BRASÍLIA GRAVADA

Manoela dos Anjos Afonso
Faculdade de Artes Visuais
Universidade Federal de Goiás

RESUMO:

Esta pesquisa gráfica é fruto das relações afetivas que estabeleci com o Plano Piloto de Brasília a partir de 2003. 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, dentre outros trabalhos, a série de gravuras Brasília Gravada, a qual se transformou num lugar gráfico de pensar-a-cidade.

Palavras-chave: Carimbo, Gravura, Brasília, Nicolas Behr.

ABSTRACT:

This graphic research is a result of affective relations that I established with the Plano Piloto of Brasilia, since 2003. By understanding this city, initially with a foreign view, I have passed from the architecture to its history and then to the Nicolas Behr's poetry. During this intensive flow I have made, among other works, the Brasilia Gravada engraving series, which became a graphic place to think the city.

Key words: *Rubber Stamp, Engraving, Brasília, Nicolas Behr.*

Monumentalidade geratriz

brasília nasceu de um gesto
primário, dois eixos se cruzando,
o próprio sinal da cruz.
como quem pede bênção, ou perdão
Nicolas Behr[1]

Ao traçar dois eixos num papel (Figura 1), Lucio Costa definiu com uma cruz o que viria a ser o marco moderno da arquitetura e do urbanismo brasileiros. Um gesto simples, porém precursor de complexidades no que diz respeito às relações sócio-políticas, econômicas, culturais e artísticas que se desenvolveriam nesse espaço urbano-monumental da nova capital federal. À medida que foi sendo erguida, Brasília consolidava sua potencialidade de musa, quase que por imposição de sua monumentalidade. Segundo Lucio Costa, essa cidade 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). 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). Essa monumentalidade pode não ter sido planejada em função de uma ostentação, mas é preciso reconhecer a sua capacidade de proporcionar arrebatamentos.

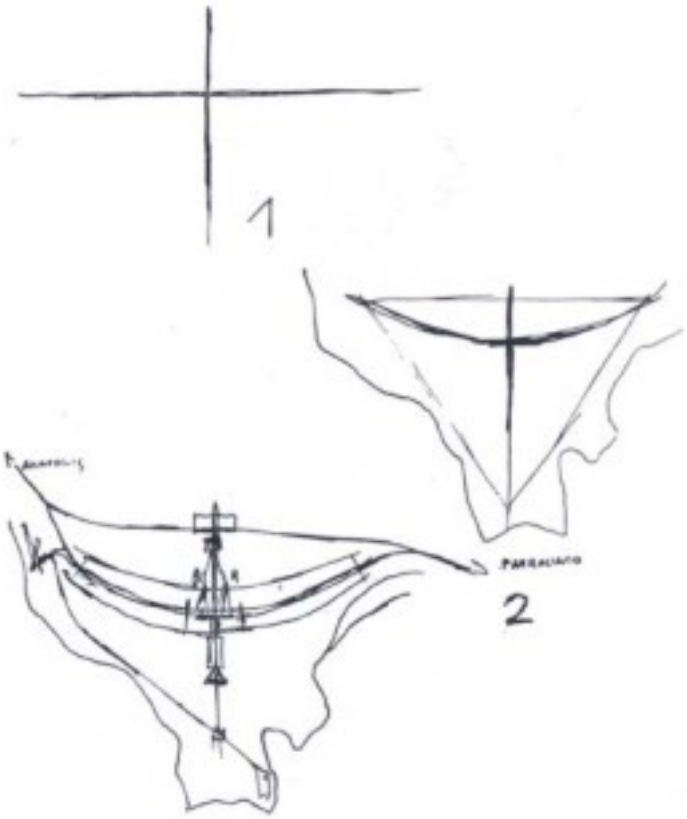

Figura. 1. Estudos de Lucio Costa para o Plano Piloto de Brasília, 1956.
Fonte: Governo do Distrito Federal, 1991, p. 19.

Mudei para Brasília em 2003. Inicialmente foi um olhar estrangeiro[2] sobre a cidade que me proporcionou uma vivência carregada de encantamentos e estranhamentos de naturezas diversas. Naquele momento, tudo no espaço urbano parecia-me 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 como experiência de cidade. E foi do

perambular pela cidade-monumento entre um arrebatamento e outro que nasceu a série de gravuras *Brasília Gravada*.

Primeira matriz: primeiras impressões

Brasília Gravada começou a tomar corpo quando gravei a sua primeira matriz (Figura 2) que, assim como todas as outras produzidas posteriormente, foram feitas a partir de borrachas plásticas nas dimensões 3,5 x 5,5 cm. A opção em utilizar pequenas dimensões surgiu devido à praticidade em manusear esse material, uma vez que com a mudança de cidade (de Curitiba para Brasília) o tamanho do meu espaço de produção havia sido reduzido.

Figura 2. A primeira matriz. Fonte: arquivo pessoal, 2004.

A primeira matriz teve origem na escultura *Os Guerreiros*[3] (Figura 3), de Bruno Giorgi (1905/1993). Não sei ao certo por que escolhi essa imagem para dar início à pesquisa gráfica em questão[4], sei apenas que a força intimidadora com a qual essa escultura marca presença na praça, ou seja, num espaço público teoricamente democrático, provocou a minha curiosidade. Sobretudo no caso de Brasília, onde a praça é o elemento urbano escolhido por Lucio Costa para confluir nossos três poderes democráticos: Executivo, Legislativo e Judiciário.

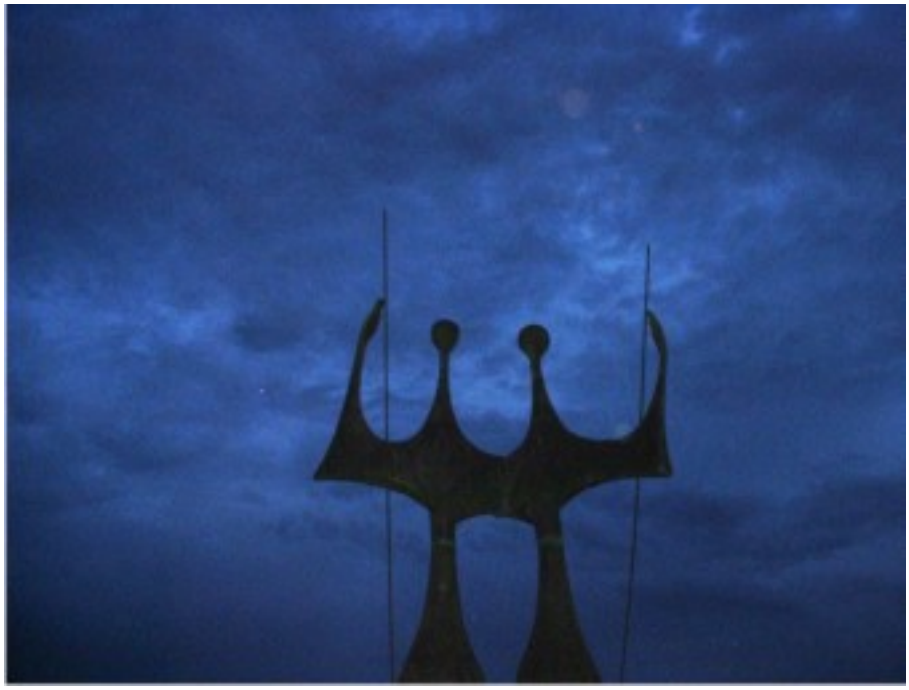

Figura 3. Os Guerreiros, de Bruno Giorgi (detalhe). Fonte: arquivo pessoal, 2004.

Aos poucos percebi que os monumentos da cidade passaram a povoar o meu imaginário, sendo que muitos deles tornaram-se temas das matrizes-carimbo gravadas a seguir (Figura 4).

Figura 4. Matrizes com imagens inspiradas na Catedral de Brasília, no Panteão da Pátria, na ponte JK, na ponte Costa e Silva, na colunata do Palácio da Alvorada e na escultura Os Guerreiros. Fonte: arquivo pessoal, 2004.

O carimbo, símbolo da burocracia, representa uma das facetas de Brasília: a de máquina pública burocrática e lenta. Mas no processo de confecção das gravuras da série *Brasília Gravada*, procurei fazer de tais atos burocráticos um exercício lúdico de produção gráfica.

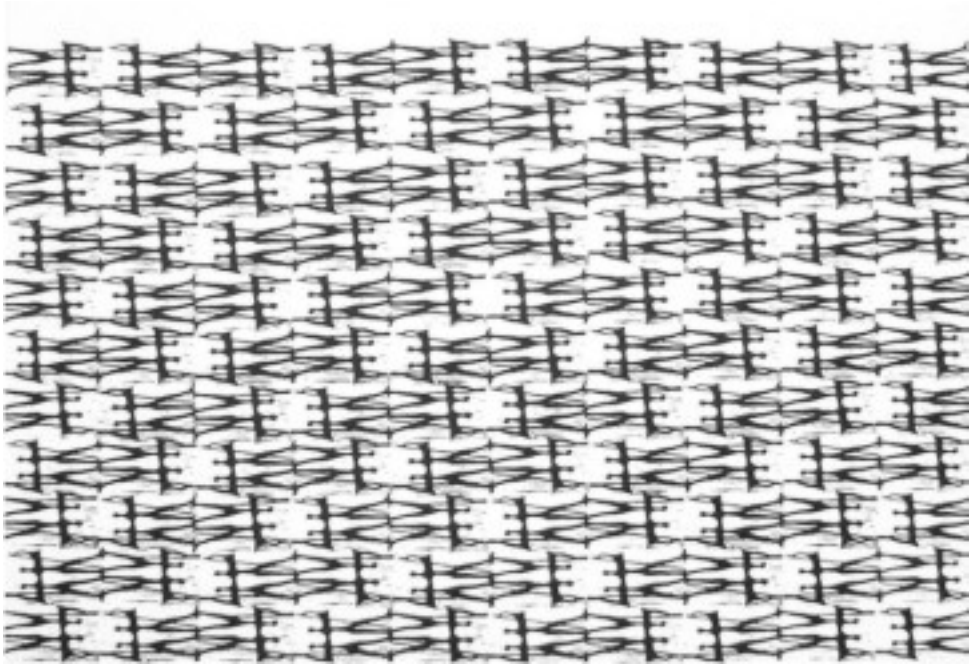

Figura 5. Só 2 Candangos? Carimbo de borracha sobre papel Torchon, Van Gelder Zonen 190g, 38 x 55,5 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.

Durante o processo de produção da gravura *Só 2 Candangos?* (Figura 5), percebi o potencial visual da repetição modular e dos padrões que uma imagem multiplicada é capaz de proporcionar. O ato de carimbar transformou-se numa deliciosa brincadeira de ações repetidas 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 transferi-lo para uma produção contemporânea poderia contribuir de forma significativa para o campo das artes gráficas num contexto atual[5].

Na série *Brasília Gravada*, uma matriz não pressupõe apenas a multiplicação de uma mesma imagem, mas também a ampliação de possibilidades visuais a partir da repetição dessa imagem numa mesma superfície. O múltiplo não compõe uma

tiragem, mas uma ideia à qual chamei de *ideia compositiva*: a multiplicação do módulo dá forma visual a uma ideia, a qual é ampliada pelo sentido provocado pelo título[6] atribuído a cada composição. Cada imagem, em sua lógica compositiva, pode ser 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, e é assim que entendo todas as imagens dessa série gráfica.

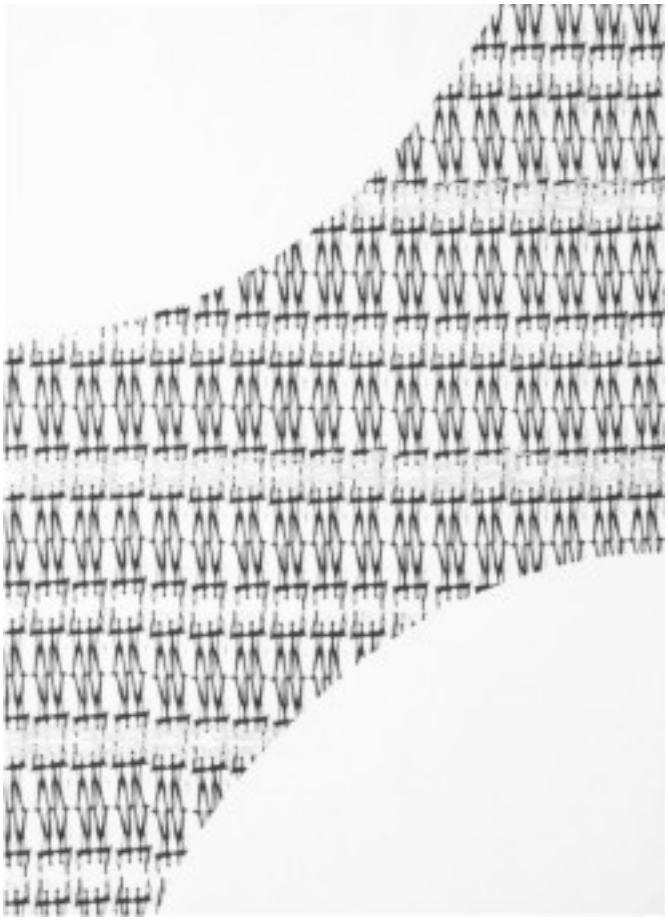

Figura 6. Construção. Carimbo de borracha sobre papel Torchon,
Van Gelder Zonen 190g, 55,5 x 76 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.

No decorrer dos processos de impressão, percebi que o múltiplo transformou-se numa espécie de mecanismo de pensamento capaz de dar forma aos conhecimentos visuais, corporais, sensoriais, históricos, entre outros que adquiri até então com e sobre Brasília. Um exemplo desse mecanismo gráfico de construção de conhecimento é a segunda gravura produzida a partir da primeira matriz: *Construção* (Figura 6). Seu conteúdo carrega parte de minhas pesquisas sobre a história de Brasília. Essa imagem nasce a partir do que aprendi sobre o trabalho dos

candangos, sobretudo no que diz respeito à força braçal desses trabalhadores e à beleza das imagens da armadura – ainda nua - do concreto dos edifícios em construção presentes em algumas fotografias do período de 1956 a 1960.

A segunda matriz: o alçar vôo

Figura 7. A segunda matriz. Fonte: arquivo pessoal, 2004.

A segunda matriz (figura 7) surgiu quando descobri, ao ler os escritos de Lucio Costa e Nicolas Behr[7], que ao caminhar pelo Plano Piloto 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. A primeira gravura impressa a partir dessa matriz levou o nome *"...e o Plano bateu Asas e voou*" (Figura 8), escrito assim com reticências, letras minúsculas, apelando ao jogo entre imagem e palavra que, no decorrer da produção gráfica, começou a ficar cada vez mais evidente. Essa composição consiste na impressão repetida do módulo gravado em posições alternadas, o que lhe confere uma ilusão de movimento do bater Asas do avião que é Brasília. Gosto da imagem do Plano Piloto que bate Asas como uma manifestação simbólica de libertação daquilo que foi um espaço planejado para se tornar um espaço vivido. Nicolas Behr, em sua poesia, já havia reivindicado tal liberdade: "assim nós queremos viver,/ nós dissemos/ assim nós queremos que vocês vivam, disse o arquiteto" (Behr, 2004, p.43). E, no depoimento feito em 30 de novembro de 1987, Lúcio Costa reconheceu, em visita à Rodoviária do Plano Piloto, que essa vontade

de controlar - pilotar - o avião existiu, mas foi contrariada pelo pulsar natural da vida de cada um dos homens que passou a viver em sua cidade inventada:

> 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 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

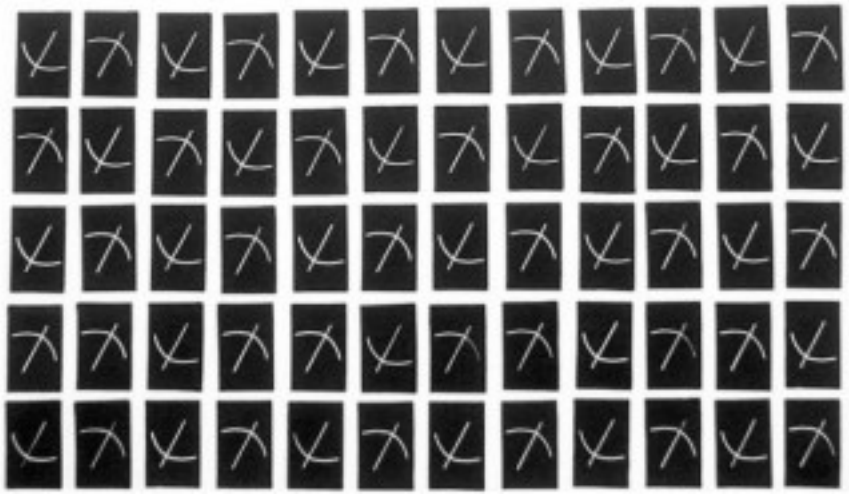

Figura 8. ...e o Plano bateu Asas e voou. Carimbo de borracha sobre papel Torchon, Van Gelder Zonen 190g, 38 x 54 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.

De Brasília ao poema

Cerca de um ano após chegar a Brasília, deparei-me com a poesia, com a história pessoal e com a própria pessoa de Nicolas Behr. Esse contato foi incorporado à produção gráfica não só no que se refere ao processo, ao fazer ou à própria visualidade do trabalho, mas também à criação de alguns títulos das gravuras que ora adquiriram uma ironia (Figura 9), ora parafrasearam o poeta.

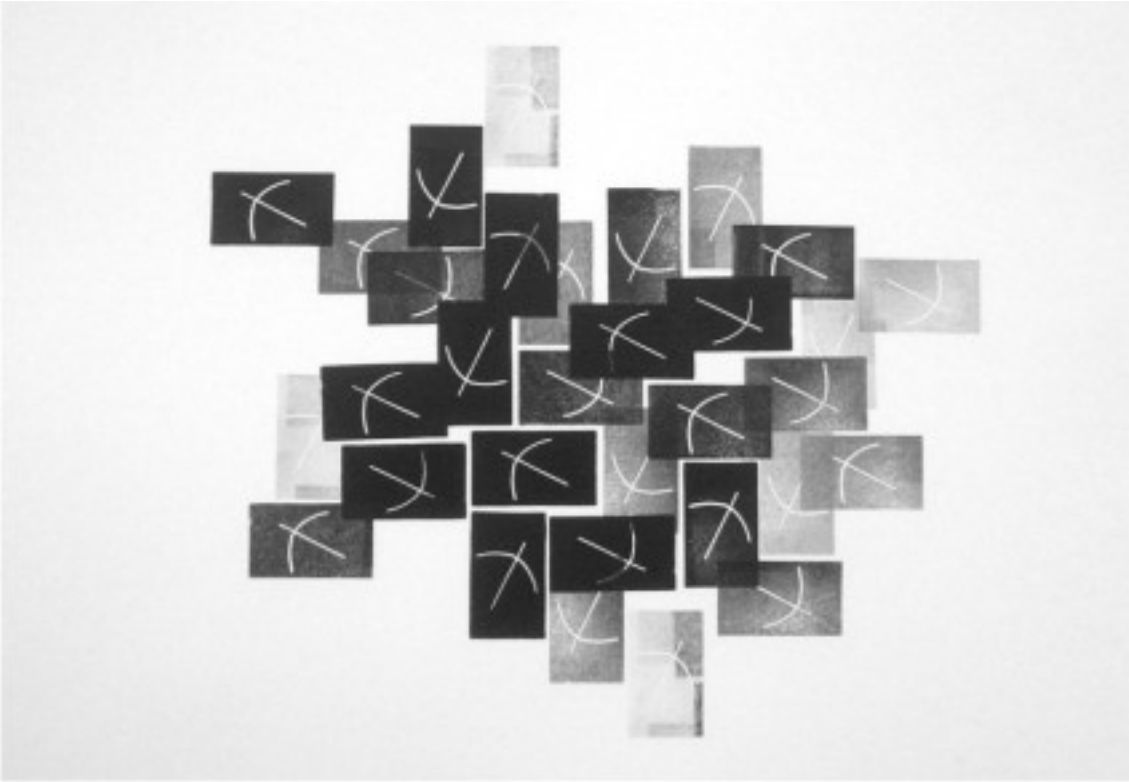

Figura 9. qual é o Plano, Piloto? Carimbo de borracha sobre papel Torchon, Van Gelder Zonen 190g, 38 x 54 cm. Fonte: arquivo pessoal, 2008.

Em seus *"(...) poemas minuto/ que foram escritos para/ serem lidos em segundos/ e pensados por horas*" (BEHR, 2005, p. 78), Nicolas Behr revelou pela poesia sua percepção de numa capital que ainda cheirava à tinta fresca: "*blocos eixos/ quadras/ senhores, esta cidade/ é uma aula de geometria*" (BEHR, 2005, p. 22); "*SQS ou SOS?/ eis a questão!*" (BEHR, 2005, p. 22); "*enfim, era preciso saber/ quanto cimento será gasto/ numa ponte por onde ninguém/ passará de mãos dadas*" (BEHR, 2005, p. 24). De início, Brasília parecia ser composta por perpendiculares e paralelas que levavam a blocos muito parecidos uns com os outros, endereçados não por nomes, mas por siglas compostas logicamente. Uma cidade assim não poderia deixar de ser um motivo – e palco - para produções artísticas de teores diversos. O vazio, a horizontalidade, a repetição modular (Figura 10), a solidão, as grandes distâncias presentes nos espaços da cidade transformaram Brasília num lugar de exercício para a poesia.

Figura 10. SQS 108, 1990. Fonte: Governo do Distrito Federal, 1991, p. 62.

SQS415F303
SQN303F415
NQS403F315
QQQ313F405
SSS305F413

seria isso
um poema
sobre brasília?
seria um poema?
seria brasília?
(BEHR, 2005, p. 9)

Comigo não foi diferente: esses aspectos também compõem todas as outras imagens criadas para as gravuras da série *Brasília Gravada*.

[1] MARCELO, 2004, p. 108.

[2] 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".

[3] 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 (...). Nos vazios, entre os braços erguidos das figuras, se desenha no espaço a síntese da colunata do Alvorada." (Freitas, 2007, p. 54).

[4] "(...) 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).

[5] "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).

[6] Seriam títulos-poema os nomes que dei não às gravuras, mas às idéias compositivas que as geraram? Os títulos são espaços de cruzamento entre os saberes com os quais lidei: arquitetônico, visual, histórico, poético. Tais títulos-poema contêm as relações intertextuais presentes nessa produção gráfica. 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), 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".

[7] Nicolas Behr, poeta da geração mimeógrafo, nasceu em Diamantino/MT. Chegou a Brasília em 1974 e, em 1977, aos 19 anos, publicou seu primeiro livrinho mimeografado: Iogurte com Farinha. Com uma saída de cerca de oito mil exemplares, foi seu maior sucesso de vendas de mão em mão. 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. Grande parte da produção de Behr tem na cidade de Brasília o seu tema principal.

Referências

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BEHR, Nicolas. *Braxília revisitada*. Brasília: LGE, 2004.

_____. *Poesília: poesia pau-brasília*. Brasília: LGE, 2005.

_____. *Restos vitais.* Brasília: Editora do autor, 2005.

BRAGA, Andréa da Costa. *Guia de urbanismo, arquitetura e arte de Brasília.* Brasília: Fundação Athos Bulcão, 1997.

BUTI, Marco; LETYCIA, Anna (Orgs). *Gravura em Metal*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

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

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

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

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

Manoela dos Anjos Afonso

Artista visual. Mestre em Cultura Visual pela FAV/UFG na linha de pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação. Professora Assistente da FAV/UFG responsável por disciplinas práticas ligadas ao desenho, à pesquisa em arte e às poéticas visuais contemporâneas. Pesquisa artística concentrada nas artes gráficas, comunicação em rede, experimentações em vídeo e arte relacional (Contato: manoanjosafonso@gmail.com).