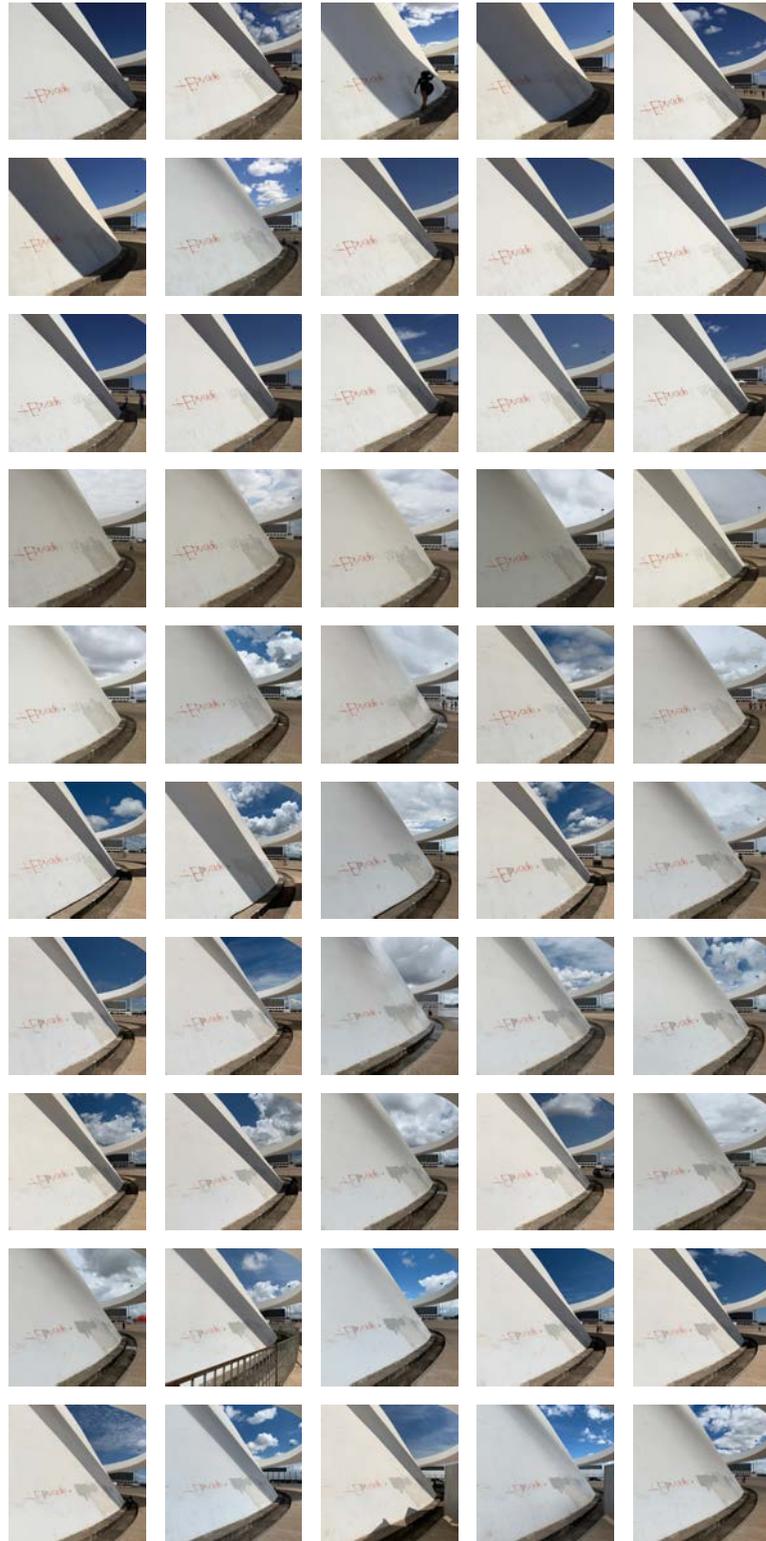
MAIO 2019



54
 Documentação da parede
 sudoeste da tesourinha
 da CLS 103/104 entre junho
 de 2018 e junho de 2019



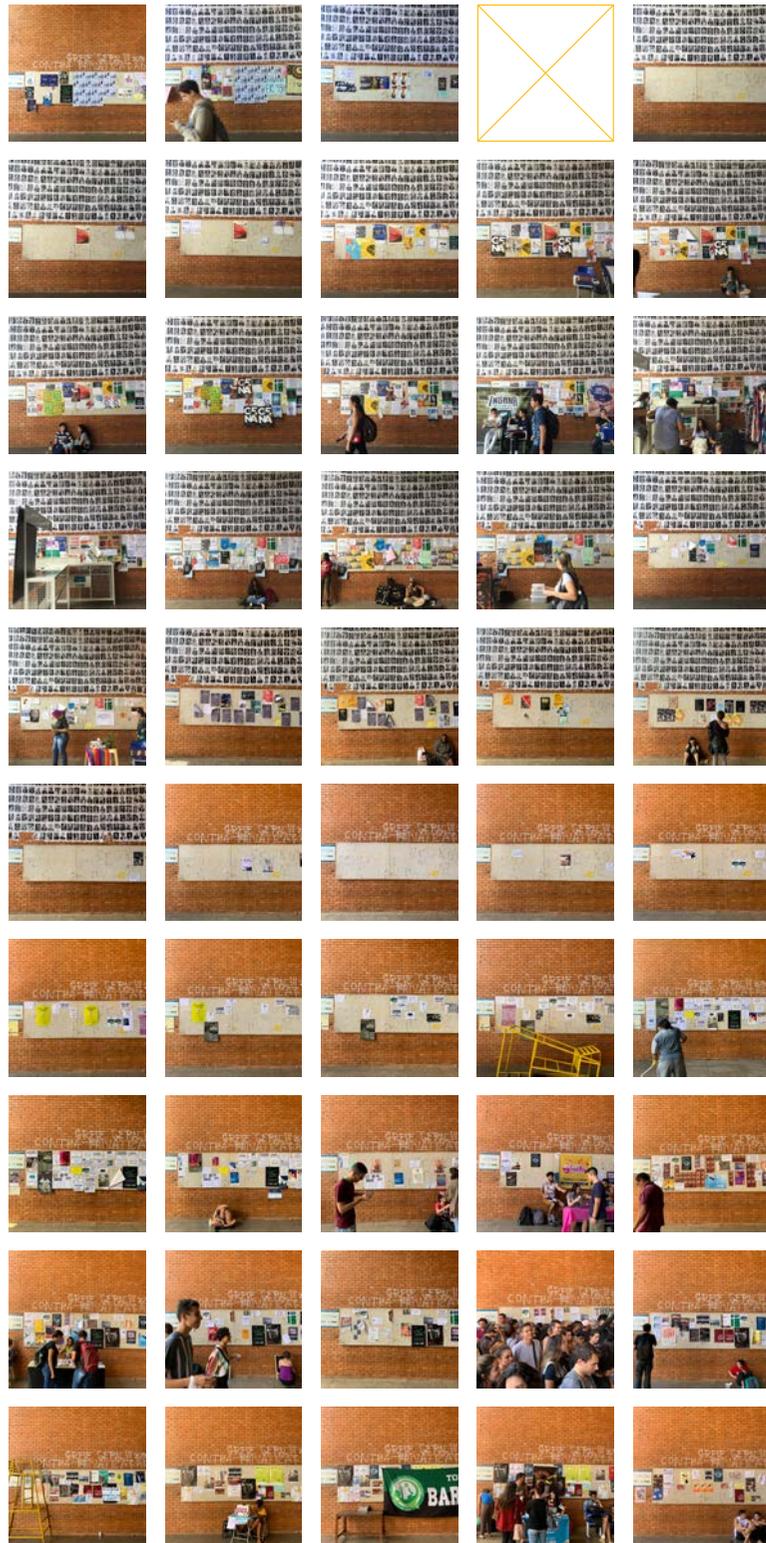
Um GIF com a evolução
 desta parede pode ser
 visualizado através deste
 código QR ou pelo link
henriqueira.com/tesourinha

**55**

Documentação da porção nordeste da parede externa do Museu Nacional Honório Guimarães entre junho de 2018 e junho de 2019



Um GIF com a evolução desta parede pode ser visualizado através deste código QR ou pelo link henriqueira.com/museu



56
 Documentação da parede
 noroeste da entrada norte
 do ICC/UnB entre junho
 de 2018 e junho de 2019



Um GIF com a evolução
 desta parede pode ser
 visualizado através deste
 código QR ou pelo link
henriqueira.com/icc

brasília céu – **ou a cidade azul**

O céu de Brasília é tema recorrente em canções, poemas, ou mesmo conversas sobre a cidade. Em *Brasília Revisitada*, Lucio Costa aponta o que chamou de “características fundamentais do Plano Piloto”. Dentre elas está a presença do céu:

Da proposta do plano-piloto resultou a incorporação à cidade do imenso céu do planalto, como parte integrante e onipresente da própria concepção urbana – os “vazios” são por ele preenchidos; a cidade é deliberadamente aberta aos 360 graus do horizonte que a circunda.

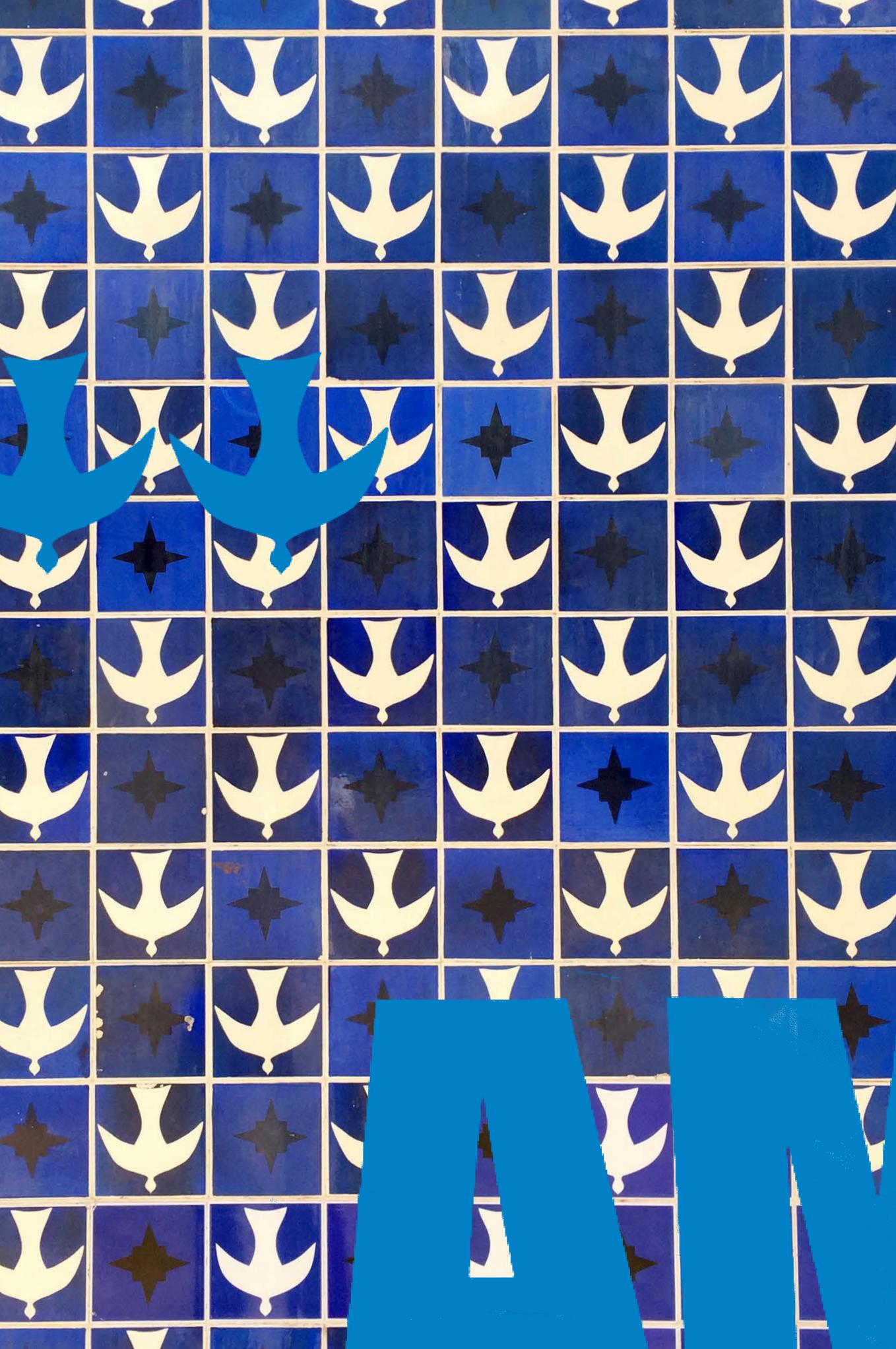
(COSTA, 1987)

A beleza do céu da capital é tradicionalmente defendida por seus habitantes, quase como um patrimônio de igual importância a dos monumentos e bens tombados na cidade. “O céu é o mar de Brasília” teria dito o próprio Lucio Costa ao ouvir que o que falta em Brasília é o mar.

O que mais é céu em Brasília? Tomando a pergunta como ponto de partida para uma investigação poética, proponho uma tentativa de cartografar este céu. A ideia seria construir o céu não olhando simplesmente para cima – nos 360 graus do horizonte mencionados por Costa –, mas também para a frente, para os lados, e para baixo, por todos os graus, em todas as direções. A provocação aqui colocada é encontrar o que tem de céu à volta, em uma cidade tão preenchida da imensidão azul acima.

A cartografia foi construída a partir da apreensão fotográfica de elementos de cor azul encontrados ao acaso durante as navegações cotidianas da cidade. Esses elementos são, então, manipulados, combinados, justapostos, e dispostos em combinações associativas ao longo do espaço gráfico destas páginas. Na tentativa de cartografar o céu, acabo por cartografar também o meu próprio movimento na cidade – os lugares por onde andei, as coisas pelas quais passei, o cenário que me envolve, um céu próprio.





ARRAÇÃO

O AMOR

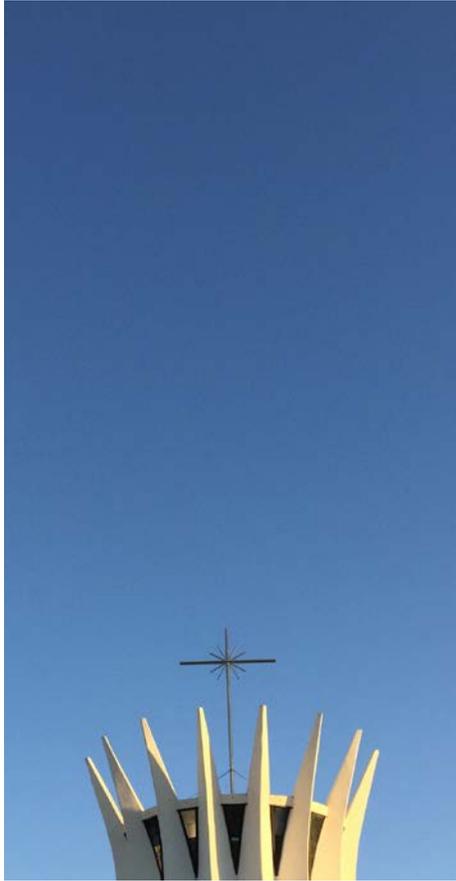
334-6917 

AM

P/

9.83

AMOR



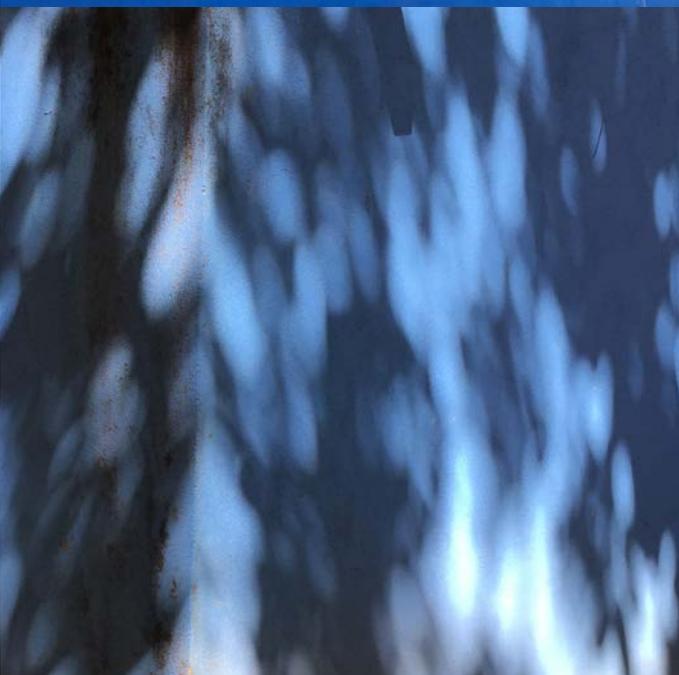
Bienven

PINTOR
9988258
NATAN



do à SQS 308
Welcome!
Bienvenido!
Superquadra Sul 308
DELO DE BRASÍLIA

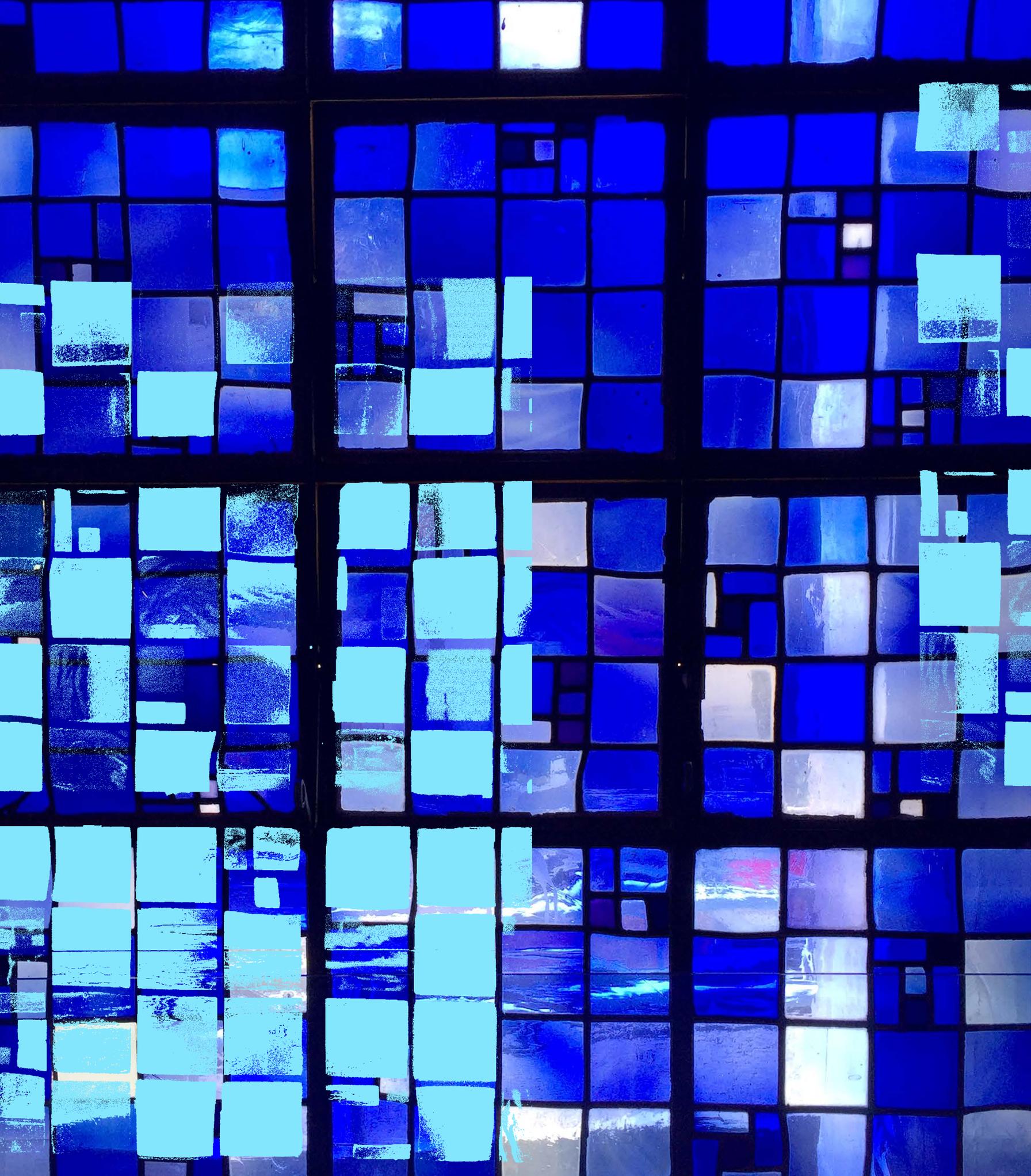
NORTE
Superquadra
215



enido!







A cidade como discurso gráfico



Os autores da cidade e os leitores da cidade

Para discutirmos as implicações da cidade enquanto discurso gráfico, convém retomarmos a distinção – de que falamos no capítulo 2 – que faz Michel de Certeau (1994) entre a cidade-conceito, um projeto ou ideia de cidade que pode nunca ser materializada de fato, e a cidade-vivida, experienciada por pessoas a partir do momento em que o conceito passa à existência física. Enquanto conceito, a cidade pode ser entendida como fruto de um autor, que cria uma ideia de cidade e a coloca no mundo – é o que faz Lucio Costa ao apresentar o seu Plano Piloto para o concurso da Novacap, por exemplo. Enquanto experiência, a cidade pode ser entendida como fruto de um leitor, que recebe, interpreta e navega a cidade que já existe, como no caso de uma cidade previamente projetada por um autor, após a sua edificação – é o que faz o coletivo Aqui em BSB ao apresentar leituras possíveis para Brasília na forma de cartões-postais, por exemplo.

De maneira geral, podemos dizer que os discursos gráficos históricos analisados aqui na primeira seção do capítulo 2 são exemplos de cidades-conceito, de uma Brasília ainda não criada ou de uma Brasília que se apresenta graficamente enquanto ideia. Esses discursos são frutos de autores de uma cidade como proposta. Quando Theodoro Figueira de Almeida e Carmem Portinho desenham planos para a nova capital nas décadas de 1920 e 1930, há aí dois manifestos distintos, cada qual orientado por seus próprios valores, que configuram duas ideias possíveis de cidade. O mesmo pode ser dito sobre a Brasília dos irmãos Roberto, a Brasília de Rino Levi e as demais Brasília apresentadas no

concurso da Novacap. Mesmo Danilo Barbosa, que cria o projeto de sinalização da cidade após 15 anos de sua inauguração, pode ser entendido também como autor de uma Brasília que se apresenta aos navegantes sob narrativa específica – a Brasília clara, funcional, moderna.

De maneira análoga, e no sentido contrário, podemos entender os discursos gráficos contemporâneos analisados na segunda seção do capítulo 2 como exemplos de cidades-vivas, de Brasília interpretadas e sentidas por quem a navega hoje, enquanto experiência sensível e não apenas projeto abstrato. São frutos de leitores de uma cidade existente. O projeto *Dingbats Brasília* apresenta a maneira como a cidade é lida pelo Grande Circular – não em seu “Lado A”, dos clássicos monumentos e da política nacional, mas em seu “Lado B”, conforme é vivida por seus habitantes no dia-a-dia. O trabalho multifacetado dos coletivos Poro, Transverso e Aqui em BSB apresenta leituras múltiplas sobre diversos aspectos da Brasília real – o espaço vazio, o espaço do carro e da rodovia, o espaço urbano enquanto espaço político, o espaço dos afetos, o espaço das pessoas daqui.

No entanto, a discussão binária autor-leitor em formato estrito é insuficiente e simplista demais para tratar a relação dos sujeitos com suas cidades conforme manifestada em discursos gráficos. Primeiramente, a relação de autoria pode ser muito clara em uma cidade projetada, como é o caso de Brasília, mas não tão clara assim em cidades que nascem de forma orgânica – quem são seus autores originais? Depois, podemos observar que, por vezes, autores são também leitores de suas cidades – Lucio Costa, por exemplo, navega entre os modos autor e leitor uma vez que a cidade já foi inaugurada. Com o texto *Brasília Revisitada*, escrito em 1985 e publicado em 1987, Costa analisa a evolução pela qual a cidade passou, fazendo novas proposições e também relatando o que sentiu na experiência da sua mais recente visita à cidade. Dentre outras reflexões, o urbanista aponta uma preocupação sobre como, com o crescimento da metrópole, preservar a ideia original do projeto sem matar a vitalidade natural de uma cidade ainda tão jovem (COSTA, 1987). Ao final do texto, pontua:

O importante ao se pensar na complementação, na preservação, no adensamento ou na expansão de Brasília é [...] tanto saber dizer não como dizer sim na busca contínua da resposta adequada; [...] é fazer prevalecer o senso comum, fugindo das teorias acadêmicas e protelatórias, e da improvisação irresponsável. É lembrar-se que a cidade foi pensada “para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país.” (COSTA, 1987)

Em outros momentos, ainda, podemos entender leitores como autores. Clarice Lispector, ao visitar Brasília apenas dois anos após a sua inauguração, escreve que “Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado” (LISPECTOR, 1962). Para ela, a cidade ainda não existe porque “Brasília ainda não tem o homem de Brasília” (ibid.). De fato, podemos dizer que a cidade-projeto não existe realmente, que passa a existir a partir do momento em que pode ser cidade vivida – embora as fronteiras entre um e outro tipo de cidade por vezes se embaralhem, particularmente no caso de Brasília.

Nesse sentido, podemos apontar ainda para o movimento Internacional Situacionista, que criticava o que chamava de “espetacularização das cidades”, que pode ser atingida, dentre outras formas, a partir do congelamento desses espaços, na criação de cidades-museu e patrimonialização desenfreada (JACQUES, 2003) – em uma leitura que poderia ser facilmente atribuída à capital nacional. Além disso, em sua visão de afeto radical, os situacionistas acreditavam que não seria possível propor uma forma de cidade pré-definida, uma vez que essa forma deveria ser decorrente dos sentimentos de cada habitante, e não da visão do planejador (ibid.).

Se a cidade só existe a partir da experiência, por vezes uma leitura apresentada a um público pode ser entendida também enquanto proposição – autoria – de uma nova cidade. De modo mais claro, leituras como as apresentadas na cartografia *brasilíia potência – ou a cidade que falta* ou no projeto *Outros setores para Brasília* do coletivo Poro indicam outras instâncias de Brasília possíveis, com aspectos inexistentes

na Brasília real – ao menos do ponto de vista oficial. De forma mais sutil, podemos entender o ato de trocar o nome da ponte Costa e Silva para Bezerra da Silva, como faz o Coletivo Transverso em 2012, também como a criação de uma nova Brasília, orientada por novos valores para a escolha dos homenageados em seus monumentos e espaços públicos.

Sendo assim, as definições de autoria e leitura não devem ser entendidas como modos estanques da relação sujeito-cidade. A separação binária tem utilidade do ponto de vista da didática e da discussão teórica, mas não devemos nos esquecer da existência de autores-leitores e leitores-autores e do fato de que todas as proposições sobre cidades, sejam frutos de quem forem, podem ser entendidas igualmente como discurso.

Modos de operação do discurso gráfico sobre cidades

Observando os discursos gráficos de que tratamos ao longo deste trabalho, podemos organizá-los sob modos de operação distintos, ou diferentes funções que o design gráfico pode assumir na comunicação de uma ideia sobre uma cidade. No caso das cidades-conceito, a principal função do ato gráfico é apresentar a cidade, o modo *expositivo*. O discurso aparece no sentido de expor suas características principais e construir uma narrativa clara a seu respeito, sob um ponto de vista específico, assim como o discurso gráfico da revista *brasília*, com sua visualidade, apresenta uma cidade monumental e moderna.

Já no caso das cidades vividas, como é o caso dos discursos gráficos contemporâneos e das cartografias desenvolvidas para esta dissertação, podemos organizar, de maneira geral, três modos distintos. Temos: (1) o modo *documental*, um registro gráfico das características sensoriais e sensíveis com que a cidade é percebida; (2) o modo *poético*, uma navegação gráfica de experiências particulares da cidade, propondo analogias subjetivas e interpretações múltiplas

para causar reações estéticas, emocionais e viscerais; e (3) o modo *especulativo*, uma investigação gráfica que sobrepõe elementos imaginários ou fictícios a camadas de realidade com objetivo de gerar reflexão sobre a cidade ou temas que ela desperta.

Alguns discursos gráficos atuam puramente no modo documental (1). Podemos olhar, como exemplo, para a cartografia *brasília voz – ou a cidade e as paredes*, que registra o passar do tempo na configuração visual de três superfícies da capital. Há, aqui, uma proposta de documentação, ou seja, de registro objetivo de uma realidade tal qual ela é, ainda que tal registro venha a despertar reflexões de natureza poética e não pragmática.

A ideia de documentação está presente na própria razão de ser da cartografia e do mapa. A priori, o mapa existe com o intuito de descrever com exatidão as propriedades físicas de determinado território, embora nenhum mapa seja neutro ou perfeitamente objetivo, como discutimos no capítulo 1. A cartografia *brasília território – ou a cidade expedição*, por exemplo, brinca com uma forma de documentação que abraça o humor e a materialidade plástica.

Há outros discursos gráficos que atuam puramente no modo poético (2). Várias das coleções de postais do coletivo Aqui em BSB operam desta maneira. É o caso de *aqui não tem estações* – que navega pelas duas fases climáticas da cidade, a seca e a chuva, e as maneiras como elas afetam a vida dos habitantes expressas em sentimentos como desespero, gratidão, esperança e dúvida – e de *aqui tem pessoas* – que explora a nostalgia e o cotidiano do elemento humano na capital.

A potencialidade do modo de comunicação poética está em comunicar diretamente à emoção e abrir espaço para o devaneio (SANTOS, 2008), como vimos no capítulo 1. Grande parte do trabalho do Coletivo Transverso atua no modo poético. As intervenções *Quantas cidades tenho em mim?* e *Brasília é um deserto de rostos conhecidos* têm a capacidade de, na conexão com o leitor, transformar a cidade em espaço para a contemplação.

Outros discursos gráficos atuam puramente no modo especulativo (3). É o caso das notícias falsas do coletivo Aqui em BSB

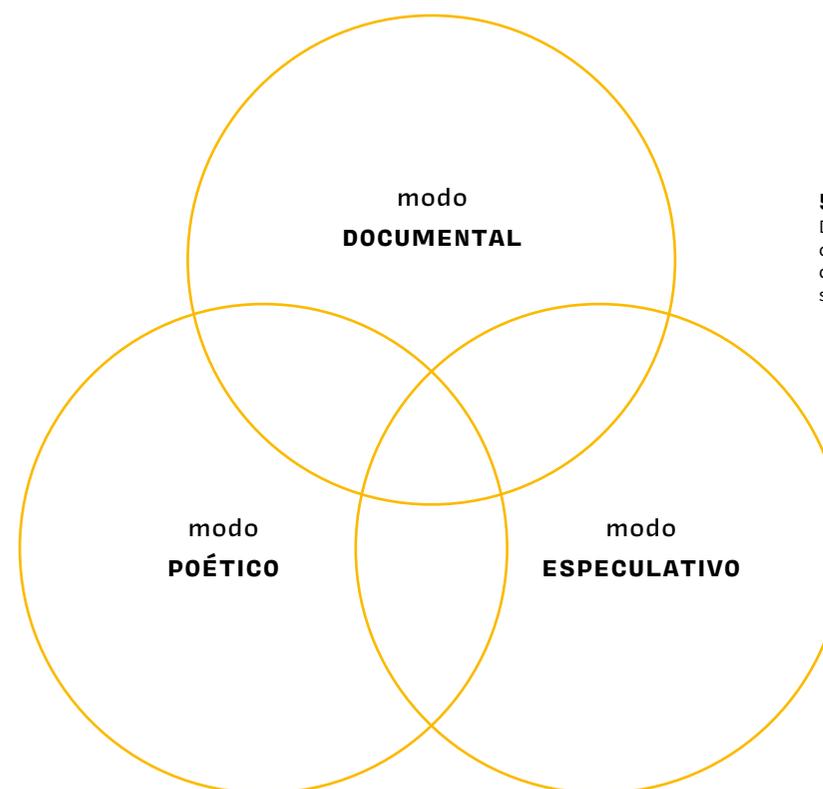
que, a partir da inserção de narrativas fictícias sobre narrativas reais, nos colocam em um espaço entre o familiar e o desconhecido. Já nas cartografias autorais, podemos classificar *brasília potência – ou a cidade que falta* como instância especulativa, uma vez que cria novos espaços imaginários na cidade e os sobrepõe aos espaços reais com o objetivo de fazer o público imaginar e sentir o que mais poderia haver na cidade, ou como seria a vida se tais ideias fossem levadas a cabo.

De certa forma, poderíamos argumentar que qualquer projeto de design é, por natureza, especulativo uma vez que imagina e materializa algo que ainda não existe, atualizando o futuro no presente. O design é, em essência,

uma prática questionadora e especulativa. É intrinsecamente guiada pelas perguntas “por quê?” e “e se...?”. Ou seja, tenta entender o contexto e seus motivos (razões de ser), desafiando o estado das coisas e tornando o normal estranho; e também propõe, gerando ideias de alternativas possíveis para determinadas situações, tornando o estranho normal. Dessa forma, mesmo quando lança uma solução ao mundo, o bom design nunca afirma – mantém-se aberto, interrogável e interrogador. (EIRA e BRANDALISE, 2019, p. 90).

No entanto, embora possa ser verdade para qualquer projeto de design, essa característica é mais palpável nos projetos especulativos que são conscientes e se apresentam como tais, com o objetivo de gerar reflexão. Dunne e Raby comentam que tais projetos nos ajudam a ver que a forma como as coisas são é apenas uma das possibilidades do real, e não necessariamente a melhor. Cada um dos projetos ocupa um espaço entre a realidade e o impossível, o importante espaço dos sonhos, esperanças e medos (DUNNE e RABY, 2013).

Podemos observar algumas instâncias de discursos gráficos e cartografias que atuam sob mais de um modo ao mesmo tempo. *brasília céu – ou a cidade azul*, por exemplo, é uma cartografia que documenta (1) o “céu” da cidade, mas que o faz de maneira poética (2), não objetiva, configurando-se como uma proposta documental-poética (1+2). Já *brasília mística – ou a cidade e o sonho* explora poeticamente (2) a visão de Dom Bosco sobre a terra prometida ao mesmo tempo



57
Diagrama com três modos de operação do discurso gráfico sobre cidades

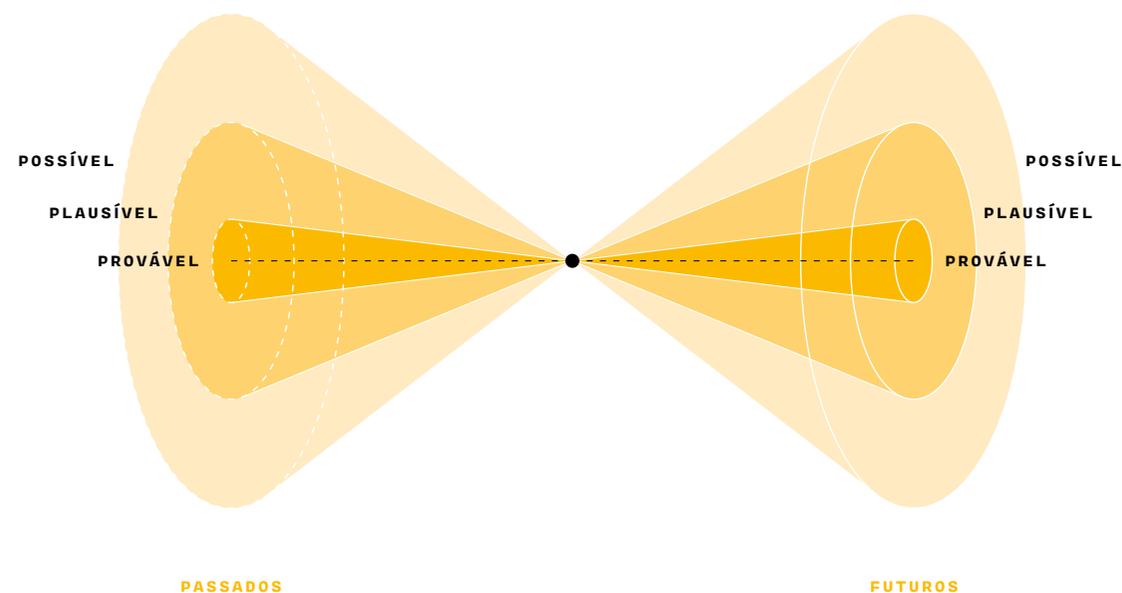
em que imagina e dá forma a uma cidade paralela, que é real de modo fictício (3), a cidade de Dom Bosco, sobreposta à cidade real – é, assim, uma cartografia de natureza poética e especulativa (2+3). Em *brasília projeto – ou a cidade e as ideologias*, temos uma cartografia que documenta (1) alguns dos projetos para a nova capital submetidos ao concurso da Novacap. Tal documentação é exposta a partir de uma apresentação poética (2), com os traços sobrepostos em uma trama gráfica, o que comenta sobre a multiplicidade de visões que um mesmo território pode abarcar. E na elaboração sobre como teria sido a vida na capital se o projeto escolhido fosse o dos irmãos Roberto, temos uma dimensão fictícia para a reflexão (3), o que resulta em uma cartografia de natureza documental-poético-especulativa (1+2+3). A combinação de mais de um modo de operação pode contribuir para maior estranhamento e interesse do público que interage com os discursos gráficos.

O tempo e a cidade nos discursos gráficos

Como última proposta de discussão sobre os temas deste trabalho, vamos olhar agora para a relação entre a cidade e o tempo, e as diversas formas em que ela aparece nas cartografias e discursos gráficos sobre uma cidade. Podemos investigar o tempo a partir de duas perspectivas: (A) o tempo histórico, ou a relação passado-presente-futuro; e (B) o tempo cotidiano, ou as relações subjetivas com as rotinas urbanas e com o não-tempo. Estas duas perspectivas podem orientar o tema de cartografias e discursos de qualquer natureza, sejam no modo expositivo, documental, poético, especulativo ou na combinação de mais de um modo.

Na perspectiva (A), passado-presente-futuro, temos uma investigação da cidade enquanto narrativa histórica. A relação com o futuro é particularmente importante para o pensamento em design dada a concepção da própria disciplina enquanto ato orientado ao futuro, como vimos no capítulo 1, e ainda mais crucial para o campo do design especulativo, que se dispõe justamente a navegar por proposições múltiplas de futuros possíveis. A relação de possibilidades para o futuro é crucial para o fazer em design, uma vez que o ato de design concebe e configura tais futuros. A narrativa de futuro único ou estreito demais é atualmente já bastante criticada e questionada pelo campo do design e por outras disciplinas, que passam a tratar de futuros – plurais e abertos –, como vimos na discussão sobre especulações a partir do diagrama *Cones de Futuros PPP* (Figura 04), adaptado de Joseph Voros.

Porém não apenas o futuro é passível de especulação, mas também o passado. Não precisamos limitar o ato projetual, particularmente o ato projetual especulativo, a uma orientação que reconfigura o que está por vir, mas podemos debater também o que já foi. O que ocorre se tomamos o cone de Voros e o apontamos para trás? Temos, assim, um novo diagrama com um ponto central que marca a nossa posição no presente e dois grupos de cones – um que imagina a amplitude de possibilidades sobre o futuro, e outro que faz o mesmo sobre o passado.



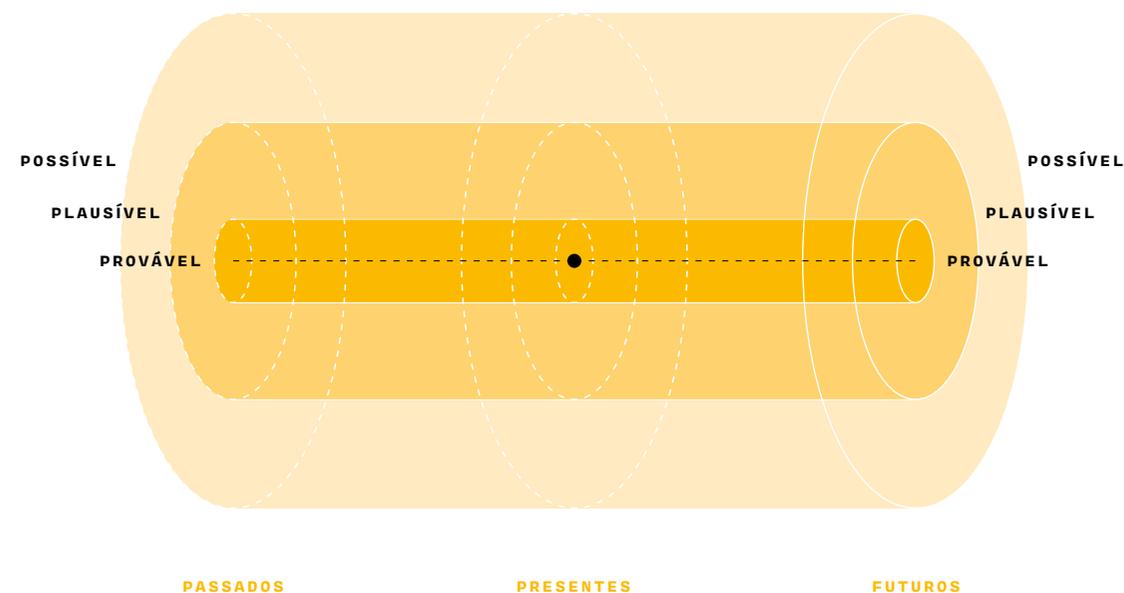
58
Diagrama de futuros e passados especulativos (Futuros e Passados PPP)

Poderíamos, ainda, extrapolar o mesmo pensamento de ampliação de possibilidades também para o presente. Como são outros presentes possíveis? Como seria – ou é – a vida hoje, fosse ela orientada sob outros valores? Agora, o diagrama se configura não mais em cones, mas em cilindros concêntricos, o que nos permite navegar por qualquer ponto do tempo-espaço em perspectivas múltiplas de probabilidade e possibilidade.

A cartografia *brasília projeto – ou a cidade e as ideologias* explora um pouco esta questão ao tomar o projeto dos irmãos Roberto para Brasília e posicioná-la em décadas passadas. Como teria sido o crescimento desta cidade? Como a paisagem teria sido, aos poucos, transformada? Como seria a vida de seus habitantes? Por fim, chegamos aos dias atuais na perspectiva de um presente paralelo, uma camada imaginária que habita o mesmo território que a Brasília atual.

Na perspectiva (B), o tempo cotidiano, temos uma relação com a cidade que denota intimidade e constância. O navegar repetitivo pelo espaço urbano faz com que alguns aspectos da cidade nos atravessem imperceptíveis, enquanto outros o fazem com impacto intenso. Os discursos gráficos e as cartografias que exploram as questões cotidianas podem fazer ver sutilezas e detalhes das mais variadas escalas. Em *brasília voz – ou a cidade e as paredes* temos a condensação do tempo de um ano em uma leitura de poucos segundos ou minutos, que deixa a transformação da paisagem em evidência. Somos apontados para o que há de perene e o que há de efêmero na paisagem natural, na paisagem edificada, na paisagem gráfica e na paisagem humana. O trabalho do Coletivo Transverso, por sua vez, cria pontos de tensão sobre a malha do corriqueiro, enquanto os trabalhos *Cidade Estacionamento e Parking.ttf*, do grupo Poro, transformam o corriqueiro em plasticidade gráfica.

Dentro da perspectiva cotidiana, navegamos não apenas o tempo enquanto rotina, mas também o não-tempo, o tempo místico ou divino e as relações com a essência dos espaços – não pautadas na relação espaço-tempo, mas apenas a experiência do espaço enquanto tal. É o caso de quando olhamos para Brasília como cidade de Dom Bosco, buscando



59

Diagrama de futuros, passados e presentes especulativos (Futuros, Passados e Presentes PPP)

enxergar a sua essência de terra prometida e abundante. De modo similar, a cartografia *brásilia céu – ou a cidade azul* navega uma instância do dia-a-dia da capital ao mesmo tempo em que explora a relação do espaço terreno com o espaço celeste em si, descolado de perspectiva temporal.

Em suma, a cidade como discurso gráfico pode ser expressa por autores – que projetam uma ideia de cidade –, por leitores – que experienciam uma cidade existente –, ou ainda por autores-leitores e leitores-autores. Essa expressão pode se dar em modo expositivo, documental, poético e/ou especulativo e comentar sobre diversos temas ou aspectos associados a cada cidade. A apresentação gráfica dessas narrativas automaticamente relaciona sujeito-cidade em uma dimensão de temporalidade, podendo esta ser no tempo histórico passado-presente-futuro ou ainda na relação com o tempo cotidiano e o não-tempo. Toda cidade é múltipla, podendo ser tema e palco dos mais diversos discursos gráficos, mas tal multiplicidade é ainda mais rica e latente em Brasília, a 56ª cidade invisível, a cidade potencial por excelência.

Convide — LUGOEN S Sinais

“Você viaja para reviver o seu passado?” pergunta, em determinado momento, Kublai Khan a Marco Polo, que também recebe a pergunta como “Você viaja para reencontrar o seu futuro?” (CALVINO, 1990, p. 29). No diálogo narrado por Calvino, o viajante tenta explicar para o imperador e para si mesmo que

o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. (CALVINO, 1990, p. 28)

Ao longo do itinerário percorrido nesta pesquisa, me deparei com inúmeras novas cidades, com inúmeros novos lugares estranhos sobre um lugar conhecido. A cada vez, me deparei também com inúmeras novas versões de mim. A pergunta *Quantas cidades tenho em mim?* posta aos navegantes de Brasília segue recebendo, em mim, mais e mais respostas em forma de interrogação. Por sua vez, a pergunta-mãe que norteou o início da pesquisa e a navegação ao longo de seu itinerário – *De que maneiras abordagens gráficas podem propor leituras múltiplas e subjetivas das cidades?* – recebe reflexão teórica e investigação prática na cidade de Brasília, revelando maneiras expositivas, documentais, poéticas e especulativas para cartografias e discursos gráficos.

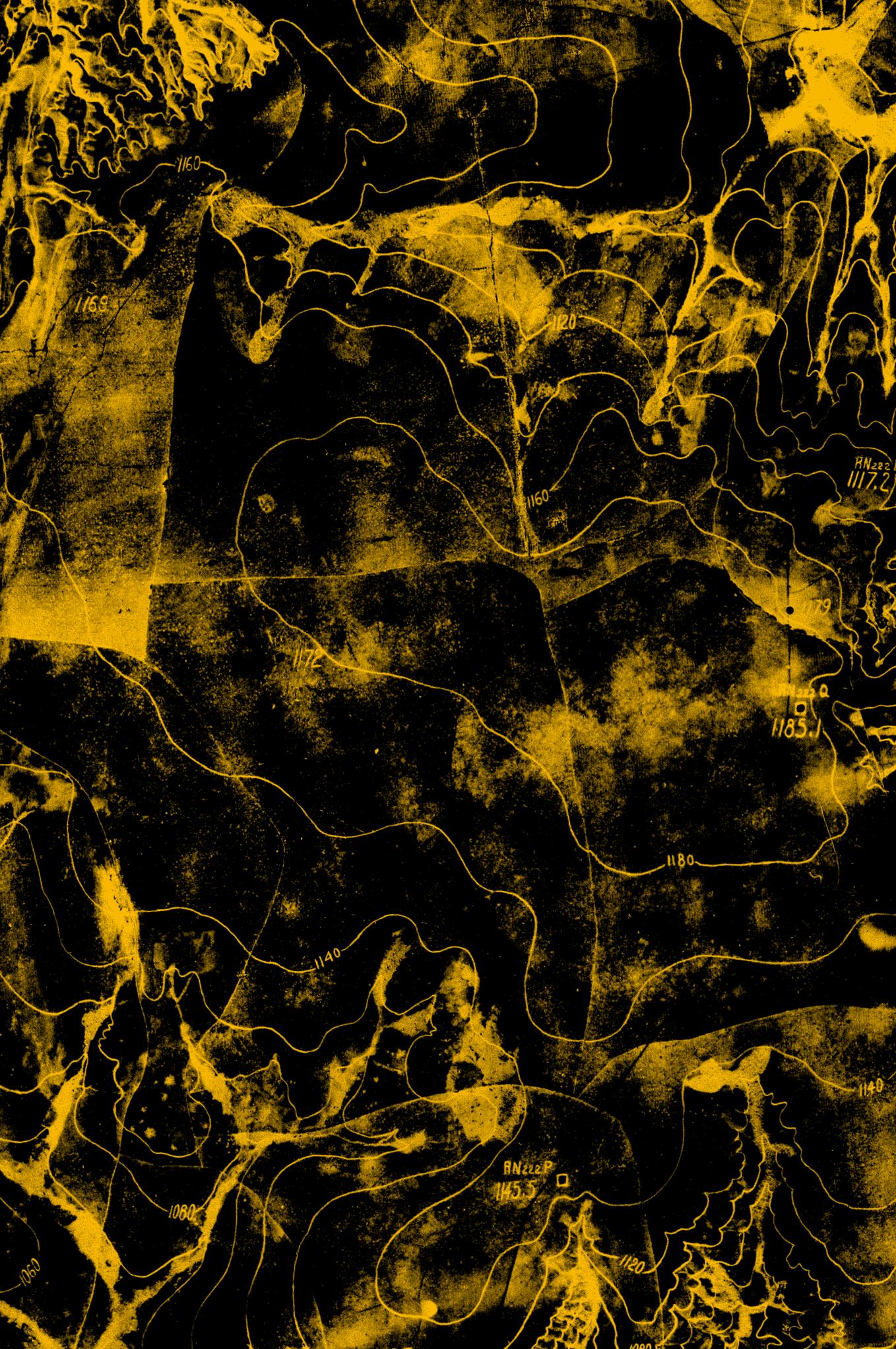
Por um lado esta dissertação reflete sobre sua inspiração temática – Brasília. Ela é, enquanto matéria gráfica, uma resposta

às duas perguntas, resposta esta que, como não poderia deixar de ser, apresenta-se múltipla, aberta e inacabada. Há uma equivalência entre os variados discursos oficiais e os variados discursos populares sobre a capital – todos válidos enquanto expressão de um pensamento sobre o que é a cidade em sua complexidade viva. A tentativa de esgotar as camadas de significado de Brasília ou de expor graficamente a totalidade de discursos a seu respeito, que já se sabia impossível antes mesmo de iniciada, se não serve para esgotá-las de fato, serve para fazer evidenciar essa sua pluralidade. Tratadas aqui de modo introdutório, essas diversas camadas de significado sobre a cidade seguem abertas como potência que nos convida a novas e mais aprofundadas investigações futuras.

Por outro lado, a dissertação reflete também a respeito do design gráfico e do próprio ato de pesquisar, especulando sobre como pode se dar uma pesquisa em design gráfico – como abordagem teórica, mas também como investigação prática. Em sua configuração gráfica e material, propõe uma alternativa possível para o formato de apresentação dos resultados de uma pesquisa de mestrado. É, ainda, uma provocação a respeito do que pode ser estudado dentro da disciplina do design gráfico, a partir de uma compreensão ampliada dos discursos gráficos para além do que é tradicionalmente entendido como um produto de design. O modo não-utilitário do design gráfico se configura como rico campo de estudo e de experimentação, com potencialidades ainda a serem desbravadas, sem que se pretenda firmá-lo como o único modo válido – o design utilitário precisa continuar existindo na academia e na prática da disciplina.

Por fim, o conceito de discurso gráfico aplicado ao estudo de uma cidade possibilita que olhemos para seus significados com base na materialidade gráfica, em diálogo com a história e com os tempos contemporâneos. Há aqui a apresentação de uma oportunidade para o design gráfico enquanto campo, convidado a interagir com a cidade de modo não-utilitário a partir daquilo que lhe é particular – risco, forma, letra.

**QUANTAS
CIDADES
TENHO EM
MIM?**



Referências Bibliográficas

- ▶ AL, Marck. **O Metrô de Goiânia: O design especulativo como reflexão da realidade**, 2017. Disponível em medium.com/@neuralbrand/metro-de-goiania-5af7bfac647c (acesso em 09/11/2019)
- ▶ ALVES, Marco Antônio Sousa. *A autoria em questão a partir de Foucault: autor, discurso, sujeito e poder*. In: **Matraga**, v.22, n.37, p. 79-97. Rio de Janeiro, 2015.
- ▶ ARGAN, Giulio Carlo. *A Crise do Design*. In: ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 251-267.
- ▶ ARNHEIM, Rudolf. *A percepção de mapas*. In: ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 205-213.
- ▶ BARROS, Euler Frank Larcerda. **Transcrição das cadernetas da Missão Cruls – Hastimphilo de Moura – 1982, Diário n.01**. Brasília: Arquivo Público do Distrito Federal, 2006.
- ▶ BONSIPEPE, Gui. **Design: do material ao digital**. Florianópolis: FIESC/IEL, 1997.
- ▶ BONSIPEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade**. São Paulo: Blucher, 2010.
- ▶ BRAGA, Alíne. **(Im)Possíveis Brasília: Os projetos apresentados no concurso do plano piloto da nova capital federal**. São Paulo: Alameda, 2011.
- ▶ BRAGA, Milton. **O concurso de Brasília**. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010.
- ▶ BROTTON, Jerry. **Uma história do mundo em doze mapas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ▶ CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ▶ CALVINO, Italo. *O viajante no mapa [1980]*. In: CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 25-32.
- ▶ CAMPPELLO, Maria Beatriz. *A revista Brasília na construção da Nova Capital: Brasília (1957-1962)*. In: **risco**, v.11, n.1, p. 43-57. São Paulo, 2010.
- ▶ CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- ▶ COLETIVO TRANSVERSO. **Atenção: isto pode ser um poema**. Brasília, 2018.

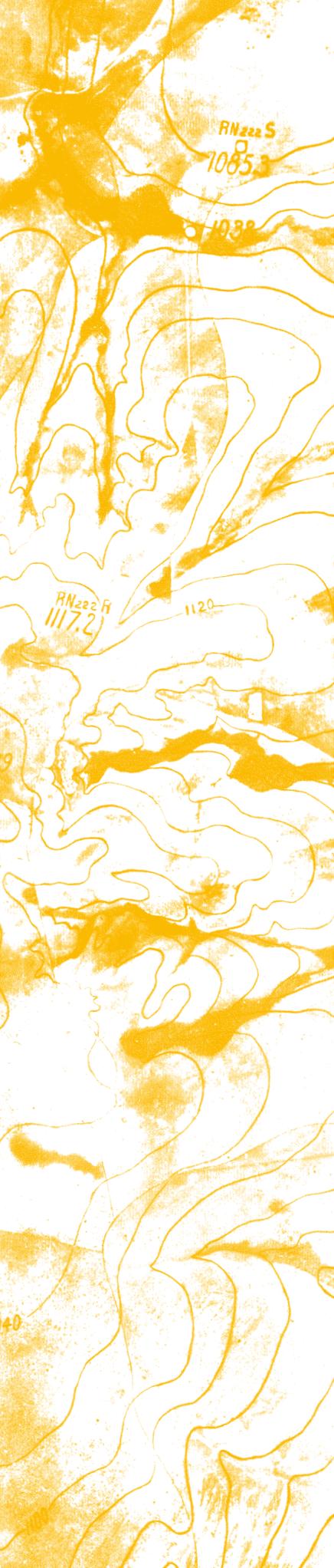
- ▶ COSTA, Lucio. **Brasília Revisitada**. Anexo I do Decreto nº 10.829/1987 (GDF) e da Portaria nº 314/1992 (Iphan). 1987.
- ▶ COSTA, Lucio. **Plano Piloto** (Submetido ao concurso da Novacap), 1956.
- ▶ DOM BOSCO, Colégio. **Um sonho profético de Dom Bosco**. Rio de Janeiro: Gráfica e Editora Rio-São Paulo. (sem data).
- ▶ DUNNE, Anthony; RABY, Fiona. **Speculative Everything: Design, Fiction and Social Dreaming**. Cambridge e Londres: MIT Press, 2013.
- ▶ EIRA, Henrique. *re:verso – Rumo a uma poética do design gráfico no cotidiano digital*. In: **Revista de Design, Tecnologia e Sociedade**, v. 3, n. 1, p. 37-56. Brasília, 2016.
- ▶ EIRA, Henrique; BRANDALISE, Isabella. **Patadesign: notas pendentes de soluções imaginárias**. Brasília: Estereográfica, 2019.
- ▶ LUPTON, Ellen. **Pensar com tipos**. São Paulo: Cosac Naify, 2010
- ▶ ESCOBAR, Arturo. **Designs for the Pluriverse: radical interdependence, autonomy, and the making of worlds**. Durham e Londres: Duke University Press, 2018.
- ▶ FICHER, Sylvia. *Algumas Brasília*. In: XAVIER, Alberto e KATINSKY, Júlio (orgs.). **Brasília: Antologia Crítica**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 360-367.
- ▶ FICHER, Sylvia; BATISTA, Geraldo; LEITÃO, Francisco; SCHLEE, Andrey. *Brasília: Uma história de Planejamento*. In: RODRÍGUEZ I VILLAESCUSA, Eduard; FIGUEIRA, Cibele Vieira A. (orgs.). **Brasília 1956–2006, de la fundación de una ciudad capital, al capital de la ciudad**. Lleida: Milenio, 2006. p. 55-97.
- ▶ FINIZOLA, Fátima. **Tipografia vernacular urbana**. São Paulo: Blucher, 2010.
- ▶ GARFIELD, Simon. **Esse é meu tipo: Um livro sobre fontes**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- ▶ GOMES, Ana Lúcia de Abreu. **Brasília: de espaço a lugar, de sertão a capital (1956-1960)**. Tese de Doutorado. Departamento de História da Universidade de Brasília, 2008.
- ▶ HOLSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ▶ JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ▶ KLEE, Paul. *Credo Criativo (1920)*. In: CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 183-188.
- ▶ KUBITSCHEK, Juscelino. **Discursos proferidos no terceiro ano de mandato presidencial (1958)**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1959.
- ▶ KUBITSCHEK, Juscelino. **Discursos proferidos no quarto ano de mandato presidencial (1959)**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1960.
- ▶ LEITÃO, Francisco; FICHER, Sylvia. *O legado cultural de Brasília*. In: **Brasília 1960 2010: passado, presente e futuro**. LEITÃO, Francisco (org). Brasília: Secretaria de Estado de Desenvolvimento Urbano e Meio Ambiente, 2009. P. 19-25.
- ▶ LEITE, João de Souza. *De costas para o Brasil: O ensino de um design internacionalista*. In: MELO, Chico Homem de (org). **O design gráfico brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 252-283.

- ▶ LISPECTOR, Clarice. **Brasília**. 1962.
- ▶ LYNCH, Kevin. **Good City Form**. Cambridge e Londres: MIT Press, 1989.
- ▶ MEGGS, Philip; PURVIS, Alston. **História do design gráfico**. São Paulo: CosacNaify, 2009.
- ▶ MELO, Chico Homem; RAMOS, Elaine. **Linha do tempo do design gráfico no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ▶ NEWARK, Quentin. **O que é design gráfico?** Porto Alegre: Bookman, 2009.
- ▶ NOVACAP, **Concurso Nacional do Plano Piloto da Nova Capital do Brasil**, 1956.
- ▶ PAPANEK, Victor. *Renovar as coisas e torná-las belas*. In: CALÇADA, Ana; MENDES, Fernando; BARATA, Martins (Coord.). **Design em aberto: uma antologia**. Lisboa: Centro Português de Design, 1993.
- ▶ PARONETTO, Fernanda. **SQN 207: Uma proposta contemporânea para a superquadra moderna de Brasília**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo (FAU-USP), 2015.
- ▶ PENNA, José Osvaldo de Meira; KUBITSCHEK, Juscelino; PINHEIRO, Israel. **Quando mudam as capitais**. Brasília: Senado Federal, 2002.
- ▶ PEREC, Georges. **Especies de Espacios**. 2ª edição. Barcelona: Montesinos, 2001.
- ▶ PRINZ, Jesse; MANDELBAUM, Eric. *Poetic Opacity: How to Paint Things with Words*. In: GIBSON, John (org.). **The Philosophy of Poetry**. Oxford: Oxford University Press, p. 63-87, 2015.
- ▶ SANTOS, Fátima Aparecida. **Linguagens do Web Design**. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2008.
- ▶ SEGRE, C. *Discurso*. In: **Enciclopédia Einaudi. Vol. 17, Literatura-Texto**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, p. 11.
- ▶ TAVARES, Jeferson. **Projetos para Brasília: 1927–1957**. Brasília: Iphan, 2014.
- ▶ THARP, Bruce; THARP, Stephanie. **Discursive design: critical, speculative, and alternative things**. Cambridge: MIT Press, 2018.
- ▶ VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. 2a edição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ▶ WARDE, Beatrice. *A taça de cristal, ou por que a tipografia deve ser invisível (1930)*. In: ARMSTRONG, Hellen (org.). **Teoria do Design Gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 47-54.

Lista de Figuras

- 01** **Quantas cidades tenho em mim?**, Coletivo Transverso. Fonte: Fotografia própria
- 02** **Parole in libertà futuriste**, Filippo Marinetti (1909). Fonte: MEGGS, 2009
- 03** **Manual de identidade visual e linguagem gráfica do Partido Nazista Alemão** (1920-1945). Fonte: www.cbsnews.com
- 04** **Cones de Futuros PPP**, adaptado de J. Voros. Fonte: EIRA E BRANDALISE, 2019 (adaptado)
- 05** **The Fashion Police**, Otto von Busch (2015). Fonte: selfpassage.info/FashPol/FashPol.htm
- 06** **Metrô Goiânia**, Marck Al (2017). Fonte: www.medium.com/@neuralbrand
- 07** **Teleport City**, Gabirela Bilá (2017). Fonte: www.metropoles.com
- 08** **A marca e o logotipo brasileiros**, Wladimir Dias-Pino (1974). Fonte: www.encyclopediavisual.com
- 09** **Matéria sobre Bryan Ferry**, David Carson, Raygun (1974). Fonte: macgregormedia.com
- 10** **Atenção: Isto pode ser um poema**, (lambe-lambe), Coletivo Transverso. Fonte: www.coletivotransverso.com.br
- 11** **América Invertida**, Joaquín Torres García (1943). Fonte: www.iberamericasocial.com
- 12** **Cordões / 30 km de linha estendidos e recolhidos**, Cildo Meireles (1969). Fonte: www.itaucultural.org.br
- 13** **The Naked City**, Guy Debord (1957). Fonte: www.vitruvius.com.br
- 14** **mmm... skyscraper i love you**, John Warwicker e Karl Hyde (1994). Fonte: www.johnwarwicker.com
- 15** **Arqueologia Afetiva Urbana**, Eduardo Foresti (2011). Fonte: www.itaucultural.org.br/sites/cidadegrafica
- 16** **São Paulo Cidade Limpa**, Gustavo Piqueira (2007). Fonte: www.itaucultural.org.br/sites/cidadegrafica
- 17** **Faixa de território da América do Sul entre os paralelos 15 e 20**. Fonte: DOM BOSCO
- 18** **Mapa produzido pela Missão Cruis**. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal
- 19** **Imagem aerofotogramétrica e estudo para o Relatório Belcher**. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal
- 20** **Traçados para a nova capital**, Almeida (1929) e Portinho (1936). Fonte: TAVARES, 2014
- 21** **Projeto de Rino Levi para a nova capital (1956)**. Fonte: BRAGA, 2011
- 22** **Projeto dos Irmãos Roberto para a nova capital (1956)**. Fonte: BRAGA, 2010
- 23** **Riscos de Lucio Costa**. Fonte: BRAGA, 2010
- 24** **Cruzamento dos eixos Monumental e Rodoviário** (fotografia). Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal
- 25** **Hieroglifo niwt**. Fonte: HOLSTON, 1993
- 26** **Traçado do Plano Piloto**, Lucio Costa (1956). Fonte: BRAGA, 2010
- 27** **Mapa das distâncias entre Brasília e as capitais dos estados**. Fonte: HOLSTON, 1993
- 28** **Outdoor para divulgar o Programa Habitacional Juscelino Kubitschek**. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal
- 29** **Revista *brasília*, direção de Paulo Rehfeld**. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal
- 30** **Revista *brasília*, direção de Nonato Silva**. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal
- 31** **Primeiro e segundo logotipos da revista *brasília***. Fonte: própria, a partir de material do Arquivo Público do Distrito Federal
- 32** **Sinalização viária de Brasília**. Fontes: g1.globo.com e agenciabrasilia.df.gov.br
- 33** **Dingbats Brasília**, Grande Circular (2014-2015). Fonte: www.grandecircular.com
- 34** **Poemas em estêncil**. Fontes: noticias.r7.com e COLETIVO TRANSVERSO, 2018
- 35** **Poemas em lambe-lambe**, Coletivo Transverso. Fonte: www.coletivotransverso.com.br
- 36** **Ponte Bezerra da Silva**, Coletivo Transverso (2012). COLETIVO TRANSVERSO, 2018
- 37** **Outras intervenções na placa da Ponte Costa e Silva/Honestino Guimarães**. Fontes: metropoles.com e correiobrasiliense.com.br
- 38** **Outros setores para Brasília e Fora do grid**, Poro (2012). Fonte: www.poro.redezero.org
- 39** **Glifos da fonte *Parking.ttf***, Poro (2012). Fonte: www.poro.redezero.org
- 40** **Cidade Estacionamento**, Poro (2012). Fonte: www.poro.redezero.org
- 41** **Aqui não tem estações**, Aqui em BSB. Fonte: www.facebook.com/aquiembbsb
- 42** **Aqui tem furos**, Aqui em BSB. Fonte: www.facebook.com/aquiembbsb
- 43** **Aqui tem tesouros**, Aqui em BSB. Fonte: www.facebook.com/aquiembbsb
- 44** **Aqui tem pessoas**, Aqui em BSB. Fonte: www.facebook.com/aquiembbsb
- Figuras 45–59**
Autoria própria
- Mapa da capa e páginas internas**
Arquivo Público do Distrito Federal





Esta dissertação foi composta com as famílias tipográficas *Source Serif* e *Source Sans*, de Frank Grießhammer (Adobe), e *Beastly*, *Covik Sans* e *Covik Mono*, de James Edmondson (OH no Type Co).