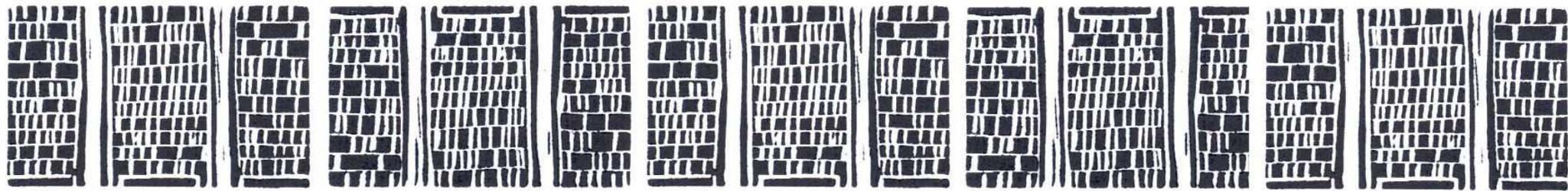


Manoela dos Anjos Afonso

## BRASÍLIA GRAVADA



Goiânia/GO

2008

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual

Manoela dos Anjos Afonso

## **BRASÍLIA GRAVADA**

Goiânia/GO

2008

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual

Manoela dos Anjos Afonso

## **BRASÍLIA GRAVADA**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, sob a orientação do Prof. Dr. José César Teatini Clímaco (FAV/UFG) e co-orientação da Prof.(a) Dr.(a) Maria Luiza Fragoso (IdA/UnB). Área de concentração: Processos e Sistemas Visuais. Linha de Pesquisa: Poéticas Visuais e Processos de Criação.

FAV/UFG

2008

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(GPT/BC/UFG)

**Afonso, Manoela dos Anjos.**

**A258b Brasília gravada [manuscrito] / Manoela dos Anjos Afonso.-  
2008.**

**126 f. : il., figs., color.**

**Orientador: Prof. Dr. José César Teatini Clímaco; Co-Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Luíza Fragoso.**

**Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Artes Visuais, 2008.**

Bibliografia: f. 122 - 126.

**Inclui lista de figuras.**

**Anexos.**

1. Arte [gravura] – Brasília (DF) 2. Artes visuais – Processo de criação 3. Gravura – Poesia visual – Brasília (DF) 4. Gravura – História – Brasília (DF) 5. Behr, Nicolas I. Clímaco, José César Teatini II. Fragoso, Maria Luíza III. Universidade Federal de Goiás. **Faculdade de Artes Visuais** IV. Título.

**CDU: 76(817.4)**

**Termo de Ciência e de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações  
Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo à Universidade Federal de Goiás – UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**     **Dissertação**     **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**

Autor(a):	Manoela dos Anjos Afonso		
RG:		CPF:	E-mail: afonso.manoela@gmail.com
Afiliação:	Armando dos Anjos Afonso e Maria Aparecida Rodrigues		
Título:	Brasília Gravada		
Palavras-chave:	Brasília, Gravura, Carimbo, Arquitetura, Nicolas Behr		
Título em outra língua:	Engraved Brasília		
Palavras-chave em outra língua:	Brasília, Engraving, Rubber Stamp, Architecture, Nicolas Behr		
Área de concentração:	Processos e Sistemas Visuais		
Número de páginas:		Data defesa:	27/03/08
Programa de Pós-Graduação:	Cultura Visual		
Orientador(a):	Prof. Dr. José César Teatini Clímaco (FAV/UFG).		
CPF:		E-mail:	jotace@cultura.com.br
Co-orientador(a):	Prof.(a) Dr.(a) Maria Luiza Fragoso (IdA/UnB).		
CPF:		E-mail:	malufragoso@gmail.com
Agência de fomento:	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico	Sigla:	CNPq
País:	Brasil	UF:	GO
		CNPJ:	

**3. Informações de acesso ao documento:**

Liberção para publicação?\*                     **total**     **parcial**

\* Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

Em caso de publicação parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: \_\_\_\_\_

Outras restrições: \_\_\_\_\_

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF desbloqueado da tese ou dissertação, o qual será bloqueado antes de ser inserido na Biblioteca Digital.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua publicação serão bloqueados através dos procedimentos de segurança (criptografia e para não permitir cópia e extração de conteúdo) usando o padrão do Acrobat Writer.

  
Assinatura do(a) autor(a)

Data: 12 / 06 / 2008

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual

Manoela dos Anjos Afonso

**BRASÍLIA GRAVADA**

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada em Goiânia, 27 de março de 2008.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. José César Teatini Clímaco - Orientador e Presidente da Banca (FAV/UFG)

---

Prof.(a) Dr.(a) Maria Luiza Fragoso – Co-orientadora (IdA/UnB)

---

Prof.(a) Dr.(a) Paula Cristina Somenzari Almozara – Membro Externo - (PUC-Campinas)

---

Prof.(a) Dr.(a) Lygia Arcuri Eluf – Suplente do Membro Externo - (Unicamp)

---

Prof. Dr. Raimundo Martins - Membro Interno (FAV/UFG)

---

Prof.(a) Dr.(a) Alice Fátima Martins - Suplente do Membro Interno (FAV/UFG)

**À Brasília**

Aos que me lançaram desafios; aos que me trouxeram alegrias e angústias; aos que me deram liberdade; aos que me fizeram perguntas; aos que disseram tudo com poucas palavras; aos que compartilharam comigo suas inquietações sobre arte; aos que plantaram poesia em meu caminho; aos que cuidaram de mim; aos amigos que estiveram por perto; aos que me deram suporte; ao meu amor e companheiro de sempre; à minha família.

Alexandre Betinardi Strapasson, Armando dos Anjos Afonso, Maria Aparecida Rodrigues, Daniela dos Anjos Afonso, Felipe dos Anjos Afonso e Mimo – Margareth Ribeiro Moura – Nicolas Behr – Marcio Pizarro, Miguel Ambrizzi e Grupo Interartes – Kalissa Nawá, Alice Fátima e Jota Bamberg – Rafaela Asmar - Rosane Carvalho – Armando Coelho - Alzira Martins – Diná e Márcio – Malu Fragoso – ZéCésar – Raimundo Martins – Edna Goya – Constança Lucas – Marco Buti – Paula Almozara – Galeria da FAV: Selma Parreira, Zilma Eterna F. Ktenas, Sérgio Pompêo, Laiz Galvão, Larissa B. de Andrade, Raphael Oliveira, Adriana Leão, Jéssika Canedo, Hélia Barbosa, Frederico Elias - Meus amigos de Brasília e de Goiânia.

*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)*

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado é constituída basicamente por reflexões sobre os processos de criação que levaram-me ao início de uma nova produção em gravura. A pesquisa gráfica aqui apresentada situa-se entre os anos de 2003 e 2005 e é fruto das relações afetivas que estabeleci com Brasília a partir de diversas linguagens. Ao conhecer essa cidade e lançar-lhe um olhar inicialmente estrangeiro, fui da arquitetura à sua história e, delas, à poesia de Nicolas Behr. Nesse trânsito constante produzi a série de gravuras *Brasília Gravada*, a qual se transformou num lugar gráfico de *pensar-a-cidade*.

### Palavras-chave:

Brasília, Gravura, Carimbo, Arquitetura, Nicolas Behr

## **ABSTRACT**

This Master dissertation is mainly composed by some reflections about the creation processes that have brought me to the beginning of a new engraving production. The graphic research showed here was made from 2003 to 2005 and is a result of my affective relation with Brasilia through several languages. As I got to know the city, initially having a foreign look over it, I came from the architecture to its history and then to the Nicolas Behr's poetry. In that constant transit I made the *Brasília Gravada* engraving series, which became a *thinking-the-city* graphic place.

### **Key words:**

Brasília, Engraving, Rubber Stamp, Architecture, Nicolas Behr

## **SUMÁRIO**

<b>LISTA DE FIGURAS .....</b>	<b>10</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CRÍTICA DE PROCESSO: UM AUXÍLIO À PESQUISA EM ARTE .....</b>	<b>17</b>
<b>Caminhos percorridos .....</b>	<b>24</b>
<b>CIDADE – MONUMENTO – MUSA .....</b>	<b>29</b>
<b>Primeira matriz: primeiras impressões .....</b>	<b>32</b>
<b>DE BRASÍLIA AO POEMA .....</b>	<b>48</b>
<b>A segunda matriz: o alçar vôo .....</b>	<b>56</b>
<b>O ATHO(S) DA REPETIÇÃO .....</b>	<b>68</b>
<b>CRUZAMENTOS .....</b>	<b>74</b>
<b>PEDACINHOS DE BRASÍLIA .....</b>	<b>98</b>
<b>CONVERGÊNCIAS .....</b>	<b>109</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>122</b>

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. p. 33. A primeira matriz. Borracha nas dimensões 3,5 x 5,5 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 2. p. 35. *Os Guerreiros*, de Bruno Giorgi. Fonte: arquivo pessoal, 2004.
- Figura 3. p. 39. *Só 2 Candangos?* Carimbo de borracha sobre papel Torchon, Van Gelder Zonen 190g, 38 x 55,5 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 4. p. 40. *Só 2 Candangos?* Impressão da 'idéia compositiva' com tinta gráfica Micro – Mitsu, process-black.
- Figura 5. p. 46. *Construção*. Carimbo de borracha sobre papel Torchon, Van Gelder Zonen 190g, 55,5 x 76 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 6. p. 47. *Construção*. Impressão da 'idéia compositiva' com tinta gráfica Micro – Mitsu, process-black.
- Figura 7. p. 57. A segunda matriz. Borracha nas dimensões 3,5 x 5,5 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 8. p. 58. Plano Piloto de Brasília, por Lúcio Costa. Fonte: Governo do Distrito Federal, 1991, p. 19.
- Figura 9. p. 62. *...e o Plano bateu Asas e voou*. Carimbo de borracha sobre papel Torchon, Van Gelder Zonen 190g, 38 x 54 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 10. p. 63. *...e o Plano bateu Asas e voou*. Impressão da 'idéia compositiva' com tinta gráfica Micro – Mitsu, process-black.
- Figura 11. p. 65. *...qual é o Plano, Piloto?* Carimbo de borracha sobre papel Torchon, Van Gelder Zonen 190g, 38 x 55,5 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 12. p. 66. *...qual é o Plano, Piloto?* Impressão da 'idéia compositiva' com tinta gráfica Micro – Mitsu, process-black.

- Figura 13. p. 71. Fachada do Teatro Nacional Cláudio Santoro, de Athos Bulcão. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 14. p. 72. Painel em mármore branco de Athos Bulcão. Foyer da sala Villa-Lobos do Teatro Nacional Cláudio Santoro. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 15. p. 73. Painel em azulejos de Athos Bulcão. Igrejinha Nossa Senhora de Fátima. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 16. p. 76. Matrizes de borracha nas dimensões 3,5 x 5,5 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2005.
- Figura 17. p. 78. SQS, 108. 1990. Fonte: Governo do Distrito Federal, 1991, p. 62.
- Figura 18. p. 79. *blocos, blocos, blocos*. Impressão da 'idéia compositiva' com tinta gráfica Micro – Mitsu, process-black.
- Figura 19. p. 81. *blocos, blocos, blocos I*. Carimbo de borracha sobre papel Hahnemühle 300g, 27 x 39 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 20. p. 82. *blocos, blocos, blocos II*. Carimbo de borracha sobre papel Hahnemühle 300g, 27 x 39 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 21. p. 84. Catedral de Brasília, de Oscar Niemeyer. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 22. p. 85. *catedral I*. Carimbo de borracha sobre papel Hahnemühle 300g, 27 x 39 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 23. p. 86. *catedral II*. Carimbo de borracha sobre papel Hahnemühle 300g, 27 x 39 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 24. p. 87. *vitrais*. Carimbo de borracha sobre papel Fabriano 300g, 50 x 70 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 25. p. 88. *vitrais*. Impressão da 'idéia compositiva' com tinta gráfica Micro – Mitsu, process-black.
- Figura 26. p. 90. *vazios urbanos*. Carimbo de borracha sobre papel Fabriano 300g, 50 x 70 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 27. p. 92. *pião candango*. Carimbo de borracha sobre papel Fabriano 300g, 50 x 70 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.

- Figura 28. p. 94. *Ritmo Brasiliense IV*. Carimbo de borracha sobre papel Fabriano 300g, 50 x 70 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 29. p. 95. *Ritmo Brasiliense IV*. Impressão da 'idéia compositiva' com tinta gráfica Micro – Mitsu, process-black.
- Figura 30. p. 96. *Ritmo Brasiliense VII*. Carimbo de borracha sobre papel Fabriano 300g, 50 x 70 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 31. p. 97. *Ritmo Brasiliense VII*. Impressão da 'idéia compositiva' com tinta gráfica Micro – Mitsu, process-black.
- Figura 32. p. 100. *Dois Candangos*. Carimbo de borracha impresso com tinta prata sobre papel Colorplus preto, 14,5 x 21 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 33. p. 101. *Avião*. Carimbo de borracha impresso com tinta prata sobre papel Colorplus preto, 14,5 x 21 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 34. p. 102. *Bloco*. Carimbo de borracha impresso com tinta prata sobre papel Colorplus preto, 21 x 14,5 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 35. p. 103. *Catedral*. Carimbo de borracha impresso com tinta prata sobre papel Colorplus preto, 14,5 x 21 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 36. p. 104. *Coluna*. Carimbo de borracha impresso com tinta prata sobre papel Colorplus preto, 14,5 x 21 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 37. p. 105. *Costa e Silva*. Carimbo de borracha impresso com tinta prata sobre papel Colorplus preto, 21 x 14,5 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 38. p. 106. *Panteão*. Carimbo de borracha impresso com tinta prata sobre papel Colorplus preto, 21 x 14,5 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.
- Figura 39. p. 108. *Carimbando*. Fonte: arquivo pessoal, 2006.

# INTRODUÇÃO

*Brasília Gravada* é uma série composta por gravuras produzidas a partir de pequenas matrizes gravadas em relevo e carimbadas repetidamente sobre a superfície do papel. Essa produção gráfica surgiu concomitantemente à vivência de um espaço urbano atípico e até então por mim desconhecido: *Brasília*. A nova experiência espacial - e também temporal - foi incorporada quase que imediatamente ao meu fazer e pensar gravura. Não pude ficar imune, num primeiro momento, ao ritmo arquitetônico, aos grandes espaços vazios, à horizontalidade e à monumentalidade dessa cidade. Além dos aspectos formais de sua arquitetura e de seu urbanismo, os feitos e escritos de figuras como Juscelino Kubitschek, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Nicolas Behr e Athos Bulcão também influenciaram minhas escolhas poéticas.

A produção dessas gravuras foi a maneira - e a forma - que encontrei para expressar meu mapa mental inicial de Brasília. Procuo, assim, deixar impressas minhas impressões sobre as primeiras relações afetivas, estéticas, históricas e culturais que estabeleci com essa cidade e que, de certa forma, somam algo à sua história. “Por meio da gravação, gerando signos, reorganizando-os como linguagem poética, o artista procura o sentido. A técnica empregada é um canal de comunicação entre o ser e a matéria” (Buti; Letycia, 2002, p.13). Eu utilizei a gravura – enquanto técnica e linguagem - para conhecer melhor a nova realidade que a mim se apresentou. Esse *fazer* transformou-se em *conhecer*, pois os processos de produção nos quais mergulhei exigiram um constante confronto sensível, investigativo e direto com o viver a cidade e com o viver *na* cidade.

Essa dissertação de mestrado é composta por reflexões de cunho teórico-poético sobre a produção das gravuras da série *Brasília Gravada*, criadas no período de 2003 (início da produção) a 2005 (momento de sua primeira exposição), do qual procurei extrair o conjunto gráfico mais relevante para ser apresentado tanto aqui, nessa dissertação, quanto na exposição realizada por ocasião da defesa.

O corpo do texto dessa pesquisa está dividido em sete partes. Na primeira delas, chamada de **CRÍTICA DE PROCESSO: UM AUXÍLIO À PESQUISA EM ARTE**, trato da metodologia aqui utilizada. A segunda parte, **CIDADE – MONUMENTO – MUSA**, é uma reflexão sobre a influência decisiva da monumentalidade de Brasília para o início da produção das gravuras da série *Brasília Gravada*. Na terceira parte, **DE BRASÍLIA AO POEMA**, trato de aspectos da poesia de Nicolas Behr que influenciaram os desdobramentos da produção gráfica em questão. Na quarta parte, **O ATHO(S) DA REPETIÇÃO**, faço o mesmo, só que a partir de algumas obras do artista Athos Bulcão. **CRUZAMENTOS** é a parte cinco, onde, juntamente com os poemas que mais influenciaram essa produção, apresento o grupo de gravuras que, a meu ver, é capaz de representar a série. A sexta parte, **PEDACINHOS DE BRASÍLIA**, é composta pelas impressões individuais de cada módulo gravado. Finalmente chego à sétima parte, **CONVERGÊNCIAS**, onde teço algumas considerações finais – provisórias – sobre essa pesquisa.

Para deixar o texto mais livre e poético, optei por colocar a maioria das citações, assim

como algumas explicações e curiosidades, nas notas de rodapé. Tive também que abdicar - não tanto quanto eu gostaria - de algumas exigências das normas da ABNT, com a finalidade de manter uma diagramação mais limpa, horizontal, espaçada, com seus devidos momentos de pausa.

Quero destacar, ainda, a natureza dos anexos apresentados ao final dessa dissertação: o Anexo 1 refere-se aos registros da exposição realizada durante a defesa e o Anexo 2 é composto pelo *CD-ROM*, o qual contém esta dissertação em formato *pdf*, o conteúdo *off-line* do *blog Memórias de uma Dissertação* e os vídeos citados no corpo do texto.

Pensar essa produção artística e transformá-la em texto foram passos muito importantes dados em direção a um amadurecimento de minhas escolhas e práticas enquanto pessoa e artista. Num processo que envolveu não só conhecimento, mas também auto-conhecimento, pude compreender um pouco melhor alguns dos mecanismos presentes no meu fazer. Durante o período de lida com essa pesquisa, garimpei informações, coletei dados, consultei a História, apaixonei-me pelas histórias, fui ao passado para compreender melhor o presente. Vivenciei uma espécie de *auto-arqueologia* que me proporcionou vislumbrar as mais diversas relações entre conhecimentos acadêmicos ou não, artísticos e de vida.

# CRÍTICA DE PROCESSO<sup>1</sup>

## UM AUXÍLIO À PESQUISA EM ARTE<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Segundo Salles (2006), a crítica de processo é um método de interpretação relacional que procura compreender o fazer artístico. Difere, portanto, da crítica genética, a qual parte da obra acabada e procura interpretar os vestígios deixados pelo seu fazer, com o objetivo de compreender e analisar a obra enquanto resultado final. Salles (2006, p.168) afirma ainda que “os estudos sobre o processo de criação, a partir dos documentos deixados pelos artistas, podem e devem ir além do olhar retrospectivo dos estudos genéticos, isto é, da crítica da história da obra”.

<sup>2</sup> “Costumamos chamar a pesquisa na ênfase de Poéticas Visuais de ‘pesquisa em arte’ para diferenciá-la da pesquisa em História, Teoria e Crítica, denominada ‘pesquisa sobre arte’. (...) A pesquisa em arte delimita o campo do *artista-pesquisador* que orienta sua pesquisa a partir do processo de instauração de seu trabalho plástico assim como a partir das questões teóricas e poéticas, suscitadas pela sua prática” (Rey, 1996, p.82, grifos da autora). Todo artista é um pesquisador, pois a investigação é inerente ao fazer artístico. Mas nessa dissertação, o termo “artista-pesquisador” – quando utilizado – fará referência ao artista que desenvolve um trabalho no âmbito acadêmico a partir de sua produção poética.

Ao realizar algumas leituras sobre a *crítica de processo*, percebi que ela poderia me oferecer alguns apontamentos metodológicos facilitadores da difícil tarefa de abordar a própria produção artística no âmbito acadêmico, pois ela busca identificar e relacionar os elementos gerados durante os percursos que levaram à feitura de determinada obra. Tais elementos podem ser encontrados em diários, breves anotações, esboços, rascunhos, projetos, enfim, nos lugares, objetos e vestígios indicadores dos modos de agir e pensar do artista. Livros, filmes, músicas, além de comportamentos que envolvam relações pessoais, hábitos, rotinas ou histórias de vida, podem, igualmente, ser detentores de dados reveladores dos porquês das escolhas em direção à realização de determinado trabalho artístico.

Segundo Salles (2006, p.119), “o interesse dos críticos de processo não é o relato das ações do artista, mas chegar, o mais próximo possível, dos procedimentos geradores dessas ações”. Já para o artista-pesquisador, o interesse está focado tanto na identificação dos procedimentos geradores dessas ações, quanto no “deixar vir à tona” os próprios relatos íntimos sobre esses fazeres e sobre o objeto artístico em si, os quais certamente podem revelar muito a respeito de suas escolhas poéticas.

Ressalto que não considero a crítica de processo a fonte metodológica ideal a ser utilizada nas pesquisas em arte, mesmo porque ela é dirigida a outros profissionais: ao crítico de processo e ao crítico genético. Por outro lado, creio que ela possa orientar o artista-pesquisador na

organização dos dados coletados e no estabelecimento de algumas relações entre eles. Talvez a crítica de processo possa fornecer pistas daquilo que um dia venha a ser uma possível metodologia para as pesquisas em Poéticas Visuais. Mas até lá, ficam as seguintes questões:

- *Afinal, a quais critérios uma pesquisa em Poéticas Visuais deve atender?*
- *O que a Universidade espera do artista-pesquisador?*
- *Qual é o destino dessa produção acadêmica/artística?*

Essas foram perguntas que me fiz todos os dias desde que ingressei no mestrado. Atualmente, no Brasil, muitos programas de pós-graduação em arte possuem linhas de pesquisa em Poéticas Visuais, mas parece que as discussões a respeito da pesquisa em arte são ainda um tanto ensaísticas. Os parâmetros metodológicos, teóricos ou formais específicos à construção de teses e dissertações nessa área parecem ainda inconsistentes/inconscientes. Isso é bom, pois talvez uma pesquisa em arte totalmente institucionalizada, aparada por moldes normativos, não seja de fato possível. Mas o ponto negativo dessa situação talvez se reflita na insegurança com a qual o artista-pesquisador tem que lidar, a qual pode levá-lo a desfechos frustrantes em sua pesquisa. Devido a tal imprecisão, e também a uma pressão institucional de certa forma velada, muitas vezes ocorrem apropriações de procedimentos metodológicos, matrizes teóricas e padrões

de escrita de outros campos do conhecimento. Tal fato pode tornar a pesquisa insuportável para o artista, pois acredito que ele procure na academia uma oportunidade de discutir *poeticamente* o seu trabalho e os processos de produção que o envolvem.

É certo que o artista-pesquisador precisa produzir com liberdade, principalmente no que diz respeito à apresentação da sua produção, à forma de escrita e de apresentação do texto, à origem das fontes de referência e à utilização das mesmas. Mas, evidentemente, estamos muito longe daquilo que poderia ser o exercício dessa liberdade. Essa dissertação de mestrado, em sua forma e conteúdo, é um bom exemplo de que há muito a ser rompido e transformado naquilo que diz respeito à produção artística no âmbito acadêmico. A pesquisa em arte é uma produção de conhecimento distinta daquela relacionada às áreas científicas e, portanto, não pode simplesmente se amoldar às suas especificidades teóricas e metodológicas.

Durante minhas leituras, deparei-me com algumas produções acadêmicas em Poéticas Visuais em que o artista me pareceu ocupar o lugar do teórico – historiador, filósofo, sociólogo ou crítico – ao analisar sua própria produção artística. Esse não seria o papel do pesquisador em História, Teoria e Crítica da Arte? Tenho observado trabalhos em que o texto se torna extenso e o trabalho artístico fica em segundo plano. Buti (2005, p.89) chama a atenção para “os equívocos decorrentes da tentativa de reduzir a realização artística a esquemas conceituais de outras áreas

do conhecimento”, fato que faz com que a arte seja “forçada a se amoldar a um quadro conceitual que não é o seu (...)” (Buti, 2005, p.90).

Uma pesquisa em Poéticas – visuais ou outras – talvez devesse procurar revelar os interesses, as descobertas, os relatos técnicos e poéticos do artista a partir do seu fazer. “Trata-se aqui da presença do artista como produtor de conhecimento através da particularidade de seu *pensamento visual*<sup>3</sup>, por meio de obras e/ou ações. Tal atividade central pode ser acompanhada da palavra, mas também pode e deve ser suficiente em si mesma” (Buti, 2005, p.90, grifo meu). O autor aponta ainda para um grave problema que atinge a pesquisa em arte nas Universidades:

pelos atuais critérios de avaliação, tudo o que for encaminhado em perfeito acordo com os padrões acadêmicos tende mais a ser aceito, já que o trabalho em si não precisa ser visto (...). Se o trabalho em si fosse de fato o centro das avaliações, talvez as diferenças, por vezes gritantes, pudessem ser notadas. (...) Como, portanto, avaliar rigorosamente, se o foco não incide sobre a grande dificuldade do artista, a realização da obra? (Buti, 2005, p.96).

---

<sup>3</sup> Esse termo se aplica principalmente às artes visuais, mas pode ser estendido a outros campos das artes: pensamento corporal, sonoro, tátil, enfim, pensamento artístico.

Em recente visita à Universidade Federal de Goiás, Marco Buti proferiu uma palestra<sup>4</sup> a qual se tornou decisiva para a construção dessa dissertação. Numa conversa informal, falávamos a respeito das fontes teóricas da minha pesquisa, e eu lhe contei que, naquele momento, estava lendo Deleuze. Então ele fez uma observação seguida de uma pergunta:

*- Cuidado para que o seu trabalho não se transforme numa ilustração de Deleuze...*

*- Você tem lido os escritos de artistas?*

Essas duas colocações reconduziram todo o meu processo de pesquisa. Imediatamente a essa pergunta, lembrei-me das observações feitas pela artista e professora, Claudia França<sup>5</sup>, após a apresentação oral de parte da minha pesquisa na ANPUH<sup>6</sup>. Ela chamou a atenção para aspectos poéticos do trabalho que não estavam sendo discutidos; minha pesquisa estava se transformando numa análise social, cultural e histórica das relações entre a arquitetura de Brasília e a poesia de Nicolas Behr. Ela sugeriu que eu falasse mais dos aspectos formais das gravuras, das imagens

---

<sup>4</sup> *A arte na universidade e a universidade na arte*. Palestra de abertura do 8º Seminário de Pesquisa da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, novembro de 2007.

<sup>5</sup> Cláudia Maria França Silva Gozzer, professora da Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>6</sup> Associação Nacional dos Professores Universitários de História. Evento realizado em setembro de 2007 pelo departamento de História da Universidade Federal de Goiás.

criadas enquanto mapas urbanos, enfim, das questões referentes aos elementos e processos poéticos de construção do trabalho artístico.

Foi assim que estabeleci parâmetros para a construção dessa dissertação de mestrado. Admiti que ela não deveria ser uma pesquisa calcada estruturalmente em matrizes teóricas da história, da filosofia, da sociologia, dos estudos culturais, entre outras, mas apenas transitar entre elas consciente da sua importância e influência. Como afirma Basbaum (2007, p.18, grifo do autor), “é impossível pensar a arte contemporânea, hoje, em termos de uma ‘pureza visual’, de um campo da visualidade absolutamente auto-suficiente e completamente isolado de outras áreas”. Tanto é que meu referencial teórico transita entre a arquitetura, a literatura, a filosofia, a história, a história da arte, os escritos de artistas. Mas compreendi com Marco Buti e Fayga Ostrower que a pesquisa poética já contém no seu âmago toda essa complexidade de conteúdos, e eu não precisaria falar como alguém que ocupa o lugar do arquiteto, do escritor, do filósofo ou do historiador. Enquanto pesquisadora em arte, eu devo me colocar no lugar do artista e procurar a compreensão do meu objeto de pesquisa a partir do fazer artístico. Isso não quer dizer que o exercício da leitura, a reflexão teórica e a construção textual embasada não existiram; muito pelo contrário. Apenas admiti que minhas experiências artísticas deveriam ser o foco da atenção e relatadas com mais respeito, autonomia e liberdade do que eu havia imaginado inicialmente.

Sendo assim, busco aqui relatar, relacionar, evidenciar pensamentos, percepções, decisões, erros, acertos do processo de produção do meu objeto de pesquisa enquanto resultado parcial, pois *Brasília Gravada* é ainda uma obra aberta. Ela muda à medida que me transforma, num ciclo contínuo e, por enquanto, infinito.

### **Caminhos percorridos**

“A obra não é fruto de uma grande idéia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso” (Salles, 2006, p.36). E foi ao tentar visualizar esse percurso que defini, então, o primeiro passo em direção à concretização dessa dissertação de mestrado: o levantamento do maior número de dados referentes aos processos de produção do meu objeto de pesquisa, que é a série de gravuras *Brasília Gravada*. Iniciei, assim, uma longa retrospectiva referente à minha experiência artística e, apesar da dificuldade em manter o foco devido principalmente à complexidade do universo autobiográfico no qual adentrei, procurei sempre ter em mente a seguinte pergunta: o que de fato é relevante ressaltar, do ponto de vista poético, a respeito do objeto de pesquisa em questão? Durante o processo de coleta de dados – o qual se transformou num verdadeiro garimpo em agendas velhas, fotografias, arquivos de computador, caixas de sapato cheias de papéis – busquei primeiramente compreender a relevância de cada um

dos documentos encontrados e, em seguida, selecionar o que fosse mais importante. Essa tarefa demandou muito tempo, pois mergulhar numa pesquisa autobiográfica consumiu muito de minhas energias física e emocional. Cada dado encontrado funcionou como uma máquina do tempo, pois me transportou para diversas dimensões do passado, às vezes bem longínquas. Cada nova relação entre dados coletados funcionou como uma auto-análise, pois no decorrer desse levantamento percebi que nem mesmo a menor das decisões esteve desconexa dentro não só da cadeia produtiva relacionada ao meu fazer artístico, mas também da que diz respeito às minhas escolhas de vida. Todo esse garimpo rendeu-me algumas confusões e falta de objetividade durante alguns momentos da pesquisa. Apesar disso, é preciso ressaltar que durante o levantamento de dados muitas conexões entre gestos, gostos, ações e pensamentos foram maravilhosamente desveladas, num processo surpreendente de auto-conhecimento<sup>7</sup>.

Com os dados em mãos, restou-me responder à questão: de que maneira organizá-los? E assim dei seguimento à segunda etapa processual dessa pesquisa: para tentar controlar ao menos um pouco a desordem gerada por todos os elementos que agora eu tinha selecionado, criei o *blog*<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “O grande projeto do artista, imerso em sua cultura e tradição, é vinculado a suas necessidades, paixões e desejos. Trata-se de um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados a tempos e espaços, e com fortes marcas pessoais. O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento” (Salles, 2006, p.65).

<sup>8</sup> “*Blog* é uma corruptela de *weblog*, expressão que pode ser traduzida como “arquivo na rede”.” (Komesu,

*Memórias de uma Dissertação*<sup>9</sup>. Ele foi uma das soluções encontradas de imediato para resolver esse problema. Além disso, a idéia de disponibilizar na internet uma parte do meu processo de pesquisa também me agradou muito, pois compartilhar com outras pessoas os dados coletados, a bibliografia utilizada, a relação de sites pesquisados, entre outras informações, foi uma maneira de disponibilizar meu processo e meu objeto à discussão. Comentários, opiniões, críticas, sugestões vindos de fora desse “ruminar íntimo” foram extremamente relevantes, pois a análise do próprio processo de criação foi uma tarefa difícil de realizar, sobretudo porque ele acompanha as cadeias de pensamento, ou seja, está sempre em movimento<sup>10</sup>. Trabalhar com dados que mudam de significado a todo momento, exige certa habilidade para estabelecer cortes - temporais, de deslocamentos, de adições e subtrações de informação - pois “lidamos com um tempo da criação artística em uma perspectiva não linear” (Salles, 2006, p.23). Esse foi o principal motivo que me

---

2005, p.111, grifos da autora). “O *blog* é concebido como um espaço em que o escrevente pode expressar o que quiser na atividade da (sua) escrita, com a escolha de imagens e de sons que compõem o todo do texto veiculado pela Internet. A ferramenta empregada possibilita ao escrevente a rápida atualização e a manutenção dos escritos em rede, além da interatividade com o leitor das páginas pessoais” (Ibid.p.113, grifo da autora).

<sup>9</sup> Disponível em <http://manoelaafonso.wordpress.com/>. Vale ressaltar que o surgimento deste *blog* não foi ao acaso. Desde 2004 utilizo *blogs* como espaços para organização de informações, para comunicação, registro, divulgação e criação. Devido a tais características, percebi que o *blog* poderia ser uma ótima ferramenta metodológica no auxílio a essa pesquisa. Seu conteúdo pode ser consultado no CD-ROM em anexo (Anexo 2), porém o ideal é acessá-lo na rede. Inclusive, ele terá continuidade mesmo com o término dessa etapa acadêmica, pois a pesquisa poética continua.

<sup>10</sup> Segundo Salles (2006, p.19), “a criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade”.

levou a determinar o corte temporal do objeto de pesquisa aqui discutido. Escolhi o período entre 2003 e 2005, pois acredito que ele representa o início – que é a fase chave - dos processos que geraram as primeiras produções de *Brasília Gravada*. Sem essa delimitação eu estaria ainda à deriva sobre minhas memórias.

Como terceiro passo, estabeleci uma rede relacional entre os dados selecionados, na tentativa de compreender como eles se ligavam entre si e ao objeto de pesquisa em questão<sup>11</sup>. Segundo Salles, é nessa relação que encontramos um pensamento em construção. Tais registros são “índices de pensamento em processo (que) precisam encontrar modos de leitura” (Salles, 2006, p.14). Entendi que era preciso desvendar as informações que esses documentos carregavam. Foi a partir daí que dei início à escrita dessa pesquisa e que, pouco a pouco, pude compreender, na intertextualidade, o que esse trabalho gráfico tinha a dizer e a revelar sobre ele próprio, sobre Brasília e sobre mim.

Para passar de um lugar a outro existem as portas. Em geral são de madeira, mas às vezes não. De ferro em geral são os portões, mas às vezes de madeira. Portões de madeira chamam-se porteiras. Para sair de um lugar entrando em outro, como nos partos, as portas existem. As moscas pousam nelas. Os meios de transporte chegam e vão embora. As portas são meios

---

<sup>11</sup> A pesquisa artística é como “um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo” (Ibid.p.32).

de transporte que ficam no mesmo lugar. Em geral brancas, como as paredes são geralmente. Movem-se mas ficam no mesmo lugar, como o mar. As moscas pousam nelas, depois voam. Voam, depois pousam nelas. As paredes ficam paradas. Aranhas fazem teias nelas. Não nas portas, que têm dois lados; nas paredes, que têm só um lado, ou outro. Os olhos pousam nelas. (Antunes, 2006, p. 89).

Assim como a mosca, procurei voar e pousar, pousar e voar, inúmeras vezes e de formas diferentes, naqueles campos do conhecimento necessários ao entendimento do meu objeto de pesquisa e à construção textual dessa dissertação. Procurei ir de um lugar a outro utilizando as devidas portas, movendo-me, mas ficando no mesmo lugar - o lugar da arte. Procurei, tal qual a aranha, tecer teias entre paredes – e portas - com o objetivo de transitar poeticamente entre conhecimentos.

**CIDADE – MONUMENTO – MUSA**

Brasília, marco da arquitetura moderna brasileira, é uma cidade-monumento composta por monumentos. As escalas<sup>12</sup> utilizadas por Lúcio Costa em suas proposições para o Plano Piloto reforçam, a todo instante, o caráter monumental extremamente presente nessa cidade. À medida que foi sendo erguida, etapa à etapa, Brasília teve cada vez mais consolidada sua potencialidade de musa, quase que por imposição dessa monumentalidade.

Segundo Lúcio Costa, ela é “monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, *consciente*, daquilo que vale e significa” (Governo do Distrito Federal, 1991, p.20, grifo do autor). E o que ela significa? A epopéia política, artística, cultural de sua própria construção, “e é nesse sentido profundo que as arquiteturas de Brasília são monumentais: porque, como verdadeiros monumentos, tornam presente, materialmente, o acontecimento e a vontade que as produziu (...)” (Gorelik, 2005, p.157).

Talvez tal monumentalidade possa não ter sido planejada em função de uma ostentação, mas é inegável o arrebatamento que Brasília pode produzir devido à sua forma, às suas escalas e à conformação de seus espaços urbanos, ao menos num primeiro momento. O ponto de chegada à cidade é o ponto de partida para experiências arquitetônicas e urbanísticas inusitadas, até mesmo insólitas. Em Brasília, o corpo humano se move e confronta-se constantemente com o corpo da

---

<sup>12</sup> Lúcio Costa concebeu o Plano Piloto de Brasília a partir de quatro escalas fundamentais: residencial, monumental, gregária e bucólica.

cidade, pois lá a referência não é o homem, mas sim os monumentos por ela espalhados.

Sem dúvida, toda essa monumentalidade foi o aspecto que primeiro me impressionou, funcionando como estopim para o início de uma nova produção em gravura. As imagens da arquitetura de Niemeyer, das esculturas espalhadas pelo amplo espaço da Praça dos Três Poderes e das características horizontal e modular do Plano Piloto de Lúcio Costa, impregnaram-se de tal maneira em meu corpo e em minha memória que, inevitavelmente, acabaram se transformando numa espécie de motivo – e motivação – para a produção gráfica surgida dessa nova experiência espacial, vivenciada a partir de 2003, quando cheguei à Brasília.

Inicialmente, o olhar estrangeiro<sup>13</sup> sobre a cidade me proporcionou uma vivência carregada de deslumbramentos e estranhamentos de naturezas diversas. Naquele momento, tudo nesse espaço urbano me parecia exagerado, imenso e sobre-humano. Desde a arquitetura escultórica de alguns de seus edifícios até a luz excessiva deles refletida, a imensidão do céu que lhes dava contraste ou a amplitude dos espaços nos quais repousavam. Tudo era diferente e maior do que eu havia conhecido até então enquanto experiência de cidade. Até a intensidade do canto das

---

<sup>13</sup> Segundo Tuan (1980, p.72), “o visitante e o nativo focalizam aspectos bem diferentes do meio ambiente”. Enquanto o morador tem uma percepção complexa, provocada pela imersão no espaço, o visitante compõe quadros superficiais. Para o autor (Ibid.p.74), “a avaliação do meio ambiente pelo visitante é essencialmente estética. É a visão de um estranho. O estranho julga pela aparência, por algum critério formal de beleza”.

cigarras<sup>14</sup> espalhadas pelo Plano Piloto parecia maior do que em qualquer outro lugar onde eu já estivera. Essas sensações iniciais foram as principais geratrizes da série *Brasília Gravada*.

### **Primeira matriz: primeiras impressões**

*Brasília Gravada* começou a tomar corpo quando gravei a sua primeira matriz (Figura 1) que, assim como todas as outras produzidas posteriormente, foram feitas a partir de borrachas plásticas nas dimensões 3,5 x 5,5 cm, fabricadas à base de PVC, da marca Faber-Castell, referência TK – Plast. A opção em utilizar dimensões tão mínimas surgiu certamente devido à praticidade em manusear esse material, uma vez que com a mudança de cidade, meu espaço de produção havia sido reduzido à cozinha da minha nova morada. Porém, hoje fico a me questionar se talvez essa escolha não tenha ocorrido para evitar a responsabilidade de lidar com toda a monumentalidade de Brasília - ainda mal digerida naquele momento - dentro do limitado espaço bidimensional do papel.

---

<sup>14</sup> Desembarquei em Brasília no dia 12 de outubro de 2003. Os meses de outubro e novembro são justamente aqueles em que as cigarras-macho se manifestam em coro, com grande intensidade, para celebrar a vida atraindo suas fêmeas. Nesse período, as Asas Sul e Norte do Plano Piloto de Brasília adquirem, então, uma atmosfera muito peculiar. Todo ano faço silêncio para ouvi-las e relembrar alguns momentos da minha chegada ao Planalto Central. Tal experiência com as cigarras resultou numa produção experimental em vídeo que pode ser vista no Vídeo 1 do CD-ROM em anexo (Anexo 2).



Figura 1. A primeira matriz.

A primeira matriz teve origem na escultura *Os Guerreiros*<sup>15</sup> (Figura 2)<sup>16</sup>, de Bruno Giorgi (1905/1993). Não sei ao certo por que escolhi justamente essa imagem para dar início à pesquisa gráfica em questão<sup>17</sup>; sei que a força intimidadora com a qual essa escultura marca presença num espaço público teoricamente democrático - a praça – me deixou intrigada. Sobretudo no caso de Brasília, onde a praça é o elemento urbano escolhido por Lúcio Costa para confluir nossos três poderes democráticos: Executivo, Legislativo e Judiciário.

---

<sup>15</sup> Escultura em bronze com 8 m de altura, localizada em frente ao Palácio do Planalto, na Praça dos Três Poderes. “(...) Também conhecida como “Candangos” é considerada um dos símbolos da cidade (1959)” (Braga, 1997, p.19). “Giorgi concebeu duas figuras humanas de braços erguidos, com lanças diagonais, linear e geometrizada. Nos vazios, entre os braços erguidos das figuras, se desenha no espaço a síntese da colunata do Alvorada.” (Freitas, 2007, p. 54).

<sup>16</sup> Optei por utilizar nessa dissertação, na medida do possível, imagens do meu arquivo pessoal, pois apesar de não serem fotografias profissionais, creio que elas são capazes de revelar melhor meu olhar sobre a cidade. Penso que o trabalho gráfico aqui discutido partiu da minha relação pessoal com a visualidade, espacialidade e temporalidade de Brasília; não posso admitir, portanto, que os exemplos de imagem utilizados no corpo desse trabalho partam do olhar de um estranho.

<sup>17</sup> “(...) a materialização da obra de arte é um percurso sensível. Neste caso, trata-se de uma imagem que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem sensível, que tem poder criativo: uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor das sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento” (Salles, 2006, p.130).

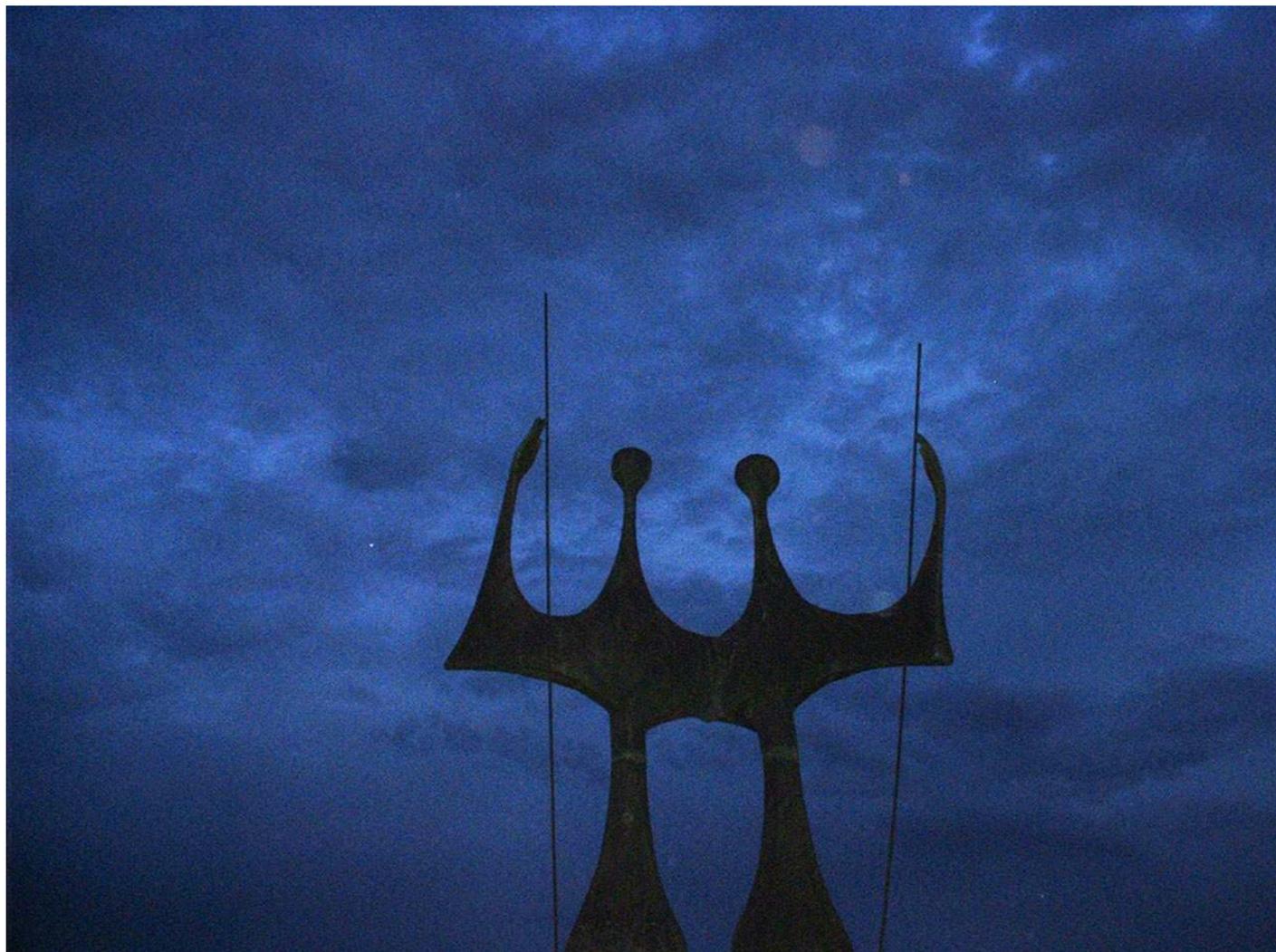


Figura 2. Os Guerreiros, de Bruno Giorgi. Fotografia tirada ao cair da tarde do domingo do dia 4 de abril de 2004, cerca de 6 meses após minha chegada à Brasília.

Tais guerreiros de armas em riste fizeram-me pensar, naquele momento, muitas coisas a respeito do povo brasileiro como um todo e do cidadão enquanto indivíduo. Eu me perguntava: *‘lutamos com o apoio dos três poderes ou contra eles?’*.

Ali, diante de *Os Guerreiros*, eu pensava “Brasília” e também “Brasil”. Foi nesse lugar que aos poucos me dei conta de que a aventura estética na qual eu mergulhara certamente continha significados que eu desconhecia: além da arte presente em forma de esculturas, painéis, murais e na composição arquitetônica e urbanística de Brasília, a cidade também apontava, a cada metro quadrado, para detalhes da epopéia de sua construção e do momento político no qual ela ocorreu.

Um desses apontamentos surgiu quando, mais tarde, descobri que a escultura *Os Guerreiros* é mais conhecida pelo nome *Dois Candangos*. Eu nem imaginava o que a palavra “candangos” poderia significar. Iniciei, portanto, uma pesquisa que não apenas elucidou tal termo, mas também me conduziu à fascinante história da construção de Brasília.

Candangos foram aqueles que, sedentos por trabalho, se deslocaram de outros cantos do país (muitas vezes longínquos) para, com seu suor, dar concretude ao sonho mais ousado de Juscelino Kubitschek: construir Brasília, a nova capital federal, em pouco mais de quatro anos. A seguir, cito alguns depoimentos de candangos para exemplificar um pouco do sentimento que os moveu até o Planalto Central para trabalhar na construção de Brasília, assim como para elucidar a atmosfera histórica na qual me envolvi durante essa pesquisa gráfica.

Antônio, bombeiro:

*“Ah, todo mundo gosta, tinha essa ilusão de vim. Aí eu animei também e vim. Achava que era mais fácil pra viver aqui do que lá. Um ano era escasso, outro ano era, né, tinha esse problema de inverno, aí eu achava melhor vim ficar aqui”* (Sousa, 1983, p.86);

José, marceneiro:

*“Eu resolvi porque eu tava cansado, porque meu pai vendeu o terreno... Aí, foi na época que ele morreu, aí nós num tinha terreno mais, aí precisava trabalhar no terreno dos outros. Aí, cada um foi fazer sua vida”* (Sousa, 1983, p.86);

Lorival, pintor:

*“Pra facilitá mais, pra vê se melhorava mais. Trabalhá por conta própria é melhor que trabalhá pros outros. Trabalhá na roça, a gente só tem direito à metade daquele produto, a outra metade é do patrão. às vez a gente não arrumava dinheiro, tinha vez que tinha ano que não chuvia, atrapalhava tudo, aí não dava nada, aí perdía. No outro ano, a gente ficava devendo. Aí eu fiquei... nunca fiz nada, solteiro, né?”* (Sousa, 1983, p.87).

Faço questão de citar e exemplificar esses fatos históricos, pois eles influenciaram diretamente a concepção das duas primeiras gravuras criadas a partir dessa matriz. A primeira delas surgiu de toda a coleta de informações que fiz sobre Brasília até o momento de sua impressão: batizei-a como “*Só Dois Candangos?*” (Figura 3). Ela carrega no nome uma pergunta que tem o objetivo de chamar a atenção para os construtores anônimos de Brasília, ou seja, aqueles que ficaram à parte das glórias individuais no processo do registro histórico dessa epopéia. O que lhes garantiu um lugar massificado na história foi o termo que designa o coletivo de “operário da construção de Brasília”: candangos, muito mais que apenas dois.

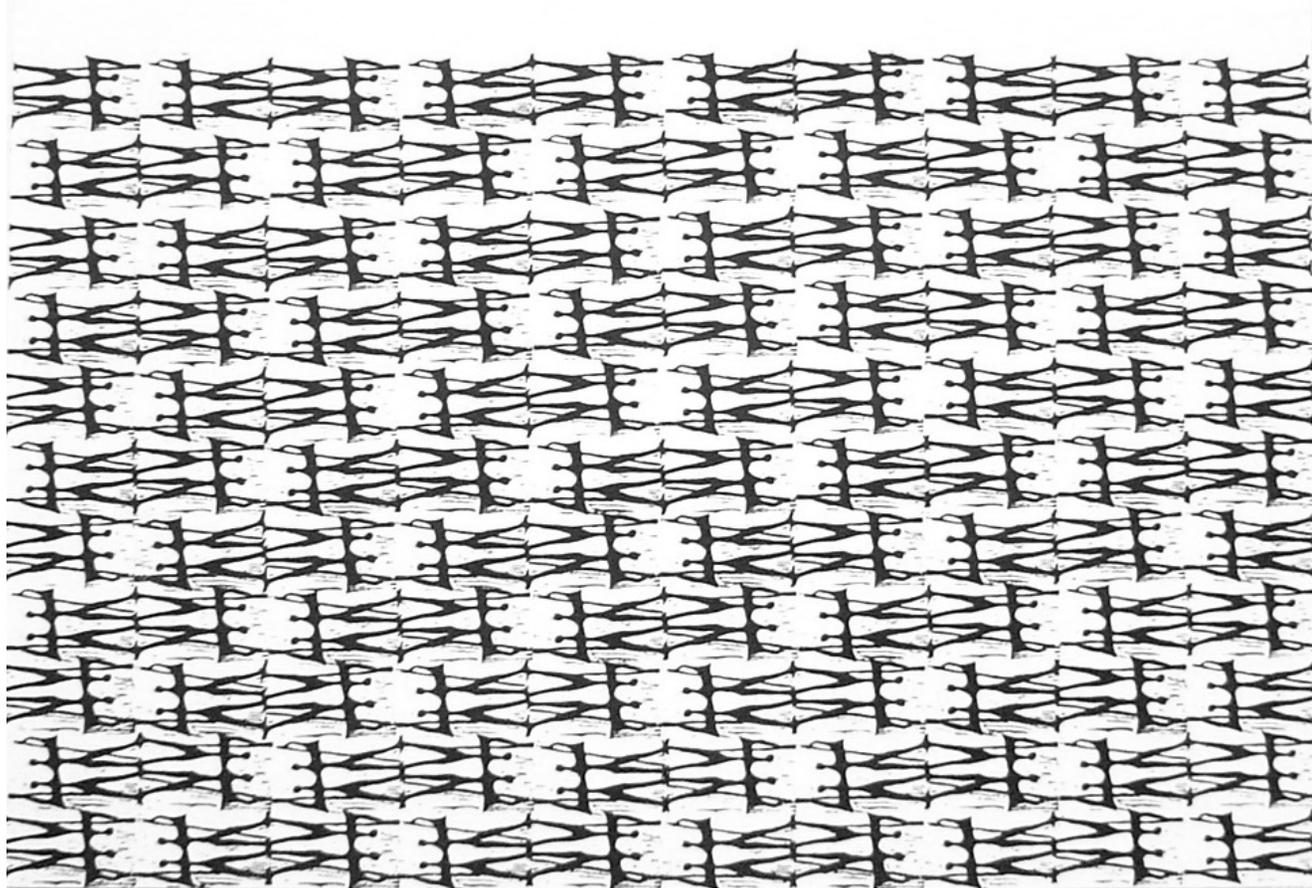
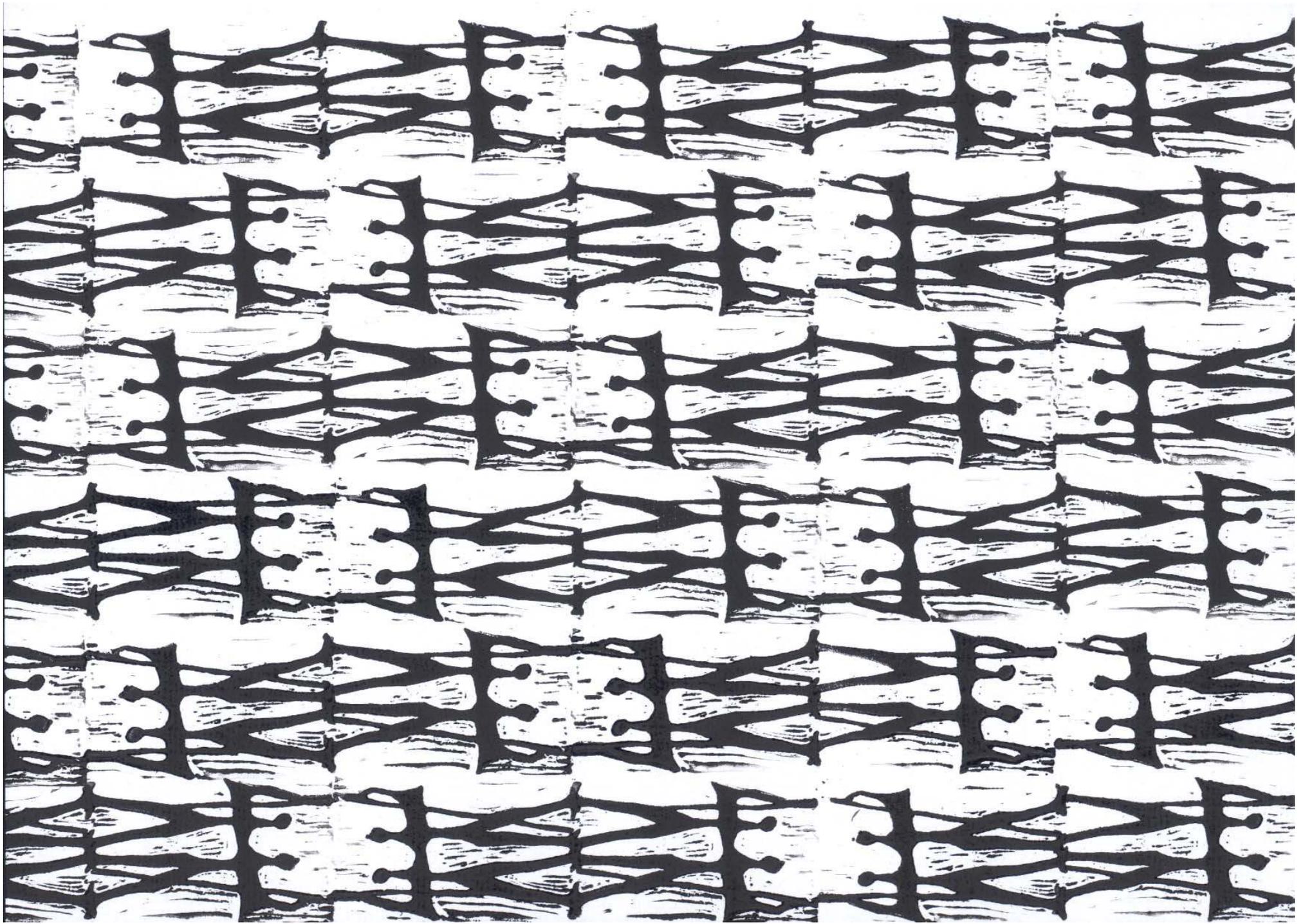


Figura 3. Só 2 Candangos?



A leitura de depoimentos e a observação de vídeos e fotografias dos trabalhadores nos canteiros de obra, somadas à impregnação da repetição presente na arquitetura e no urbanismo de Brasília em minha memória, produziram uma necessidade urgente e compulsiva de multiplicar a imagem que eu havia gravado na borracha. Devido às suas pequenas dimensões, a decisão de usá-la como carimbo foi automática, fato que agregou à produção uma ação simbólica muito significativa: o ato de carimbar.

O carimbo, símbolo da burocracia, representa uma das facetas de Brasília: a de máquina pública extremamente burocrática e lenta. De certa forma, burocrático (porque uso o carimbo) e lento (porque preciso de extrema concentração), também é o processo de confecção das gravuras da série *Brasília Gravada*. A diferença é que procuro fazer de tais qualidades estagnantes um exercício lúdico de produção criativa em gravura.

É verdade que a paciência se tornou um fator importante durante os processos de impressão, assim como para aqueles que utilizam o serviço público, paciência também é fundamental. Se numa das carimbadas a pressão da mão sobre o módulo de borracha somada à quantidade de tinta utilizada na sua entintagem não estiverem de acordo com as exigências particulares de cada uma das matrizes, provavelmente a imagem resultará em erro, a gravura terá que ser descartada e a impressão recomeçada do zero. É preferível que o erro seja resultado de uma impressão com pouca pressão ou pouca tinta, pois nesse caso é possível corrigir as falhas na

imagem através de retoques. Caso o erro seja resultado de excessos, a única alternativa é recomeçar toda a impressão numa nova folha de papel. Não é possível resgatar imagens estouradas, a não ser que sejam detalhes mínimos, os quais podem ser corrigidos através da raspagem suave do papel com estilete.

Com a prática, descobri alguns segredos para conseguir boas impressões com esses carimbos: sem retirar a palma da mão das costas da borracha, a pressão deve ser feita de 3 a 5 vezes de maneira rápida e firme, pois pressões demoradas e muito intensas podem estourar a imagem ou fazer a borracha escorregar sobre o papel. Nesse processo monotípico, erro representa erro de fato, ou seja, dificilmente um erro conduzirá a um acerto ou a uma nova solução satisfatória. Então, é preciso muita calma durante a impressão dessas gravuras, pois o trabalho é demorado e exige um “prender a respiração” para que a mão não hesite.

Como eu não busco exatidão geométrica ao repetir essas imagens, obedecer ao jogo simétrico sem precisar de moldes, guias ou registros se tornou algo mais fácil. Certamente, a forma padrão dos blocos de borracha facilita essa tarefa, pois eles mesmos acabam fornecendo referências para o seu correto posicionamento sobre o papel.

Durante o processo de produção da gravura *Só Dois Candangos?* eu me apaixonei pela

repetição modular e pelos padrões que uma imagem multiplicada era capaz de proporcionar<sup>18</sup>, de maneira que a partir de uma mesma matriz comecei a estudar inúmeros resultados possíveis. Com o objetivo de agilizar tais experiências, passei a fazer os estudos com tinta de carimbo. Ao chegar a um resultado que me despertasse interesse, iniciava então seu processo de reimpressão com tinta gráfica.

O ato de carimbar transformou-se numa deliciosa brincadeira de repetição modular que, de quando em quando, era capaz de proporcionar soluções visuais diferentes a partir de uma mesma matriz. Esses exercícios fizeram com que eu deixasse de me preocupar com certas características da gravura tradicional, tais como a produção de tiragens assinadas e numeradas e as impressões uniformes controladas por registros. Compreendi então que, mais importante que o exercício da técnica dentro da tradição da gravura, a forma de utilizar o pensamento gráfico e transportá-lo para uma produção contemporânea é algo muito mais relevante e tem mais a contribuir com a gravura num contexto atual. Muitos gravadores contemporâneos deixaram de se preocupar, há tempos, com certos cânones. Marco Buti, por exemplo, chama a atenção para esse aspecto ao afirmar que

---

<sup>18</sup> Essa paixão me levou ao início de um estudo mais aprofundado e atento da arte concreta e neoconcreta principalmente no Brasil. Não faço referências a esses estudos nessa dissertação de mestrado, pois eles configuram os desdobramentos provenientes dessa pesquisa gráfica, ainda em fase de amadurecimento tanto conceitual quanto formal. Posso apenas, prematuramente, afirmar que a série de gravuras *Brasília Gravada* pode estabelecer algumas conexões com o pensamento neoconcreto, pois, diferentemente do concretismo, além da presença da geometria e da composição modular, há “lugar para a intuição e para a percepção fenomenológica” (Freitas, 2007, p.36).

a gravura não é uma linguagem estagnada: novas possibilidades foram e continuam sendo incorporadas. Ela é testemunho não só de um desenvolvimento técnico, mas também sócio-cultural. Existem registros de maneiras de gravar usadas especificamente para a cópia e multiplicação de imagens, antes do advento da fotografia. Esta função é hoje secundária. O sentido de fazer uma imagem potencialmente múltipla agora, quando a reprodução e o simulacro se tornaram regra, é inteiramente distinto de épocas em que a gravura era a única imagem com tais características (Buti; Letycia, 2002, p.12).

Na série *Brasília Gravada*, uma matriz não pressupõe apenas a multiplicação de uma mesma imagem, mas também, a ampliação de possibilidades visuais a partir dessa imagem única. O múltiplo não compõe uma tiragem, mas uma imagem. Talvez represente até mais que isso: não apenas uma imagem, mas uma idéia. A multiplicação do módulo dá forma a uma idéia, de maneira que ela pode ser, em sua lógica, também multiplicada independentemente do tipo ou tamanho do seu suporte. Ou seja, a gravura *Só 2 Candangos?*, por exemplo, carrega uma lógica compositiva que pode ser reproduzida em qualquer outra superfície. Sendo assim, *Só 2 Candangos?* não corresponde ao título de uma gravura, mas a uma idéia compositiva<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Por isso, nessa dissertação, optei por apresentar não só as imagens fotográficas das gravuras, mas também as próprias impressões representantes das *idéias compositivas*.

Tais composições monotípicas são geradas a partir da multiplicação de uma mesma matriz sobre o papel. O múltiplo transformou-se numa espécie de mecanismo de pensamento que dá forma aos conhecimentos visuais, corporais, sensoriais, históricos, enfim, que adquiri até então *com* e *sobre* Brasília. Um exemplo desse mecanismo gráfico de construção de conhecimento é a segunda gravura produzida a partir dessa mesma matriz: “*Construção*” (Figura 5). Nela eu explico o trabalho dos candangos, os quais erguem e sustentam o Congresso Nacional. Gosto de olhar para essa imagem e estabelecer algumas relações, sobretudo entre a força braçal desses trabalhadores e a beleza da armadura – ainda nua - do concreto dos edifícios em construção. Os próprios candangos são a armadura da construção; são sua sustentação. As imagens impressas com tinta prata na horizontal simbolizam aqueles que perderam a vida nos canteiros de obra da então futura capital federal.

Essa talvez seja uma das poucas gravuras construídas a partir de uma narrativa mais explícita e complexa. As demais carregam em sua imagem características formais presentes na arquitetura e no urbanismo de Brasília e, em seus títulos, a jocosidade e a ironia aprendidas com a poesia de Nicolas Behr. É dele que trato a seguir, antes de prosseguir com as reflexões sobre as demais gravuras produzidas para essa série.

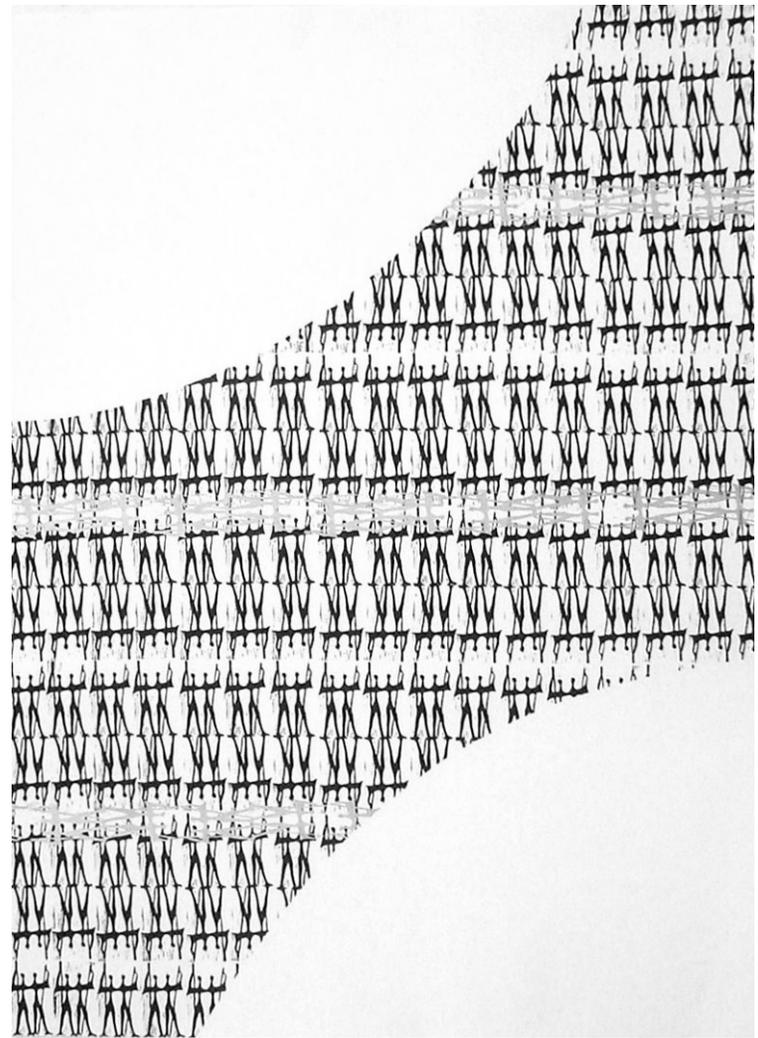


Figura 5. *Construção.*



# DE BRASÍLIA AO POEMA

Numa de minhas expedições de reconhecimento da Asa Sul, em 2004, descobri a Biblioteca Demonstrativa de Brasília. Lá há um espaço para exposições e, nessa ocasião, acontecia uma mostra sobre o livro “eu engoli Brasília”, escrito por Carlos Marcelo<sup>20</sup> sobre o poeta Nicolas Behr. Quando comecei a ler os poemas que lá estavam dispostos em *banners*, fiquei em estado de euforia e dizia a mim mesma: - *não é possível, é exatamente assim que eu percebo essa cidade!* Essa foi a motivação para que eu mergulhasse na terceira<sup>21</sup> pesquisa sobre Brasília: a da poesia e seus poetas, a começar por esse encontro ao acaso.

Nicolas Behr chegou à Brasília em 1974. Em 1977, aos 19 anos, publicou seu primeiro livrinho mimeografado<sup>22</sup>, *logurte com Farinha*, que teve uma saída de cerca de oito mil exemplares - seu maior sucesso de vendas de mão em mão. Percebi nessa produção inicial de Behr algo que me parecia muito familiar: uma espécie de angústia diante da imensidão e do vazio no qual Brasília fora plantada.

---

<sup>20</sup> MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004.

<sup>21</sup> A primeira pesquisa com a qual me envolvi foi a histórica; a segunda foi a construtivista.

<sup>22</sup> A poesia da geração mimeógrafo, segundo Behr (2005), nasceu como uma alternativa ao bloco poético de vanguarda dos anos 1970: poesia concreta, poesia práxis e poema processo. Segundo o poeta (BEHR, 2005, p.14), a geração mimeógrafo era composta pelos “não-alinhados” onde “só escrever não basta (...). A atitude do poeta como parte do poema, atitude ética X atitude estética” era algo fundamental. O caráter independente, marginal, desse tipo de produção literária, fica evidente pelo faça-você-mesmo: “quando se edita um livro em mimeógrafo o autor tem condições de manter seu trabalho vivo, pois pode modificar seu livro a cada edição. Um livro sempre aberto, sempre inacabado” (Ibid.p.14). Para que o livrinho mimeografado chegasse ao público, era preciso que o poeta estivesse presente, pois a circulação de mão em mão exigia a constituição de um corpo complexo, performático, capaz de sustentar a tríplice aliança poeta-poema-público.

meu corpo branco  
chega mais perto da janela

lá embaixo  
não tem nada a ver

lá embaixo  
ninguém me vê

olhando pra tudo  
quanto é lado  
não tem nada a ver  
ta vendo?<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Behr, 2005, p.15.

A sensação de se ter “nada” à volta ou de haver apenas um imenso “vazio” entre meu corpo e o horizonte, foi uma constante nos primeiros meses em que vivi em Brasília. Conseqüentemente, sentia também uma enorme desproteção ao perambular pelos seus amplos espaços. Era como se esse vazio, essa imensidão e essa grande liberdade espacial deixassem meu corpo nu e desconfortável, à mercê das intempéries e dos veículos em alta velocidade que circulavam nas largas avenidas. Nicolas Behr fala a respeito de tudo isso desde os anos 70. O que me surpreendeu foi a capacidade de Brasília produzir sentidos muito parecidos no decorrer das décadas. Entre o início da poesia de Behr e o início de *Brasília Gravada* existe um espaço temporal de praticamente 30 anos, porém as duas produções parecem nascer de sentimentos de natureza muito semelhante. Sem falar que, além disso, o poeta também utilizava um procedimento de impressão, de reprodução, para dar forma à sua Brasília: o mimeógrafo.

Em seus “(...) **poemas minuto/ que foram escritos para/ serem lidos em segundos/ e pensados por horas**” (Behr, 2005, p.78), Behr revelou sua percepção de uma capital que ainda cheirava à tinta fresca. Poemas como os citados a seguir, dos livrinhos mimeografados *logurte com Farinha* e *Grande Circular*<sup>24</sup>, compõem uma pequena amostra dos seus sentimentos com relação ao viver em Brasília nos anos 1970, com os quais me identifiquei imediatamente – em 2004, quase como que em cumplicidade ao poeta:

---

<sup>24</sup> In BEHR, Nicolas. *Restos vitais*. Brasília: Ed. do Autor, 2005.

blocos eixos

quadras

senhores, esta cidade

é uma aula de geometria<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Behr, 2005, p.22. Gostaria de chamar a atenção para o fato de que tal geometria é discutida há tempos. Desde 1891, quando a Comissão Cruls foi formada para demarcar o território onde seria construída a nova Capital Federal (de acordo com a proposta feita em 1823, por José Bonifácio de Andrada e Silva), o Distrito Federal já teria sua geometria definida: “A forma escolhida para a delimitação das terras do novo Distrito Federal foi a de um quadrilátero, formado por dois arcos de paralelo e dois arcos de meridiano, justificada não só pela possibilidade de surgirem menos problemas de limites, como pela maior facilidade de demarcação” (Cruls, 1992, p.7). E Behr não deixa esse fato escapar, prendendo-o no verso: “**ilha cercada de goiás/ por todos os lados/ nós, goianos do quadradinho**” (Behr, 2004, p.30).

SQS ou SOS?  
eis a questão!<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Behr, 2005, p.22.

entre,  
entre por favor  
entre blocos  
entre quadras  
entre,  
entre por favor<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Behr, 2005, p.43. Sua poesia, algumas vezes, apresenta repetição não apenas no conteúdo carregado pelas palavras, mas também no aspecto visual provocado pela disposição das mesmas nos poemas, como aqui é o caso da palavra “entre” e, na página 50, da frase “*não tem nada a ver*”.

Nas décadas seguintes, Brasília continuou sendo uma das principais inspirações para o poeta. À medida que eu conhecia mais sobre a cidade versada por Behr - muitas vezes através de trocadilhos bem-humorados e de ironias - mais incorporava seus relatos, somando-os às minhas vivências de estrangeira recém-chegada. O vazio, a horizontalidade, a repetição, a solidão, as grandes distâncias, foram nossos lugares de exercício poético. A cada poema eu constatava, eufórica, que comigo se passava a mesma coisa: muitos elementos versados por Behr também se faziam presentes em minhas gravuras. Nossas diferenças estavam no tempo e na linguagem, mas ambos partimos da vivência de habitar Brasília para então desdobrá-la em nossos processos de criação.

Após muita leitura e envolvimento, fiquei impregnada. Absorvi muito do jogo, do trocadilho, da brincadeira presente em alguns poemas de Nicolas Behr. Sinto dificuldade aqui, nessa pesquisa acadêmica, de explicar como todas essas experiências confluíram para a produção das gravuras em questão. Tudo foi surgindo e acontecendo sem que eu tivesse muito controle ou tempo para pensar como as imagens deveriam ser. Enquanto eu as imprimia, infinitos pensamentos eram processados e se conectavam o tempo todo, para serem processados novamente, num ciclo contínuo. Tudo o que eu havia visto e vivido de Brasília até então, somado ao que eu havia estudado sobre sua história e seu poeta, traduziam-se em gestos, fazeres, escolhas, sulcos, carimbos, impressões gráficas e, por fim, nos títulos das gravuras (ou melhor, das suas idéias

compositivas). Assim elas foram aparecendo, pouco a pouco, como respostas às tentativas de compreender o que eu estava vivendo e conhecendo naquele momento.

### **A segunda matriz: o alçar vôo**

A segunda matriz (figura 7) surgiu quando descobri, através de Lúcio Costa e Nicolas Behr, que ao caminhar pela cidade eu perambulava o tempo todo por um trajeto que desenhava a forma de um avião. A cabine é representada pela Praça dos Três Poderes, a cauda pela Rodoferroviária, o Eixo Rodoviário compõe as Asas - Sul e Norte - do corpo da aeronave que, por sua vez, é formado pelo Eixo Monumental. No Relatório do Plano Piloto de Brasília, o arquiteto explicita o primeiro passo de sua proposta enquanto projeto: “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” (Governo do Distrito Federal, 1991, p.20). Percebi em seu croqui (Figura 8) e em suas palavras o que para mim se tornou o ápice da poesia com a qual Brasília fora gerada.



Figura 7. A segunda matriz.

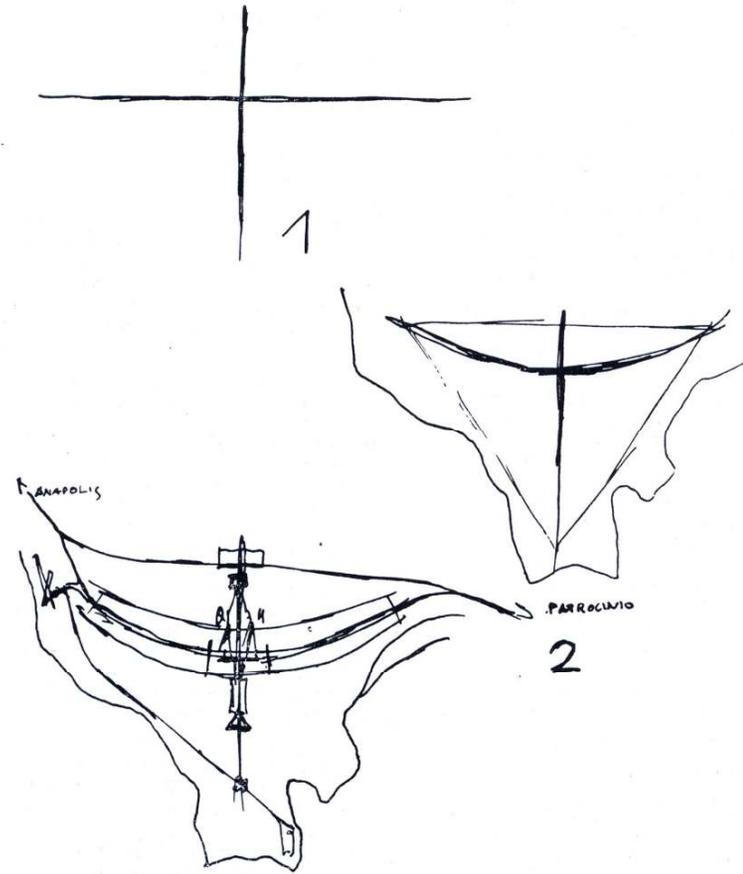


Figura 8. Plano Piloto de Brasília, por Lúcio Costa, 1957.

Alguns dias depois, deparei-me com a ironia afiada de Behr, logo na primeira página do livro *Braxília revisitada*: “**brasília nasceu/ de um gesto primário/ dois eixos se cruzando,/ ou seja,/ o próprio sinal da cruz/ como quem pede bênção/ ou perdão**” (Behr, 2004, p.1). Bênção talvez pelo valor cultural e artístico que Brasília representa hoje mundialmente; perdão, segundo críticas mais severas, pela suposta segmentação espacial e social que gerou enquanto plano urbano. Talvez seja melhor admitir o sinal da cruz que pede **bênção e perdão**, pois é preciso levar em conta os prós e contras da construção dessa cidade. Ao ficar imaginando os porquês dos pedidos de bênção e perdão que seu inventor deveria pedir a alguém, muitas idéias para novas gravuras surgiram. E então comecei a utilizar a segunda matriz com a imagem do avião em cruz.

A primeira gravura impressa a partir daí levou o nome “...e o *Plano bateu Asas e voou*” (Figura 9), escrito assim mesmo, com reticências, letras minúsculas, apelando ao jogo entre imagem e palavra<sup>28</sup>. Essa composição consiste na impressão repetitiva do módulo gravado em

---

<sup>28</sup> Seriam *títulos-poema* os nomes que dei não às gravuras, mas às idéias compositivas que as geraram? Os títulos são espaços de cruzamento entre todos os saberes com os quais lidei: arquitetônico, visual, histórico, poético. Tais títulos-poema contêm as relações intertextuais presentes nessa produção gráfica. Tenho a impressão de que, aos poucos, a palavra passou a fazer parte da construção visual da obra. Basbaum (2007, p. 19, grifos do autor) discorre a respeito dessa relação entre imagem e texto: “Um pólo deste ‘hibridismo’ está localizado em torno das relações que podem ser estabelecidas entre texto e obra de arte, a partir da premissa de que a obra contemporânea – e mesmo a moderna, sob muitos aspectos – não estará limitada pelos domínios do estritamente visual. Desde a seqüência de invenções de novos sistemas visuais pelas vanguardas históricas, até os desdobramentos de uma produção que se auto-denominou *conceitual*, pode ser observada a intensa e incessante movimentação da arte também pelo campo verbal. Seja a partir da produção de enunciados, em paralelo com a inovação visual (manifestos, textos de artistas, crítica de arte),

posições alternadas, o que lhe confere uma ilusão de movimento, simbolizando o *bater Asas* do avião que é Brasília, para muito além do que o seu inventor havia imaginado:

**“assim nós queremos viver,/ nós dissemos/ assim nós queremos que vocês vivam, disse o arquiteto”** <sup>29</sup>

No depoimento feito em 30 de novembro de 1987, Lúcio Costa reconhece, em visita à Rodoviária do Plano Piloto, que essa vontade de controlar - pilotar - o avião existiu e foi contrariada pelo pulsar natural da vida que surgiu em sua cidade inventada com o passar dos anos:

Eu caí em cheio na realidade, e uma das realidades que me surpreenderam foi a rodoviária à noitinha. (...) É um ponto forçado, em que toda essa população que mora fora entra em contato com a cidade. Então eu senti esse movimento, essa vida intensa dos verdadeiros brasilienses, essa massa que vive fora e converge para a rodoviária. Ali é a casa deles, é o lugar onde eles se sentem à vontade. (...) Isto tudo é muito diferente do que eu tinha

---

seja a palavra tomando parte da construção visual da obra (desde o cubismo...) ou o texto que se quer como obra de arte (desde Marcel Duchamp...) – o debate se processa também no campo de *invenção* verbal, indicando que o combate pela autonomia visual não deixa de envolver, cada vez mais, a linguagem enquanto campo heterogêneo (...) e que, certamente, esta luta poderia ser melhor traduzida enquanto busca de *autonomia da arte* como região *mais-que-visual*”.

<sup>29</sup> Behr, 2004, p.43.

imaginado para esse centro urbano, como uma coisa requintada, meio cosmopolita. Mas não é. Quem tomou conta dele foram esses brasileiros verdadeiros que construíram a cidade e estão ali legitimamente. (...) Eles estão com a razão, eu é que estava errado. Eles tomaram conta daquilo que não foi concebido para eles. Foi uma bastilha. Então eu vi que Brasília tem raízes brasileiras, reais, não é uma flor de estufa como poderia ser, Brasília está funcionando e vai funcionar cada vez mais. Na verdade, o sonho foi menor do que a realidade (...). (Governo do Distrito Federal, 1991, p.8).

*... e o Plano bateu Asas e voou*

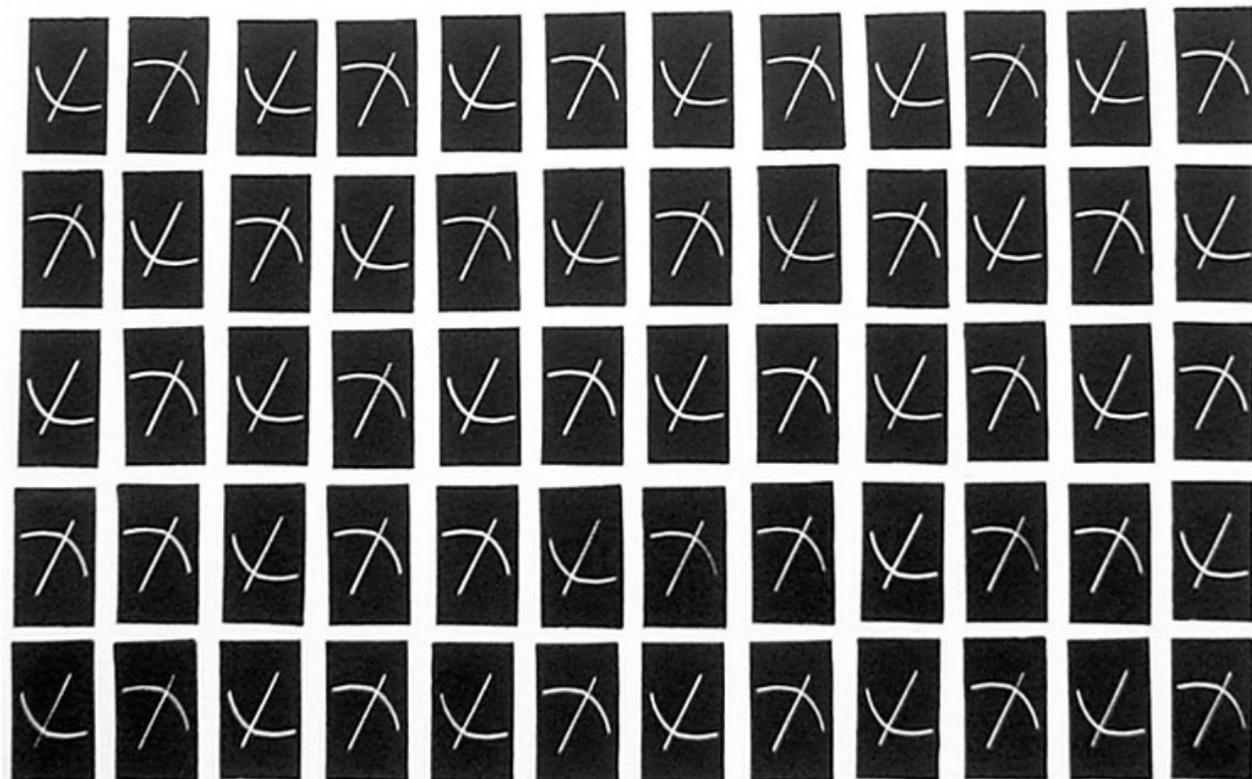


Figura 9. ...e o Plano bateu Asas e voou.



A imagem para a segunda gravura impressa com essa matriz nasceu de uma de minhas andanças pelo Eixo Monumental, às 18 horas, em pleno horário do *rush*. Tentei atravessar as avenidas movimentadas com muita dificuldade. Se caso eu quisesse atravessá-las em segurança, teria que caminhar até a faixa de pedestres, mas a mais próxima sempre ficava tão distante! Tentei também, em vão, encontrar um telefone público e uma lixeira. Certa vez ouvi boatos a respeito do motivo da inexistência de lixeiras na Praça dos Três Poderes: o tombamento do Plano Piloto como Patrimônio Cultural da Humanidade. Ou seja, algumas coisas não podem ser retiradas, acrescentadas nem modificadas. Fiquei então a me perguntar no que isso acarretaria para a cidade daqui a uns 100 anos, com o crescimento populacional, o aumento do número de veículos, as necessidades do turista, o caos normal de uma cidade em crescimento. Diante de uma hipótese, imaginei o avião desgovernado e me perguntei: e agora? “*qual é o Plano, Piloto?*” (Figura 11). Aleatoriamente, porém sensível e crítica à composição que se formava diante dos meus olhos e gestos e pensamentos, carimbei o avião desgovernado no espaço do papel. Essa é mais uma idéia compositiva que, para existir, não depende da reprodução exata de sua imagem. “*qual é o Plano, Piloto?*” existe enquanto proposta de multiplicação da matriz que carrega a imagem do avião em cruz, em várias direções, sobre qualquer superfície.

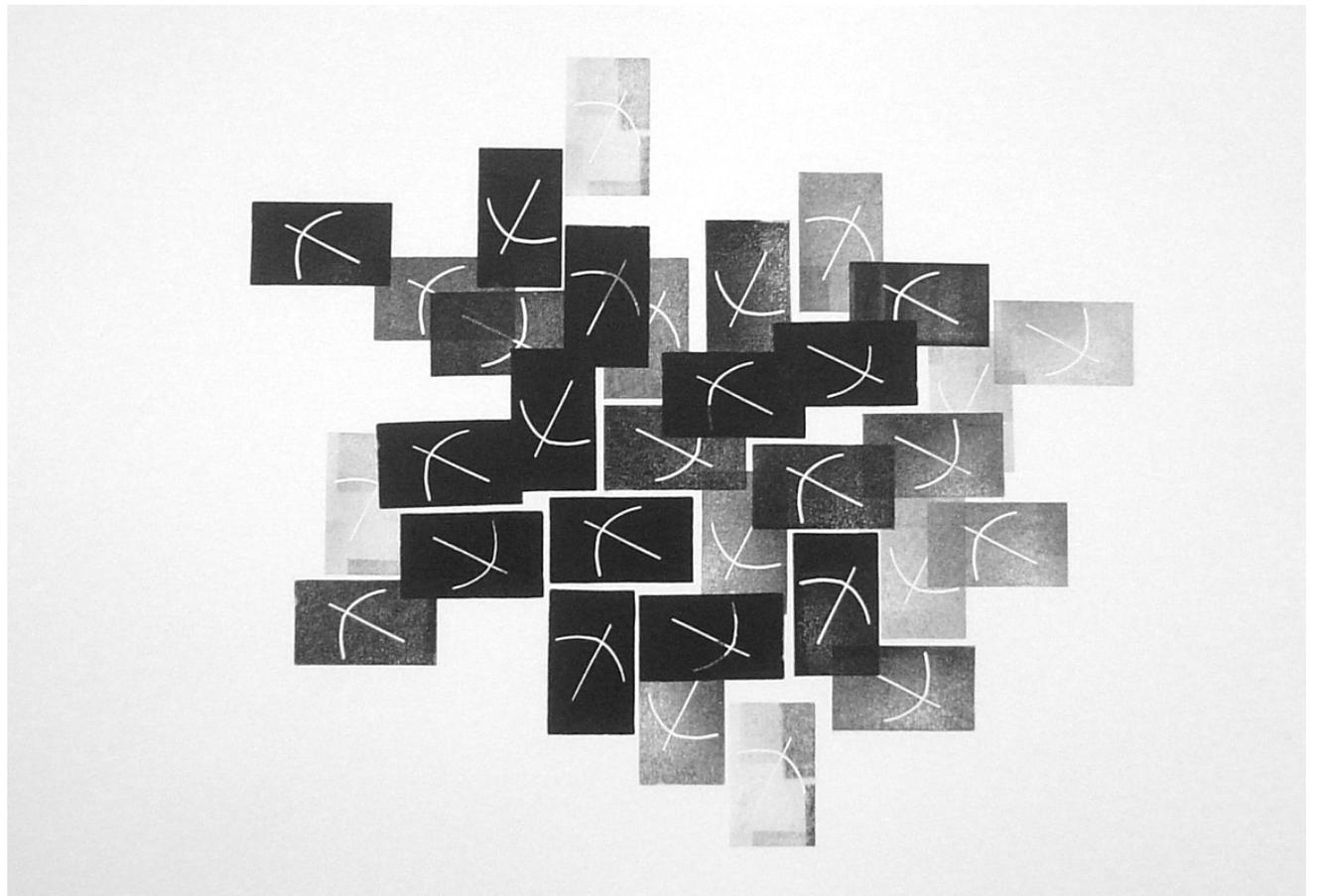
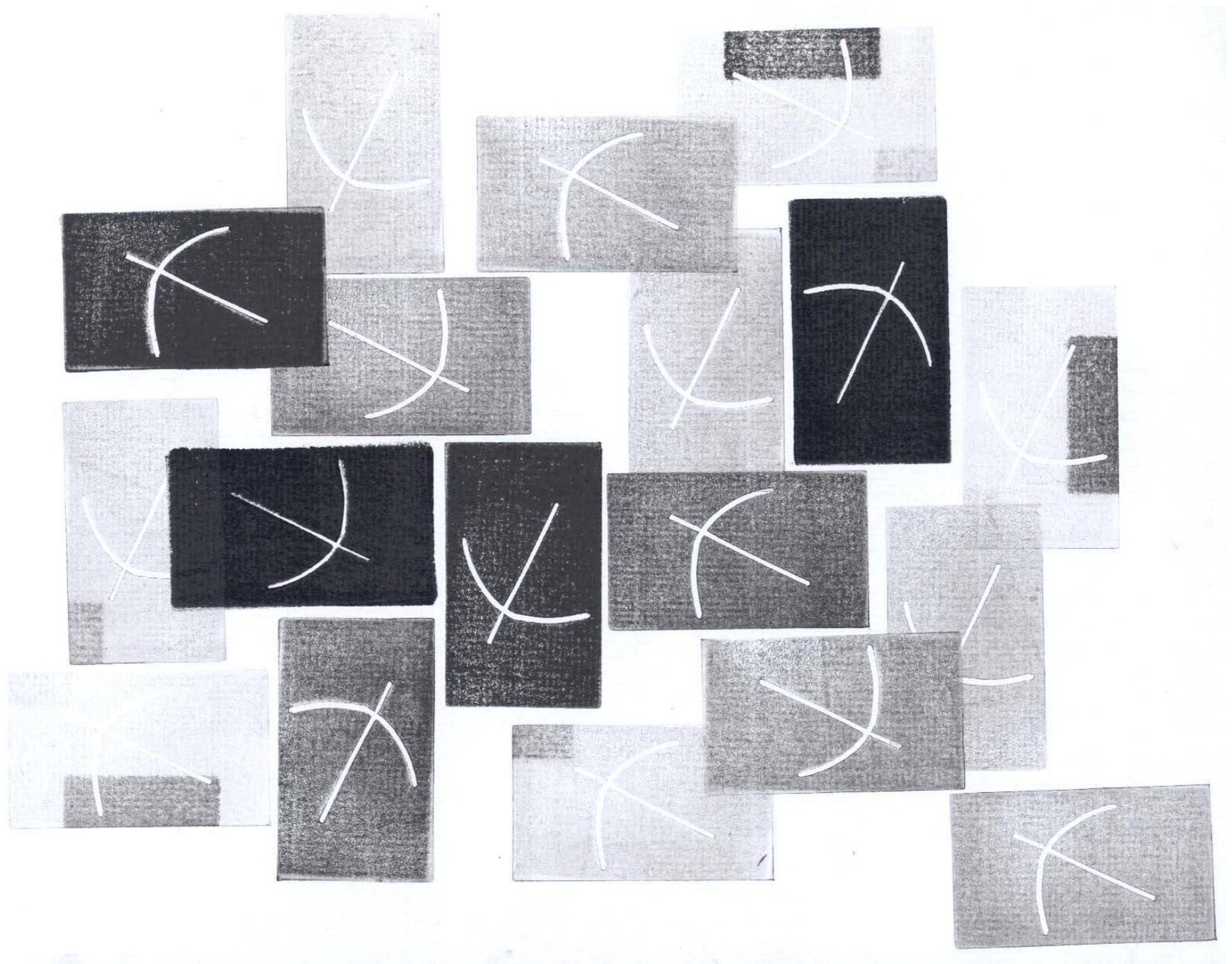


Figura 11. qual é o Plano, Piloto?



A partir dessa gravura passei a utilizar o espaço do papel de forma diferenciada; perdi a necessidade de preenchê-lo por completo. Nas gravuras que surgiram a partir de *qual é o Plano, Piloto?* começo a levar em consideração o espaço – e a forma - do próprio suporte como parte da composição. As imagens passam a fazer referência principalmente à horizontalidade e à repetição modular presentes na arquitetura e no urbanismo de Brasília, e os vazios da cidade são celebrados através dos espaços não ocupados do suporte.

Mas antes de dar seguimento aos relatos a respeito desse tipo de composição, preciso dar destaque à influência da arte de Athos Bulcão sobre as gravuras apresentadas até aqui.

## O ATHO(S) DA REPETIÇÃO

arte rupestre do modernismo  
painéis de athos bulcão

indícios, vestígios  
esboços, rabiscos<sup>30</sup>

Demorei a descobrir que nem tudo o que se vê de Niemeyer é, de fato, só de Niemeyer. Percebi tal fato quando atentei o olhar para o Teatro Nacional, um dos principais exemplos da perfeita simbiose entre o trabalho do arquiteto e o do artista plástico. O artista conseguiu, como poucos, transitar livre e confortavelmente entre essas duas linguagens, e fez isso tão bem que, em alguns casos, fica a dúvida se o que ele fez foi arquitetura ou artes plásticas. Talvez, uma espécie de artes plásticas arquitetônica? Ou arquitetura plástica? Não sei. Apenas constato que alguns edifícios criados por Niemeyer são hoje inimagináveis sem as intervenções de Athos Bulcão. Completamente integrados à arquitetura, os projetos do artista são mais que apenas painéis ou murais; eles realmente compõem a alma da obra arquitetônica, de maneira que se tornam necessários para que ela exista enquanto obra acabada.

Athos Bulcão incorporou a cidade não apenas de forma poética, temática ou imaginária,

---

<sup>30</sup> Behr, 2004, p.46.

mas fundamentalmente de maneira estrutural, física e real. E isso foi tão intenso que seu trabalho plástico está longe de ser um produto da lógica, da arquitetura, da geometria, do ritmo ou da horizontalidade dessa cidade. Pelo contrário, as obras de Athos Bulcão compõem Brasília; são parte dela, mesmo porque ele participou do momento de sua construção.

Percebo em *Brasília Gravada* algo de Athos Bulcão: a repetição modular, a ludicidade<sup>31</sup> da composição, as formas simplificadas. Não sei dizer ao certo se o que nos liga é uma coincidência ou se absorvi inconscientemente a visualidade do trabalho desse artista<sup>32</sup>. Penso que certamente uma influência possa ter se estabelecido, pois como constatei no parágrafo anterior, o trabalho de Athos Bulcão é parte de Brasília e, como essa cidade foi a geratriz de todas as soluções que encontrei para minhas gravuras, creio que, por tabela, ele faz parte delas.

Dentre muitas obras criadas por Athos Bulcão, escolhi mostrar aqui as primeiras com as quais estabeleci contato: o relevo da fachada e o painel do Foyer da Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional Cláudio Santoro (Figuras 13 e 14), e o painel de azulejos da Igrejinha Nossa Senhora de Fátima (Figura 15).

---

<sup>31</sup> “Na maioria dos casos, o artista entrega o módulo criado à participação criativa daquele que o fixa, liberando-o para se expressar dentro da lógica proposta, desdobrando-as em alternativas: a original modulada ou as imensas possibilidades de variáveis que podem ser inventadas” (Freitas, 2007, p.56). É dessa maneira que eu procedo, muitas vezes, durante a criação das imagens para as gravuras da série *Brasília Gravada*.

<sup>32</sup> Para mim, no início - e por ignorância, só havia Oscar Niemeyer. Athos Bulcão tornou-se presente somente quase um ano depois que cheguei à Brasília. Acabei sabendo de seu trabalho devido a comparações constantes feitas por amigos entre o que eu estava produzindo e a sua arte.

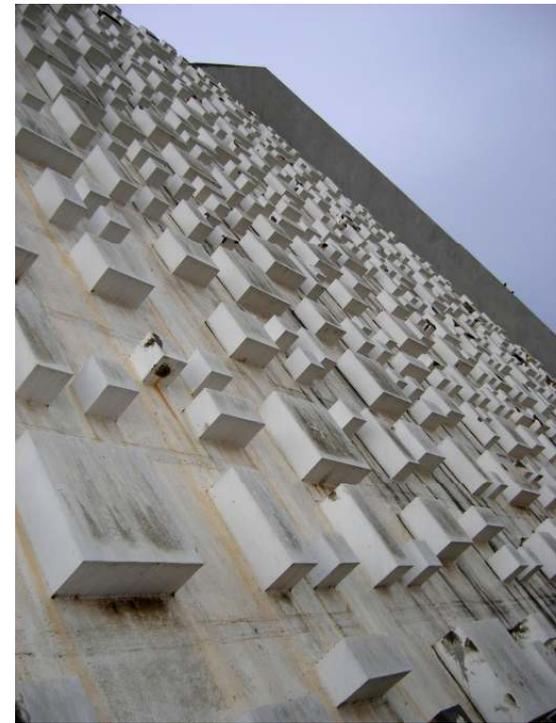


Figura 13. Fachada do Teatro Nacional<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Agnaldo Farias escreve sobre os relevos do artista: “O grande relevo aplicado sobre a fachada lateral do Teatro Nacional de Brasília, obra prima de Athos Bulcão, evoca o célebre “Primeiro lembrete aos senhores arquitetos”, de Le Corbusier, segundo o qual “a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”. A luminosidade implacável e límpida de Brasília, que se esparrama através do ar seco do planalto sem se perder em refrações e reflexos pela quase ausência de névoa ou bruma, sem ser aprisionada pelas sutis concavidades topográficas criadas pelos vales e depressões suaves daquela região, esgarçando-se lá nas longínquas linhas do horizonte, faz retinir o jogo rítmico dos cubos e paralelepípedos que cobrem de cima abaixo o plano inclinado que perfaz a parede lateral do teatro de Oscar Niemeyer, ensinando-nos como pode ser complexa a noção de espaço, que ela não se aplica exclusivamente a espaços interiores, e que qualquer intervenção - cor, textura, matéria ou volume - obtém alterá-lo”. (Fundação Athos Bulcão, 2001. p.35, grifos do autor).



Figura 14. Painel em mármore branco, Foyer da sala Villa-Lobos do Teatro Nacional<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> “Athos Bulcão é o artista que mais propôs obras integradas, em todas as escalas. (...) Fundamentado pela idéia de que a arquitetura é um corpo vivo, é seu trabalho que se constrói na complementaridade, em um espaço autônomo, de liberdade e de experimentação. A disseminação das obras de Bulcão pela cidade se estabelece como um referencial importante” (Freitas, 2007, p.56).



Figura 15. Painel em azulejos, Igreja Nossa Senhora de Fátima<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> “(...) Composto integralmente por dois padrões alternados - sobre o mesmo fundo azul, o artista realizou em branco uma pomba estilizada e a estrela de Natal em preto - o resultado encanta pela combinação de movimentos - vertical e de irradiação - que ambas formas sugerem. A primeira experiência com mural figurativo em Brasília seria praticamente a última. Os inúmeros murais, painéis, relevos, componentes arquitetônicos que viriam a seguir, (...) seriam abstratos-geométricos, o que bastaria para colocá-lo na linha de frente dos nossos maiores artistas de linha construtiva - Concretos e Neoconcretos -, com a vantagem que suas refinadas realizações atingiram a indústria e através dela disseminaram-se de um modo apenas sonhado pela maioria deles”. Texto de Agnaldo Farias. (Fundação Athos Bulcão, 2001. p.43).

# CRUZAMENTOS

Durante essa pesquisa gráfica aprendi, sobretudo, a carimbar. Aprendi a apreciar a geometria e também a valorizar as qualidades visuais das imagens compostas por módulos em repetição. Incorporei essa ação ao meu fazer cotidiano. Pensei Brasília, sua história e sua poesia através do ato - burocrático? – de carimbar. E transformei gravuras em idéias, idéias em gravuras, reciprocamente.

As duas matrizes criadas inicialmente são apenas apontamentos para onde esse trabalho se desenvolveria – e continua se desenvolvendo. Posteriormente, outras matrizes foram criadas também a partir de elementos presentes na arquitetura e no urbanismo dessa cidade, para em seguida perderem sua forma-referência através do jogo da repetição.

A Catedral, a ponte Costa e Silva, os prédios dos Ministérios, as colunas do Palácio da Alvorada e o Panteão da Pátria serviram de modelo para a confecção das próximas matrizes (Figura 16), criadas entre 2003 e 2005. Dentre os estudos, exercícios, combinações, composições, sobreposições feitos com tais matrizes durante esses dois anos, escolhi os resultados que, a meu ver, melhor exemplificam o início desse pensar gráfico originado com a minha chegada à Brasília.

Os eventuais comentários a respeito de cada uma das gravuras serão feitos nas notas de rodapé. Intercalarei imagens fotográficas com impressões gráficas e alguns poemas de Nicolas Behr relevantes para essa produção, com o objetivo de apresentar aqui, nessa dissertação, também um ensaio poético.



Figura 16. As outras matrizes: carimbos de borracha.

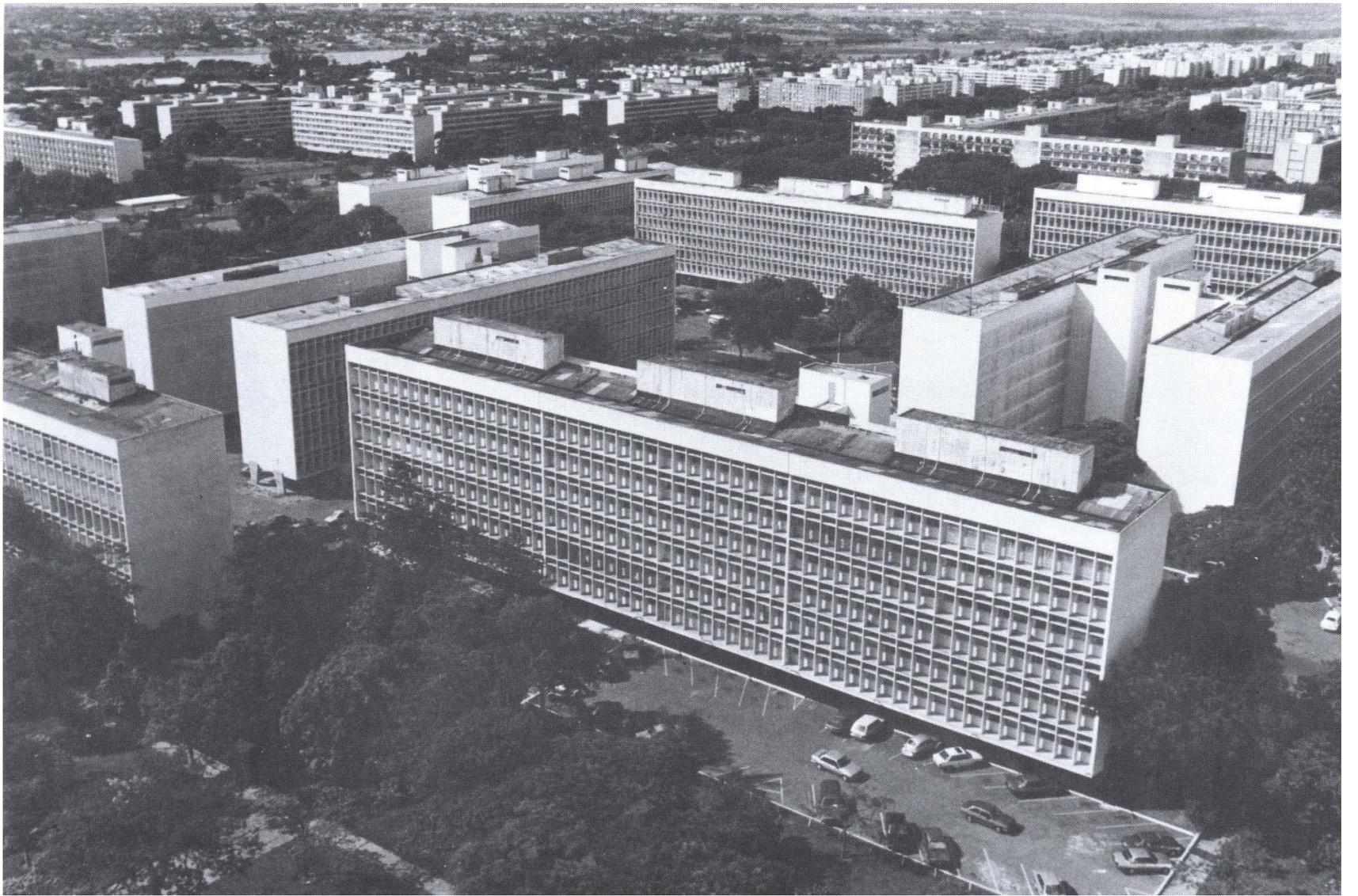
## SUPERQUADRAS<sup>36</sup>

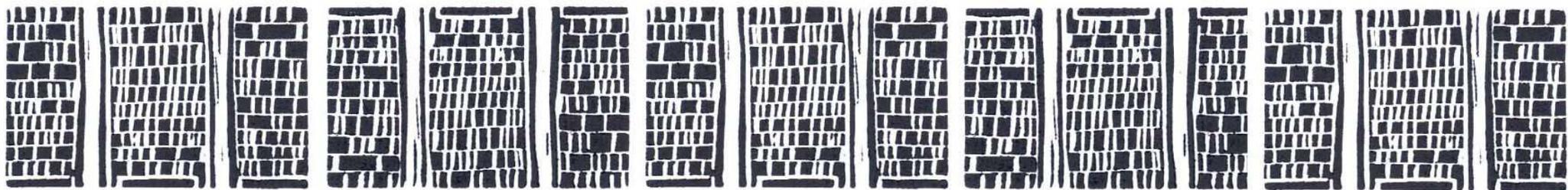
na entrada,  
um quebra-molas  
e uma banca de  
jornal

blocos blocos blocos  
blocos blocos blocos  
blocos blocos blocos

---

<sup>36</sup> Behr, 2005, p. 63. Emprestei desse poema a seqüência repetitiva da palavra 'blocos' para dar nome à idéia compositiva de 'blocos, blocos, blocos' (Figuras 18, 19 e 20), originada a partir da repetição horizontal do módulo que contém um dos blocos de Brasília gravados na borracha.





a superquadra nada mais é  
do que a solidão  
dividida em blocos<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Behr, 2004, p. 75. Imagem e texto passaram a estar cada vez mais ligados entre si nas produções que realizei a partir da vivência da cidade de Brasília. Em 2005, por ocasião da disciplina Arte Eletrônica, cursada no Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA/UnB), sob a orientação da professora Malu Fragoso, produzimos em grupo um vídeo experimental que tinha o objetivo de ressaltar o ritmo e a horizontalidade inerentes à cidade e percebidos de dentro de um veículo. Em *Trem Concreto* (Vídeo 2, Anexo 2), procuramos dar ênfase visual aos *blocos blocos blocos* e, simultaneamente, desmembrar o poema *Trem de Ferro*, de Manuel Bandeira, num ensaio sonoro composto por fragmentações, repetições e sobreposições típicas das experiências realizadas pelos poetas concretos.



Figura 19. blocos, blocos, blocos I<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Nas gravuras *blocos blocos blocos* (I e II) e *catedral* (I e II) passei a ter uma preocupação com a natureza do papel utilizado como suporte, pois começava a me interessar também pelo relevo seco. Fiz, então, algumas experiências de sobreposição da forma retangular dos blocos, não só através da impressão da matriz, mas também a partir da criação de relevos retangulares utilizando um papel de gramatura maior. Os *blocos blocos blocos* sobrepõem-se ao relevo seco que, por sua vez, relaciona-se com o formato do próprio papel, estabelecendo relações entre as formas retangulares em diferentes escalas.

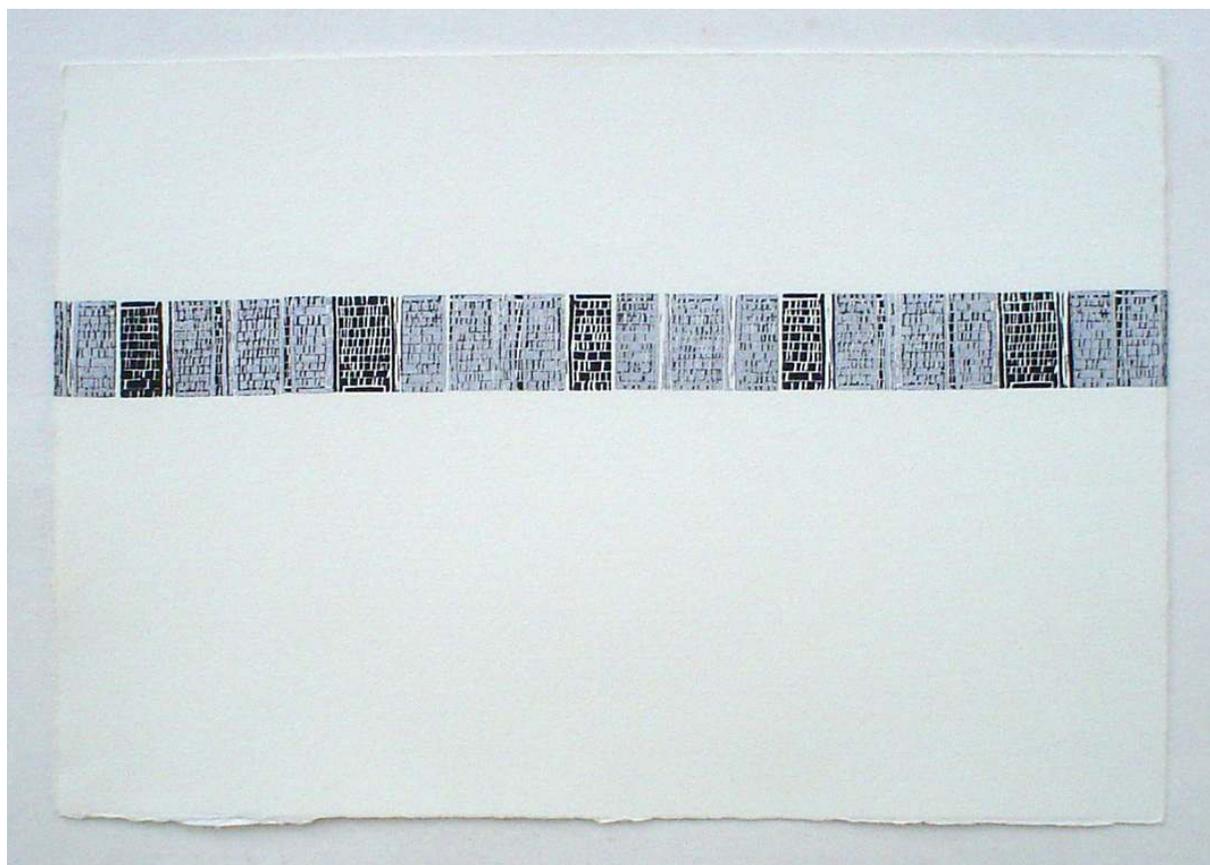


Figura 20. blocos, blocos, blocos II<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Em determinado momento, busquei acrescentar algo mais que o preto nas gravuras. Mas Brasília não me deixava muitas opções: para mim, a cidade não podia ter cor alguma. Então experimentei impressões sobrepostas com tinta prata: ao adquirirem mais delicadeza, essas gravuras atentaram meu olhar para uma monumentalidade mais leve, menos agressiva. Minha relação com a cidade começara a mudar; o choque transformava-se, aos poucos, em deleite.

evangelho da realidade  
contra jotakristo, segundo são lúcio

naquele dia jotakristo subindo aos céus  
num pé de pequi  
disse aos candangos:  
felizes os que construíram comigo  
esta cidade pois irão todos para as satélites<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Behr, 2004, p. 86.





Figura 22. catedral I

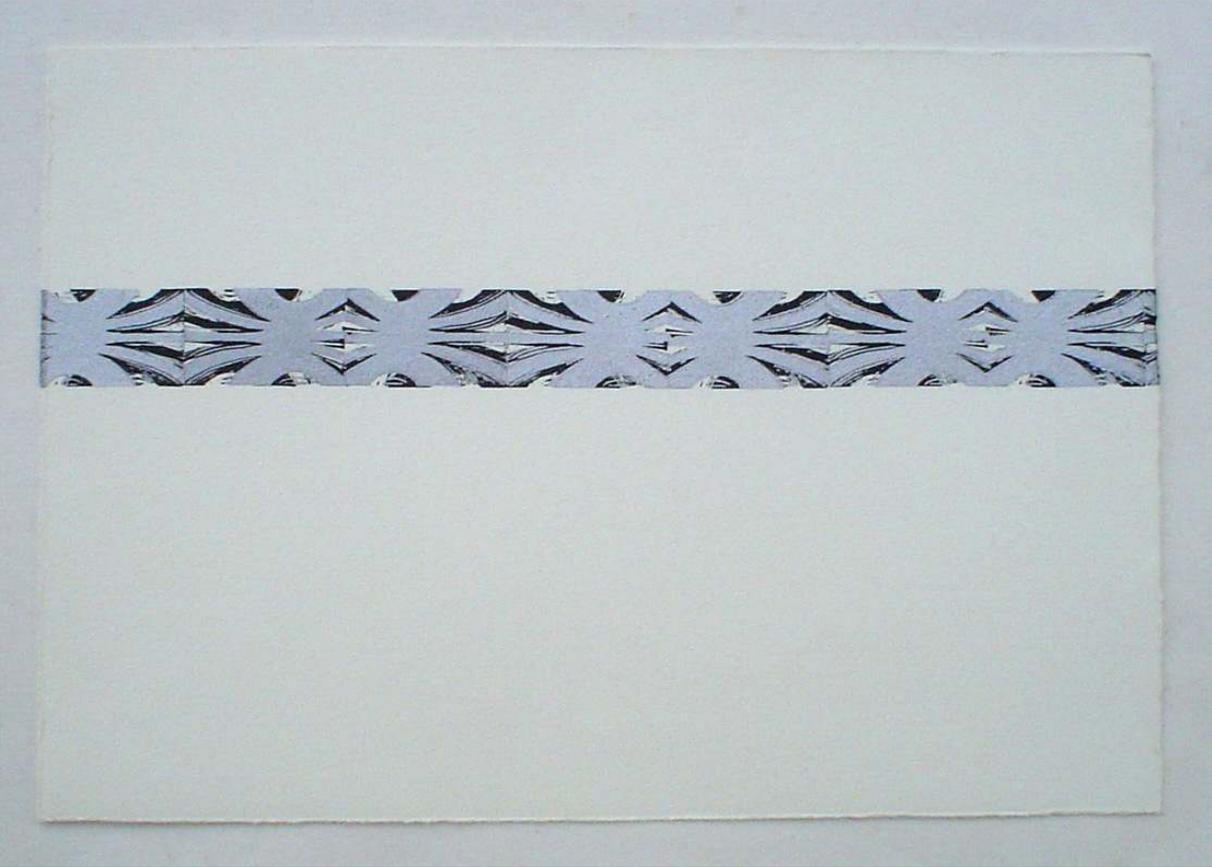


Figura 23. catedral II

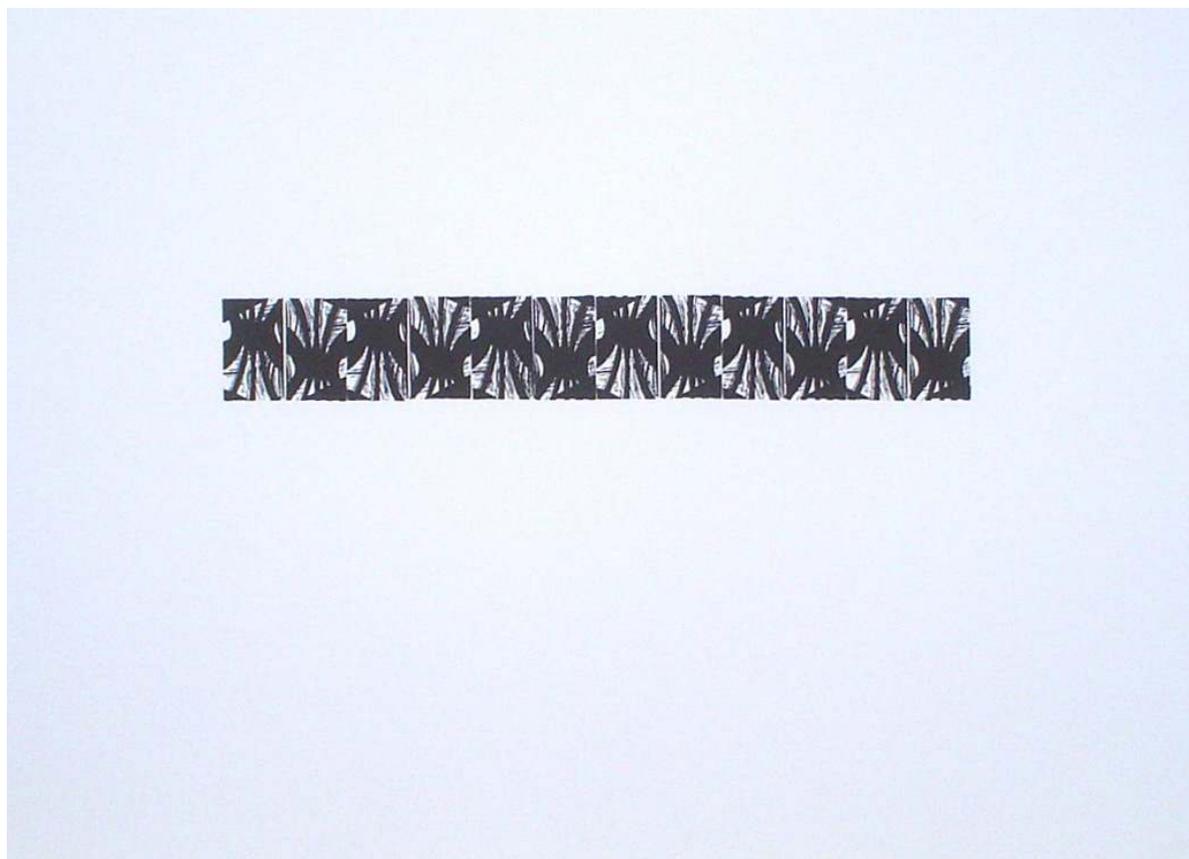
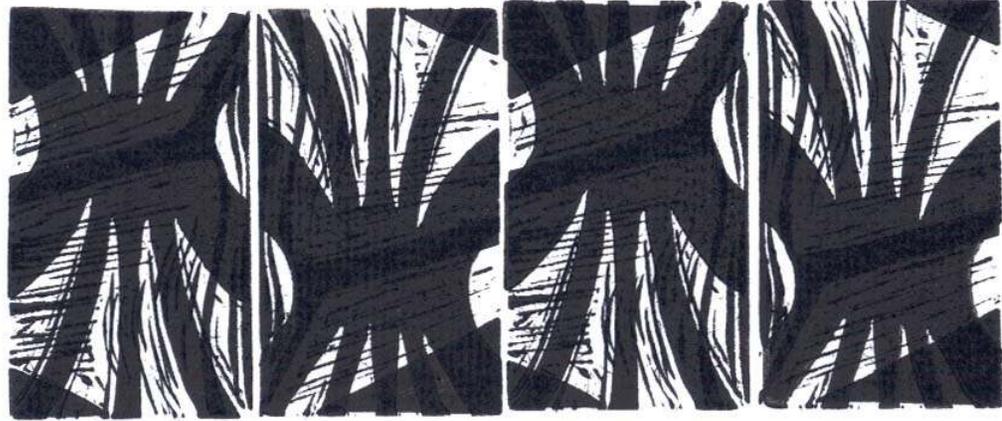


Figura 24. vitrais<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> A pesquisa da sobreposição de impressões começa a se intensificar a partir dessa gravura. Até então, as sobreposições aconteciam através da mesma matriz. Em *vitrais* elas passam a ser compostas com matrizes diferentes. Nesse caso, a matriz referente à Catedral sobrepõe-se à do Panteão da Pátria. Talvez tal prática já denuncie tanto a diluição do meu olhar estrangeiro lançado sobre Brasília inicialmente como a libertação das gravuras das referências visuais fornecidas pela cidade.



tô de saco cheio  
desse vazio<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Behr, 2005, p.33.



Figura 26. vazios urbanos<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Ao comparar a solução que dei a essa gravura (em 2004) com o poema de Nicolas Behr (da década de 70) citado na página anterior fiquei realmente intrigada. Nós utilizamos, numa lógica semelhante, o vazio do papel para referenciar o vazio espacial de Brasília. Tal fato me faz acreditar que essa cidade incita, inicialmente, a construções de sentidos muito próximos. Ao menos num primeiro momento, sua caligrafia arquitetônica e urbanística é capaz de transmitir uma idéia comum a seu respeito. Somente após compreender o que está escrito nas suas entrelinhas é que penetrar de fato naquilo que a cidade tem de vivo e pulsante se torna possível.

o poema  
é área pública  
invadida pela  
imaginação<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Behr, 2004, p. 23.



Figura 27. pião candango<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> “Esse nome, o que chamava pião, é porque Juscelino chamava o povo candango, né? Que até eu mesmo cansei de ver ele mesmo dizer que era nós candango. (...) Esse nome apareceu aqui mesmo em Brasília, porque pião é uma pessoa lá pro norte, pra esses lugar por aí, é uma pessoa que amunta, que é amansador de animal, então, que tem esse nome. Então é o nome, então, eles chama pião. Aqui é homem de obra, em vez de chamar operário, chama é pião”. Texto do pedreiro João. (Sousa, 1983, p. 91).

a cidade é isso  
mesmo que você  
está vendo mesmo  
que você não  
esteja vendo nada<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Behr, 2004, p. 9.

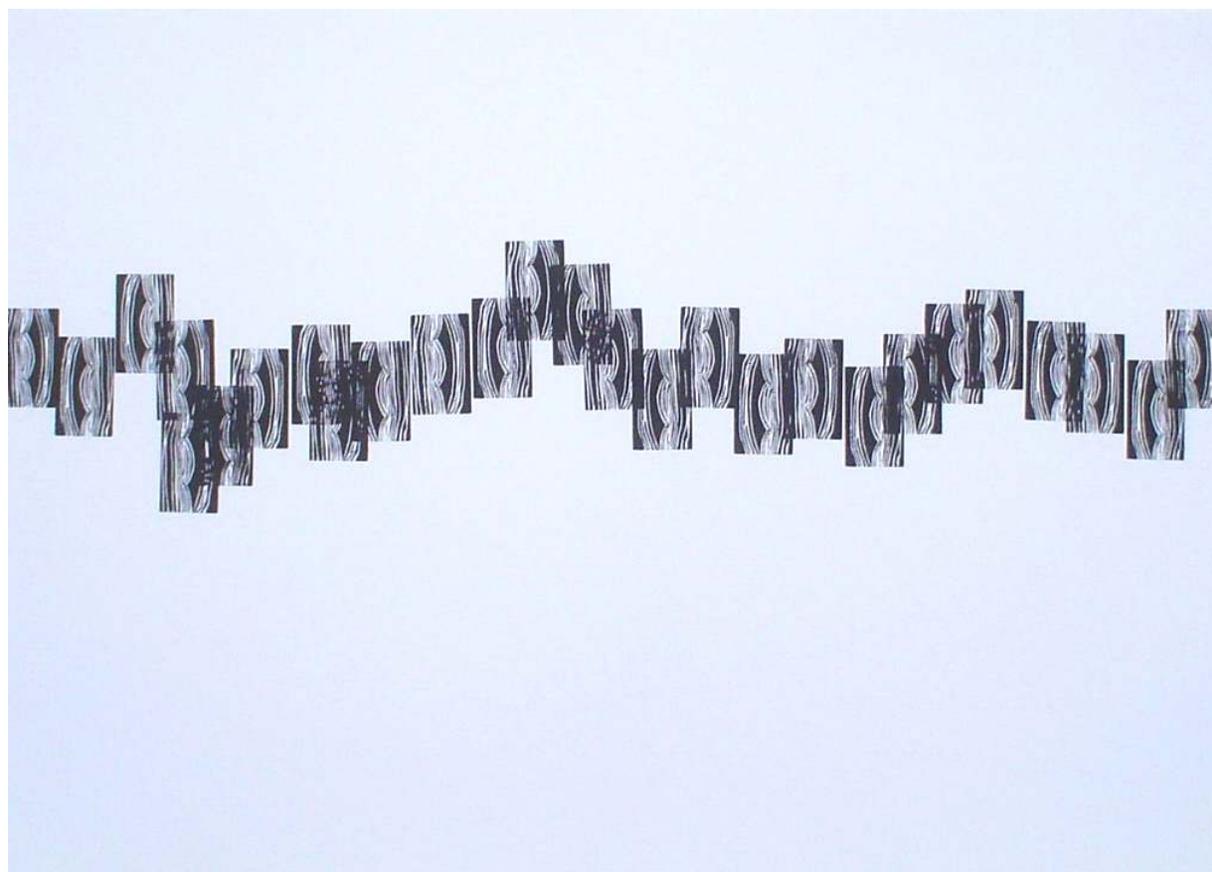
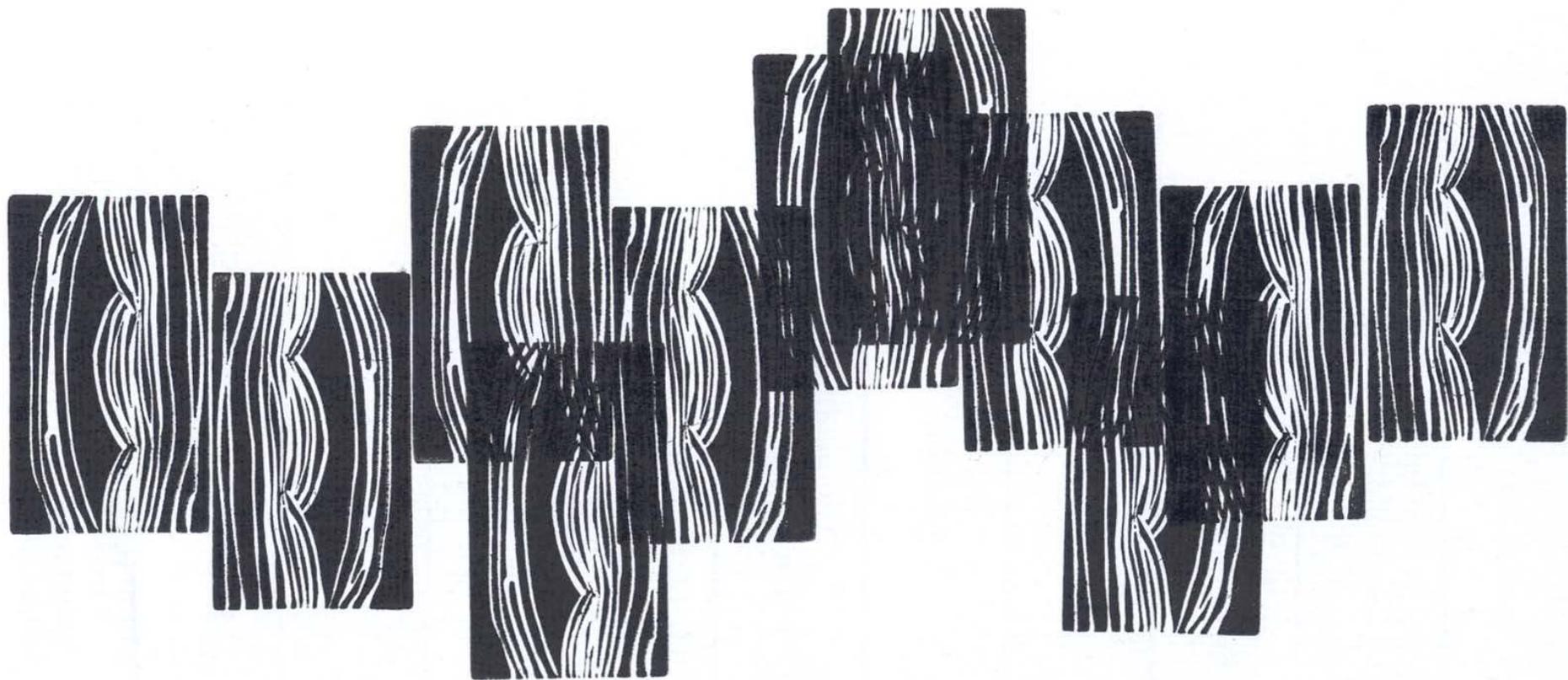


Figura 28. Ritmo Brasiense IV <sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Quando comecei a produzir os Ritmos Brasienses, estava influenciada pelos estudos sobre o concretismo e o neoconcretismo. As relações entre imagem gráfica, história e poesia romperam-se nessas gravuras. Meus interesses e experiências voltaram-se novamente aos aspectos visuais. Busquei, sobretudo, a imagem através da repetição modular.



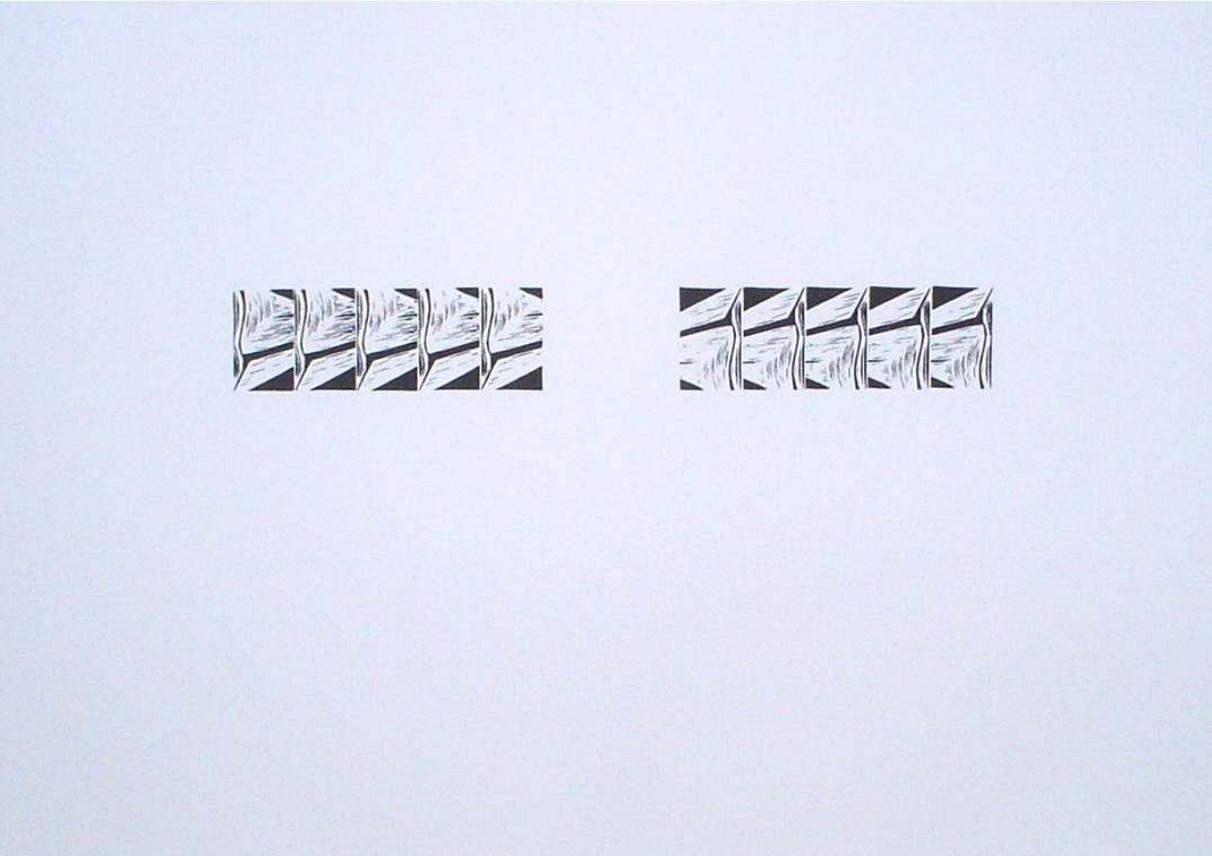
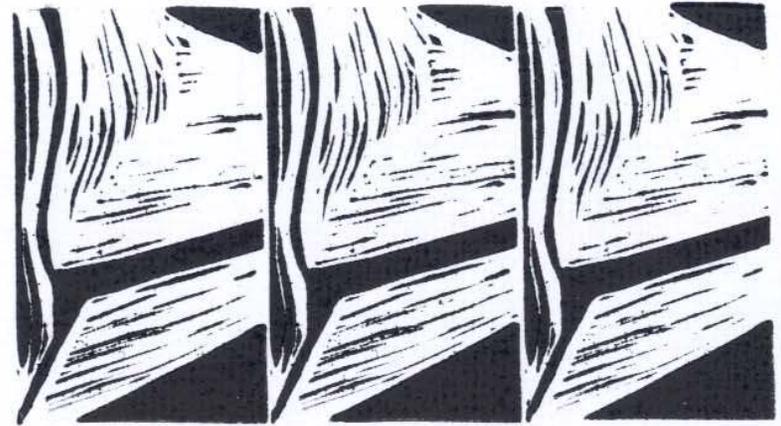
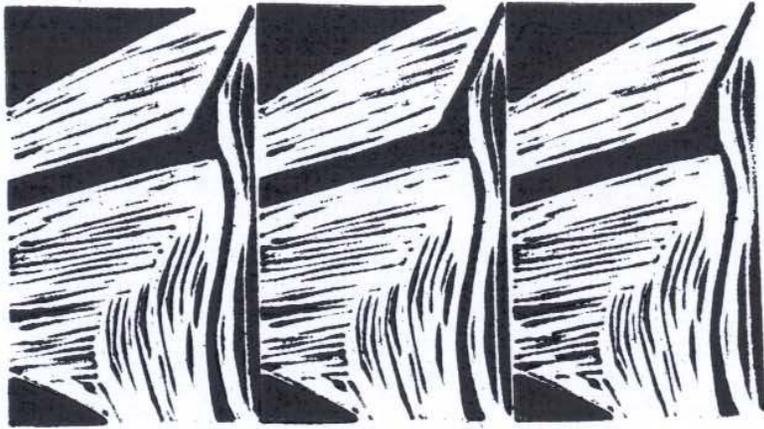


Figura 30. Ritmo Brasiliense VII



# **PEDACINHOS DE BRASÍLIA**

bem, o sr.  
já nos mostrou  
os blocos, as quadras,  
os palácios, os eixos  
os monumentos...

será que dava pro sr.  
nos mostrar a cidade  
propriamente dita?<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Behr, 2004, p. 65.

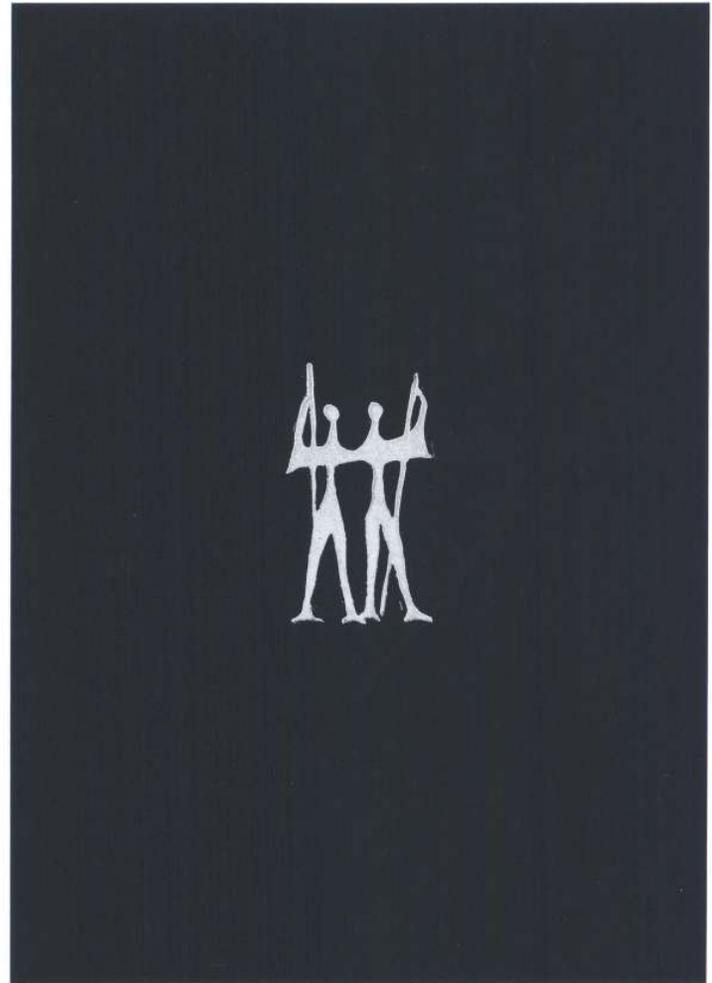


Figura 32. Dois Candangos



Figura 33. Avião

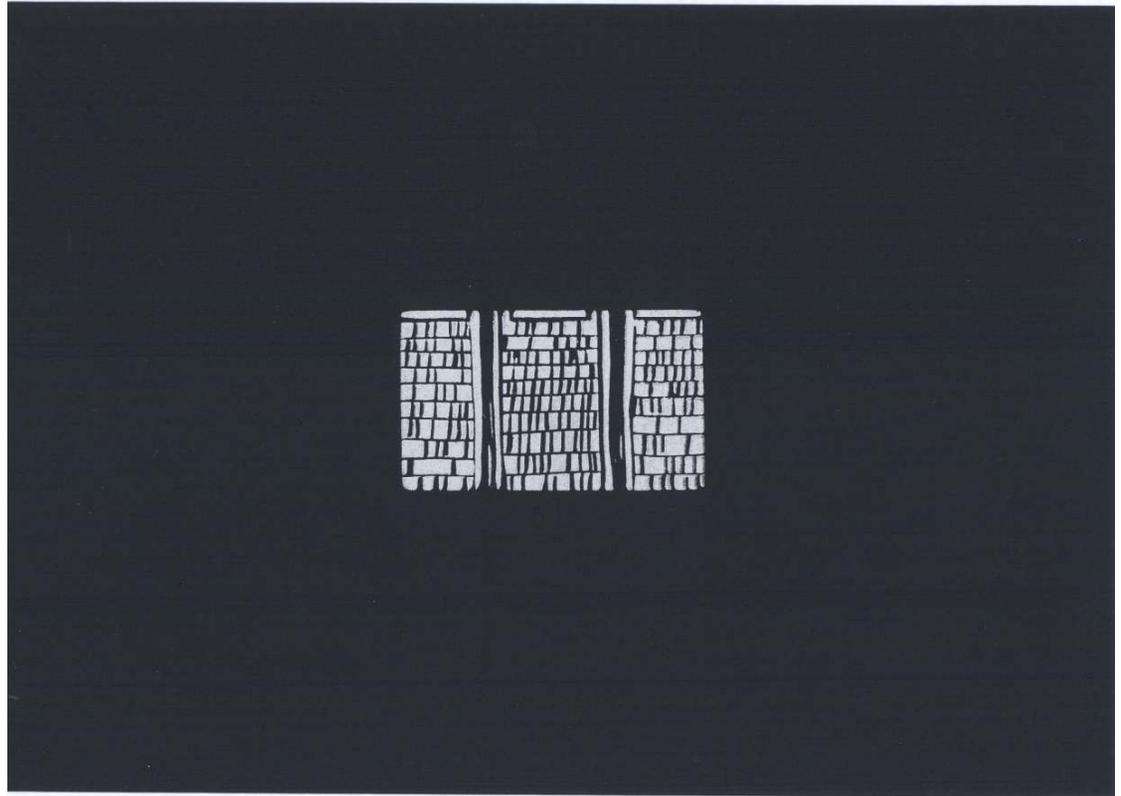


Figura 34. Bloco

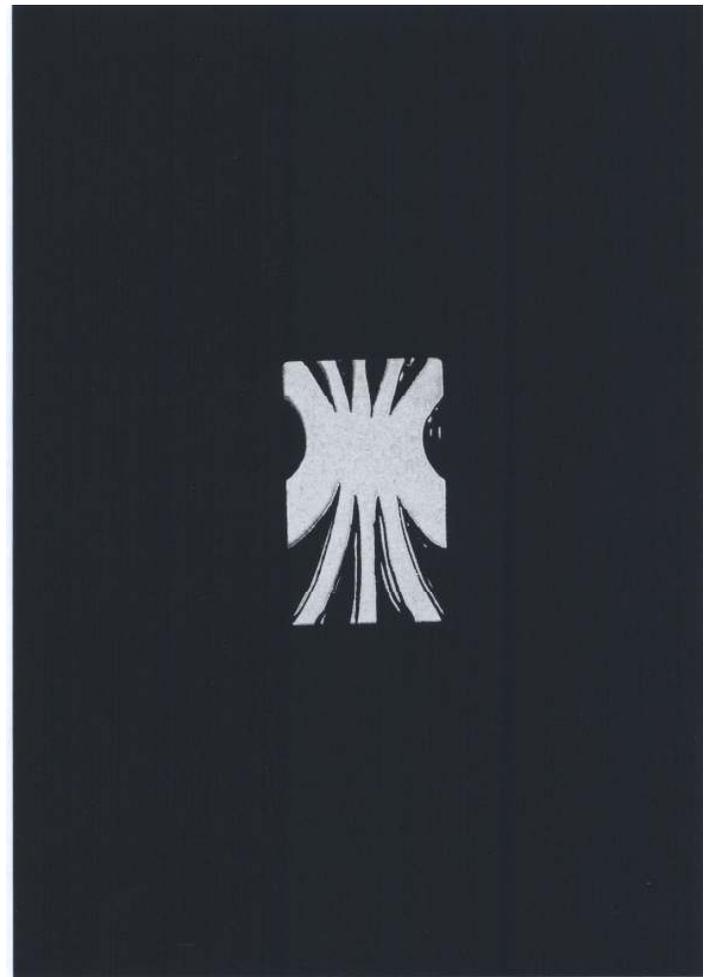


Figura 35. Catedral

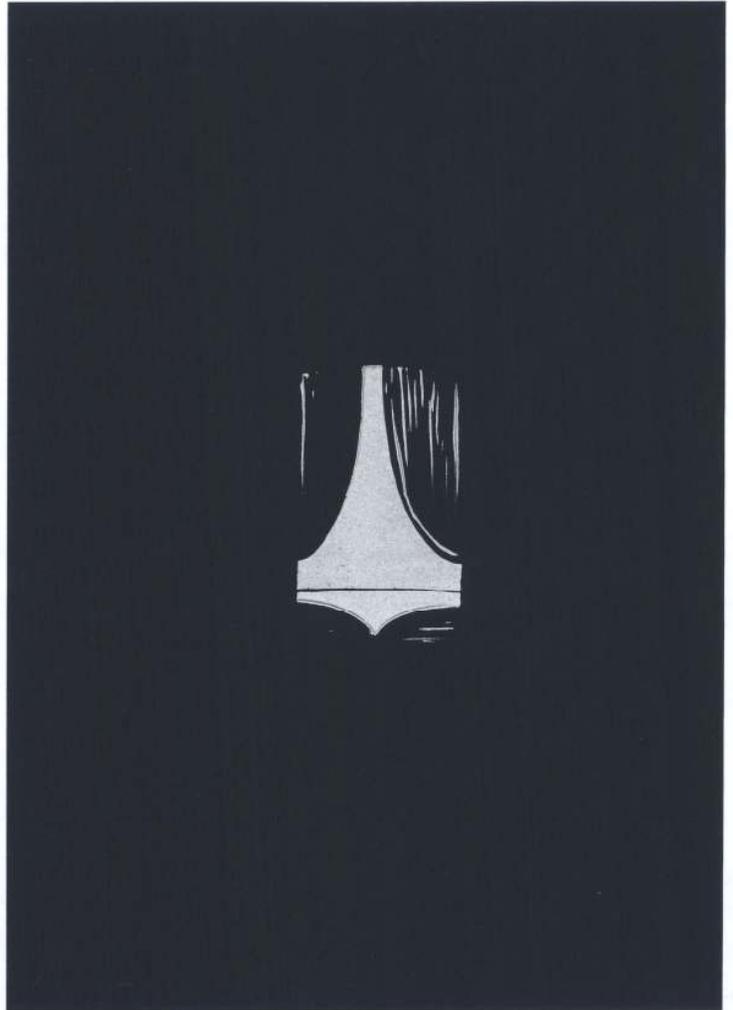


Figura 36. Coluna

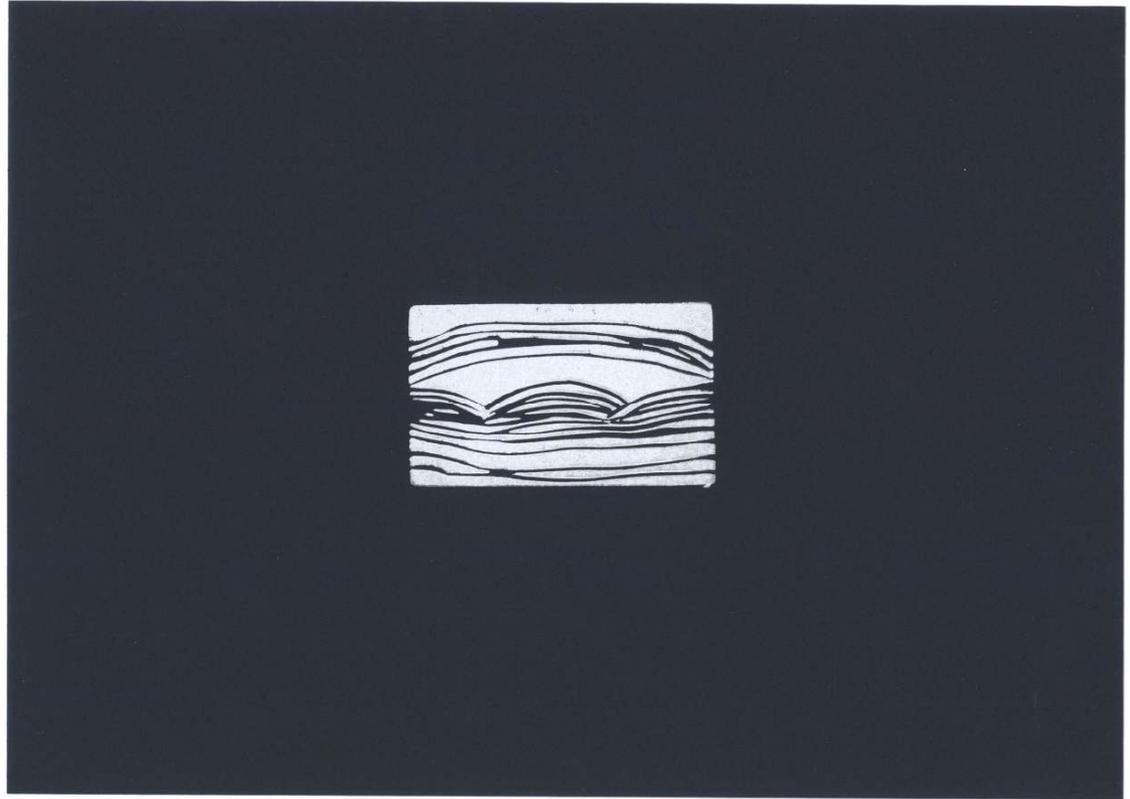


Figura 37. Costa e Silva



Figura 38. Panteão

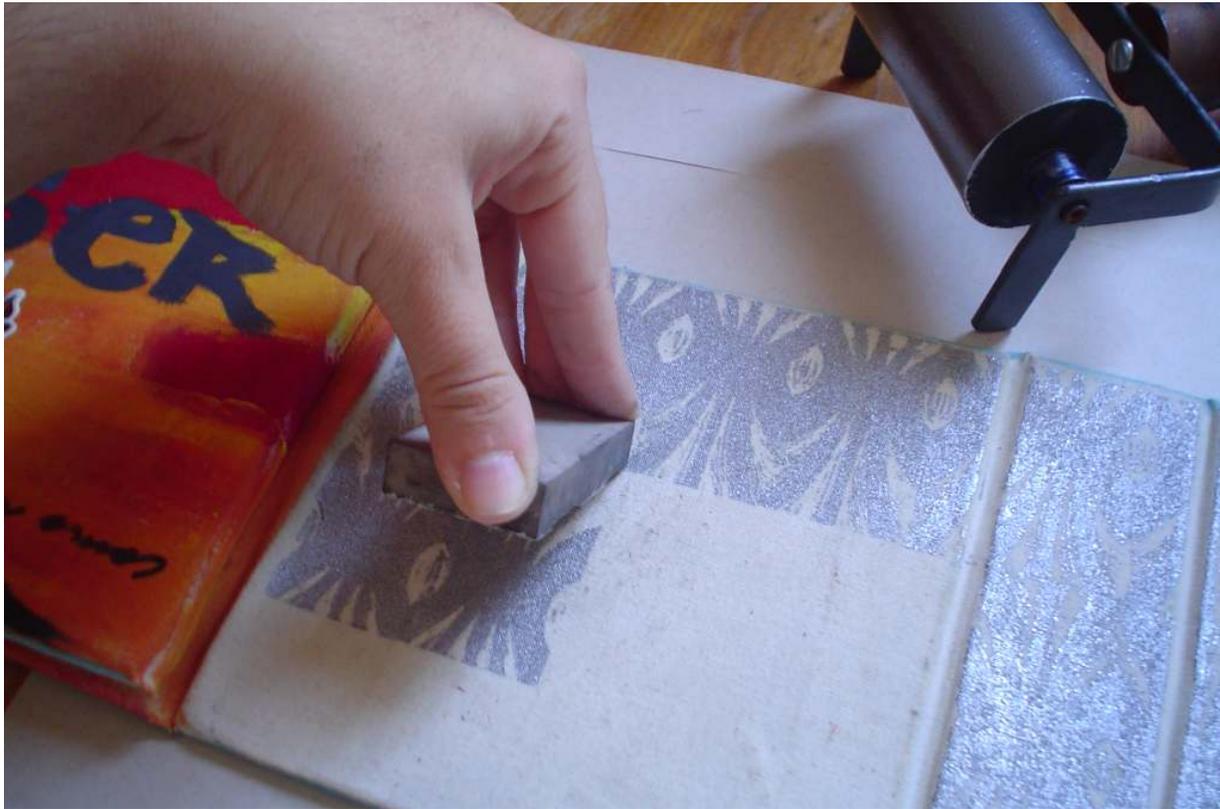
não ficará carimbo  
sobre carimbo

e carimbo sobre carimbo  
reconstruiremos a cidade

sem carimbos<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Behr, 2004, p. 27.



# CONVERGÊNCIAS

## **Juscelino, num sonho faraônico, vislumbrou Brasília.**

“O Faraó tinha, então, apenas dezenove anos de idade. (...) O plano de transferência, apesar de tão recuado no tempo - quase quatro mil anos atrás - foi levado a efeito com uma técnica e um planejamento dignos do século XX. Arquitetos foram contratados. Artífices vieram de todas as partes do Império. Engenheiros, astrônomos, técnicos em hidráulica, britadores, escultores, pedreiros especializados foram mobilizados. O local escolhido foi Tell El-Amarna, um vale situado entre o Nilo e as encostas rochosas do deserto. (...) Levado pela admiração que tinha por esse autocrata visionário, cuja existência quase lendária eu surpreendera através das minhas leituras em Diamantina, aproveitei minha estada no Egito para fazer uma excursão até o local, onde existira Tell El-Amarna. Vi os alicerces da que havia sido a capital do Médio Império do Egito. A cidade media oito quilômetros de comprimento por dois de largura. À margem do Nilo, jardins verdejantes haviam sido plantados e, atrás deles, subindo a encosta da rocha, erguera-se o palácio do Faraó, ladeado pelo grande templo. (...) Hoje, tanto tempo percorrido, pergunto-me, às vezes, se essa admiração por Akhenaton, surgida na mocidade, não constituiu a chama, distante e de certo modo romântica, que acendeu e alimentou meu ideal, realizado na maturidade, de construir, no Planalto Central, Brasília - a nova Capital do Brasil.” (Kubitschek, 1974, p.111).

**Lúcio Costa a inventou.**

“Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho arqui-secular do Patriarca”.

Por Lúcio Costa. (Governo do Distrito Federal, 1991, p. 32).

## **Niemeyer a monumentalizou.**

“Quanto ao conceito de monumentalidade, não vejo por que na Democracia a cidade deva ser necessariamente despojada de grandeza. Da grandeza ostensiva e enfática, sim; mas não daquela que decorre naturalmente de um traçado simples e funcional, concebido com elevada invenção. (...) Não há de ser decompondo-a em unidades de bitola provinciana que se chegará a significar urbanisticamente essa singularidade. (...) A condição humana tem, apesar dos pesares, grandeza, e é a consciência disto que nos dá fôrças para levar a vida até o fim.” Por Lúcio Costa. (Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962, p. 281).

## **Athos Bulcão lhe deu pele.**

“(…) Depois veio Brasília e para lá seguimos. Tempos difíceis de desconforto e solidão. E durante muitos anos ali ficamos, e o Athos a colaborar e enriquecer meus projetos com seu enorme talento”. Por Oscar Niemeyer. (Fundação Athos Bulcão, 2001, p. 30).

**Nicolas Behr pegou tudo isso, mexeu bem e transformou em poesia.**

quando será inaugurada em mim esta cidade?

(Behr, 2004, p.3)

**Brasília despertou o meu fazer poético.**

Monumentalidade. Horizontalidade. Repetição. Módulo. Espaços amplos. Vazios. Gravura. Carimbo. Essa foi minha Brasília enquanto lá fui estrangeira.

Gostaria de voltar um pouco no tempo para incrementar a reflexão feita até aqui sobre a produção das gravuras iniciais da série *Brasília Gravada*. Acredito que as experiências artísticas anteriores podem revelar muito a respeito dos desdobramentos de minhas atuais pesquisas<sup>50</sup>.

Meu contato inicial com a gravura se deu no ano de 1998. Somente durante a execução da primeira matriz em linóleo é que pude compreender que as artes gráficas seria o lugar onde eu encontraria a dramaticidade figurativa tão procurada no desenho e na pintura naquele momento. Ao gravar energicamente um fino emborrachado preto, apenas obedeci à vontade de cortar violentamente o material, a ponto de perfurá-lo. A imagem surgiu sem muito planejamento, embora não aleatoriamente, pois imagens semelhantes já se anunciavam em minhas pinturas há algum tempo; a diferença é que na pintura eu não conseguia atingir a força visual desejada. O gesto vigoroso de cortar a matriz e a impressão como vestígio dessa ação, foram os elementos responsáveis pelo meu imediato encantamento com o universo da gravura.

A identificação com imagens de natureza espontânea e enérgica levou-me à pesquisa do universo gráfico expressionista, sobretudo o da Alemanha do final do século XIX e começo do século XX. Naquele momento eu não tinha um projeto poético em mente, mas acreditava que o

---

<sup>50</sup> Salles (2006, p.127) chama a atenção para momentos da produção que se comportam como embriões: “alguma obra ou algumas obras iniciais mostram-se como chaves interessantes para compreender o todo até ali exposto publicamente. Parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm, portanto, forte potencial gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões de embriões. Uma obra, neste caso, guarda um potencial, ainda não conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo”.

meu trabalho artístico deveria cumprir o papel de expressar uma visão – inconformada, existencialista e/ou angustiada - do (meu) mundo. Artistas como Munch<sup>51</sup> (1863-1944), Kirchner<sup>52</sup> (1880-1938), Nolde<sup>53</sup> (1867-1956) e Rottluff<sup>54</sup> (1884-1976) passaram a compor e a influenciar diretamente minhas práticas artísticas e meu repertório visual. Não é à toa a minha predileção por trabalhos de artistas pertencentes ao *Die Brücke*<sup>55</sup>. Creio, inclusive, que essas influências permanecem ainda hoje nos gestos que dão vida aos cortes da gravação dos módulos de borracha aqui apresentados. Certamente há resquícios.

De 1998 a 2003 minha produção gráfica girou em torno de uma representação figurativa com origem nessas influências visuais expressionistas. Nesse período, produzi gravuras como exercício da técnica, sem me preocupar com o desenvolvimento de um pensamento poético. As

---

<sup>51</sup> Edvard Munch, artista norueguês considerado, segundo Argan (1992, p.213), “uma das grandes fontes do Expressionismo alemão”. Sua poética estava ligada direta ou indiretamente a questões existencialistas.

<sup>52</sup> “Ernst-Ludwig Kirchner deixou uma obra de um requinte tenso e nervoso. Este artista de extrema vulnerabilidade, acentuou o conteúdo emocional e a expressão formal como unidade criadora. As impressões da paisagem e da cidade eram-lhe tão familiares quanto a idéia da própria psique. Contrastes rítmicos, quase dissonantes, levam a pontos culminantes de sua obra, à margem da resistência subjetiva e existencial” (Rau, 1983, p.4).

<sup>53</sup> “Emil Nolde harmonizou forças naturalmente primitivas e anímicamente requintadas, com formas lapidares e cores ardentes. Traços grotescos, demoníacos, ele aumentou de modo impressionante através da expressão espiritual” (Ibid.p.12).

<sup>54</sup> “Karl Schmidt-Rottluff é o mais severo e talvez o personagem mais consolidado entre os pintores da ‘Brücke’. Ele deu a seus trabalhos, de forma tão coerente quanto contínua e independente, vigorosa tensão e monumental serenidade” (Ibid.p.6, grifo do autor).

<sup>55</sup> Kirchner, Nolde e Rottluff estão entre os artistas expoentes do grupo alemão *Die Brücke* (A Ponte). Defensores de “um realismo que *cria* a realidade” (Argan, 1992, p.237, grifo do autor), *Die Brücke* opera com temas figurativos relacionados à vida cotidiana.

imagens surgiam por influência da visualidade expressionista, que acabou se tornando uma espécie de tema para o exercício das técnicas de gravura. Apesar de me satisfazer com essa produção, a gravura enquanto aplicação técnica e a produção de imagens enquanto auto-expressão, aos poucos deixaram de fazer sentido. Busquei, então, compreender o que poderia existir além da técnica<sup>56</sup>.

A gravura - técnica milenar de reprodução de textos e imagens - com o passar dos séculos ganhou espaço significativo na produção visual de vários artistas, deixando de representar apenas uma técnica ou um *desempenho artístico*<sup>57</sup>. Aos poucos, seu uso para fins artísticos extrapolou sua principal função - a da reprodução, fato que contribuiu para a ampliação considerável de seu potencial enquanto linguagem artística, principalmente a partir do modernismo. As experimentações da vanguarda e seus desdobramentos posteriores transformaram a gravura em algo muito além da técnica; ela passou a ser também um modo de pensar do artista.

Ao me dar conta da diferença existente entre uma ação baseada na técnica e outra, baseada no pensamento, passei a conviver constantemente com a seguinte pergunta: como minha

---

<sup>56</sup> "(...) No campo das artes plásticas, uma exigência técnica nunca deveria estar voltada para si mesma, mas ligada a exigências de linguagem" (Buti, 2002, p.15).

<sup>57</sup> Walter Benjamin define "desempenho artístico" quando procura distinguir a fotografia e o cinema de arte daqueles considerados meras formas de reprodução: "Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é. Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico" (Benjamin, 1985, p.177).

gravura poderia deixar de ser apenas um exercício da técnica e da ilustração e passar a representar, de fato, um exercício poético além da auto-expressão?

Brasília apontou para possíveis respostas. No final de 2003, quando nessa cidade cheguei, passei a viver espaços e tempos urbanos muito diferentes, os quais contribuíram significativamente para o amadurecimento da produção artística que se seguiria a partir daí. A vivência do novo cenário, principalmente da arquitetura peculiar de Brasília, assim como da paisagem do Planalto Central e do cerrado, foi o elemento de transformação da minha produção. A nova paisagem foi registrada e incorporada quase que inconscientemente às minhas pesquisas gráficas. O ritmo arquitetônico, os grandes espaços vazios e a horizontalidade espacial da cidade ganharam destaque na criação das novas imagens.

Inicialmente, foi sua forma<sup>58</sup> que me incitou à produção das imagens. Depois veio sua história, que agregou valor à forma percebida<sup>59</sup> e deu corpo às idéias compositivas dessas gravuras. Da arquitetura à história e delas ao poema, cheguei à minha cidade gráfica<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> “(...) Esta cidade tem forma, e nessa forma radica boa parte de sua identificação estética e, por meio dela, cultural e cidadã”. (Gorelik, 2005, p.156).

<sup>59</sup> “O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, (...), máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização liberadora da subjetividade individual e coletiva” (Guattari, 2006, p. 158).

<sup>60</sup> “No acompanhamento de processos de criação em manifestações artísticas diversas, vemos que o ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é,

Brasília, como qualquer outra cidade, é capaz de produzir sentidos diferentes<sup>61</sup> e são essas percepções/interpretações diversificadas que alimentam sua essência. À medida que ela gera suas próprias representações, essas mesmas representações recriam-na, numa reciprocidade sem começo nem fim. Brasília é um lugar de interseção cultural, artística, social, política, entre outras. Ela me mostrou um pouco do que foi a sua própria criação enquanto arquitetura, enquanto arte. Percebi, através dessa cidade, que eu precisava aprender a transitar entre as coisas do mundo e, de alguma maneira, fazer do meu trabalho artístico também um lugar de cruzamentos e diálogos permanentes.

Brasília é a cidade de Juscelino Kubitschek que, ao conhecer os feitos de Akhenaton, vislumbrou romanticamente seu ideal de transferir a capital do Brasil. É filha do vôo poético, estético, simples-complexo de Lúcio Costa e Niemeyer, que ali viram a possibilidade de eternizar a cidade-monumento. É a cidade-sonho dos candangos que deram força motor à construção da cidade-avião. Brasília é a musa dos poetas, músicos, escritores, pintores, artistas enfim, que por

---

organicamente, intersemiótico” (Salles, 2006, p.82). “Os percursos criativos, de modo geral, são guiados pelo desejo do artista e mantidos por intrincadas e interessantes tramas de linguagens, que têm o poder de abrir frestas para o modo como o pensamento criativo se desenvolve e para maneiras como o conhecimento artístico é construído. Cada processo é marcado por tramas semióticas e desejos específicos e singulares” (Ibid.p.106).

<sup>61</sup> Segundo Peixoto (2003) as cidades são sistemas de interfaces feitas de fluxos permanentes. A cidade, caleidoscópica, é percebida através de fragmentos. “Mas esses fragmentos criam analogias, produzem inusitados entrelaçamentos. Um campo vazado e permeável através do qual transitam as coisas. Tudo se passa nessas franjas, nesses espaços intersticiais, nessas pregas” (Peixoto, 2003, p.13).

ela passaram ou dela fizeram morada. É o museu da modernidade a céu aberto. Cidade tombada-engessada que tem no céu, seu mar. **“brasília é a incapacidade/ do contato afetivo/ entre a laje/ e o concreto”**<sup>62</sup>, mas também é a cidade-parque com árvores em flor quase o ano inteiro. Brasília é a ilha da fantasia, manchada pela conduta dos nossos representantes políticos. Para mim ela é também *Brasília Gravada*, pois foi através desse exercício poético que aprendi um pouco mais sobre ela. Todos construímos essa cidade, na concretude e/ou no imaginário. Portanto, acredito que ao registrar aqui a minha Brasília-gráfica, acrescento mais um pequeno fragmento ao seu imenso caleidoscópio de sentidos<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Behr, 2004, p.37

<sup>63</sup> “Nesse sentido, Brasília deve ser compreendida como encruzilhada particularíssima, como ponto de chegada (...) de uma multidão de histórias diferentes, que podem se reunir em vários grandes conjuntos” (Gorelik, 2005, p.153).

## **BIBLIOGRAFIA**

“Encontramos nesses locais não só livros que, por algum motivo, foram lidos e passaram a fazer parte das tantas camadas que envolvem os processos de criação, mas também os modos de apropriação dessas leituras (...). As bibliotecas integram a história das obras em construção, deixando rastros da pesquisa artística” (Salles, 2006, p.43).

- ANTUNES, Arnaldo. **Como é que chama o nome disso**: antologia. São Paulo: Publifolha, 2006.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BEHR, Nicolas. **Braxília revisitada**. Brasília: LGE, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Restos vitais**. Brasília: Editora do autor, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Poesília**: poesia pau-brasília. Brasília: LGE Editora, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.
- BRAGA, Andréa da Costa. **Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília**. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (Orgs). **Gravura em Metal**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- BUTI, Marco. **Caros artistas, pesquisem. É suficiente**. In *Ars*: publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. vol. 3. nº 6. São Paulo: O Departamento, 2005. p. 88-97.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CENTRO DE ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS DE ARQUITETURA. **Lúcio Costa**: sobre arquitetura. 1 volume. Porto Alegre: Imprensa Universitária, 1962.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CRULS, Luiz. **Relatório da Comissão Exploradora do Planalto Central do Brasil**: relatório Cruls. Brasília: Codeplan, 1992.

FREITAS, Grace de. **Brasília e o projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO. **Athos Bulcão**. São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. 2a ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GORELIK, Adrián. **Das vanguardas a Brasília**: cultura urbana e arquitetura na América Latina. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Arquivo Público do Distrito Federal. Companhia do Desenvolvimento do Plano Central. Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico do Distrito Federal. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: GDF, 1991.

**GRAVURA BRASILEIRA HOJE**: depoimentos. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1995. v. 1.

GUATARRI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

KOMESU, Fabiana Cristina. **Blogs e as práticas de escrita sobre si na internet**. In MARCUSCHI, Luiz Antônio; XAVIER, Antônio Carlos. Hipertexto e gêneros digitais: novas formas de construção do sentido. 2 ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 110-119.

KUBITSCHKEK, Juscelino. **Meu caminho para Brasília**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LYNTON, Norbert. **Expressionismo**. In STANGOS, Nikos. Conceitos da arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 24-37.

MARCELO, Carlos. **Nicolas Behr: eu engoli Brasília**. Brasília: Ed. do Autor, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

\_\_\_\_\_. **A sensibilidade do intelecto**. 6 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. In PORTO ARTE. v. 7, n. 13. Porto Alegre, 1996. p. 81-95.

RICKEY, George. **Construtivismo: origens e evolução**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2 ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SINDICATO DA INDÚSTRIA DA CONSTRUÇÃO CIVIL DO DISTRITO FEDERAL. **Do imaginário ao concreto: Brasília, uma narrativa da construção civil**. Brasília: Teixeira Gráfica e Editora, 2004.

SOUSA, Nair Heloísa Bicalho de. **Construtores de Brasília**: estudo de operários e sua participação política. Petrópolis: Vozes, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. São Paulo: Autores Associados, 1998.

## **ANEXO 1**

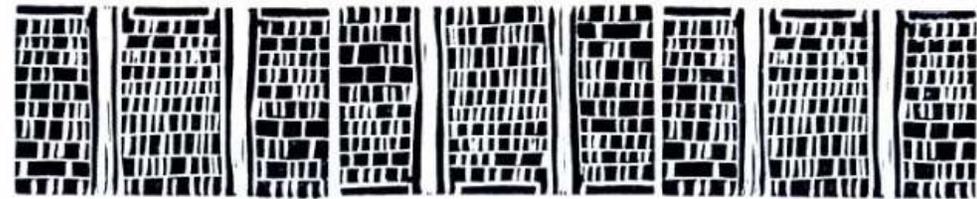


GALERIA DA FACULDADE DE ARTES VISUAIS - UFG

A Galeria da FAV convida para a exposição individual de gravuras

*BRASÍLIA GRAVADA*

da artista visual Manoela dos Anjos Afonso,  
mestranda do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da FAV/UFG.



Visitação: de 19 a 28 de março de 2008  
Horário: de segunda a sexta-feira, das 8:00 às 12:00 e das 14:00 às 17:00 horas

Galeria da FAV - Universidade Federal de Goiás - Campus II  
Cx. Postal 131 - 74001-970 - Goiânia - GO - [www.fav.ufg.br/galeriadafav](http://www.fav.ufg.br/galeriadafav)



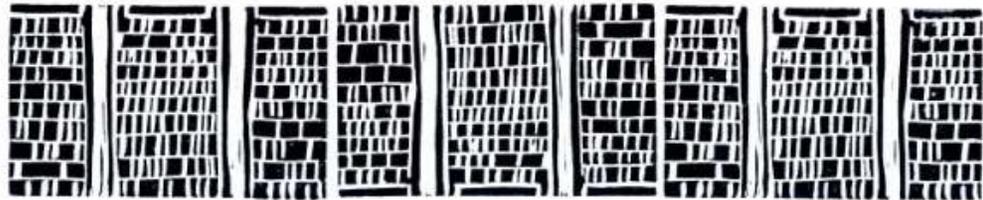
Convite da exposição.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA VISUAL - MESTRADO

Defesa Pública da Dissertação

## BRASÍLIA GRAVADA

Manoela dos Anjos Afonso



Banca Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. José César Teatini Climaco - FAV/UFG

Co-orientadora: Prof.(a) Dr.(a) Maria Luiza Fragoso - IdA/UnB

Prof.(a) Dr.(a) Paula Cristina Somenzari Almozara - PUC-Campinas

Prof. Dr. Raimundo Martins - FAV/UFG

Prof.(a) Dr.(a) Lygia Arcuri Eluf - Unicamp (suplente)

Prof.(a) Dr.(a) Alice Fátima Martins - FAV/UFG (suplente)

27 de março de 2008 às 14h30 - Galeria da FAV - Campus Samambaia - UFG

fav  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS UFG

UFG

CNPq  
CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO  
CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO

Convite da defesa.



GALERIA DA FACULDADE DE ARTES VISUAIS UFG  
<http://www.fav.ufg.br/galeriadafav>

BRÁSÍLIA GRAVADA



Manoela Afonso  
de 19 a 28 de março de 2008

IMATERIALIDADES GRÁFICAS



Alana Moraes  
de 31 de março a 11 de abril de 2008

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual  
Pós-Graduação em Artes e Processos de Criação  
Orientador: Prof. Dr. José Carlos Nery/Cinco



FaV



CNPq

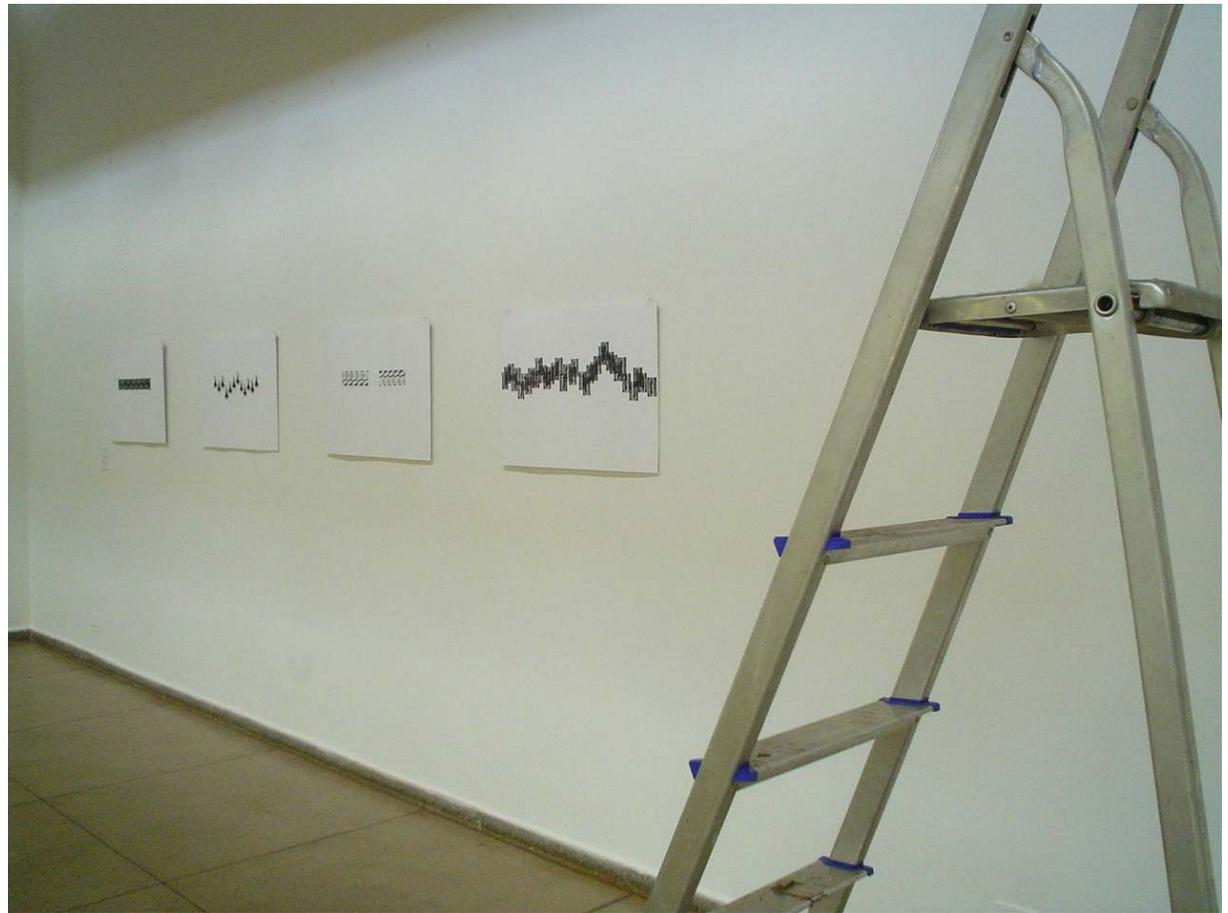
Banner.



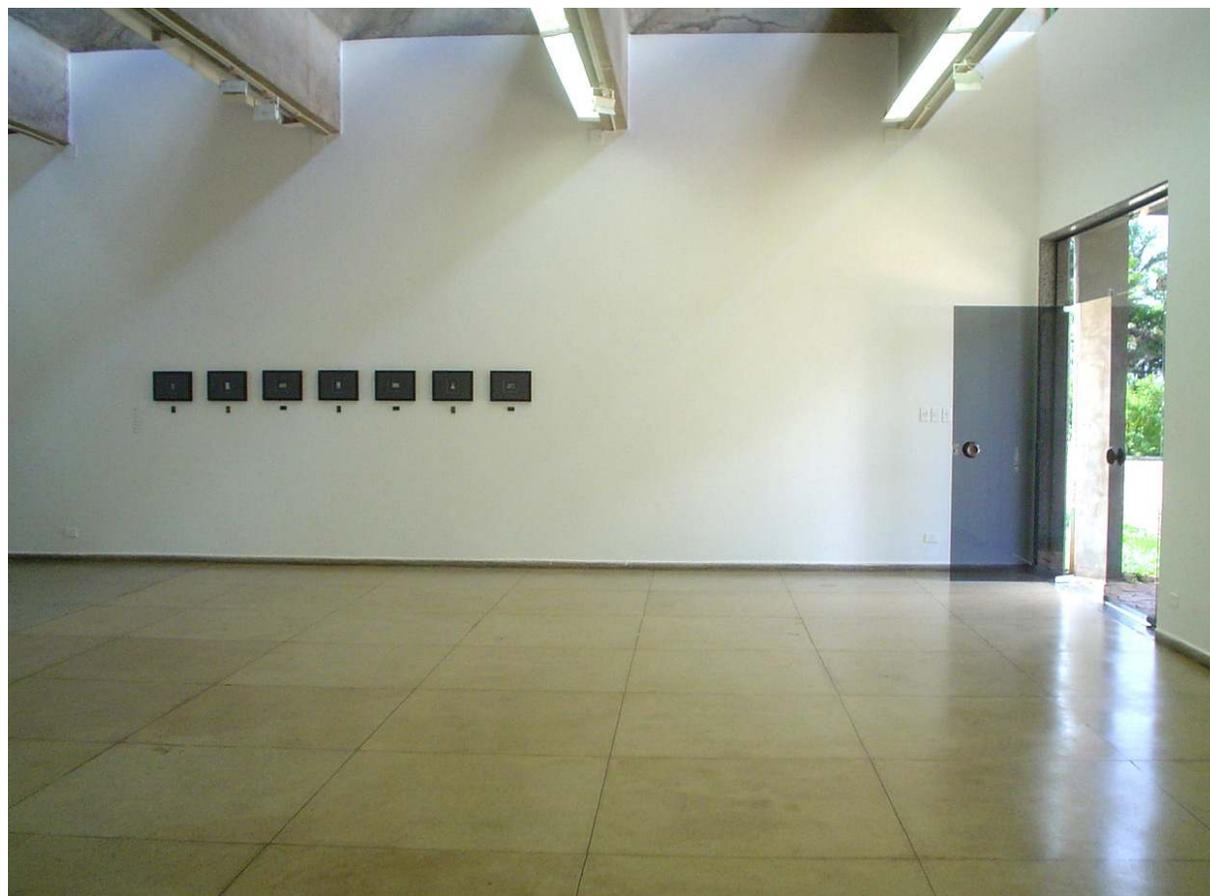
Galeria da FAV – vista lateral. Foto de Manoela Afonso.



Galeria da FAV – montagem da exposição. Foto de Manoela Afonso.



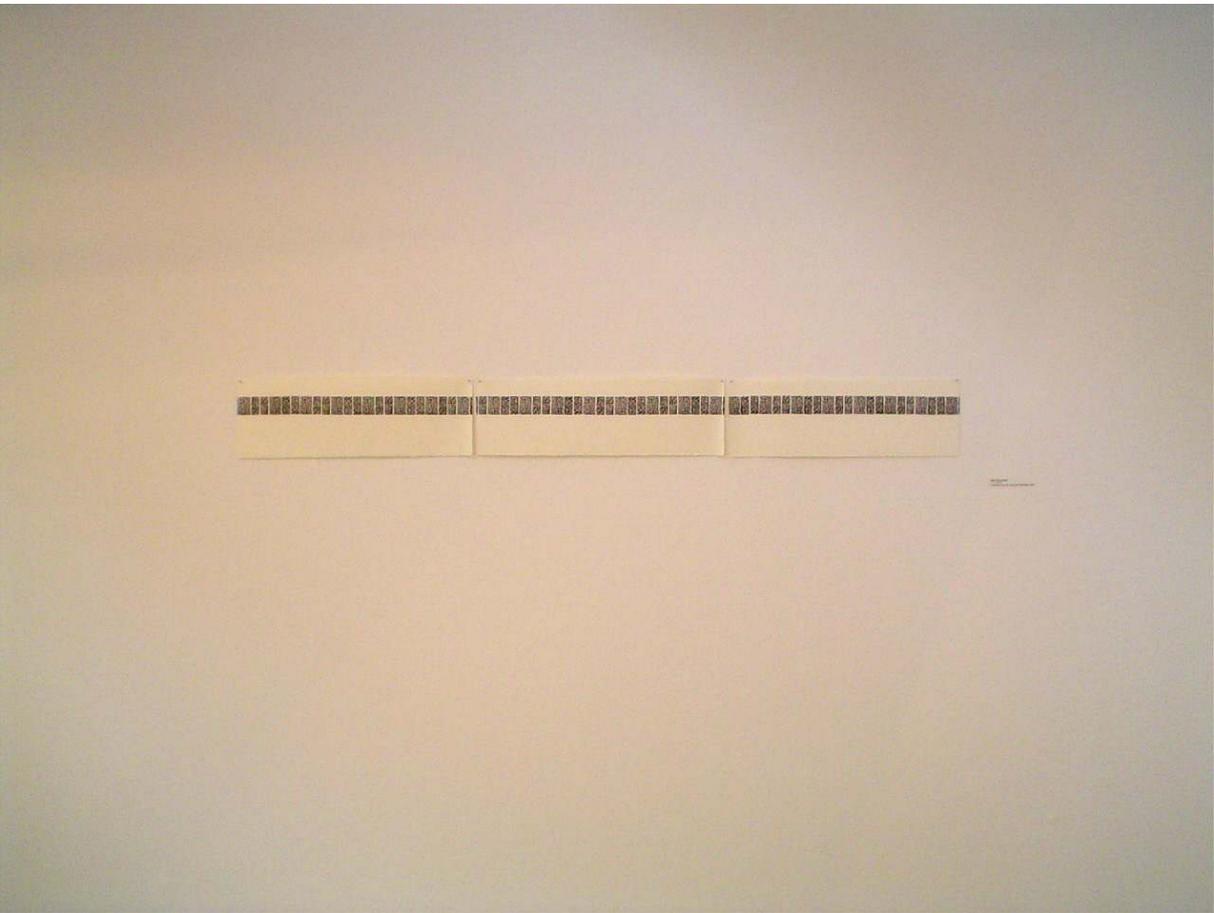
Galeria da FAV – montagem da exposição. Foto de Manoela Afonso.



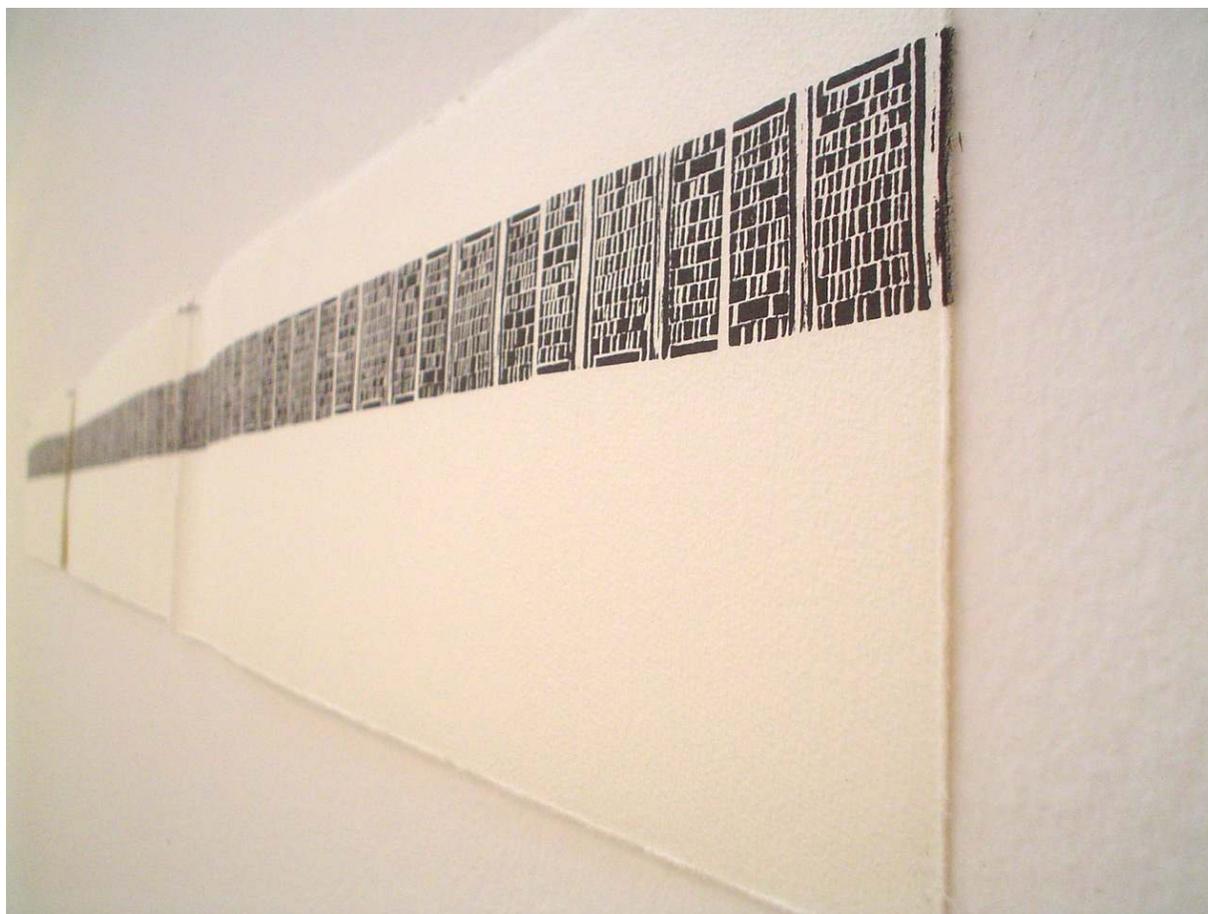
Exposição *Brasília Gravada* – vista parcial. Foto de Manoela Afonso.



Módulos gravados e suas impressões. Foto de Manoela Afonso.



blocos blocos blocos. Foto de Manoela Afonso.



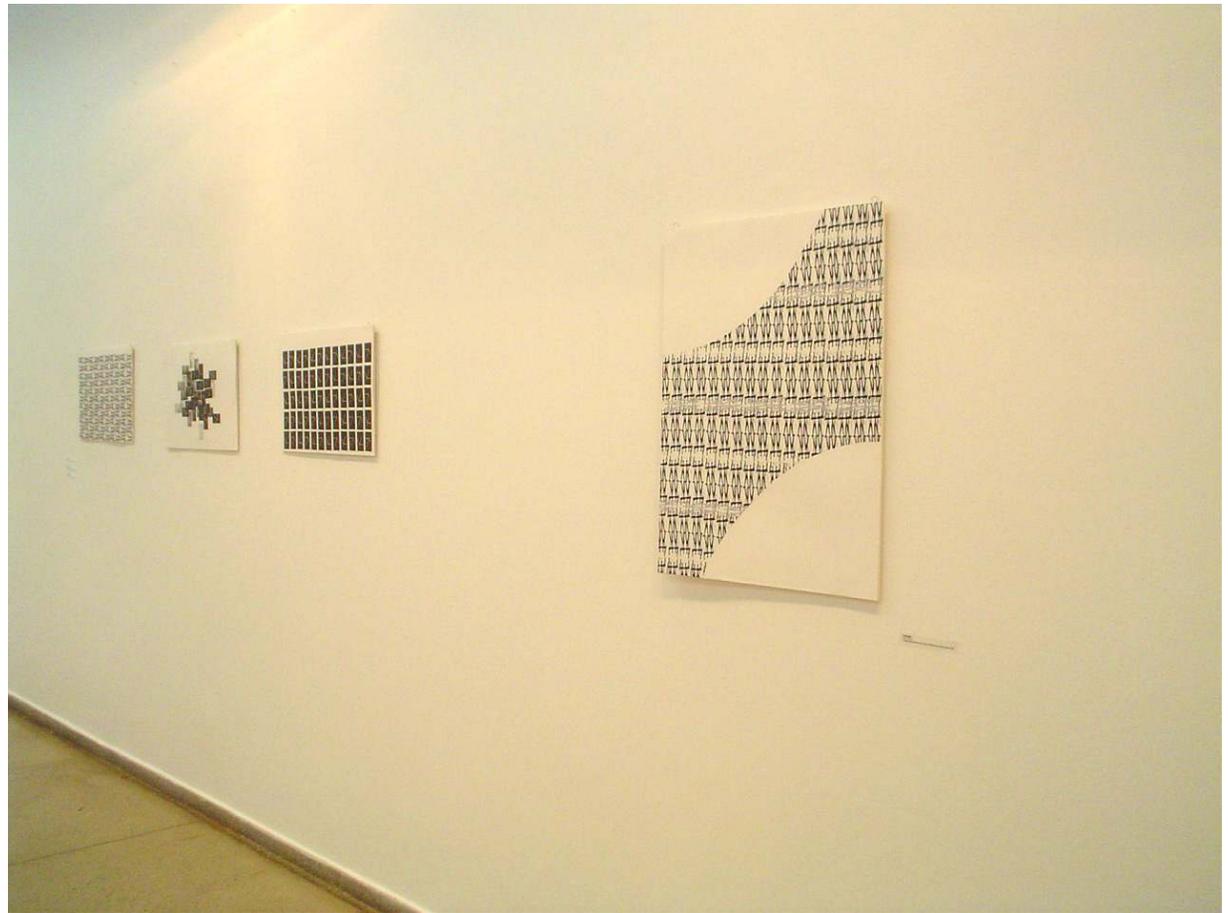
blocos blocos blocos - detalhe. Foto de Manoela Afonso.



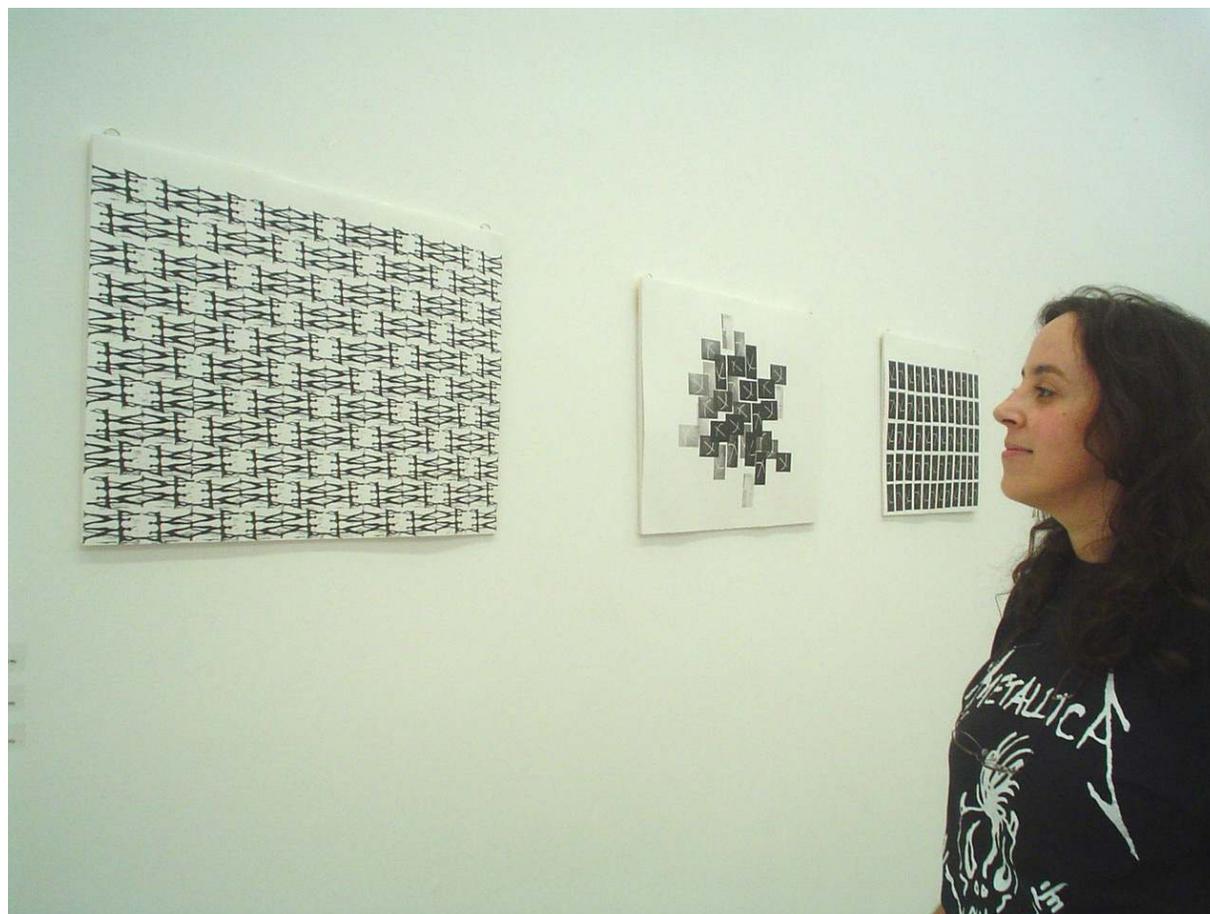
Exposição *Brasília Gravada* – vista parcial. Foto de Manoela Afonso.



Exposição *Brasília Gravada* – vista parcial. Foto de Manoela Afonso.



Exposição *Brasília Gravada* – vista parcial. Foto de Manoela Afonso.



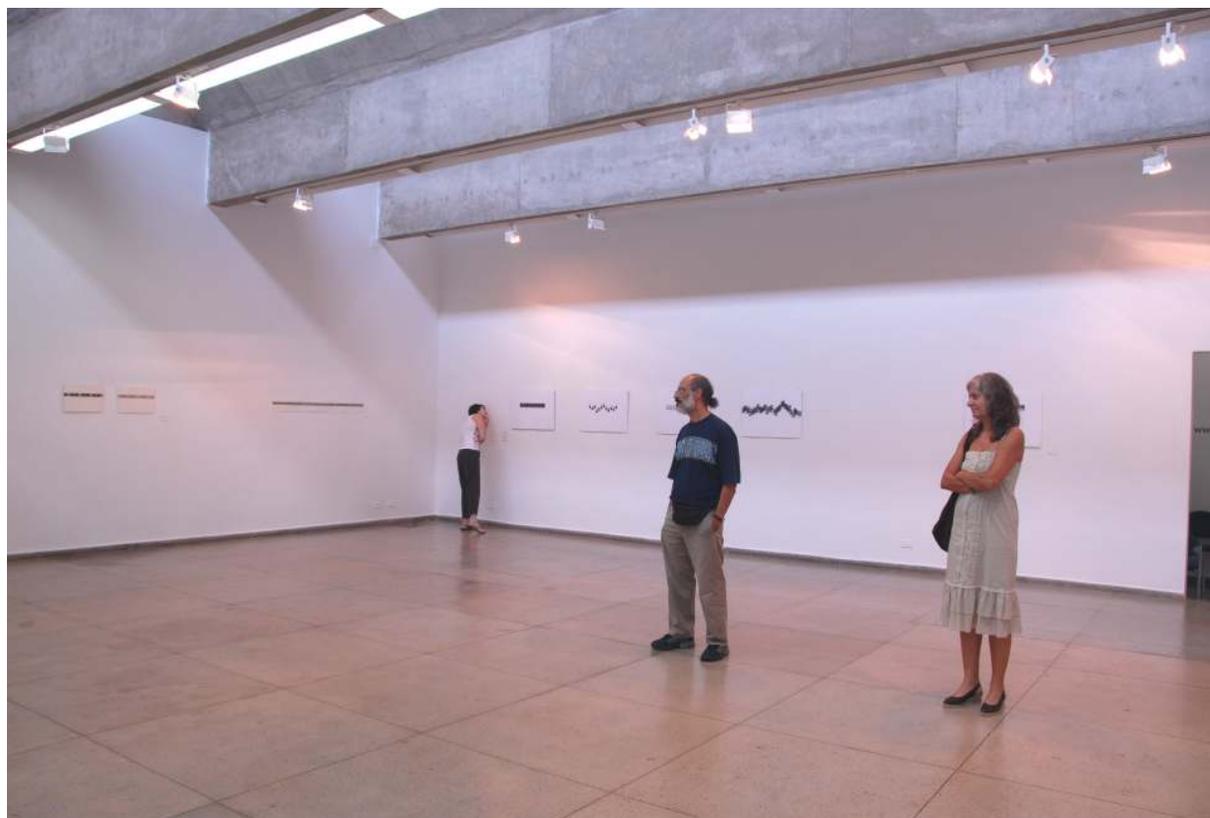
Exposição *Brasília Gravada* – vista parcial. Foto de Vanusa Nogueira.



Exposição *Brasília Gravada* – vista parcial. Foto de Kalissa Nawá.



Exposição *Brasília Gravada* – vista parcial. Foto de Kalissa Nawá.



Exposição *Brasília Gravada* – vista parcial. Foto de Kalissa Nawá.



Exposição *Brasília Gravada* – vista parcial. Foto de Kalissa Nawá.



Momento da defesa pública da dissertação de mestrado: o público. Foto de Yepo.



Momento da defesa pública da dissertação de mestrado: mestranda e banca examinadora. Foto de Kalissa Nawá.

## **ANEXO 2**

Blog Memórias de uma Dissertação: <http://www.manoelaafonso.wordpress.com>

Vídeo 1: <http://www.youtube.com/watch?v=D7IHDYMFum0>

Vídeo 2: <http://www.youtube.com/watch?v=VjEZ0xwfNNU&feature=related>



Pesquisa realizada com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

