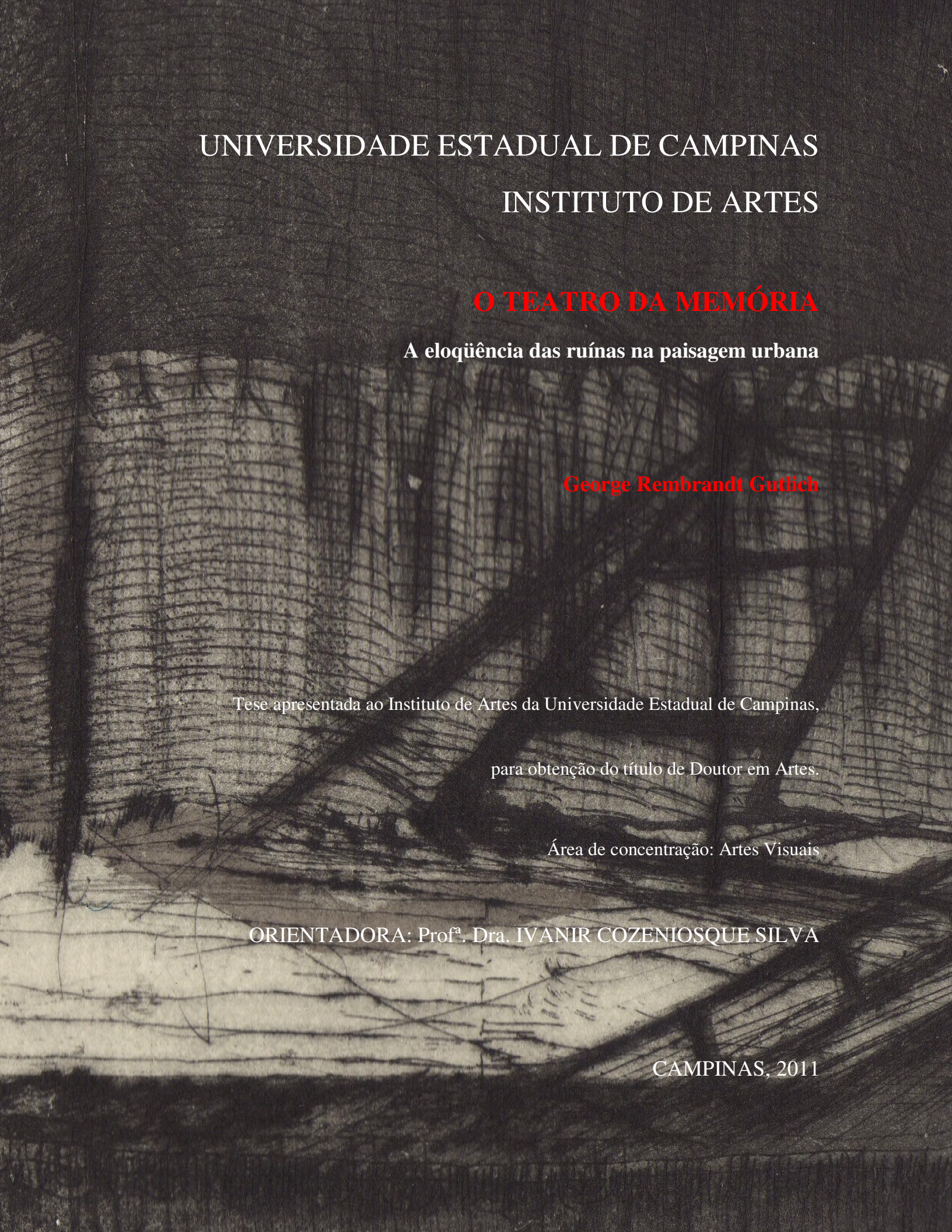




UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

O TEATRO DA MEMÓRIA

A eloqüência das ruínas na paisagem urbana

George Rembrandt Gutlich

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas,
para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

ORIENTADORA: Prof^a. Dra. IVANIR COZENIOSQUE SILVA

CAMPINAS, 2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

O TEATRO DA MEMÓRIA

A eloquência das ruínas na paisagem urbana

George Rembrandt Gutlich

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Artes para
obtenção do título de Doutor, na área de Artes Visuais.

ORIENTADORA: Prof^ª. Dra. IVANIR COZENIOSQUE SILVA

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pelo aluno e orientada pela Prof^ª. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva

Assinatura da orientadora

CAMPINAS, 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

G985t Gutlich, George Rembrandt.
O Teatro da Memória. A eloquência das ruínas na paisagem urbana. / George Rembrandt Gutlich. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Ivanir Cozeniosque Silva.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Ruínas. 2. Retórica. 3. Provérbios. I. Silva, Ivanir Cozeniosque. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The Theater of Memory. The eloquence of the ruins in urban landscape.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Ruins

Rhetoric

Proverbs

Área de Concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Ivanir Cozeniosque Silva [Orientador]

Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim

Luiz Cláudio Mubarac

Lygia Arcuri Eluf

Márcio Donato Párigo

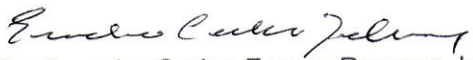
Data da defesa: 19-12-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

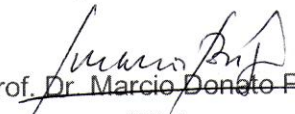
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando George Rembrandt Gutlich - RA 79325 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Ivanir Cozeniosque Silva
Presidente


Prof. Dr. Evandro Carlos Frasca Poyares Jardim
Titular


Prof. Dr. Luiz Claudio Mubañac
Titular


Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Titular


Prof. Dr. Marcio Donato Périgo
Titular

DEDICATÓRIA

Ao querido amigo Peter Hiller, pela confiança em meu trabalho e por compartilhar o gosto tão peculiar pelas ruínas industriais.

Para *Enrico Schaeffer*, amado padrinho, que ainda busco nas lembranças.

Por fim, ao pequeno *Ian*, meu filho mais novo, que tem o brilho da vida em seus olhos.

AGRADECIMENTOS

À minha Orientadora Ivanir Coseniosque Silva, pelo elegante trabalho de persuasão com que, com paciência catequizadora, me fez engendrar esta tese.

Ao querido amigo Marcello Grassmann, por nossas longas conversas, sem as quais daria por falha minha formação.

À universidade de Taubaté, pela bolsa de estudos.

Aos amigos Douglas e Valentim, pela valiosa amizade, pela revisão e pela companhia nas incursões nos mistérios da gravura.

À minha esposa Cláudia, por me proporcionar o ambiente de tranqüilidade tão caro ao trabalho de atelier, além de se empenhar na confecção dos exemplares finais.

RESUMO

Neste estudo propus a circunscrição e a análise de minhas gravuras em metal e xilogravuras produzidas entre os anos de 1989 e 2011, cujo modelo central foram ruínas.

O assunto que alinhava esta idéia é a busca de uma genealogia para o tema em questão, tratado neste contexto como um desdobramento da paisagem com edifício, como um desenvolvimento deste gênero.

Na intenção de tornar lícita a busca de uma genealogia para o conjunto de imagens escolhidas, procuro explorar tanto o desenvolvimento do tema quanto as razões retóricas deste desdobramento da paisagem, além de evidenciar afinidade das ruínas estabelecida na gravura em metal a partir de meados do século XVIII.

A fim de tornar compreensível a construção de uma poética por intermédio deste tema optei por associar as referências históricas à minha produção, enunciadas por uma associação expressiva e tipológica. Desta monta a tese se encontra dividida em duas abordagens: uma de caráter particular, ou de portfólio do autor, e outra, geral, que compreende os pressupostos históricos e a análise de procedimentos técnicos associados às idéias e ao contexto em que surgiram.

Palavras- Chave: Escombros; ruínas; retórica; adágio.

SUMMARY

In this study I consider the circumscription and analysis of my etchings and woodcuts produced between 1989 and 2011 whose model was the ruins. The subject that tacks this idea is dealt with as an unfolding the landscape with building, as a development of this theme.

In the intention to become allowed the search of a genealogy for the set of chosen images, I look for a way to explore the development of the subject inside the rhetorical reasons of this expansion from the landscape, beyond evidencing affinity of the ruins established in the engraving since middle of eighteenth century.

In order to become understandable the construction of a poetical project worked under this theme (the ruins) I opted to associating historical references to the portfolio, enunciated for an expression and typological association. Of this sum the thesis was divided in two boarding: one of particular character, or portfolio of the author, and another, one that I tried to understand the historical meanings, with analysis of the procedures technician, ideas and the context where they had appeared.

Key Words: Rubbles; ruins; rhetoric; adagio.

LISTA DE IMAGENS

1 - Ornamento , água forte, 5x16cm. 1988	1
2 - Volutas , ruínas de fantasias, água forte, 4x7cm. 2011	7
3 - São Paulo: Frontão e telhado na Rua Florêncio de Abreu/árvore em frente ao Banhado . Pena e aguada 10x15cm. 1987	8
4 - São Paulo: Atelier do Museu Lasar Segall , pena e aguada, 10x20cm. 1987	9
5 - São Paulo: Galpão e fábrica de biscoitos na Av. Cruzeiro do Sul . Pena, lápis e aguada. 10x20cm. 1989	11
6 - Cena do Banhado . Pena sobre papel, 15x20cm. c. 1985	12
7 - Cena do Banhado . Pena. Aguada e guache, 15x20cm. 1986.....	12
8 - Caderno maltês: Ruínas da antiga ópera e entorno . Lápis e aquarela. 10x15cm cada. 2005.....	14
9 - Detalhes arquitetônicos, S. J. dos Campos . Pena, 15x15cm. 1986.....	15
10 - São Francisco Xavier . Lápis grafite e lápis de cor, 15x20cm. 1985.....	16
11 - Telhados na Vila Mariana . Pena e aguada, 15x20cm. 1987.....	17
12 - Paládio em ruínas . Grafite, 10x15cm. 2010	17
13 - Mosteiro de S. Bento, São Paulo . Grafite, 20x20cm. 1988	18
14 - S. J. dos Campos: borracharia abandonada . 10x12cm. Pena. 1986.....	19
15 - Estação da Luz . Pena, aguada e aquarela, 10x11cm. 1987	20
16 - Caderno de São José dos Campos: Antigo galpão . Lápis e pena, 30x20cm.	21
17 - Fecularia abandonada . Pena , 30x20cm, 1991	22
18 - São Paulo, Vila Mariana , grafite, 15x20. 1987.....	23
19 - Antiga fabrica de louças . Pena. 15x20cm. 1991	23
20 - Detalhe da estação da Luz e poste de iluminação pública . Pena, 15x20cm. 1987.....	24
21 - Fábrica, Rod. D. Pedro I , aguada, 20x30cm. 2008	27
22 - Ford, Taubaté . Pena e aquarela, 20x30cm. 2010.....	28
23 - Ford, Taubaté . Pena e aquarela, 20x30cm. 2010.....	28
24 - Ford, Taubaté . Pena e aquarela, 20x30cm. 2010.....	28
25 - Fábrica de biscoitos, região da Luz . Água forte, 4x15cm. 1989	29
26 - Centro, São Paulo . Pena e aguada, 30x40cm. 1987.....	30
27 - Gárgula, vila Mariana . Caneta esferográfica, 4x10cm. 1988	30

28 - Vista da Janela, Santa Ifigênia , pena (I) 10x12cm, água forte (II), água forte, aquatinta e ponta seca (III), 15x15cm. 1989	30-31
29 - Fábrica, Barra funda , água forte e aquatinta, 10x22cm. 1987	32
30 - Estação da Luz . Água forte e aquatinta, 30x40cm.1988	33
31 - Sólido etéreo . Água forte, ponta seca e aquatinta, 20x20cm.1989	33
32 - Viaduto de Santa Ifigênia . Água forte sobre ferro, 30x40cm. 1988	34
33 - Medidas de tempo e espaço . Água forte, aquatinta e ponta seca, 15x20cm. 1993	35
34 - Luz sobre a fábrica abandonada: Fábrica da Juta, Taubaté . Água forte, aquatinta e ponta seca, 15x20cm. 1992	35
35 - Imagem de Nosso Senhor morto sobre a Cidade de Taubaté . Água forte, aquatinta, ponta-seca, roulette e berceaux, 15x30cm. 1993	36
36 - Usina de força, CTI, Taubaté , água forte, aquatinta e ponta seca, 15x15cm. 1992	37
37 - Teatro: boca de cena . Água forte e aquatinta, 15x15cm. 1991.....	39
38 - Torre luminosa entre muros de fuligem . Água forte e aquatinta, 20x25cm. 1992	40
39 - Casa de pássaros , água forte, aquatinta, 20x25cm. 1993	41
40 - Teias de Aracne: Tecelagem Parahyba , São José dos Campos, 30x27cm. 2001.....	42
41 - Surgindo como um navio por entre os velhos telhados: Matriz de Santana . Água forte, aquatinta e ponta seca, 10x35cm. 2000	42
42 - Matriz de Santana e modelos . Ponta seca, 40x35cm. 2001	43
43 - Dupla exposição . Xilogravura, 30x20cm. 2000	44
44 - A memória no etéreo . Água forte, aquatinta, ponta seca e roulette, 30x32cm. 1993	45
45 - Sob a camada da poeira dos tempos: Fecularia Rennó , Xilogravura de fio, 30x60cm.2007	45
46 - 1630-1654 . Água forte, aquatinta e ponta seca, 30x32cm.1992	46
47 - Garagem . Água forte, 15x15cm. 1991.....	47
48 - O avesso do teatro . Água forte, aquatinta e p. seca, 30x32cm. 1994.....	48
49 - Artificio: auto-retrato . Água forte. 5x2,5 cm. 2004	49
50 - Teatro da Memória: índice . Água-forte, aquatinta, 2003.....	51
51 - Fronstispício . Água forte e ponta seca, 30x35cm. 2003.....	53
52 - Página de rosto . Água forte, aquatinta e p. seca, 30x25cm. 2003	54
53 - Arte longa, vida breve: Pinacoteca do Estado . água forte e ponta seca, 30x35cm. 2003	55
54 - O alto saber é perigoso: Bibl. Mário de Andrade . Água forte e ponta seca, 30x35cm. 2004	56
55 - Valdrada: cidade especular . Água forte e aquatinta,30x35cm 2004	57
56 - Cemitério da Consolação: o vento circula . Água forte e aquatinta, 30x35cm. 2004.....	58

57 - Presídio Tiradentes. Água forte, 35x30. 2004	59
58 - Catedral da Sé. Água forte, aquatinta, p. seca e rolete. 33x30. 2004.....	60
59 - Harmonia Artificialiosa, Usina de cimento, água forte, aquatinta, ponta seca. 30x40cm. 2004.....	61
60 - Mercado Municipal. Água forte e ponta seca, 35x30cm. 2004	62
61 - Ladeira da Memória. Água forte, aquatinta, ponta seca e rolete, 35x30cm. 2004	63
62 - Usina de luz elétrica. Água forte e aquatinta, 15x13cm. 1994	64
63 - Babel. Água forte(versão em sanguínea), 50x60cm. 2006	65
64 - Babel num mar de neblina, água-forte com verniz mole, 50 x60cm. 1995	66
65 - Mansão filosofal. Água forte, ponta seca. 60x30cm. 2006	67
66 - Cenotáfio dos arquitetos. Água forte e ponta seca, 60x30cm. 2006	69
67 - Alegoria do final dos tempos: Água forte e p. seca, 40x60cm, 2007	70
68 - Labirinto, gravuras I e II: Transição. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009	71
69 - Labirinto, gravuras III e IV: Ambiente. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009	72
70 - Labirinto, gravuras V e VI: Transição. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009	73
71 - Labirinto, gravuras VII e VIII: Ambiente. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009	73
72 - Labirinto, gravuras IX e X: Transição. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009	75
73 - Labirinto, gravuras XI e XII: ambiente. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009	76
74 - O fim inevitável do estaleiro. Água forte, aquatinta e ponta-seca, 20x30cm. 1992	77
75 - Arca: o dilema das janelas; água forte, 40x50cm. 2005	79
76 - A deriva, no cais. Água forte, p. seca e aquatinta, 30x40cm. 2010	80
77 - Aguardando o mar. Água forte, 20x30cm. 2005.....	81
78 - No mar dos tempos: Água forte, ponta seca, aquatinta e rascador, 30x40cm. 2011	82
79 - Emergindo da bruma: água-forte , tipografia, 15x40cm. 1995	83
80 - O engenho da Água sobre o metal e do tempo sobre as coisas: Malta. Água forte e aquatinta, 40x10cm. 2005.....	84
81 - Álbum Babel (capa), água forte, ponta seca, berceaux, roulette e rascador, 15x20cm. 2008	85
82 - Ex libris Rembrandt. Água-forte e ponta seca, 5x5cm. 2008	86
83 - Suite Babel. Água forte, ponta seca, berceaux e rascador, 15x29cm, 2008.....	87-96
84 - Ex libris Bachelard. Água –forte e ponta seca, 5x5cm, 2008.....	96
85 - Álbum Tempesta (capa), água forte. 15x20cm. 2010.....	97
86 - Álbum Tempesta. Água forte, p. seca, aquatinta e rascador. 2010.	98-102
87 - Colofônio do álbum “Tempesta”, água forte e aquatinta (marmorização), 15x15cm. 2010	102

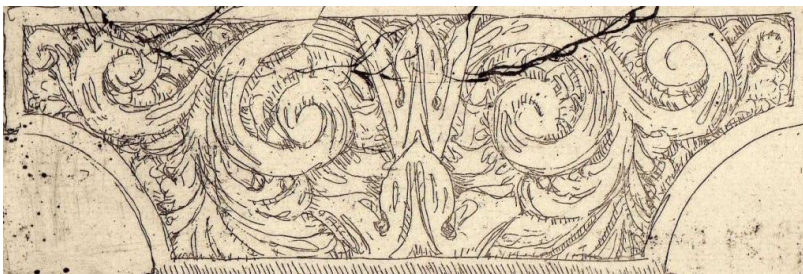
88 - Estudos sobre Leonardo. Água forte, 20x15cm. 2010.....	103
89 - Santo Amaro, Bahia. Pícel e nanquim, 2010	104
90 - O passado revisitado: Fábrica Embaré, água forte, aquatinta e ponta seca, 60x80cm. 2008	106
91 - Cambuci. Água forte e ponta seca, 20x15cm. 2008.....	106
92 - Cartaz Arquitetura Industrial, xilogravura em camaféu, 70x50cm. 2009	107
93 - Engenhos do tempo: Fábrica Ford Taubaté, água forte e ponta seca, 50x60cm. 2010	108
94 - A margem da história: fábrica da Rodovia D. Pedro I, xilogravura de fio, 50x70cm. 2009	108
95 - Sobrevoando as ruínas de um doce passado: Fábrica Embaré, Taubaté. Xilo, 50x70cm. 2009 ..	109
96 - Ruínas do futuro. Xilogravura, 60x80cm. 2011	109
97 - Meleira, Santo Amaro, Bahia. Água forte, 2011	110
98 - Meleira, Santo Amaro, Bahia. Água forte, 50x60cm. 2011	111
99 - Às margens da estação. Água-forte e ponta seca, 40x60cm, 2009.....	111
100 - Ruínas da borracharia. Água forte, aquatinta e p.seca, 30x40cm. 2010	112
101 - Ruínas em construção. Estudo. Grafite, 30x40cm. 2011	112
102 - Mafersa, estudos. Caneta de ponta porosa. 40x30cm. 2011.....	113
103 - Alta tensão, ruínas da modernidade. Água forte, 60x50cm. 2011	114
104 - Albrecht Dürer. Natividade. Buril, 1504.....	117
105 - Volutas, ruínas de fantasias, água forte, 4x6cm. 2011.....	125
106 - Maso di Banco. O milagre do Papa Silvestre I, afresco, 290 x 534cm. Capela di Bardi di Vernio, Santa Croce, Florença, c. 1340	132
107 - Gárgula, São Paulo. Água forte, 3x3cm. 1988.....	135
108 - Cidade ideal. Têmpera s. madeira, c. 1470. At. a Luciano Laurana, Piero della Francesca, Francesco di Giorgio di Martini e Giuliano da Sangallo. 60 x 200 cm. Gal. N.delle Marche, Urbino	138
109 - J.C.Schalt.,Emblema 70, Der Freundschaft Gut, gravura em metal, água forte	143
110 - M. De Monville (projeto) e anônimo: Casa coluna, buril 1785	144
111 - Robert Smithson. A journey to Passaic: fountain. Fotografia, 1967	147
112 - Anselm Kiefer: Sua idade e minha e a idade do Mundo (fragmento). Fotografia e areia, 1997..	148
113 - Voluta barroca, Bahia. Água forte 10x10cm. 2011	151
114 - Johann Heinrich Roos e Johannes Georg Hartel. Cena pastoril, água forte, 2ª metade do séc. XVII	158
115 - Ars longa- vita brevis: ex libris para Cláudio Bazzoni. Água forte, 7x7cm. 2004	163
116 - Pequena Babel, água forte, ponta seca, 2007.....	169
117 - Ex libris Orlando Hardt, Buril, água forte e ponta seca, 16x15cm. 1994-2010	175

118 - G. B. Piranesi. Frontispício das <i>Vedute di Roma</i>. Água forte e buril, 50,3x63,8cm, 1748	174
119 - Sebastiano Serlio: Frontispício do 3º livro, xilogravura, autor desconhecido, <i>In quarto</i>, 1566...	176
120 - G. B. Piranesi. Carceri, Placa XI, água forte e buril, 1745	177
121 - Antonio Canal, <i>Canaletto</i>: Frontispício das <i>Vedute</i>, c.1740-43, água forte.....	183
122 - Giovanni Batista Piranesi: <i>Fronstispicio dos Carceri d'Invenzione, Segundo estado, água-forte. c.1745</i>.....	184
123 - Charles Meryon: <i>La Morgue</i> , água-forte e ponta-seca, quarto estado,1854	185
124 - Jules de Bruycker: Casa de Jan Palfijn. Água forte e ponta-seca, 1912.....	186
125 - Oswaldo Goeldi: Casario. Gravura em metal, água-forte, aquatinta e ponta seca. S. data	187
126 - Robert Smithson: The great pipes monument, Fotografia, 1967	187
127 - Evandro Carlos Jardim. S/ título. Desenho, lápis e nanquim sobre papel. 1963	188
128 - Ex libris Arte Grafiche Colombo. Água forte, ponta seca e aquatinta, 10x12cm. 2009.....	199

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:.....	1
CAPÍTULO I: ESPAÇO DO MUNDO, CADERNO E ATELIER.	7
CAPÍTULO II: PORTIFÓLIO	2929
CAPÍTULO III: ESPECULAÇÃO TEÓRICA	11717
CAPÍTULO IV: DA ARQUITETURA E DA RUÍNA ENQUANTO GÊNEROS .	12525
CAPÍTULO V: SOBRE A FIGURAÇÃO DO EDIFÍCIO	135
CAPÍTULO VI: ELOQUÊNCIA DAS RUÍNAS	15151
CAPÍTULO VII: EM TORNO DA ORDEM CORÍNTIA.....	163
CAPÍTULO VIII: RETÓRICAS DAS RUÍNAS.	168
CAPÍTULO IX: REFERÊNCIAS E AFINIDADES:.....	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS:	191
BIBLIOGRAFIA:	195

INTRODUÇÃO:



Ornamento, água forte, 5x16cm. 1988.

Ao constatar que após mais de duas décadas de produção de gravuras uma recorrência temática se destacava, *paisagens urbanas com edifícios em ruínas*, assim como certos procedimentos técnicos da gravura em metal tornaram-se mais frequentes, passei a isolar estas imagens e produzir conjuntos intencionalmente. Desta forma reuni um lote de obras, pinturas, desenhos e estampas cujo tema central se constitui por edifícios em ruínas, mas com uma afinidade especial entre o tema e a gravura em metal, e, em especial, o procedimento da água forte.

A partir desta sedimentação de uma temática e da identidade desta com os procedimentos, permiti-me iniciar esta tese, mas dispondo de antemão os pressupostos históricos que me foram caros para a localização nesta “*família espiritual*”¹.

Num segundo momento desta pesquisa, optei por transportar a especulação histórica e conceitual para um estudo anexo e preferi dar prioridade à explanação do que fora produzido. Desta forma, que julguei prudente, também me isentei de uma justaposição de minha obra com a de grandes nomes da história da arte e pude transitar com maior desenvoltura pelos meandros de minha produção sem me ater a comparações desmesuradas.

Parodiando uma conhecida sentença medieval: “*Habent sua fatta, libelli*”, os livros encontram seu destino, me permito afirmar neste contexto que as imagens e processos também têm o hábito de nos encontrar e, assim como os livros, aguardam uma possível leitura.

Do acúmulo das imagens gravadas, desenhadas e pintadas, cujo tema central é o edifício na paisagem urbana, percebi então que poderia destacar uma série coesa e derivada cuja temática e abordagem se evidenciava com certa ênfase em todo o percurso. A recorrência do tema se

manifestou também na pintura, onde, este meio cooperou num diálogo entre técnicas distintas. Neste contexto de transição, a luz característica da gravura em metal e os procedimentos de grafismo se transportaram para outra materialidade.

As gravuras adquiriram um sentido peculiar na medida em que passaram a construir a identidade temática do gravador. Novamente citando Focillon, quando este aponta a importância da obra na construção da imagem do artista “(...) Dir-se-ia que todos eles (os artistas) restringem o curso ordinário da existência a um perpétuo álibi, para melhor acolherem os acontecimentos essenciais, que recebem da vida das formas. (...)”, FOCILLON, 1998, p. 81. Porém, a afinação com o tema foi revelado na medida em que tomava consciência de que as estampas afloraram numa premente necessidade de orientação no espaço urbano real, servindo de recurso mnemônico frente a novos espaços e constituindo um método particular de domínio da paisagem da cidade. Mais amiúde, a análise destas imagens arquitetônicas redefiniria outra circunscrição: o edifício em ruínas. E, neste contexto, coincidiu com a busca de marcos e emblemas na paisagem urbana.

Um pouco além desta primeira especulação e dentro da analogia imagem-livro me permito pensar ao modo de Plotino quando sustenta que “*todas as coisas anseiam a contemplação*”². Mais do que apenas iluminadas pelo olho perscrutador, os elementos da paisagem nos habitam como itens num catálogo de possibilidades e que são *eventualmente* revelados. O encontro entre as coisas visíveis e o *olhar pintor*³, o olhar que transmuta valores do mundo visível em *pinturas*, opera neste acordo de intenções, constituindo, desta forma, *fenômenos* da percepção, fenômenos do “*que aparece*” e anseia a contemplação, ou como Robert Smithson descreve quando se imagina na condição insólita de “*fotografar uma fotografia*”⁴ ; quando se depara com a imagem que ansiava por manifestar-se enquanto representação.

Nesta retrospectiva em que estabeleci um recorte temático e da práxis, pude averiguar de maneira recorrente como fui solicitado pelos objetos de uma forma muito peculiar, como os edifícios em ruínas se manifestavam enquanto personagens, quase numa apropriação do gênero retrato, reivindicando para si as marcas das rugas nas rachaduras, da experiência na superfície desgastada. Desenvolvi um sistema de leitura da paisagem com base no uso sistemático deste tema e deste processo de leitura do edifício. Neste âmbito, formaram-se cenas que pareciam

esperar por uma ação contrária no tempo, ou seja, esperar por uma matriz gravada para a imagem já impressa, tal a identidade para com o tema encontrado pelo olhar gravador.

Ainda evocando a primeira sentença, cogito agora que estas imagens predestinadas à gravura em metal estavam também fadadas a encontrar entre si princípio de unidade, constituindo desta monta conjuntos ou álbuns. Ou mais especificamente, *constelações* temáticas, uma vez que também se estruturam em mapas afetivos dos lugares vivenciados.

Por intermédio deste procedimento do simples recorte temático percebi que uma poética específica manifestou-se. Laborada sobre a prática recorrente de gravar a imagem de objetos e compor cartografias afetivas dos lugares percorridos, esta tese sentenciou uma busca pelos alicerces conceituais para assunto e técnica; a perscrutação de uma genealogia para as imagens recorrentes, uma variação do gênero *paisagem*, e, enfim, a lógica de sua interpretação pelo procedimento e pelas implicações expressivas da gravura em metal.

Apresentava-se, então, o dever de explorar em um primeiro momento o tema: a idéia de um edifício visto enquanto modelo de uma arquitetura *humanizada*, ou melhor: antropomórfica, e, por analogia, o edifício em ruínas. Com o edifício em ruínas sobreveio a especulação sobre um temperamento humano: a melancolia, tendo em vista a possibilidade da ação de Saturno sobre os seres e as coisas. Desta ação do deus devorador sobre suas criações e sobre o produto de suas criaturas penso advir uma equivalência entre ruínas e melancolia. A ruína seria o estado melancólico da arquitetura. Penso ainda na presença alegórica de Cronos, deste devorador, na própria Natureza e, por conseguinte no comentário do epicurista Lucrécio sobre o destino do artifício humano e da pretensão dos deuses: “ (...) não vês também como as pedras são vencidas pelo tempo, como tombam em ruínas as altas torres e apodrecem os rochedos, e se abrem fatigados os templos e as estátuas dos deuses e não pode a santa divindade recuar as fronteiras do destino e bater-se as leis da Natureza?(...)” LUCRÉCIO, *De Rerum Natura*, p. 153.

Após esta situação temática, segue-se a busca pelas razões da pertinência de um processo de gravura composto pela ação da corrosão - antítese de uma construção pela destruição -, em relação ao tema eleito.

Um pequeno esforço, mas não sem intensidade, foi dedicado à busca das razões desta variante da paisagem, da presença do edifício e da imagem das ruínas, numa forma panorâmica do contexto e de sua intenção simbólica. Desta monta, o presente estudo foi desenvolvido de forma a aproximar assunto e portfólio, justapondo uma produção artística às suas matrizes referenciais; de modo que foi pensado mais especificamente sob o prisma do depoimento artístico associado ao trabalho de desenvolvimento do tema a que se deve o título geral desta obra “O Teatro da Memória”.

A abordagem das gravuras foi distribuída no texto de modo a acompanhar um sistema de leitura que contemplasse tanto a narrativa de um processo quanto os aspectos históricos relacionados à produção das imagens.

A escolha do título para esta obra intenta duas homenagens explícitas, de imediato ao Teatro da Memória, projeto mnemônico do erudito italiano Giulio Camillo e ao Theatrum Orbis Terrarum do cartógrafo flamengo Abraham Ortelius, ambos do século XVI. No primeiro, a intenção era dotar um espaço de oratória de referências para qualquer discurso, um verdadeiro templo de Mnemosine, a própria memória e mãe das musas. Este desenvolveu um sistema de referências com figuras ilustrativas que, dispostas no espaço de um auditório, permitia a qualquer orador discursar com admirável desenvoltura sobre qualquer assunto, tal a capacidade evocativa que os ornamentos proporcionavam. Este teatro, por sua vez, será a própria redução simbólica do mundo⁶; o segundo, o cartógrafo flamengo do século XVI Abraham Ortelius, compôs um atlas baseado na idéia de que o mundo seria um grande teatro, o teatro do orbe do mundo, um palco para as paixões humanas onde a cartografia e a corografia - as paisagens em planos de sequência - se apresentam como variantes da cenografia. De qualquer forma, a idéia ainda herdada da mnemônica grega, de recursos de lembrança baseados em objetos ou em arquitetura, mais especificamente, coincide com um sistema particular de organização das referências espaciais, uma memória que recorre às imagens antes do texto, portanto, uma memória arquitetônica⁷.

A intenção final que permeia todo o texto é de ratificar a idéia de que a leitura da paisagem em minha obra se manifesta como um sistema mnemônico, um sistema no qual as figuras das ruínas celebram antes de tudo um papel de resistência do artifício sobre a natureza ao mesmo tempo em que evidenciam a inevitável presença do tempo sobre as coisas; **as ruínas como testemunhas da**

memória, de uma memória que por essência é viva e que, como tal, se transforma no presente, ou melhor: com apoio do pretérito se reapresenta.

Os desígnios do tempo, manifestos nos artifícios pétreos, poderiam aludir a uma *temporalidade da existência* com uma natureza distinta, pois constitui por si uma contínua ação por subtração e adição, o desgaste e a perda associados às vontades vegetais que reinventam as formas. As ruínas pétreas configuram, desta forma, um palimpsesto de intenções constantemente remodelado pelos desígnios corrosivos e inventivos da natureza sobre a afirmação fabril do homem.

Uma entrega sem resistência, uma derrocada do edifício frente aos caprichos do Tempo é, aparentemente antagônica ao que proponho; uma condição mais apropriada aos escombros que sucumbem sem resistência. Aqui sugiro a ruína como reinvenção, como palco em que a memória se articule para engendrar significados. À maneira de Giulio Camillo, imagino um sistema mnemônico, um mapa do mundo reduzido a formas essenciais que possam remeter a múltiplos significados. Objetos que se permitem novos pelo encontro poético, uma reinvenção da memória que é sempre projeção do presente para o passado, nunca o passado estanque; uma articulação das partes da retórica permitida pela mãe das musas, a própria memória. As ruínas prometem mais à memória que o edifício estanque, um vir a ser que aponta o tempo como seu principal escultor, projeta intenções e formas futuras.

Quintiliano, orador romano do séc. I, em seu *Institutio Oratoria* alude à maneira de como a memória pode ser ativada pelos lugares e, desta forma, ser matriz das invenções: “Os lugares são escolhidos e marcados segundo a maior variedade possível, como uma casa espaçosa dividida em certo número de ambientes. Tudo o que ali dentro é digno de nota é cuidadosamente gravado na mente, de modo que o pensamento possa percorrer todas as partes sem hesitação ou impedimento.(...)”. Mais adiante, prossegue com a mnemônica dos lugares: “Aquilo que falei em relação a uma casa pode também ser feito em edifícios públicos, em uma longa viagem, em um passeio pela cidade, ou em quadros. Ou nós mesmos podemos imaginar estes lugares.

O que precisamos é de lugares, imaginários ou reais, e de imagens ou símbolos a serem inventados. As imagens são como palavras com as quais marcamos as coisas que devemos aprender (...)” QUINTILIANO, In Yates, 2007, p. 41.

Santo Agostinho, no livro X das Confissões, parece corroborar com Quintiliano quando descreve a mnemônica exercida a partir de imagens: “Chego aos campos e aos vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram. Enfim, jaz aí tudo o que se lhes entregou e depôs, se é que o esquecimento ainda não o absorveu e sepultou.

Quando lá entro mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. (...) “AGOSTINHO, 1999, pg.266, 267.

O “teatro” agostiniano parece, de certa forma, evocar a própria memória como um grande repositório de imagens, um galpão repleto de objetos a que se consulta, mas sempre se atribuindo valores ou até anulando-os. Em menor escala, mas com o mesmo grau de intensidade, o caderno de notas faz a vez deste teatro, nele repousando o desejo de gravar imagens, de constituir um inventário dos afetos.

Notas:

- 1- Refiro-me às “famílias espirituais” apresentadas por Henri Focillon, como ligações atemporais e alocais e que se justificam apenas por suas afinidades eletivas. Focillon descarta a importância do artista, neste caso, como exclusivo testemunho da história. Focillon, 1988, p. 83.
- 2- Plotino, 2008, p. 53
- 3- A distinção entre coisas visíveis (*imago rerum*) e imagem (*pictura*) formada pela retina (*pencilis*) é tratada por Johannes Kepler em *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*, em V, 2. Paris, Hermann, 1964.
- 4- Robert Smithson, **Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey**. Tradução de Agnaldo Farias. Revista Espaço & Debates, Nos 43-44, Jan/Dez 2003, Pgs., 120-128. Ed. Annablume, São Paulo.
- 5- Refiro-me ao conceito de constelação utilizado por Cristina Freire, o de formação de pontos de referência afetivos nas cidades, no livro Além dos Mapas, e a partir de Walter Benjamin, *Rua de Mão Única*.
- 6- Frances Yates indaga sobre a conexão entre o texto de Pico della mirandola, *De Hominis Dignitate* e a concepção do Teatro de Camillo quando indaga sobre o que há de mais surpreendente no teatro do mundo, encerrando, depois, com uma citação de Hermes Trismegisto, elementos fundamentais na *Idea del teatro* de Camilo. Yates, 2007, p. 206.
- 7- Yates, Op. Cit. p. II.

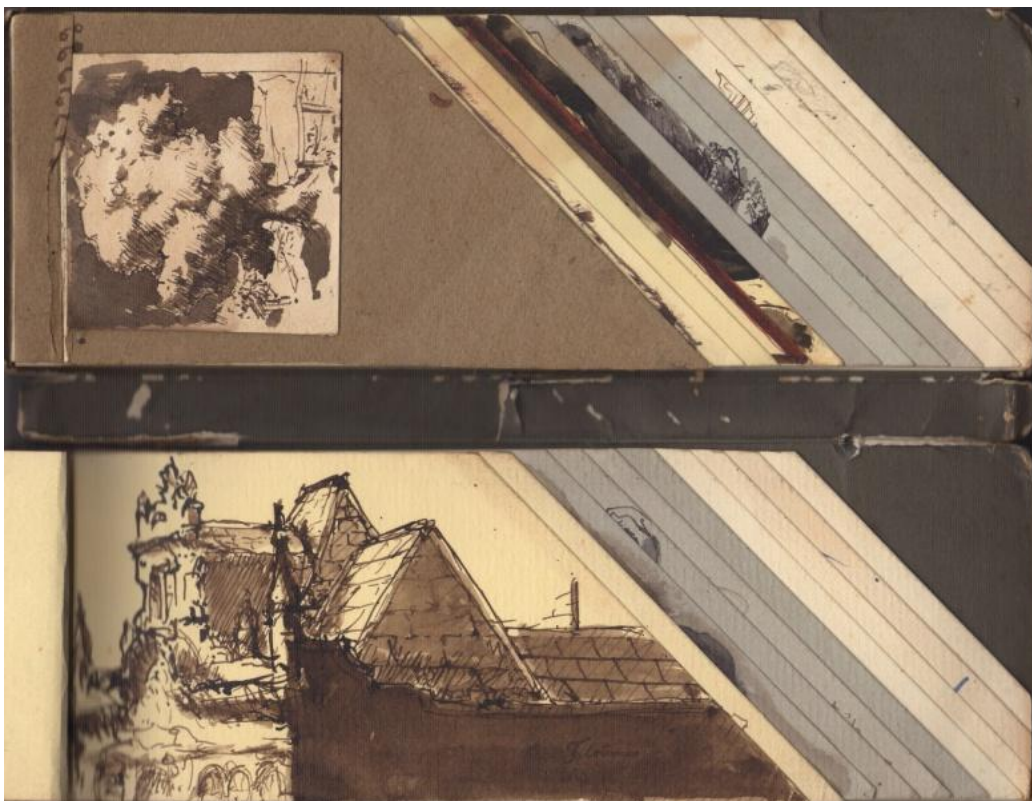


Volutas, ruínas de fantasias, água forte, 4x7cm. 2011.

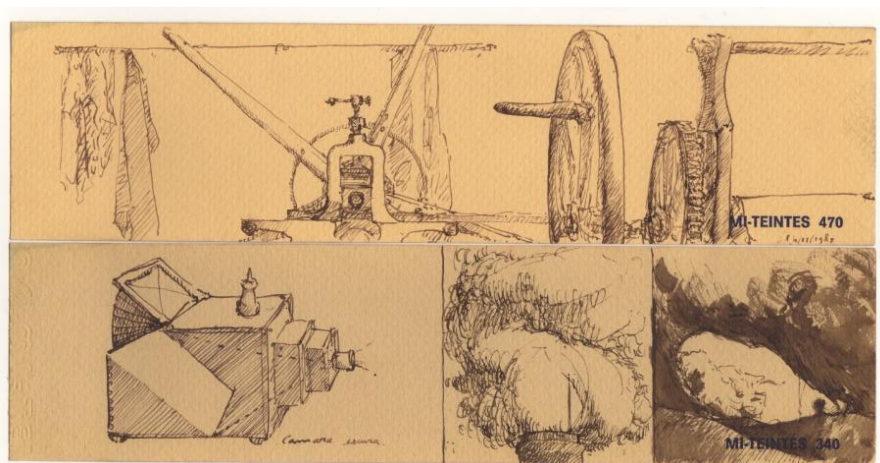
CAPÍTULO I: ESPAÇO DO MUNDO, CADERNO E ATELIER.

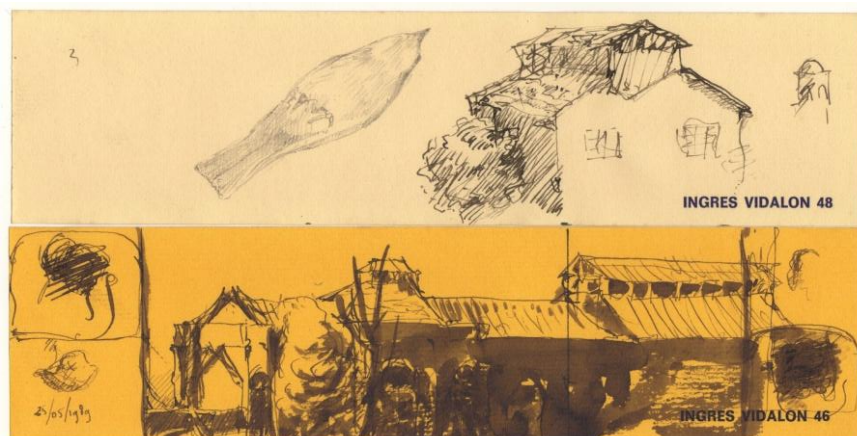
“As verdadeiras imagens são gravuras. A imaginação grava-as em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam-nas para que se tornem lembranças da imaginação.(...)” Bachelard.

Dentre pilhas de cadernos preenchidos, dos mais diferentes modelos e notações, verifiquei que uma transição sutil se operara na maneira de registrar as formas, uma alteração se manifestou silenciosamente na transição de ambientes. Os cadernos, guias da memória, testemunharam uma mudança que parecia solicitar a produção de um inventário afetivo do mundo, a ordenação como um sistema de compreensão do entorno para estabelecimento de um eixo e de pontos de localização.



São Paulo: Frontão e telhado na Rua Florêncio de Abreu/árvore em frente ao Banhado. Pena e aguada
10x15cm. 1987.





São Paulo: Atelier do Museu Lasar Segall, pena e aguada, 10x20cm. 1987

São Paulo: Galpão e fábrica de biscoitos na Av. Cruzeiro do Sul. Pena, lápis e aguada. 10x20cm. 1989.

Nesta breve especulação evoquei, de imediato, o pensamento de Milton Santos acerca das implicações simbólicas da localização e do lugar: “(...). O lugar pode ser o mesmo, as localizações mudam. E lugar é o conjunto de objetos. A localização é um feixe de forças sociais se exercendo num lugar” SANTOS, 1988, p.2.

E, mais adiante: “Desta forma, cada lugar atribui a cada elemento constituinte do espaço um valor particular. Em um mesmo lugar, cada elemento está sempre variando de valor, porque, de uma forma ou outra, cada elemento do espaço – homens, firmas, instituições, meio – entra em relação com os demais, e essas relações são em grande parte ditadas pelas condições do lugar. Sua evolução conjunta num lugar ganha, destarte, características próprias, ainda que subordinadas ao movimento do todo, isto é, do conjunto dos lugares.

Aliás, esta especificidade do lugar, que se acentua com a evolução própria das variáveis localizadas, é que permite falar de um espaço concreto. Desse modo, se cada elemento do espaço guarda o mesmo nome, seu conteúdo e sua significação estão sempre mudando. Cabe então falar de *perecibilidade* da significação de uma variável (...)” SANTOS, 1988, pgs. 10 e 11.

Percebi que havia me dedicado a registrar lugares que perderam sua *localização* por terem perecido num processo de uso. Reconhecer nestes lugares a possibilidade de inventário afetivo, dado pelo reconhecimento, um *reconhecimento pela lembrança* daquilo que foi estímulo à

produção de certa forma sistemática de roteiros de resistência, da resistência dos lugares “invisíveis”. O mais curioso se deu ao perceber que a partir dos registros e da publicação das imagens, muitas passavam a se reconheceridas pelos *sinais exteriores*. Acredito que alguns lugares passavam a localizações na medida em que se resignificavam e passavam a visibilidade.

Neste processo empírico de inventário do espaço uma particularidade na apreensão das diferenças sutis entre uma situação e outra se apresentou; uma transição de conceitos de ambiência que foi revelada pelo deslocamento entre cidades, pela comparação entre situações diversas, entre duas regiões próximas em termos de identidade da paisagem: o vale do Paraíba do Sul e a região metropolitana de São Paulo. Diferenças de identidade entre estas duas regiões pouco distanciadas e aparentemente sem grandes alterações no desenho cultural, pois ambas estão polvilhadas de atividades fabris semelhantes; no entanto, foi crucial para determinar o que neste momento apresento aqui enquanto tese, como um conjunto aparentemente sedimentado.

O registro sistemático de uma cartografia afetiva teve início em São José dos Campos onde, neste contexto, o desenho já possuía o caráter mnemônico que se constituiria o ponto central de minha pesquisa gráfica. O material produzido, no entanto, dizia respeito a duas situações de ambiência distintas: ao ambiente do *lugar* e ao *espaço* generoso, vasto, da paisagem local.

Penso que me deparei desde o início, e sem ter consciência disso, com os conceitos formulados por Yi Fu Tuan em “*Espaço e Lugar*”, texto onde estabelece diferenças radicais entre o ambiente da intimidade, o protegido, e tudo o que excede este lugar, ou seja, o espaço¹.

Numa dinâmica de Eu=lugar e Eles=espaço penso que se configure outra possibilidade não demarcada por Tuan, a do entre, a do Tu. Este intervalo do *entre*, ou tu, caberia muito bem - nesta pequena especulação -, de ser nominado como uma janela, um recurso para uma alusão metafórica ao modelo arquitetônico do tema abordado, ou também, numa menção mais livre ao próprio caderno de desenho como a janela do mundo.

O caderno de notas parece se prestar a este intervalo do entre; entre eu e eles; entre a idéia e a gravura; entre a intimidade e a grandiloquência. Como objetos a serem guardados, os apontamentos são pequenos segredos por sua natureza confessional, pequenas nascentes de rios

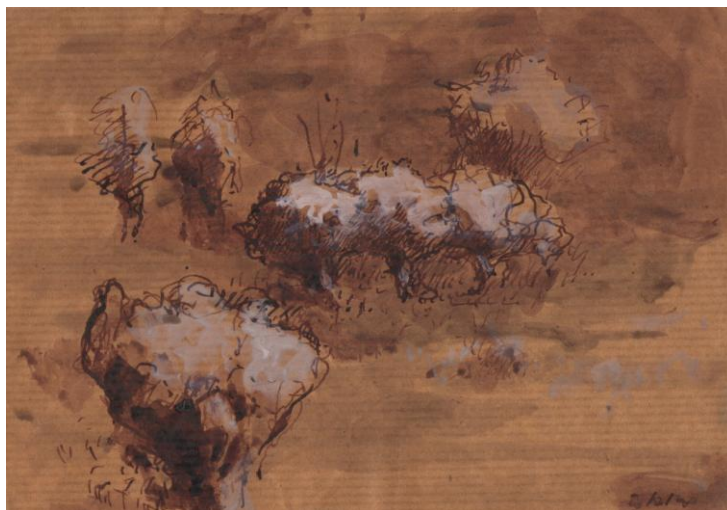
imensos. Muitas vezes tenho a impressão de invadir a intimidade de um criador ao folhear as páginas de um caderno, onde as anotações do cotidiano trivial se misturam a projetos audaciosos; parece-me adentrar um terreno proibido, mas ao mesmo tempo essencial para se compreender uma obra formal. Desmanchar um caderno também parece remeter a violência contra um pensamento ocultado. O caderno não é por essência o objeto a ser exposto, e quando o é jamais tem a presunção da obra final, há sempre o espaço para o devaneio. Se não é tratado como objeto sagrado, parece perder seu sentido. O caderno de desenho poderia, no caso de o considerarmos um sistema *corográfico* de inventário e reconhecimento do mundo, ser este espaço do *entre*, do limite entre o que é íntimo e o que o excede.

Neste contexto, de análise de uma produção formal me propus então - enquanto artista -, a isolar desenhos para colocá-los numa lógica em relação às gravuras, ou pelo menos apresentar uma maneira de pensar baseada num inventário do mundo.

Os registros iniciais aqui presentes foram do interior do pequeno atelier em contraposição com a paisagem épica dos arredores da cidade, uma contraposição entre lugar protegido e uma paisagem que se estrutura por uma sequência de estágios.



Cena do Banhado. Pena sobre papel, 15x20cm. c. 1985.



Cena do Banhado. Pena. Aguada e guache, 15x20cm. 1986.

A cidade construída sobre *Terraças*, remanescentes elevados da terra não consumida pela vazante do sinuoso rio Paraíba do Sul, colocaram os edifícios frente a um mar, um mar verde nos dizeres de Rachel de Queiróz². A imagem arquetípica de um imenso mar verde ocupou em minha obra o sentido oposto ao da intimidade, o espaço sublime do precipício, o do terror aprazível. Este imenso jardim que convida o imaginador a transitar sobre as copas das árvores provoca por ser ilógico; tão ilógico que não foi olhado com atenção até que um artista, Arcangelo Ianelli, o descobre em meados dos anos 1940. Na cartografia de Pallière aparece com o indigno atributo de “mato ruim”³.

Este breve preâmbulo, quase um exórdio desta tese, se associado à introdução, me parece importante ser mencionado na medida em que, além de anteceder minha preocupação para com edifícios em ruínas, se estabelece como o modelo de paisagem com um imenso vazio a ser ocupado.

O “Banhado” passou a ser povoado de personagens da paisagem paulistana na medida em que, na nova cidade, era forçado ao deslocamento de moradias, e encontrava no registro do espaço um recurso de orientação, de dominação. Valendo-me do sentido primeiro do desenho passei inconsciente a construir *corografias*, recurso cartográfico de apresentação de pormenores da geografia. A imagem da cidade se estruturava por uma disposição plástica e afetiva⁴.

O anfiteatro vazio figurado pelo mar verde do Banhado se articulou como base para a inserção de elementos construídos, edifícios personagens, ruínas que se pronunciam como formas que solicitam um olhar especial, evocam por sua condição um olhar remodelador, uma fantasia retórica. Esta condição, de edifícios que solicitam o olhar, foi delineado em primeira mão por formas arquitetônicas de velhas fábricas que, a despeito da voracidade da construção em São Paulo, se mantinham ilesos; pareciam velhos resistentes envoltos na demolição incansável e ostentavam a antiguidade das mais velhas ruínas. Pareceu-me que havia uma noite dos tempos que resguardava todos os seus filhos em apenas uma categoria imensurável de antiguidade. Baudelaire já havia prenunciado esta sensação ao contemplar as chaminés de Paris, chaminés recém construídas que já apontavam para uma antiguidade não mensurável⁵. Baudelaire meditou sobre esta aflição de ver velhos prédios como testemunhos heróicos de um tempo. Em sua obra *As Flores do Mal*, o produto de uma admiração pela obra do gravador de monumentos de Paris, Charles Meryon, é revelada na série “*Quadros parisienses*”. Neste nicho de sua criação poética apresentou a cidade e seus prédios desgastados se afirmando como os novos personagens, personagens até então não aventados pela literatura. Baudelaire e Meryon presenciaram na Paris sob as reformas do Barão Hausmann, um fenômeno de renovação urbana até então sem precedentes. Neste movimento de pedras e macadame, o poeta e o gravador se identificam com velhos edifícios que, por sua resistência, ou até invisibilidade, convertem-se em monumentos não oficiais.



Caderno maltês: Ruínas da antiga ópera e entorno. Lápis e aquarela. 10x15cm cada. 2005.



Detalhes arquitetônicos em São José dos Campos. Pena, 15x15. 1986.

Intriga-me a afirmação reveladora de E. Bloch, explanada por Olgária Matos: “(...) as ruínas são aquilo que resiste ao poder destruidor do tempo. Elas fazem parte do derradeiro patrimônio de cada indivíduo, de suas fantasias, da aspiração de viajar no sentido inverso ao da morte.” MATOS, 1997, p. 124.

Este “viajar no sentido inverso ao da morte” parece evocar um significado emblemático para a ruína no âmago da modernidade, no que tange ao papel poético das ruínas, do encontro entre a memória com a invenção, justamente no cerne do espírito da renovação.

Sobre esta premissa - das ruínas como monumentos eleitos (e não designados oficialmente como tais), como pontos de referência, apesar de já despontado num momento anterior deste texto, e enfocado como um preâmbulo para este interesse -, acredito que neste contexto do encontro com a cidade autofágica eu esteja reconstruindo empiricamente o caminho de Baudelaire e Meryon.

Com enfoque monumental, este tipo de evocação desponta já nos registros dos anos 1980, nas velhas casas e fábricas que pontuam a paisagem.

Nos cadernos do período que cobre de 1984 a 1986 há registros contínuos da paisagem do Banhado, velhas casas do distrito rural de São Francisco Xavier, seguidos de contínuos desenhos sobre o tema do interior do atelier.



São Francisco Xavier. Lápis grafite e lápis de cor, 15x20cm. 1985.

A representação da paisagem do Banhado assumiria uma sistemática da qual só me dei conta de seu significado após sedimentar a produção das gravuras sobre ruínas, após pensar sobre o inventário afetivo dos trajetos. Aparentemente não havia motivos para a insistência neste tema da imensa margem do rio Paraíba do Sul, mas o Banhado aparecia de forma regular, muitas vezes estruturado com um *repoussoir*, a faixa que situa o primeiro plano; depois a grande várzea abaixo, cortada por canais de drenagem, e a serra da Mantiqueira ao longe. Esta circunscrição era decomposta por pequenos recortes como os próprios canais de drenagem, os bambuzais e os eucaliptos.

Essencialmente, o Banhado figurava um espaço para o devaneio, um palco vazio em que todas as especulações seriam possíveis. Poderia, neste caso, inverter a tese de Yi Fu Tuan e transformar este *espaço* em um *lugar* na medida em que remetia a idéia da intimidade, a uma demarcação alheia ao espaço público a despeito de suas dimensões colossais.

Em São Paulo, a partir de 1986, coloquei-me quase como um dever a prática constante de desenhar a arquitetura. Registrar edifícios que, na maioria das vezes, encontravam-se em estado ruinoso, tornou-se um hábito.



Telhados na Vila Mariana. Pena e aguada, 15x20cm. 1987.

Os cadernos, neste contexto, tornaram-se objetos de investigação ativos do espaço da cidade, sendo guiados pela idéia de um domínio de uma cartografia imaginária. Estabeleceu-se, por este instrumento de prospecção, um sistema de reconhecimento com personagens pétreos. Desta forma, se estruturou automaticamente um método que se sedimentou independente de uma consciência sobre as práticas de apropriação da paisagem urbana, dos métodos de Baudelaire aos Situacionistas.



Paládio em ruínas. Grafite, 10x15cm. 2010.

Os primeiros registros paulistanos tomados a partir deste hábito foram os do bairro da Vila Mariana; depois o da Luz, Bom Retiro, Centro, fábricas ao largo da rodovia, terra de ninguém,

trajetos entre os lugares em que habitava e trabalhava ou estudava. Enquanto isso, e de maneira a provocar a memória por aquilo que não via, a paisagem arquetípica do Banhado surgia como recurso de confronto a partir de registros de memória; nos cadernos e nas gravuras, as duas paisagens faziam fronteira. Algumas gravuras e pinturas foram produzidas a partir destes desenhos, mas sempre a seqüência me parecia ilógica, apenas me dava o direito de confrontar aquilo que era produzido pelo olhar e aquilo que era revelado pelo espírito, o que era visto com o que era evocado.

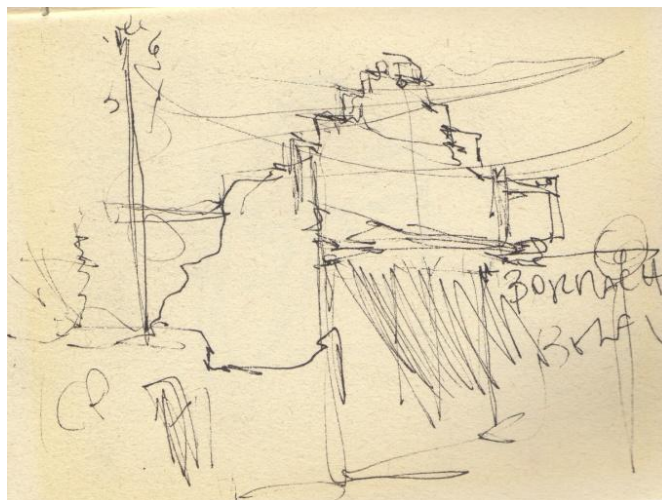
A epígrafe de Bachelard da qual me vali na abertura deste capítulo, sugere-me uma vasta gama de significâncias que mereceria um estudo independente. Evoca a idéia da memória como algo gravado, algo registrado de maneira indelével, porém ativo no presente de modo à sempre se ressignificar; jamais estagnada no passado, esta memória gravada se reinventa, opera significâncias que não são as do passado.



Mosteiro de S. Bento, São Paulo. Grafite, 20x20cm. 1988.

De maneira similar, Santo Agostinho, quando aborda as técnicas da memória, alude ao poder da memória de “lembrar-se do esquecimento” e comenta a capacidade mnemônica de gravar imagens: “Se, pois, é pela imagem, e não por si mesmo, que o esquecimento se enraíza na memória, foi preciso que se achasse presente para que a memória pudesse captar a imagem. Como pôde o esquecimento, quando estava presente, gravar a sua imagem na memória, se ele,

com sua presença, apaga tudo o que lá encontra impresso (*intraverunt*⁶)?(...)” AGOSTINHO, 1999, p. 276. Este poder de apagar e de a si mesmo registrar me leva a pensar na própria natureza da imagem gravada sobre cobre, sobre as linhas sulcadas e que, mesmo apagadas, registram ainda como um palimpsesto o seu esquecimento. O esquecimento se manifestaria pelo remanescente.



São José dos Campos: borracharia abandonada. 10x12cm. Pena.1986.

Em meu trabalho, estas memórias gravadas, as imagens dos cadernos, rumaram para a gravura quase como que predestinadas para tal fim, como se houvesse algum acordo tácito sobre o registro sulcado desta memória ser destinado à gravura em metal. Curiosamente, uma leitura oferecida por Bachelard confere um duplo sentido às imagens que estariam gravadas, referindo-se ao fato de ser registro da memória e que, pela gravação metafórica encontram seu equivalente de permanência.

Optei como procedimento metodológico, pela disposição da seqüência de álbuns na intenção de compor algo semelhante a um *Corpus*, um conjunto coeso de elementos que se integram formando um todo.



Estação da Luz. Pena, aguada e aquarela, 10x11cm.1987.



Caderno de São José dos Campos: Antigo galpão. Lápis e pena, 30x20cm. 1991.



Caderno de São José dos Campos: Fecularia abandonada. Pena e aguada, 30x20cm. 1991.

Mesmo consciente de variações cronológicas, as imagens se reúnem em conjuntos de afinidades e pertencem, a partir de um desejo comum, a uma série determinada. A seqüência foi pensada iniciando pelos registros do que se vê, passando pela arquitetura fantástica, o labirinto de caráter mítico-religioso e terminando num exercício da compreensão da destruição - na ordem para o caos -, baseado em desenhos de Leonardo da Vinci.



São Paulo, Vila Mariana, grafite, 15x20. 1987.

Numa seqüência, desenvolvi suítes de gravuras cujos temas circundavam em torno desta idéia, dos edifícios em ruínas. A série *Arquitetura Industrial*, elaborada entre os anos 1991 e 2003, e com desdobramentos ainda atuais, apresenta a tomada de consciência de um Tema. Nesta disposição, registro de maneira sistemática os galpões de fábricas abandonados e que pontuam meu trajeto entre Taubaté e São José dos Campos; entre eles, alguns compõem pequenas suítes e remetem a questões afetivas específicas, como as lembranças de pessoas e situações distintas.



São José dos Campos: Antiga fabrica de louças. Morada de pássaros. Pena. 15x20cm. 1991.

Segue-se uma série intitulada *O teatro da memória da cidade de São Paulo*, de 2004, que pontua diversos edifícios emblemáticos na cidade de São Paulo, mas num estado de ruinosidade projetada. À maneira de Hubert Robert, que imaginou Paris em ruínas, pensei a cidade de São Paulo identificável pelos seus remanescentes. Concebi a partir de tipologias distintas, como se num resumo das tipologias construtivas que compõem o aparelho de uma vida urbana, e, ao mesmo tempo, projetando seu estado futuro.



São Paulo: detalhe da estação da Luz e poste de iluminação pública. Pena, 15x20cm. 1987.

Algumas imagens produzidas ao longo deste trajeto referem-se à idéia de uma ruína imaginária. A Babel, não a bíblica, mas a de Pieter Brueghel surge como tema de reinvenção gráfica. Seguem a *Mansão filosofal*, o *Cenotáfio* dos arquitetos e o teatro do final dos tempos.

Como um desdobramento aparentemente livre deste tema (a arquitetura fantástica), concebi uma série de imagens cujo tema são barcos. Propus uma alusão ao edifício que flutua e a própria descrição bíblica anterior à Babel, a arca de Noé. A contraposição, ou a complementação entre os edifícios, parece-me um díptico repleto de dualidades: o edifício flutuante, obra humilde daquele que reuniu os seres, que se propôs uma redenção, por sua vez em contraposição ao edifício da soberba, obra do neto de Noé, aquele que dispersou os homens com a semente do desentendimento.

O *leporello* **Babel** apresenta-se como um exercício de compreensão da natureza da imagem de Brueghel, de uma imagem que por si é uma ruína em construção, e de sua relação para com o processo da gravura em metal. Sobre as imagens de montanhas de da Vinci, justamente o fundo da Gioconda, o mundo de rochas e água que tanto perseguia Leonardo, seu dilúvio particular, a Babel de Brueghel é construída paulatinamente. A destruição se dá ainda durante o processo de construção, dissolvendo-se até encontrar sua ossatura essencial: o *Spiral Jet* de Robert Smithson, a grande apologia simbólica à vida construída em pleno lago salgado, um recorte do infinito inserido onde a vida se nega a florescer. Sobre esta base espiral novamente se ergue a Babel que, por ser cíclica e mítica, sempre é erguida e destruída. Neste processo de construção, desconstrução e sobreposição de imagens, procurei me aproximar de uma noção de temporalidade circular. O veículo, a gravura em metal em variantes da água forte à maneira negra e raspagem, ofereceu uma justa adaptação à intenção poética deste álbum. As morsuras de ácido sobrepostas produziam, à medida que as matrizes eram impressas, gradações diferentes de cinza e, pelo uso do verniz a pincel, os registros anteriores iam gradativamente se “destruindo”. A destruição fez, portanto, parte da construção.

Um Grande *leporello* de 2009: **o Labirinto**, foi elaborado a partir de uma analogia com o álbum interior. O objetivo inicial era descrever o interior de um edifício em demolição/reconstrução e sua condição de transformação; em um segundo momento desejei aludir metaforicamente ao interior claustrofóbico da Babel de Brueghel. Em uma sequência de 12 imagens em díptico, e por um percurso linear vagando pelos meandros deste edifício, busco situar a diferença entre distintas conformações arquitetônicas, entre lugares de transição e ambientes de chegada. De certa forma, estas imagens estão impregnadas de duas grandes influências: um comentário particular às prisões de Piranesi, pelas transições, escadas e andaimes, e os ambientes monumentais, pela obra de Anselm Kiefer. Desta monta, a contraposição entre transições intermináveis e grandes ambientes, ambientes monumentais, dão a tônica da ambiência nesta arquitetura da indefinição. São antagonicamente espaços dentro de lugares.

Tempesta, o último *leporello*, dentro do espírito de pesquisa da tese foi concebido como um projeto na intenção de compreender o processo de destruição; compreender o desgaste aparentemente caótico de uma tempestade. A imagem derivada de estudos de Leonardo da Vinci

foi pensada tentando atingir uma compreensão da totalidade a partir do pormenor, tal como Leonardo deve ter se indagado ao recordar constantemente das enchentes do rio Arno que vivenciara ainda na infância.

À guisa de conclusão para as séries de portfólios de arquitetura industrial, acabei por incluir um grupo de grandes imagens produzidas no presente ano e que são produtos diretos da pesquisa em questão. Acredito que já possuam uma diferença enquanto projeto na medida em que se permitem registrar impressões ainda não estudadas sobre as ruínas. São ruínas de edifícios ainda ativos, projeções de ruínas pela evocação de um tempo futuro, algo que em diálogo com a gravura em metal e, mais especificamente, com a água forte, encontrou um caminho peculiar. Penso em ruínas que afirmam pelas alturas. Por uma ilógica da gravidade acredito no papel destas *cabeças*, destes remanescentes ativos, para a grandiloquência destes testemunhos do artifício humano que acabam por adquirir status próprio.

Evadindo-me um pouco da intenção primeira das teses em Poéticas Visuais, centradas em descrição de processos, permiti-me tecer comentários acerca do que seria a meu ver fundamental para me aproximar tanto de uma genealogia de minhas imagens quanto para me tornar consciente das possibilidades poéticas do tema. Parto, desta forma, de uma idéia muito simples; a de que os edifícios no imaginário ocidental constituem uma tipologia específica de imagem; para tanto, proponho um desenvolvimento linear no qual o edifício se apresenta inicialmente enquanto imitação, passando a fundo e a personagem. Neste nicho específico ainda proponho o descolamento de um outro gênero: o das ruínas. Especulo o papel narrativo das ruínas em momentos distintos e procuro isolar seu significado dos edifícios e dos escombros.

Com a observação de particularidades das ruínas em relação aos escombros, percebi que o mesmo status, relegado ao que é antigo e ao que é velho, é correspondente a ruína e escombros. Algo de uma aura envolve o antigo e a ruína, já escombros e velhos correspondem a coisas a serem suplantadas, esquecidas.

Creio, por este procedimento, ter de alguma forma contribuído para a elaboração de uma interpretação coerente de minha obra e, também, por este empenho, ter tornado conseqüente uma maneira de projetar imagens, ou de, ao menos, ter especulado sobre o poder dos lugares da memória sobre a invenção de imagens.



Fábrica, Rod. D. Pedro I, aguada, 20x30cm. 2008.

Notas:

- 1- **Tuan, Yi Fu.** Espaço e Lugar. São Paulo: Difel. 1983.
- 2- Queirós, Raquel. In: Gutlich, George Rembrandt. Palestra: “Um modelo e três poéticas”, proferida no 1º simpósio de paisagem e identidades nacionais, FAU-USP, Novembro de 2007.
- 3- Gutlich, op cit.
- 4- “O artista busca a verdade eterna e ignora a eternidade que continua a sua volta. Admira a coluna do templo babilônico e despreza a chaminé da usina. Qual a diferença das linhas? Quando a era da força motriz pela combustão do carvão estiver finda, admirar-se-ão os vestígios das últimas chaminés como hoje se admiram os destroços das colunas dos templos”. Benjamin, 1989, p.112.
- 5- Acredito, como especulador da história da imagem impressa, que uma certa incongruência tenha se instaurado na tradução, no uso do termo impresso depois do gravado; tal uso corresponderia a um anacronismo, uma vez que no século IV Santo Agostinho não teve contato com imagens impressas a partir de gravuras. Mas a intenção, ratificada pela versão original em latim, é de *intraverunt*, de algo que está dentro, de uma verdade que penetrou, neste caso compreendido em licença de tradução por uma imagem produzida pela matriz.



Ford, Taubaté. Pena e aquarela, 20x30cm. 2010.



Ford, Taubaté. Pena e aquarela, 20x30cm. 2010.

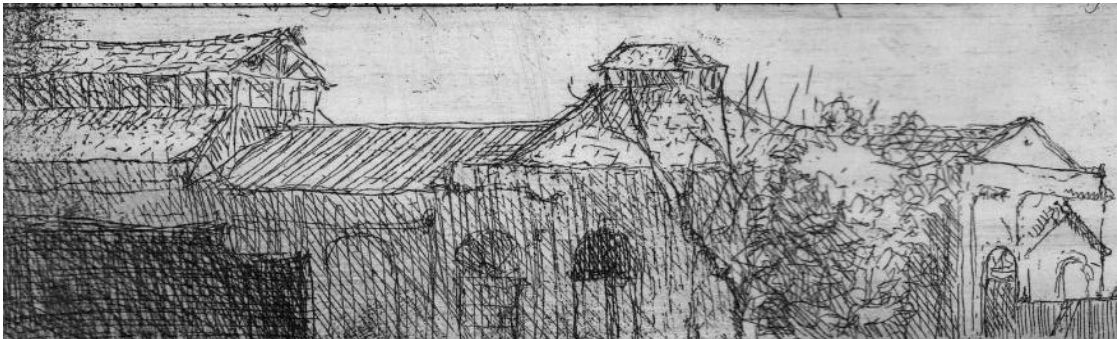


Ford, Taubaté. Pena e aquarela, 20x30cm. 2010.

CAPÍTULO II: PORTIFÓLIO

ARQUITETURA INDUSTRIAL

Registros dos anos 1980



Fábrica de biscoitos, região da Luz. Água forte, 4x15cm. 1989.

A produção gráfica dos anos 1980 corresponde também à formação tanto em ateliers quanto no ensino oficial de artes. O primeiro contato com a gravura, mais especificamente a xilogravura e a monotipia de prensa, deu-se em 1982.

A construção de um repertório imagético estava, então, restrito ao caderno de desenho, pois a gravura naquele momento se encontrava ainda em fase de contato. O que desejava eram os modelos das xilogravuras lineares do Renascimento.

O embate entre meio expressivo e intenção formal só se resolveria com os primeiros contatos com a gravura em metal, no ano de 1987. De imediato, os processos de ponta seca e água forte se adequaram às intenções.



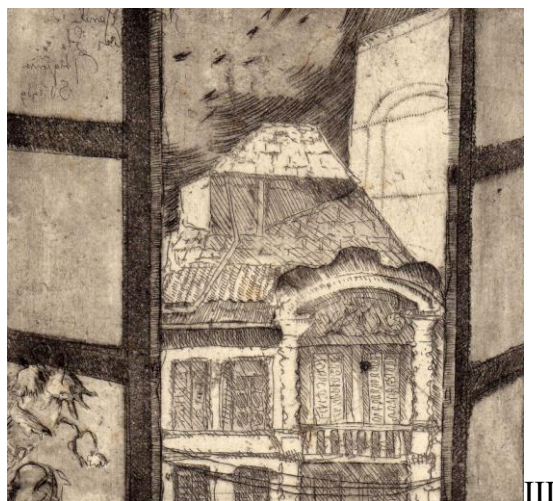
Centro, São Paulo. Pena e aguada, 30x40cm. 1987.



Gárgula, vila Mariana. Caneta esferográfica, 4x10cm. 1988.



I

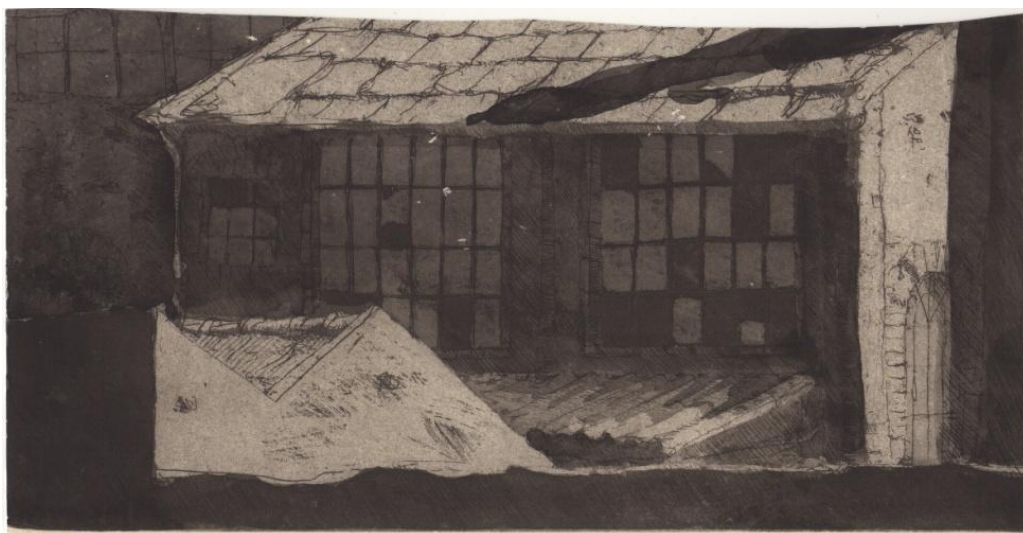


Vista da Janela, Santa Ifigênia, pena (I) 10x12cm, água forte (II), água forte, aquatinta e ponta-seca (III), 15x15cm. 1989.

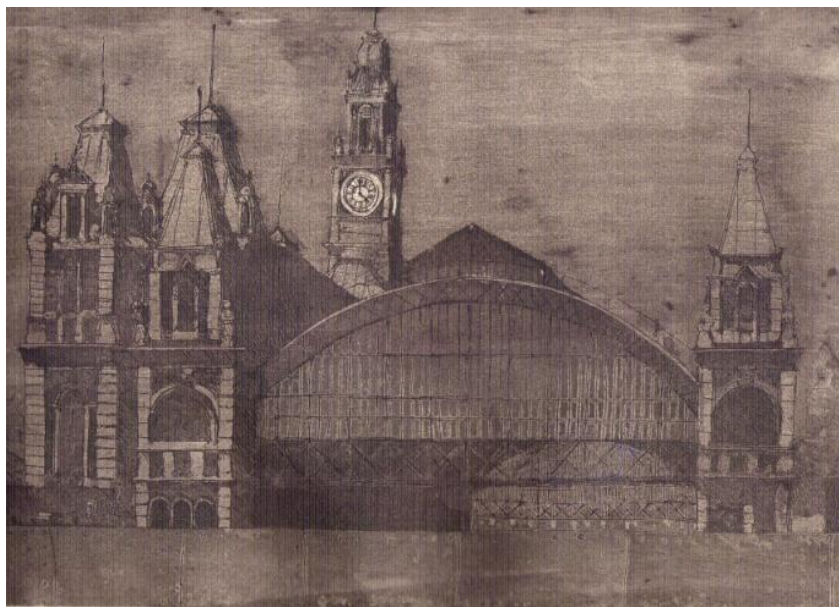
Deste período, que cobre os anos de 1987 a 1990, estão circunscritos os primeiros trabalhos referentes à cidade de São Paulo. Neste momento, coincidem desenhos e gravações; há um acordo estabelecido entre desejo formal e afinidade técnica.

De forma sistemática produzi uma pequena série de gravuras e pinturas referentes ao centro da cidade de São Paulo e às margens da rodovia Presidente Dutra, sempre com o tema da arquitetura.

Os primeiros contatos com a gravura em água forte se deu pelas matrizes de aço, o que conferiu ao trabalho uma fascinação para com o próprio processo, uma vez que a reação ao ácido *nítrico* e à base *perclorato de ferro* é muito mais pronunciada neste suporte que na matriz de cobre. Desta experiência a pintura se beneficiou; as reações que produziam óxido de ferro me levaram a pensar sobre as qualidades pictóricas deste material. Daí surgiu pinturas utilizando este pigmento sobre lonas usadas de caminhão. Acredito que esta etapa tenha sido importante para a construção de um olhar. As formas arquitetônicas e as antigas fábricas abandonadas do centro de São Paulo constituíam, de modo gradativo, um tema guia de minha obra, embora derivasse em diversos assuntos, como o álbum de personagens do centro associados a figuras míticas. Acredito ter iniciado nestas circunstâncias um processo de cartografia afetiva dos lugares vividos.



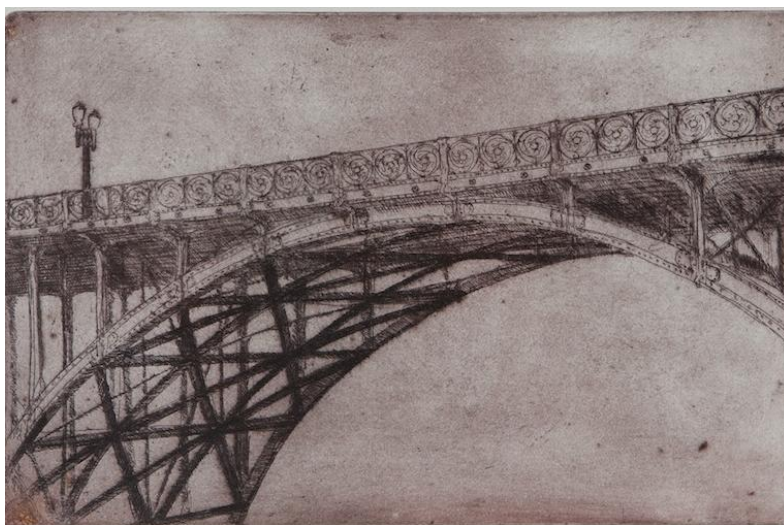
Fábrica, Barra funda, água forte e aquatinta, 10x22cm. 1987.



Estação da Luz. Água forte e aquatinta sobre ferro, 30x40cm.1988.



Sólido etéreo. Água forte, ponta-seca e aquatinta, 20x20cm.1989.



Viaduto de Santa Ifigênia. Água forte sobre ferro, 30x40cm. 1988.

Registros dos anos 1990

A partir de 1991, data que marca o retorno ao Vale do Paraíba, as imagens da rodovia Dutra constituem uma forte ligação com o tema, sempre observando a pertinência do assunto e do trajeto, com a veracidade da imagem no cotidiano. A eleição de marcos de orientação nas regiões suburbanas configurava monumentos afetivos. Acredito agora que todo monumento seja consagrado como tal por uma afetividade.



Medidas de tempo e espaço. Água forte, aquatinta e ponta-seca, 15x20cm. 1993.



Luz sobre a fábrica abandonada: Fábrica da Juta, Taubaté, água forte, aquatinta e ponta-seca, 15x20cm. 1992.

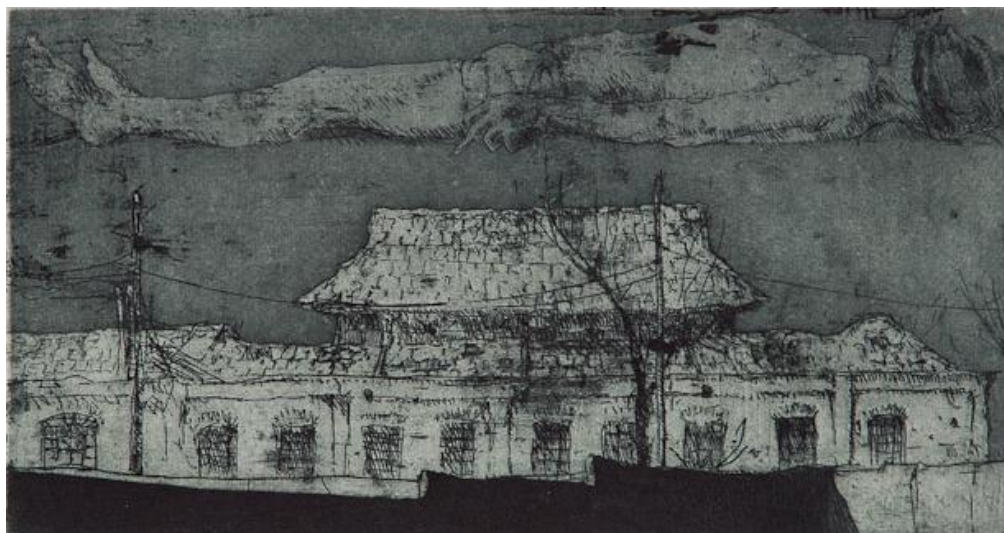
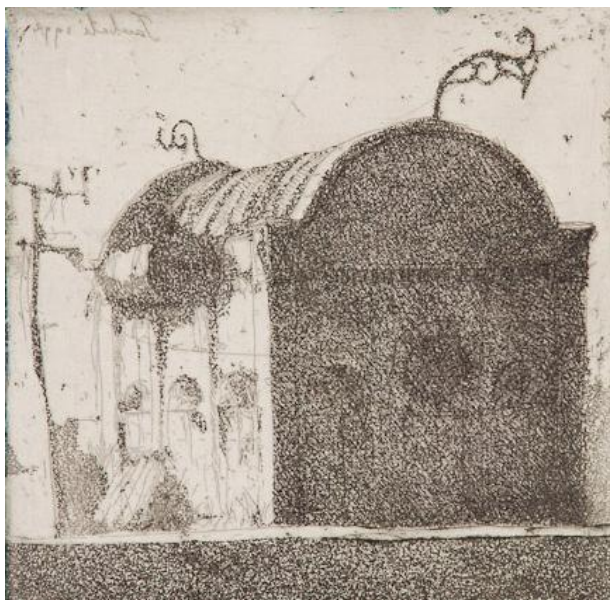


Imagem de Nosso Senhor morto sobre a Cidade de Taubaté. Água forte, aquatinta, ponta-seca, roulette e berceaux, 15x30cm. 1993.

Certo dia, adentrando este edifício da antiga Companhia Taubaté Industrial - em estado de abandono -, me deparei com seguinte inscrição à carvão sobre uma das paredes: “Deus salve a CTI”. Havia tanta força naquela enorme inscrição de letras toscas que este encontro me perseguiu por algum tempo. A imagem de Cristo morto, de Holbein, sobre os céus de Taubaté segreda esta experiência.

Novos cenários apontam neste momento: a Cidade de Taubaté e seu antigo complexo industrial inserido na malha urbana, a Companhia Taubaté Industrial, a juta e os galpões no bairro de Santana, em São José dos Campos.



Usina de força, CTI, Taubaté, água forte, aquatinta e ponta-seca, 15x15cm. 1992

A experiência no bairro de Santana, lugar onde desde 1991 habito e possuo atelier, está presente em minha obra gráfica desde o início do contato e permanece ainda como manancial de possibilidades. A sistematização do olhar que redimensiona a experiência local e a dispõe num âmbito alocal e atemporal, pelo fato de tratar as ruínas dos edifícios abandonados deste bairro como sendo produtos antes de uma cultura humana que de uma circunscrição limitada, se deveu ao contato com a obra fotográfica e textual de Robert Smithson, em especial a experiência de Passaic.

A publicação do texto de Robert Smithson relatando um passeio seu pelo subúrbio de New Jersey, *Passaic*, em 30 de setembro de 1967, converteu-se rapidamente num modelo topofílico e base para elaboração de projetos de leitura poética e intervenção na paisagem. O texto de Smithson parece ter redimensionado as associações entre imaginação artística em relação ao espaço público, bem como ter possibilitado a projeção de *aura* no lugar das ruínas, a sacralização do prosaico.

A descrição de uma viagem a uma área industrial se efetua numa sistemática como nos moldes dos relatos de Goethe na Itália, onde o escritor vislumbrava cenas da pintura de paisagens arcádicas e trechos da literatura clássica. Pode, no entanto, ser compreendido como revelação poética do lugar de origem do observador. Smithson, apesar de nascido em Passaic, falseia a

novidade do encontro com marcos na paisagem, nos dá impressão nítida de uma perambulação por cenários pintados (ou por fotografias na paisagem), faz com que as ruínas de uma temporalidade imensurável se desloquem para um subúrbio industrial. O encontro se dá por meio de um projeto de fotografias. Todos os pormenores são objeto de análise e relato. Como se informando hábitos e lugares desconhecidos, o próprio meio de transporte, o ônibus, as matérias do jornal, o livro de bolso e a própria atitude de fotografar convertem-se, para Smithson, em objeto de curiosidade e, portanto, dignas de descrição. Os monumentos por sua vez adquirem o valor real, de *monere*, em latim: lembrar. São eles completamente inauditos e aparentemente absurdos: a ponte metálica, a plataforma de bombeamento, o estacionamento, a caixa de areia... até ruínas onde ainda nada havia sido edificado, as “*ruínas ao reverso*”. O fantasma de Charles Baudelaire se faz presente no vislumbre de um *passado do futuro*, nas instalações ociosas num domingo em Passaic.

Sobre o roteiro e a natureza da apropriação.

O roteiro escolhido como campo geográfico de exercício foi uma circunscrição afetiva espacial no bairro de Santana do Paraíba, na cidade de São José dos Campos, estado de São Paulo.

Um portfólio montado com registros em gravura em metal e xilogravura foi reorganizado de modo a não consolidar um guia linear do bairro, mas um roteiro de possibilidades evocativas dos monumentos. A série de imagens produzidas há quase 20 anos foram recortadas de um guia mnemônico cujos objetos, edifícios personagens na paisagem urbana, foram organizados de maneira a compor um trajeto linear, iniciando de fora do bairro, adentrando por uma via, a da linha férrea, atingindo os limites ao Norte, pela divisão fluvial e retornando em direção ao atelier, no centro do bairro e finalizando no teatro local.

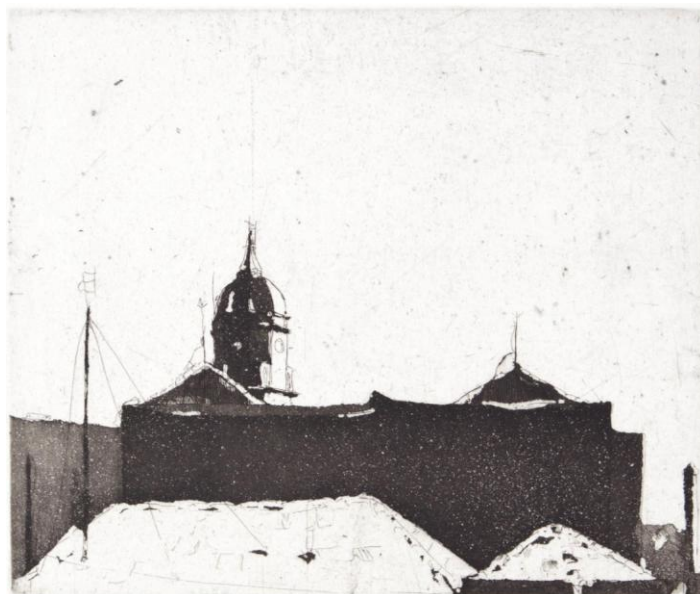
Obedeço, desta forma o roteiro de perambulação pelo bairro, com os lugares despontando como num sistema de travelling, mudo o ponto de observação, trocando a rua pela janela do atelier e finalizo no teatro.



Teatro: boca de cena. Água forte e aquatinta, 15x15cm. 1991.

O olhar perambulante e o consecutivo registro gráfico de cenas pelo bairro de Santana, área circunscrita entre os volteios do *meandrante* rio Paraíba do Sul e da linha da rede ferroviária federal, resultou num pequeno inventário dos marcos arquitetônicos, nem sempre relevante ao apreço coletivo, mas reveladores de um sistema mnemônico apoiado em marcos arquitetônicos. O primeiro contato se deveu ao encontro furtivo com um fragmento da várzea do Paraíba, o *Banhado*. Ocultado entre as então desfalecentes instalações da cerâmica Weiss, o mar verde de São José dos Campos se insinuava não como em sua condição primeira - vislumbrada de modo sublime pela orla da avenida por onde os patamares geológicos se dividem da várzea e servem de palco a urbe joseense -, mas enquanto convite a evasões e devaneios.

Um pequeno recorte da verde paisagem da várzea, que é quase despercebida nas paragens de Santana, foi o primeiro passo. O exemplo da cartografia dos séculos XVII e XVIII nos quais elementos reconhecíveis reconfortavam o viajante ao compor uma ilusão de que encontrariam em paragens exóticas algo do modelo pátrio¹, o Banhado, como elemento geomorfológico atávico à própria conformação do cenário da existência local, converteu-se num vazio *com significado*. A bruma que oculta e revela esta porção da paisagem compartilha da idéia da caixa fechada e aberta *bachelardiana*² da mesma forma sugere um jogo de revelações poéticas para os segredos guardados pelas pedras do bairro surgido junto ao antigo porto do rio Paraíba.



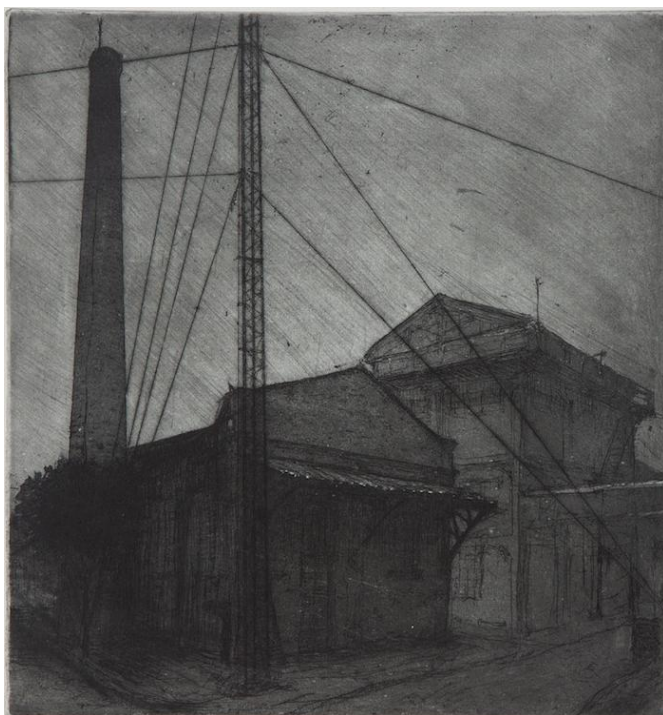
Torre luminosa entre muros de fuligem. Água forte e aquatinta, 20x27cm.1992.

O Teatro à orla do patamar definiu-se como ponto de partida para o percurso sentimental pelo antigo arrabalde de Santana do Paraíba. Da pequena janela lateral se descortinava, à esquerda, a vista do primeiro marco: a igreja matriz cujo sítio demarca a declividade, demarcação limítrofe entre o centro da cidade e o caminho que conduz ao bairro.



Casa de pássaros, água forte, aquatinta, 20x25cm. 1993.

Por entre este caminho inicial, pelo preâmbulo da mancha de Santana, um galpão imponente e silencioso espera ser redescoberto. Morada de pássaros, o grande aviário presenciou há quatro décadas o soar de bigornas e a subversão da rigidez do aço em líquido amoldado segundo as vontades do homem e pelas artimanhas da fundição. Os pássaros, atuais ocupantes, acrescentam a etapa faltante à sublimação do sólido onde nem as marteladas nem o calor de Vulcano resvalam.



Teias de Aracne: Tecelagem Parahyba, São José dos Campos, 30x27cm. 2001.

A arte de Aracne se postava como guardiã desta pequena teia urbana, às portas da cabeceira da ponte. A Tecelagem Paraíba preparava em seus teares o calor para os sonhos de gerações. Os apitos da fábrica que dividiam o dia em turnos e rivalizavam simbolicamente com as badaladas da igreja são agora apenas evocações de um ritmo de vida no entorno.



Surgindo como um navio por entre os velhos telhados: Matriz de Santana. Água forte, aquarela e ponta-seca, 10x35cm. 2000.



Matriz de Santana e modelos. Ponta-seca, 40x35cm. 2001.

Epicentro deste emaranhado de ruas e dramas, o campanário se ergue como guardião e guia da fé em Santa Ana Mestra. Orgulho dos moradores o primeiro marco pré-moderno da cidade, a igreja banha-se de luz durante todo o dia e pela noite acende vitrais. Pelo recorte fenestral do atelier, foi-me possível vislumbrá-lo durante quase dez anos. Sobrevoando os telhados, quase tomando parte da revoada; com brinquedos ao parapeito do atelier ajudando a estabelecer uma primazia de escala do diminuto em relação ao imenso; mesclando-se aos modelos ou num quadro dentro da gravura, a *vista de Delft* valeparaibana derrama seus raios de ruas e sons sobre esta freguesia.

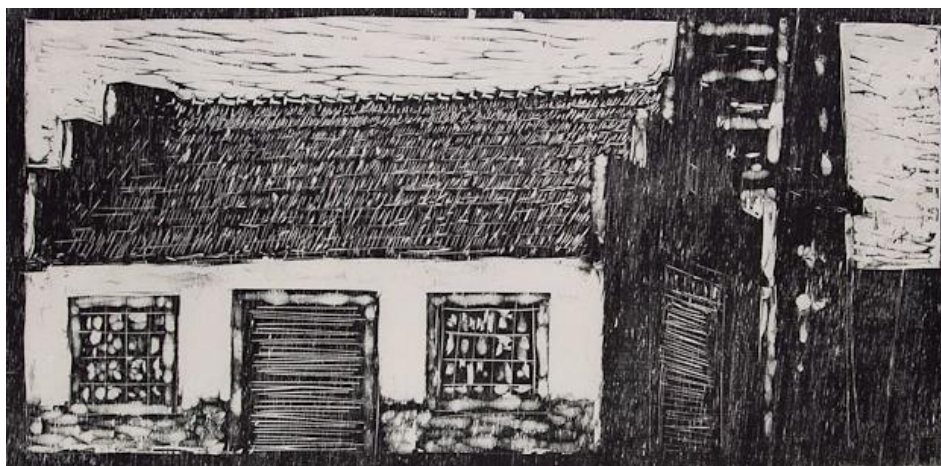


Dupla exposição. Xilogravura, 30x20cm. 2000.



A memória no etéreo. Água forte, aquatinta, ponta-seca e roulette, 30x32cm. 1993.

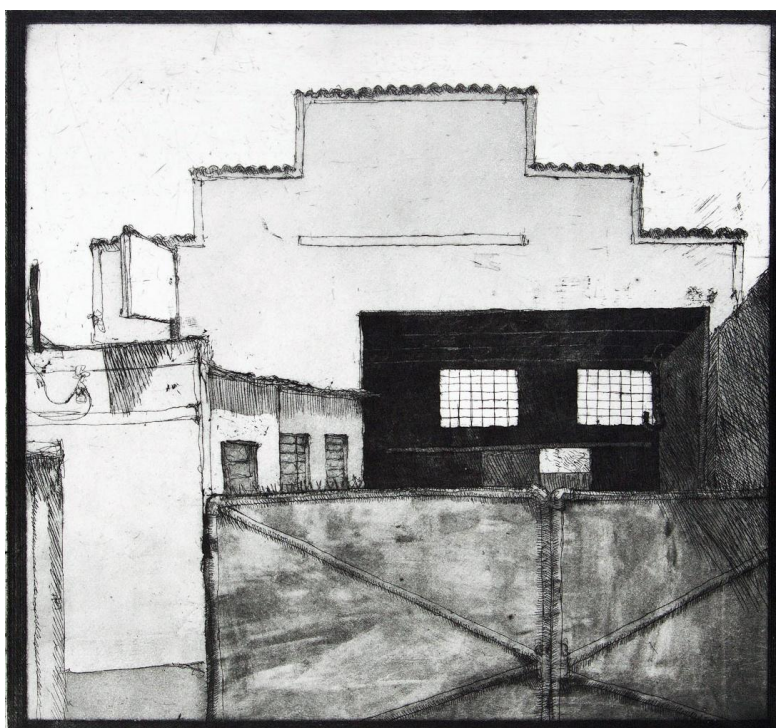
Das reminiscências do avô materno, falecido em 1932, apenas a antiga chaminé que servia ao histórico forno do panifício testemunhava o labor de uma existência; no mesmo dia deste registro passava-se 40 anos da chegada do navio com meu progenitor ao Brasil. O galpão vazio como as costelas de um corpo sem carne testemunha o etéreo que funde as almas e os sonhos daqueles que se foram; o devaneio participa da geometria do telhado. Pela fumaça a sugestão do que é essencial permanece no pensamento, no inefável.



Sob a camada da poeira dos tempos: Fecularia Rennó, São José dos Campos, Xilogravura de fio, 30x60cm.2007.

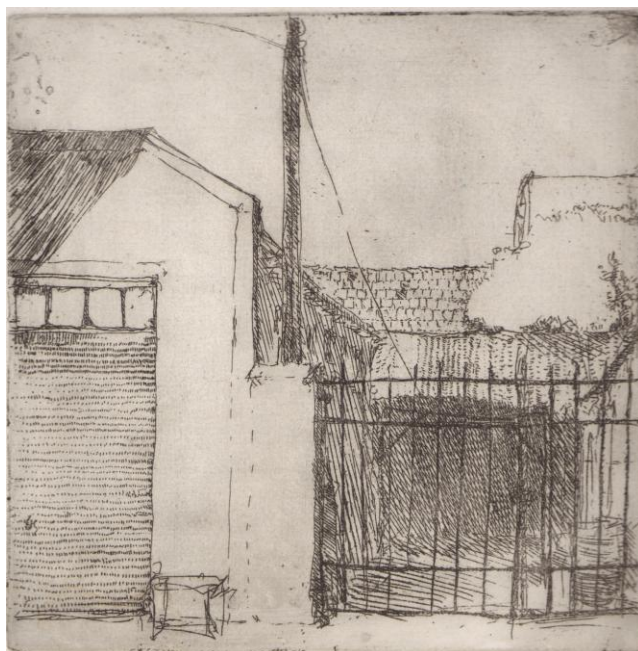
Sustento de muitos, tanto pela pecúnia oriunda da atividade fabril quanto pelo produto ancestral da farinha de trigo, a *Fecularia Rennó* há muito aguardou mais que movimentos furtivos por entre suas instalações e a impertinência dos antigos avisos de ordem. A imponente caixa d'água, no entanto, impassível frente aos percalços da fortuna, destaca-se altiva frente às serras e as intempéries que a volteiam.

A serraria vizinha possibilitava uma segunda natureza aos desígnios da deusa Deméter, às árvores moldadas pela primeira natureza; os projetos curvilíneos contidos na semente eram substituídos pelo retilíneo das bancadas e, por fim, como presente ainda fundem o perfume de florestas inteiras na atmosfera.



1630-1654. Água forte, aquatinta e ponta-seca, 30x32cm.1992.

Na frente, em platibanda escalonada, a lembrança holandesa disseminada pelas edificações vernaculares; ecos distantes dos anos 1630-1654 e que se fizeram presentes na paisagem do nordeste brasileiro.



Garagem. Água forte, 15x15cm. 1991.

Defronte a habitação do gravador uma pequena garagem fechada, esquecida, articula-se frente ao recuo do terreno lateral. A construção que se projeta guarda algo mais que seu conteúdo, pelos efeitos da imaginação. A cobertura aberta ao lado se aprofunda ainda mais na sua distância e provoca a lógica das dimensões neste jogo de esconder e revelar: o que está fechado guarda segredos e o que se revela foge ao interesse.



O avesso do teatro. Água forte, aquatinta e ponta-seca, 30x32cm. 1994.

O Teatro de Santana, final deste roteiro mais sentimental que linear, encontra-se com o congênere ponto de partida, testemunha um roteiro de possibilidades reveladas e poderia ser titulado como: *O Teatro da Memória de Santana*.

Notas:

1- Scholz, 1999, p. 12-15.

2- Bachelard, 1993, ps.94,95.



Artifício: auto-retrato. Água forte. 5x2,5 cm. 2004.

Registro dos anos 2000

Produção atual

Gravuras esparsas sobre o tema arquitetura surgiram em meu portfólio ainda nos anos 1980, tanto como um desejo de registrar edifícios que se afiguravam interessantes quanto como um processo de orientação em alguns pontos da cidade de São Paulo.

Neste repertório paulistano figura inicialmente a *Estação da Luz*, edifício que já havia deixado marcas anteriores, das viagens de trem. Apesar da parada final para os trens vindos do Vale do Paraíba na estação Julio Prestes, a Luz estava mais presente neste imaginário afetivo; de certa forma, a grande cobertura inaugurava a entrada na cidade. Percebi após desenhar e gravar, como se num gesto de afirmar a memória pela gravação no metal, que esta compreendia uma imagem desejosa, um elemento de identificação na malha urbana até então desconhecida.

A ponte de Santa Ifigênia, as intrincadas ruas da Vila Mariana, o palimpsestico centro velho da cidade e fábricas da região da Barra Funda compuseram um campo de experiências completamente novo em meu repertório de imagens e que inaugurou uma relação informal entre edifícios e memória, produto este de um período de contato exclusivo com a cidade, quando a transição entre ambientes urbanos havia de certa forma cessado.

Acredito que nesta vereda do perambular, desenhar, gravar, houve certa continuidade apesar do aparente registro esparso. A partir de uma aparentemente simples empatia com os edifícios, se sedimentou um pequeno sistema mnemônico. Esta empatia produtiva que esboçava uma poética, foi sucedida pela percepção consciente das *constelações* benjaminianas, pelos grupos de afinidades que surgiam no portfólio. Estas constelações reunidas espontaneamente foram sucedidas pela série (quase quinze anos depois do retorno ao Vale) intitulada *Teatro da memória da cidade de São Paulo*, um grupo de gravuras projetado e pensado como um conjunto coeso de gravuras em metal cujo tema compreendia projeções arquitetônicas, assim como imagens de caráter onírico sobre a Cidade de São Paulo.

O Teatro da memória da Cidade de São Paulo, 2004.

Este álbum foi a primeira coletânea específica sobre arquitetura em ruínas que me propus a organizar. Outros álbuns com temas distintos já haviam sido publicados em meu atelier, como o das paisagens da Vargem Grande, a dos brinquedos e a dos elementos. No entanto, o álbum em questão apresentou um contorno muito singular na medida em que se propunha a descrever uma cidade em particular, uma modalidade de representação e também com medidas e procedimentos específicos.



Teatro da Memória: índice. Água-forte, aquatinta, 2003.

De início conjecturei comentar um capítulo do livro Paisagens Urbanas, de Nelson Brissac Peixoto: o capítulo *Ruínas, o essencial está por vir*. O sugestivo conteúdo deste texto, advindo das curadorias do evento Arte Cidade, remete à idéia que as construções se revestem de uma identidade e em seu esqueleto essencial algo ainda estará presente, ou melhor, o que é essencial ainda não nos é legado a ver com o edifício em uso; que os edifícios devessem relegar às ruínas a essência de sua função. Brissac lança luz sobre o texto de Walter Benjamin sobre as mudanças urbanísticas de Paris de meados do século XIX e de como o novo se confrontava com o antigo, de como o novo se transformava em antigo ainda no seu processo de construção.

No intuito de pensar uma cidade reduzida a alguns edifícios como testemunhos elementares de uma vida urbana, recorri às tipologias construtivas convencionadas que dividem a cidade em três

categorias: edifícios associados ao trabalho, à residência e ao lazer. A partir das características do pensamento urbanístico tripartido procurei, como postura especulativa, elencar algumas possibilidades de ampliação destas tipologias.

Como exercício de citação da própria história da gravura ligada ao livro, propus resignificar as *emblematas* do séc. XVI e XVII, prática na qual as imagens encontravam seus complementos textuais. Neste contexto, procurei atribuir a cada imagem um mote ou uma divisa em latim; a própria língua das ruínas dialogando com a imagem, na antiga tradição dos emblemas em que texto e imagem possuem atributos complementares.

Desta forma, doze imagens tentam dar cabo de um teatro da memória, de um recurso mnemônico que me permita resumir a cidade de São Paulo por suas ruínas, pelo essencial projetado, o que ainda está por vir.

Os procedimentos eleitos são todos os da gravura em metal e especificamente os processos de ação indireta como água forte e aquatinta. A escolha se deu por um motivo de garantir uma unidade do conjunto, assim como de sistematizar uma edição prevista em 50 exemplares, mais as provas de artista e impressor.





Fronstispício. Água forte e ponta-seca, 30x35cm. 2003.

À maneira dos frontispícios de livros do Renascimento, arquiteturas pelas quais se entra no livro/edifício, esta imagem apresenta um conjunto de elementos da cidade de São Paulo: a própria fachada do teatro municipal. Ao fundo, a torre da Usina de luz elétrica da Avenida Tiradentes; à frente uma pequena estátua despercebida do parque da Luz, um personagem anônimo entre as estátuas celebrativas da cidade, mas que, no entanto, me ativou por ser exatamente desprezível desde o tempo em que iniciei na Faculdade de Belas Artes. À frente, uma grande moldura retirada do Tribunal de Justiça. Na fachada, que parece se manter quase por obra de milagre, a vetusta inscrição *Et in Arcadia Ego*, “Eu vivi na Arcádia”. Aqui São Paulo se transforma, por uma liberdade de deslocamentos, em uma Arcádia imaginária.

O próprio teatro, que empresta sua imagem metafórica à série, vem abrir o livro sobre a memória. Atlas e Hércules despendem um esforço descomunal para sustentar um pequeno balcão

arruinado. Flanqueiam, como resistentes aos desígnios do tempo, uma porta aberta para a paisagem original do planalto do Piratininga, uma paisagem tomada de volta pela natureza numa hipotética São Paulo arcádica. Uma *idade de ouro* desponta na metrópole pelo encontro com este testemunho de uma civilização que suaviza sua existência, agora remodelada pela fantasia sobre seus remanescentes.

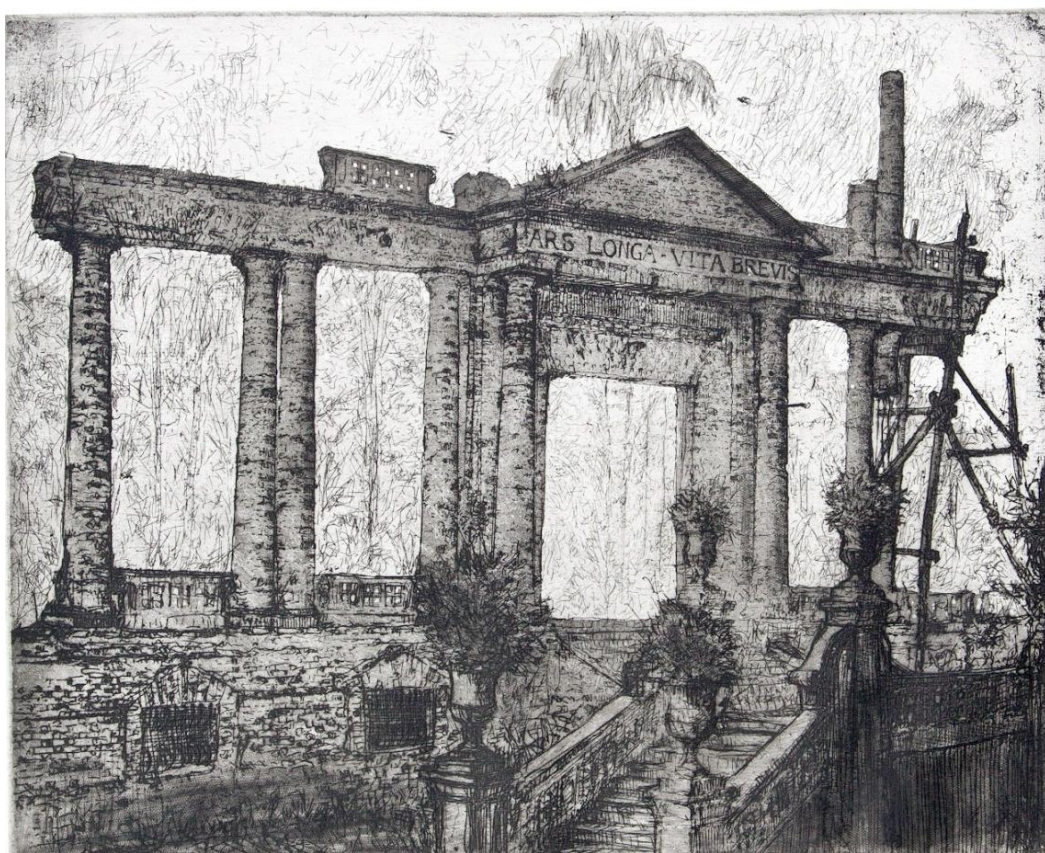


Página de rosto. Água forte, aquatinta e ponta-seca, 30x25cm. 2003.

A página de rosto é uma aproximação do teatro, a porta deste, revelando não mais o interior de um edifício, mas a própria natureza que recupera seu espaço. Esta gravura acabou descartada da edição final do álbum, mas prefiro manter o detalhe arquitetônico como convite, ou melhor, como

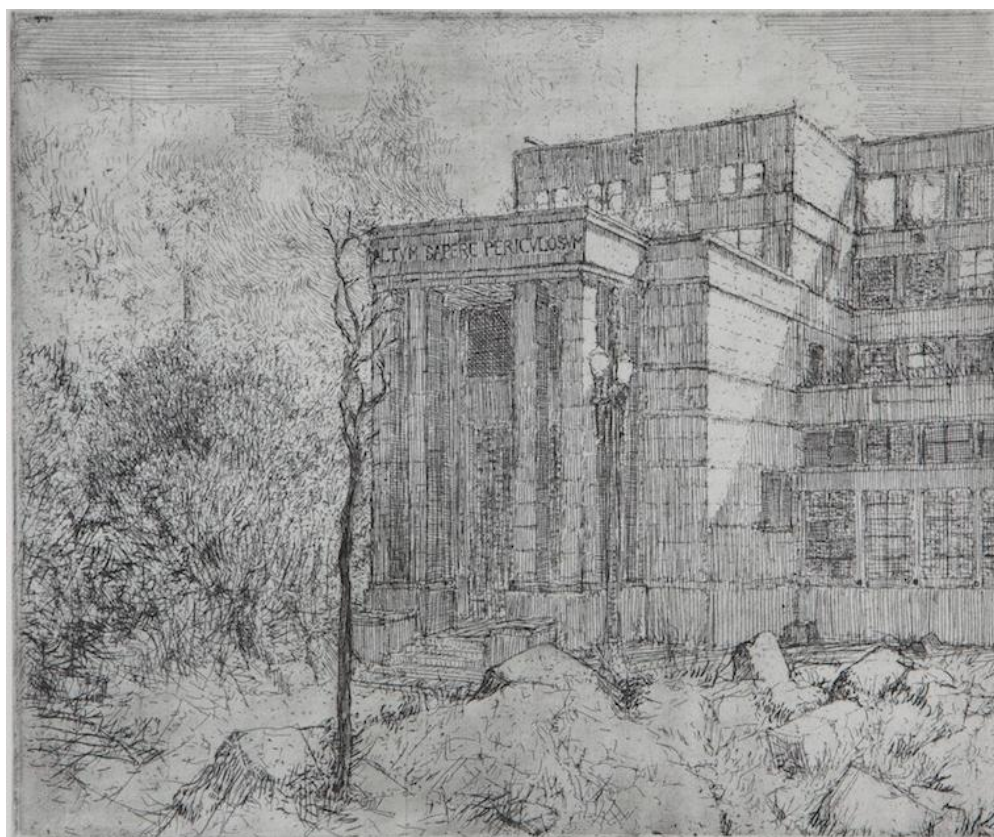
porta de um trabalho alusivo às ruínas. A porta, neste contexto em que não separa mais interior de exterior, readquire um novo poder evocativo de espaços imaginários.

O portentoso edifício de autoria de Ramos de Azevedo, em sua entrada que servia antes à Escola de Belas Artes e ao Liceu de Artes e Ofícios, sustenta o desgastado *motto*: *Ars Longa Vita Brevis*. Neste caso, a lógica se inverte, pois o artifício referente ao significado do próprio edifício foi vencido pela natureza que recupera seu espaço e reengendra a cidade.



Arte longa, vida breve: Pinacoteca do Estado. Série Teatro da Memória da cidade de São Paulo, água forte e pontaseca, 30x35cm. 2003.

Pensei de imediato numa homenagem ao gravador brasileiro Carlos Oswald dado pelo tratamento gráfico e pela justaposição da aquatinta que faz diluir o delineado, tornando a aparência mais pictórica que gráfica.



O alto saber é perigoso: Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Água forte e ponta-seca, 30x35cm. 2004.

Sob a sentença do apóstolo São Paulo: *Altum sapere periculosum*, *O alto conhecimento é perigoso*, o edifício do saber, o repositório máximo dos livros de uma cidade, se encontra agora representado apenas por sua fachada. O projeto do arquiteto francês Jacques Pilon sucumbe e exhibe, ainda portentoso, sua fachada vazia; em primeiro plano, a árvore seca não dá mostras de uma possível ressurreição.

Pretendi uma homenagem às gravuras de paisagens de Canaletto, que se manifesta na intenção do tratamento linear, com hachuras sem sobreposição e pela busca de um clima antes pictórico que

gráfico, dado pela busca da correspondência tonal das cores, característica esta dos pintores gravadores do Séc. XVIII ou de seus tradutores.



Valdrada: cidade especular. Água forte e aquatinta, 30x35cm 2004.

A cidade especular de Italo Calvino, *Valdrada*, é tomada por modelo. Uma cidade que se perfaz pelos reflexos, que torna dúbia sua realidade, se a imagem real ou a espelhada, aqui é chegada e partida; a estação - espaço limite entre a cidade e o eu - a excede, entre os desejos e as decepções. Especular, pensar sobre. O dilema das estações: permanecer, partir...

O tema da Estação da Luz é recorrente de um trabalho dos anos 1980 e reapresenta-se, neste contexto, sob a grande reforma que a transformou em Museu da Língua Portuguesa.



Cemitério da Consolação: o vento circula. Água forte e aquatinta, 30x35cm. 2004.

Outro projeto de Ramos de Azevedo, o construtor da São Paulo de tijolos, é a entrada para o cemitério da Rua da Consolação. Nesta projeção, o cemitério não existe mais, apenas o vento circula pelo mundo. Nesta imagem há explícita uma homenagem, pelo tratamento gráfico e a maneira em que a cena foi tomada por um ponto de observação abaixo da linha do horizonte, ao gravador alemão Max Klinger. A cooperação sutil entre água forte e aquatinta, aliada ao ponto de observação rebaixado, compõe uma das citações que me são mais caras em minha formação.



Presídio Tiradentes. Água forte, 35x30. 2004.

Como uma falha projetada, inseri um testemunho iconográfico, a única ruína verdadeira, resquício arquitetônico que é representado nesta série em seu estado real. Trata-se do remanescente do antigo presídio da cidade. Por uma antítese quase irônica - a analogia com um arco do triunfo que se afigura aos desavisados -, o portal do presídio testemunha silenciosamente a transição entre a liberdade e a reclusão e todos que por ali transitaram. O edifício, bombardeado por duas vezes, foi finalmente destruído após ter servido, em sua última fase, de prisão política no período militar. O edifício foi demolido, mas a passagem mantida.

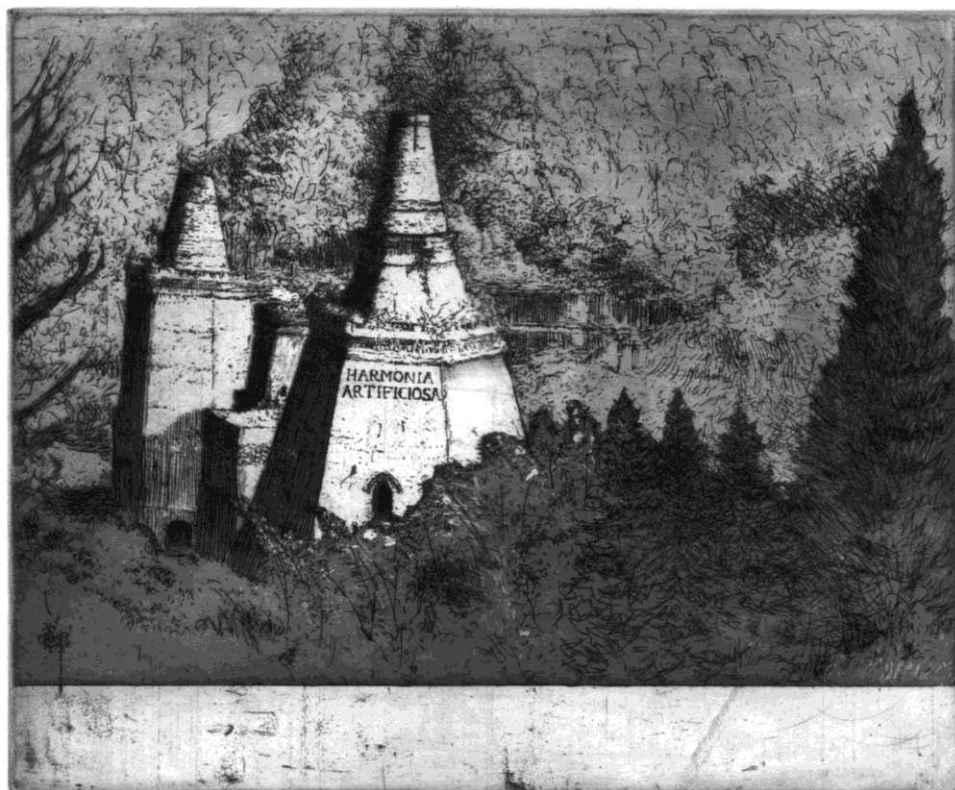
A memória da dor persiste: *Hic Nulla, Nulla pax*, Aqui nunca haverá paz.

A passagem, transição entre espaço externo e interno, entre espaço e lugar, corresponde à redução do edifício ao seu nível mínimo. Ao último resquício de uma função, cumpre aguçar o devaneio na recomposição do palimpsesto urbano. Resta sempre acreditar que alguma verdade permanece nas últimas pedras, ou pelo menos, nos gênios do lugar.



Catedral da Sé. Água forte, aquatinta, ponta-seca e rolete. 33x30. 2004.

Nesta homenagem explícita ao gravador flamengo Jules de Bruycker, grande influência sobre minha obra, reconstruo a imagem dele sobre a entrada da catedral de Antuérpia. As pessoas que transitam nas escadas são as ruínas, o templo permanece impassível. *Sic transit gloria mundi*. O mundo espiritual está alheio à temporalidade. A gravação em ponta seca sobre água forte me permitiu uma analogia entre a sobreposição e a memória da imagem dos transeuntes pela escadaria.



Harmonia Artificiosa, Usina de cimento, Rodovia dos Bandeirantes, água forte, aquatinta, ponta-seca. 30x40cm. 2004.

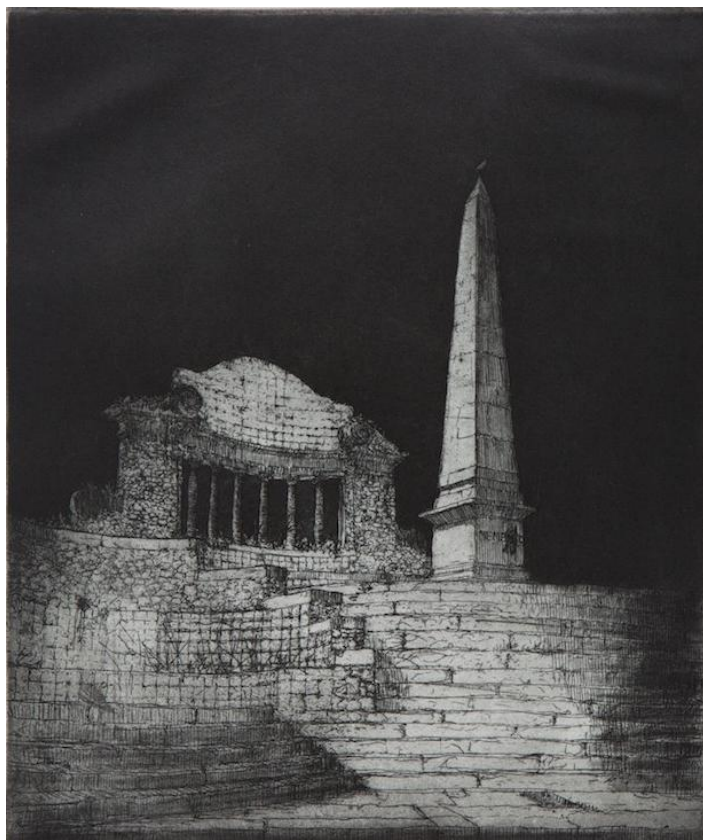
Concebida à maneira tradicional em água forte e aquatinta, numa alusão às gravuras corográficas dos Sécs. XVIII e XIX, esta imagem é algo de fantástico no subúrbio paulistano, um espaço da transformação por excelência, transformação das matérias e da cidade que se remodelou três vezes apenas no século XX. O cimento, substância amalgamadora dos tijolos transformou a cidade de São Paulo na transição dos séculos XIX para o XX e emprestou sua moldabilidade à confecção dos ornamentos (muitas vezes mentirosos de sua matéria) que agregaram um valor de nobreza aos edifícios de historicismo tardio.

Por intermédio do artifício sobre a natureza a terra submetida ao fogo engendrou tijolos; pelo artifício geométrico, a busca em formas controladas perseguiu a harmonia original intrínseca desta natureza; pelos desígnios do tempo todos os engenhos a ela retornam.



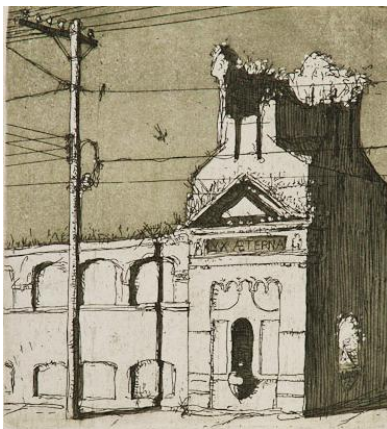
Mercado Municipal. Água forte e ponta seca, 35x30cm. 2004

O grande celeiro da cidade, templo de sabores e odores, encontro de toda a sorte de desejos da gula, oferece aos seus produtos a possibilidade de evasão, de uma liberdade só possível na terra da Cocanha, de Brueghel. Tal qual uma cornucópia da abundância, repositório de miríades de desejos do paladar, se abre e inunda a cidade com seu conteúdo.



Ladeira da Memória. Água forte, aquatinta, ponta seca e rolete, 35x30cm. 2004.

Uma ladeira - uma ascensão - e um monumento, função primeira da lembrança, marcam a paisagem como num mapa de símbolos, como um *Genius Locci*, ponto de vital importância para a *urbis* por considerar a cidade como um campo de afetos, antes de um campo de artefatos. Ao lado, viceja uma das mais antigas figueiras da cidade, símbolo da resistência da paisagem natural. **Memento**, lembra, refere-se à parte da liturgia tradicional cristã na qual a comunidade rememora os que se foram. Os edifícios celebram esta memória.



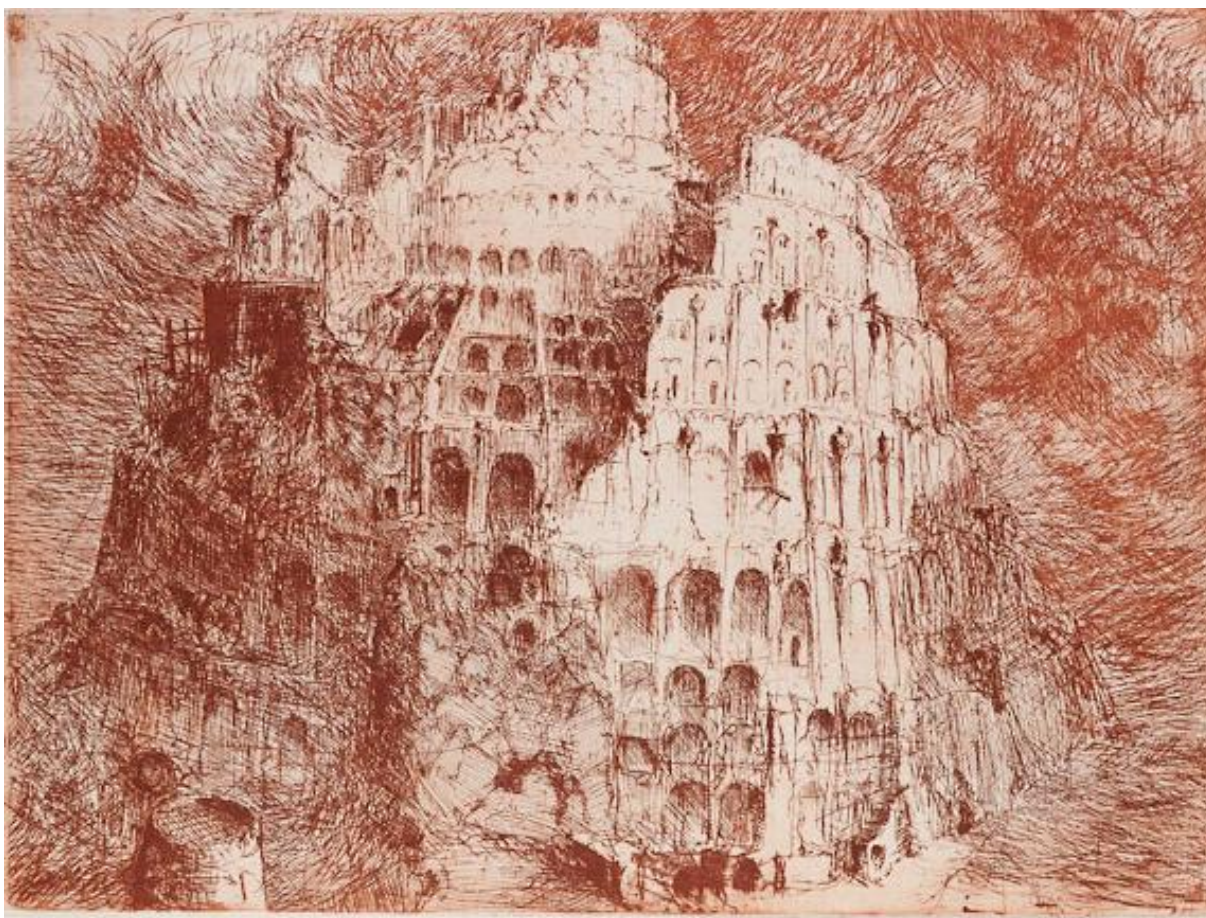
Usina de luz elétrica. Teatro da Memória da cidade de São Paulo. Água forte e aquatinta, 15x13cm. 1994

Lux aeterna. A própria imagem da usina de luz da avenida Tiradentes, exibida parcialmente no frontispício, reaparece aqui aproximada. Estava ao fundo e veio à frente, mas na condição de ruína; descreve então, um tempo transcorrido. A luz do sol, o lume aceso durante o dia e a fiação elétrica torna ambígua a função do edifício. Tudo gira em torno da luz.

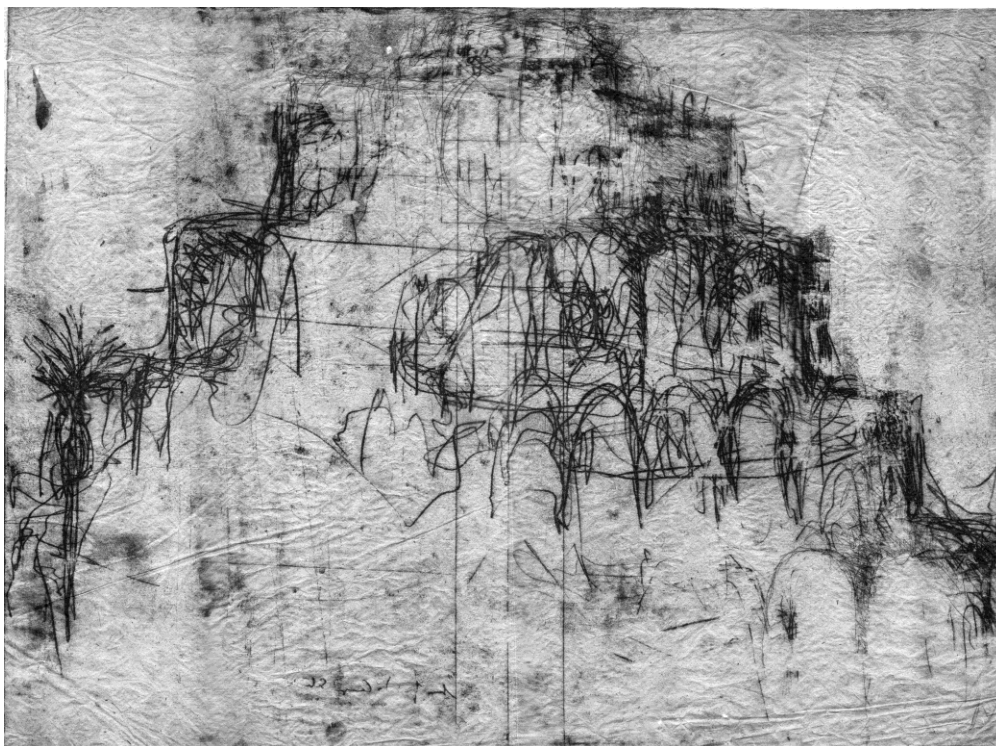


BABEL

As apropriações da *Babel* de Brueghel surgiram em minha obra de maneira espontânea, frutos de uma identidade sem qualquer pretensão. De início, manifestas enquanto interpretações gráficas, os primeiros registros se deram em 1985, em grandes desenhos a pena e nanquim, e foram seguidos por uma experiência em litografia, de 1988, pinturas (em 1990, 1991 e 1996), além de pequenos exercícios gráficos.



Babel. Água forte(versão em sanguínea), 50x60cm. 2006.



Babel num mar de neblina, água-forte com verniz mole, 50 x60cm. 1995.

Em primeiro lugar, o interesse se manifestou pelo apelo escultural da forma circular sugerida pelo modelo de Brueghel, uma torre estruturada por arcos semicirculares e escalonada. O modo como a modelação da luz se dava pelas superfícies e o ritmo dos arcos, além do escalonamento, exerciam um fascínio que permanecia no âmbito da plasticidade pura. Apenas após várias incursões surgiu a leitura de possíveis significâncias.

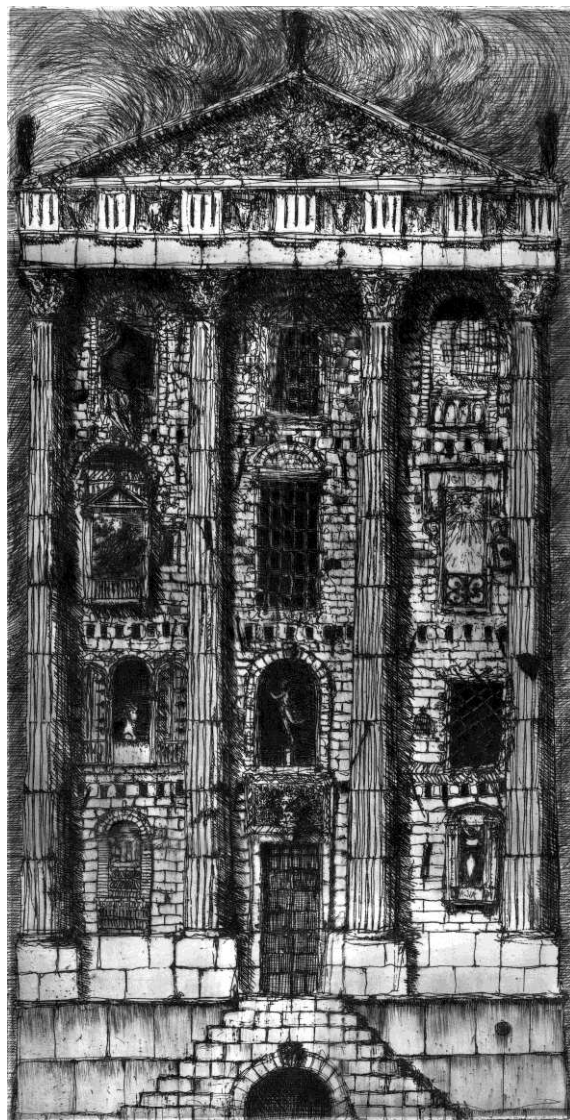
Se, no início, a sedução da forma escultórica se bastava enquanto ponto de partida para a experiência gráfica, somente em 2005 a imagem ganhou corpo de projeto. A partir deste momento, a referência conceitual da obra de Brueghel se evidenciou na medida em que dominei o conteúdo narrativo da pintura em questão.

A pintura de Brueghel, exposta na coleção Albertina de Viena, de início foi um convite a descoberta de uma arquitetura fantástica, o vislumbre de uma possível “*construção concha*”, de uma arquitetura emanando solidamente da terra e da rocha em direção ao céu. De modo não pensado fundiram-se a Babel de Brueghel e o *minarete* de Samra, no Iraque, sem consciência de

que estava tratando de uma associação entre imagem arquetípicas engendradas em momentos distintos, mas ambas em solo babilônico, numa lógica justificada apenas pelo acaso.

A compreensão dos processos de gravação em cobre por água forte e da iconologia das imagens utilizadas acabaram por ratificar esta sedução pela forma, anteriormente sem lastro do conceito, mas não vazia, em decorrência do encontro entre tema e processo técnico.

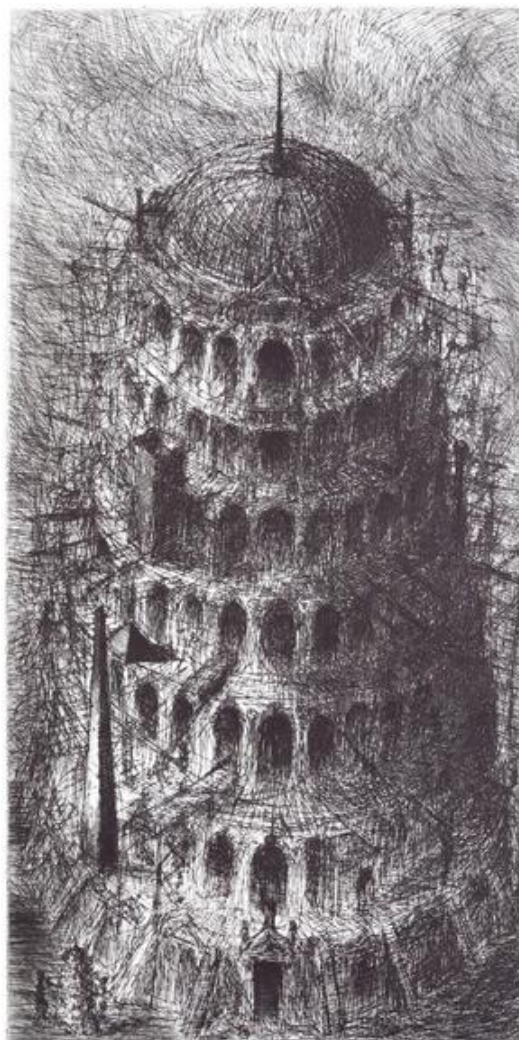
RUÍNAS IMAGINÁRIAS



Mansão filosofal. Água forte, ponta seca. 60x30cm. 2006.

Uma ruína imaginária: A *Mansão filosofal*, citação tanto a ocupação de templos romanos durante o medievo, quanto às Mansões Filosófais, de Fulcanelli, onde as ornamentações, numa extensão ao princípio de decoro vitruviano, contribuem para a idéia de edifícios “falantes”, de construções retóricas pela correspondência aos códigos estabelecidos pelo uso das ordens e dos relevos e esculturas complementares, como os acrotérios, o tímpano e as métopas. Estes elementos decorativos secundários, pelos desígnios do desgaste do tempo, passam a aludir ao fim material do edifício e por este meio “falam” mais que os deuses indefinidos nos acrotérios

Neste hipotético templo de Deméter, da Terra, vali-me além da atribuição vitruviana da ordem coríntia às deusas virginais, dos bucrânios nas métopas, - em uma associação livre feita na cultura rural na qual os crânios de bois são usados como talismãs para proteger a plantação – e, no tímpano, a própria árvore arquetípica espalhando seus galhos sobre toda a terra. Na área correspondente a vedação das colunas, tem-se uma citação a ocupação medieval das construções romanas e por uma associação da divisão dos elementos e suas relações associações com temperamentos, nas aberturas das janelas. Enfim, uma alegoria da prudência sobre a porta, com a presença de Hermes no nicho acima e, logo à esquerda, a efígie de Terminus, o deus do fim obrigatório das coisas, da corrosão, da ruína.



Cenotáfio dos arquitetos. Água forte e ponta seca, 60x30cm. 2006.

Numa derivação do tema de Brueghel, propus um capricho arquitetônico, também uma ruína em construção: o *cenotáfio* dos arquitetos. Nesta fantasia se apresenta uma imensa construção de apelo babélico, composta a partir de uma montagem com os elementos clássicos da arquitetura. As colunas, o frontão, o obelisco, o corpo em rotunda, a cobertura em cúpula; neste devaneio a torre é projetada por arquitetos mortos, esqueletos que tiram medidas da maquete enquanto operários nas mesmas condições a constroem.

O monumento está locado no campo, num lugar ideal para o edifício escultura. Tal como a Villa Rotonda de Paládio esta torre pontua um espaço, constitui um ponto de referência na paisagem. Um *cenotáfio* para os arquitetos da linguagem clássica.

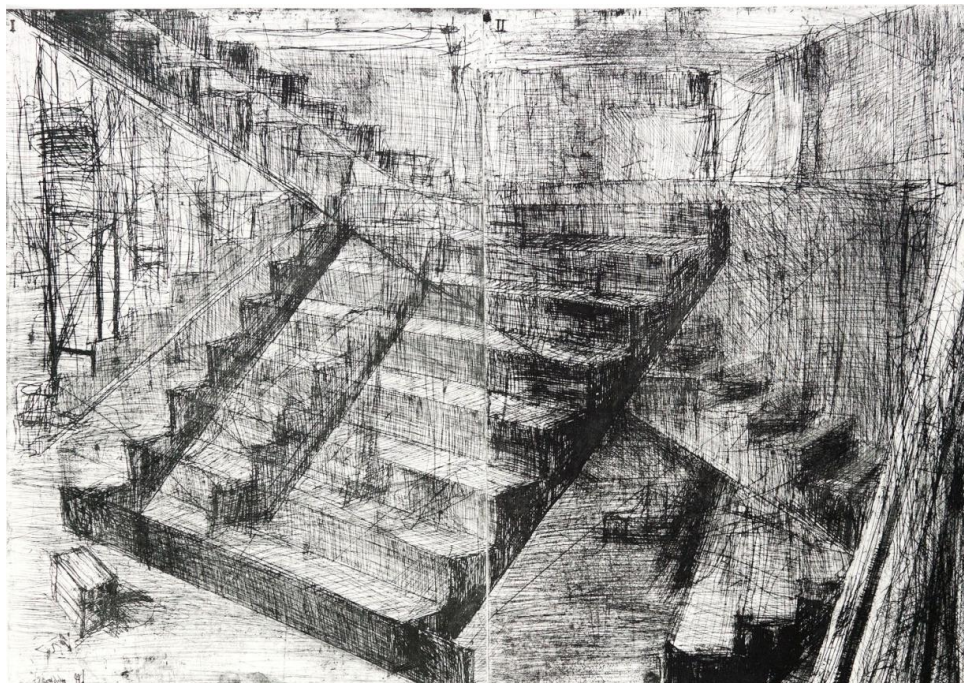


Alegoria do final dos tempos: Água forte e ponta seca, 40x60cm, 2007.

Imaginei este teatro como um cenário da arquitetura clássica, com diversos exemplos de construções unidas de maneira insólita num ambiente de catástrofe. Seres fantásticos montados em imensos peixes voadores figuram como uma homenagem à última gravura produzida por Charles Meryon, *O Ministério da Marinha*, em que ele, como oficial da Marinha, imagina um ataque fantástico à instituição à qual pertencia.

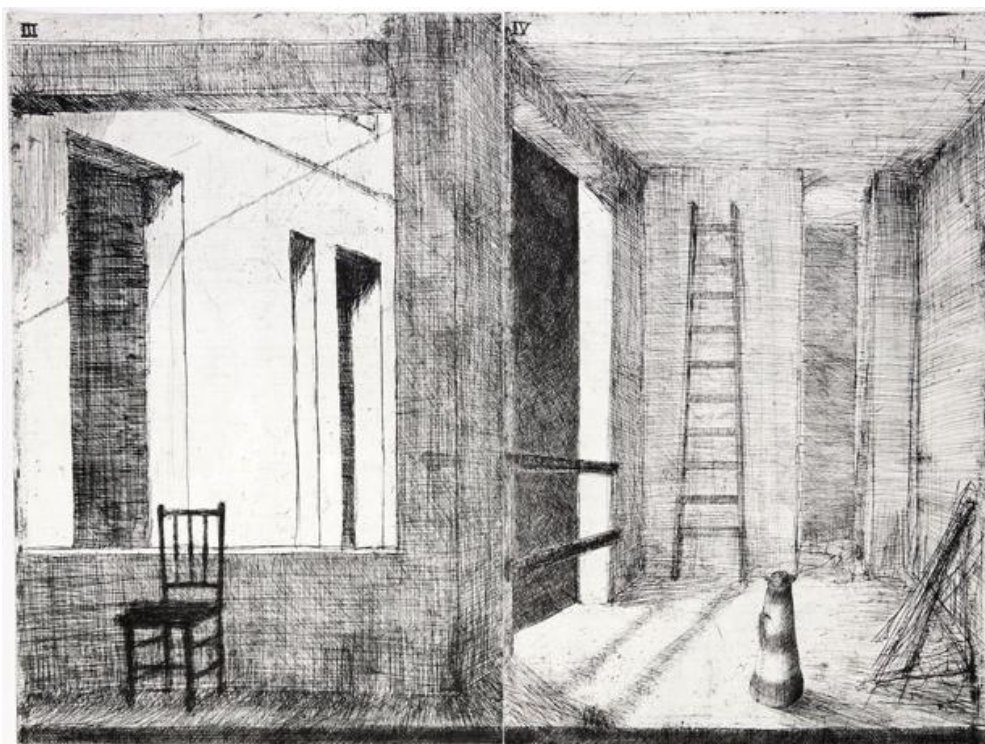
LABIRINTO

DENTRO DA BABEL: série *Labirinto*.



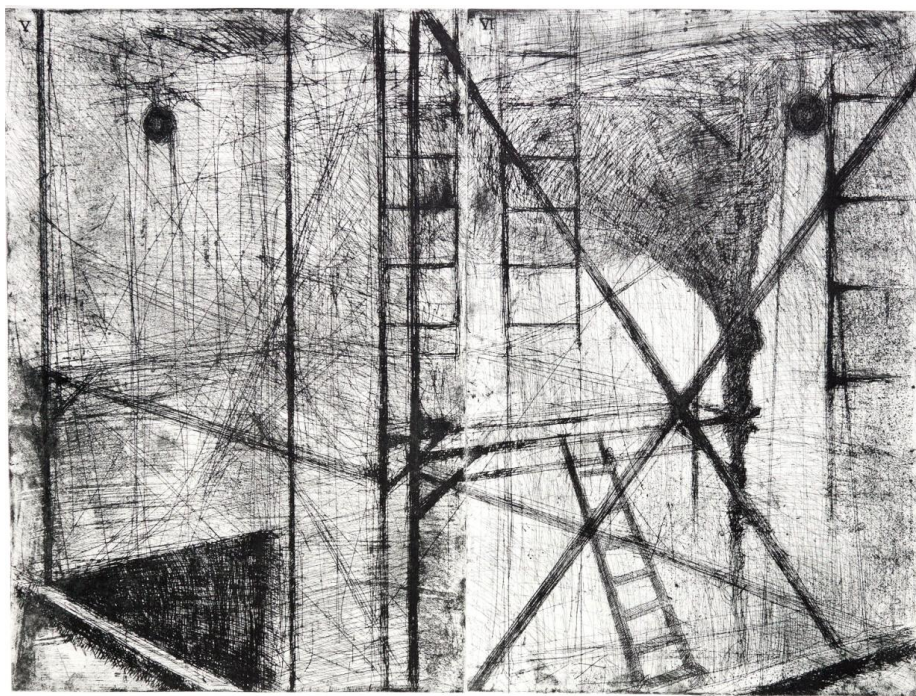
Labirinto, gravuras I e II: Transição. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009.

A série de imagens em gravura que compõem o álbum “Labirinto” foram agregadas em forma de dobragens, pelo modelo *leporello*, e encadernadas no sistema japonês, por onde se pode vivenciar a imagem isolada ou em conjunto, pela sequência ou pelo conjunto. Tal sequência corresponde a uma leitura hipotética do interior de um edifício em demolição, mas que, por associação simbólica, corresponderia ao interior de um edifício interminável, a exemplo da Babel de Brueghel.



Labirinto, gravuras III e IV: Ambiente. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009.

O labirinto, antítese dos mapas, modelo terrível, ascensional e ao mesmo tempo divertido da arquitetura, encerra as qualidades de um ambiente feito para enganar, trair e mesmo matar aquele que o adentra, se pensarmos pela intenção de Dédalo e a teia do Minotauro. O labirinto das grandes catedrais medievais substituiu o Minotauro por Cristo e, em vez da morte, a salvação, uma experiência da ascese. Os labirintos de topiaria dos parques, ou mesmo os labirintos de espelhos dos antigos parques e quermesses, já estão entre o terceiro modelo, o da diversão.



Labirinto, gravuras V e VI: Transição. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009.



Labirinto, gravuras VII e VIII: Ambiente. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009.

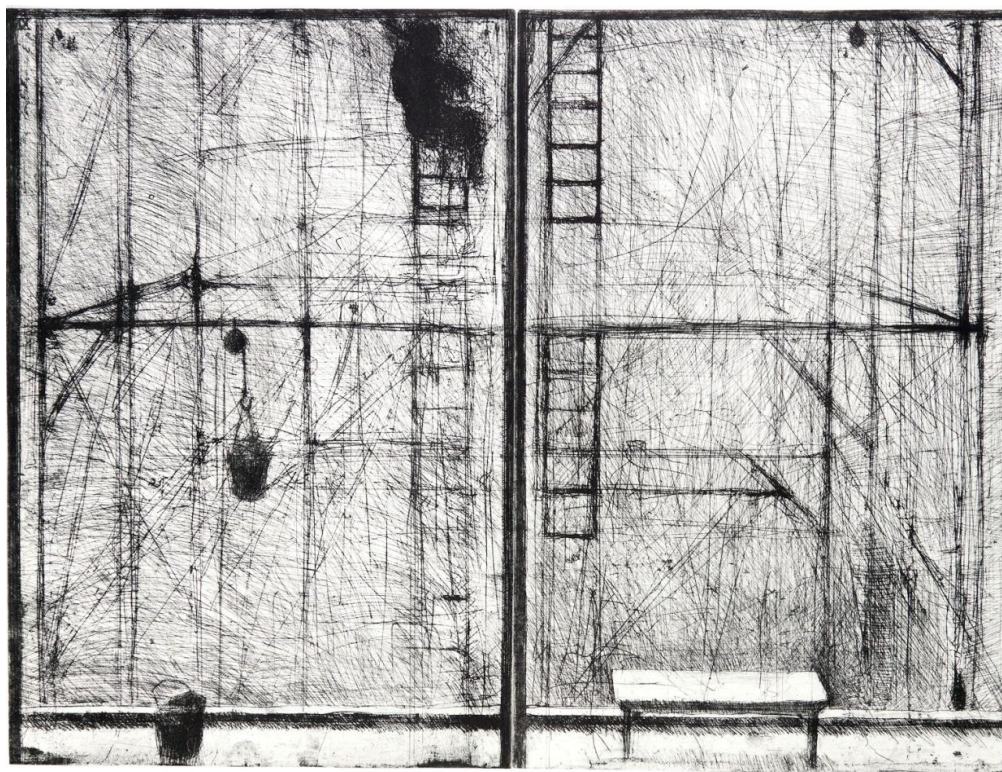
O que veio a me interessar, em primeira instância, foi o lastro de impacto causado ao pensar nos labirintos do terror ou da ascensão, os labirintos circulares ou octógonos, o de estar preso numa cadeia de armadilhas aparentemente sem lógica.

Os interstícios deste edifício seriam compostos por passagens e espaços intermediários, nunca um final ou saída, como se no fim se prenunciasse o começo.

Estes espaços do desespero são piranesianos por excelência, tomados de um Piranesi dos *carceri*, das perspectivas infundáveis¹. Partem de um princípio de configuração de ambientes de passagem e intermédio.

O fato de serem dobradas confere ao ato de revelar à imagem a intenção de adentrar o ambiente. A grande dimensão das gravuras (60 x 80 cm cada dupla) tem a finalidade de provocar a estranheza frente às dimensões usuais do livro e remeter mais a uma cenografia particular. Neste esforço gráfico, surgem também figuras humanas esboçadas que conferem ao espaço mais um caráter de abandono que de reconhecimento com semelhante.

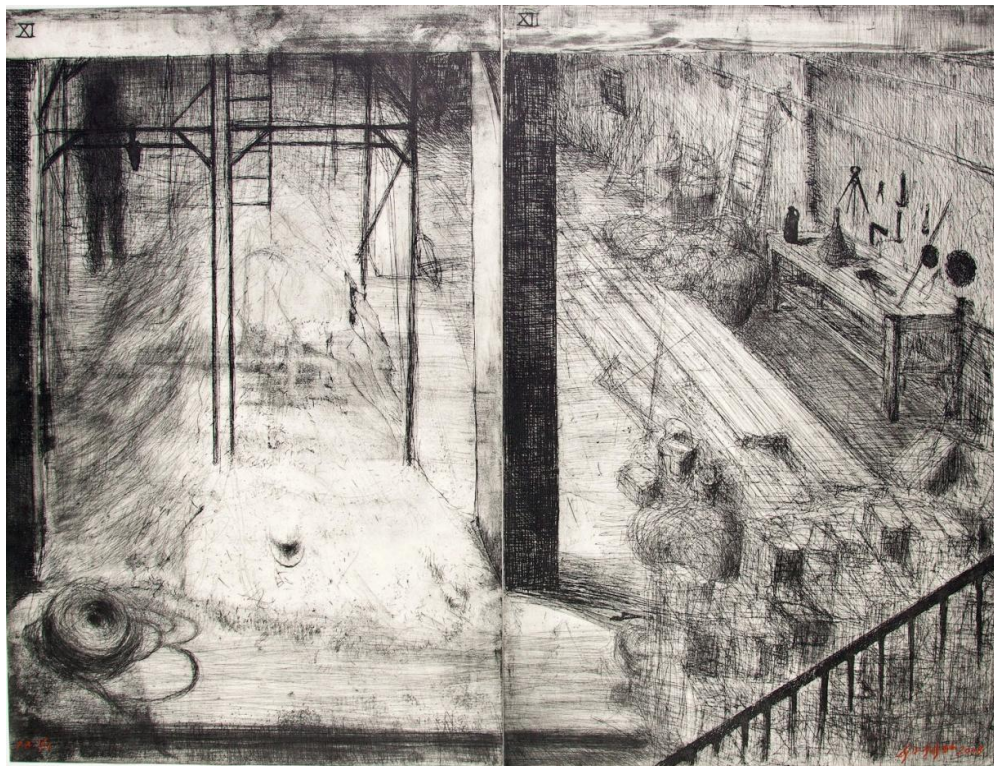
A disposição dos lugares, de transição para ambientes, foi desenvolvida a partir de vários percursos pelo edifício e pelo acompanhamento deste processo intermediário entre construção e destruição. O edifício que serviu por modelo foi outrora uma grande gráfica na região do Cambuci, na cidade de São Paulo e estava se transformando num ambiente que abrigaria uma coleção de arte.



Labirinto, gravuras IX e X: Transição. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009.

O fato de ter abrigado uma gráfica já serviu como uma instigação ao fazer da gravura uma reconstrução da memória do lugar, recuperando a própria função imaginativa proporcionada pelas ruínas. Os esboços foram tomados em diversas situações. Nestas situações, as modificações do espaço, as demolições e reconfigurações revelavam um organismo vivo, uma ruína em processo, o que recordou muito a própria Babel de Brueghel. Vi a possibilidade de vislumbrar os próprios interstícios desta construção mítica.

As figuras humanas que se insinuam nas gravuras foram produto do acompanhamento desta transitoriedade de edifício em ruínas e, posteriormente, em edifício reconfigurado. A dinâmica de percurso no interior, motivado pela quase ausência das janelas, sugeria um labirinto; talvez, além disso: de moto perpétuo, de uma circulação na qual o fim se liga ao começo. Os vultos surgem nas últimas pranchas, mas são indicadas por objetos deixados, denunciando o trabalho interrompido, mas que poderia ter se encerrado há um tempo indefinível, um novo pacto com o sentido da ruína: o da atemporalidade.



Labirinto, gravuras XI e XII: ambiente. Água forte e ponta seca, 60x80cm, 2009.

A função pretendida para a última imagem, justamente o porão do edifício, é a de amarrar todo o conjunto; com a mesa de trabalho, uma breve alusão à mesa de S. Jerônimo, de Dürer, a presença da figura humana, o *homo faber* deste labirinto babélico que, antes de tudo, é engenho humano e tem por fim a corda enrolada, uma corda que dá o mote de um caminho, de uma linearidade, de um tempo transcorrido. Um hipotético Teseu se liberta da armadilha, ou retorna ao labirinto, desta vez em ascensão, num moto perpétuo, num ciclo que não é linear.



ARCA

Suíte de Barcos.



O fim inevitável do estaleiro. Água forte, aquatinta e ponta-seca, 20x30cm. 1992.

Como extensão e comentário gráfico da série de torres de Babel, anexei uma suíte de embarcações; suíte esta composta por um grupo de imagens que foi criado lentamente, um conjunto de gravuras em metal sobre o tema de barcos encalhados ou esquecidos em estaleiros.

Num procedimento inverso ao das ruínas de edifícios, coletei as imagens em lugares distintos, não correspondendo a um inventário local, como proposto nas séries de edifícios, registros iconográficos de uma localidade. Esta prática de registrar os barcos, e não a paisagem, dos locais visitados me levou a pensar na possibilidade de que, num simbolismo particular, os barcos poderiam configurar edifícios a-tópicos, construções desligadas de uma paisagem. Em uma hipótese mais ousada, seria o edifício do mundo, e até um mundo em deslocamento. Este edifício sem conexão com um ponto, um lugar, agora resignado a sua carcaça, passa a pertencer à paisagem das conchas, à paisagem dos pedaços de madeira levados à praia.

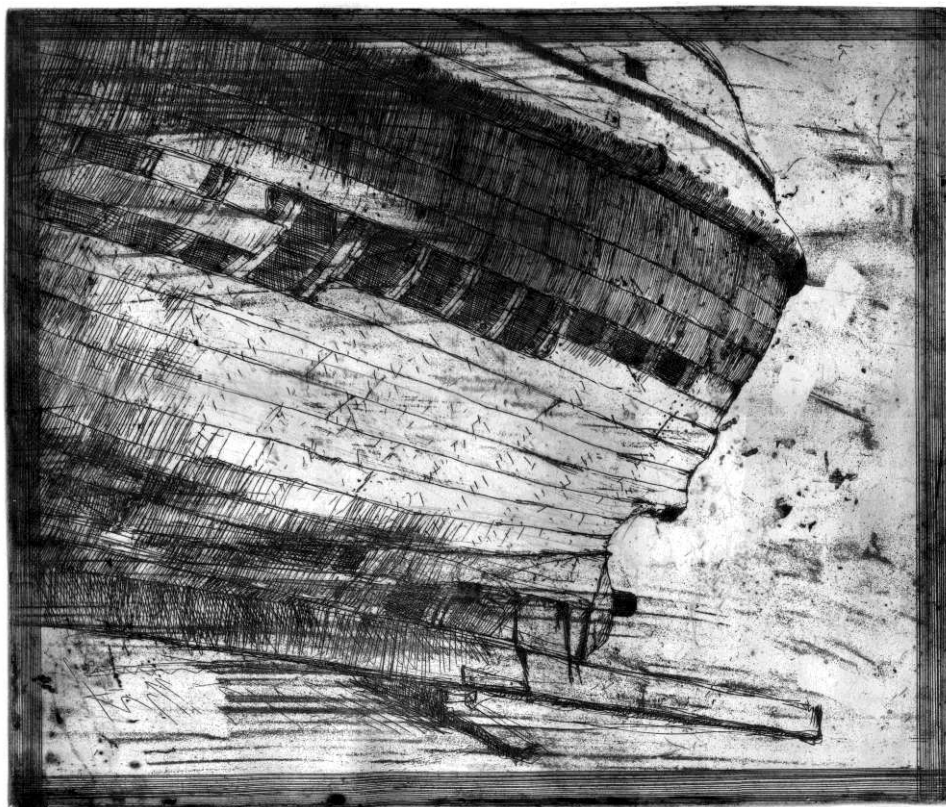
Penso numa ligação, de imediato, com a arca de Noé, um edifício flutuante, e, por analogia, a obra que precedeu a torre de Babel.

Noé, o colecionador de seres que reuniu sua seleção num contentor, num *barco-casa-mundo*, intentou uma redenção e um renascimento após a catástrofe, uma reordenação moral após a punição do dilúvio.

Nesta imagem que abre a série, imaginei uma espécie de ilustração-comentário a um texto do frade veneziano Francesco Zorzi, **De Harmonia Mundi Totius**. Num comentário de Zorzi às qualidades antropomórficas da arca de Noé, propôs que as janelas de baixo, por onde o corvo fora enviado, corresponderiam aos pensamentos inferiores, quase antevendo o conceito de Mikhail Bakunin sobre o *baixo-corporal*, aberturas avessas ao que é *mundo*, ao que é limpo, puro. A janela acima, correspondente aos pensamentos do mundo, limpos, foi a abertura por onde a pomba fora enviada.

Tomado por uma liberdade de interpretação, eu diria até de projeção, atribuí mais aberturas na parte inferior, nas águas vivas da embarcação, que anunciam pela seqüência bíblica, a ruína certa desta empreitada, a torre de Babel, a ruína modelo de todas as ruínas, a ser edificada pela descendência repudiada de Noé, pela linhagem do ramo de Cam.

Penso na simbologia desta seqüência, na construção e na dissolução exemplificada pelas narrativas acerca de Noé e Nimrod; o avô colecionador e seu neto dispersor, como a metáfora para a *finitude* que desafia o esforço construtor. Acredito que temos aqui uma oposição útil à formação da imagem da ruína, a de um esforço dissolvido por uma ação contrária, seja ela uma vontade divina ou de uma *Inteligência* natural que designa o fim dos seres e das coisas.



Arca: o dilema das janelas; água forte, 40x50cm. 2005.

Noé empenhou-se em reunir, e de certa forma catalogar, em alojar numa arca todas as espécies animais. Talvez este primeiro museógrafo tenha inventariado por ordenação hierárquica de importância, deixado por último, animais que poderiam ser extintos... Numa espécie de arquétipo de todos os museus, compôs um princípio de coleção perfeita, a coleção que nunca poderia existir, pois contempla todos os aspectos de uma tipologia escolhida; no caso de Noé os animais, aqueles que possuem animosidade.

Nimrod, aquele que engendrou a ponte entre Céu e Terra, por sua vez numa lógica das parábolas, descendia de um dos três filhos de Noé, justamente do ramo do filho amaldiçoado, Cam. É a ele que coube dispersar o que seu avô reuniu. E ainda mais um dispersar sob a maldição da soberba de seu pai, Cam. A casa-mundo de Noé se assemelha a uma espécie de receptáculo de sementes, a semente e sua casca. Há toda uma esperança contida no lenho que vaga a esmo pelas águas. A semente de Noé é toda esperança e carrega em seu interior uma nova possibilidade de vida e até uma primeira redenção após a queda do paraíso; mas de um dos ramos de Noé é que aflora sua

própria destruição. Nesta destruição está implícita uma maldição, a maldição do pai que faz com que o esforço do filho seja consumido em pó.

Mas a Babel bíblica foi abandonada, cada homem seguiu seu caminho, a imensa torre foi legada ao esquecimento, voltou à terra de onde fora moldada, tornou-se antes escombros que ruína e, por outro lado, uma Babel simbólica, imaginária, mantém-se viva, contraditoriamente num contínuo desmoronar.

Já a Babel de Brueghel possui *status* de monumento, de uma imensa montanha da vaidade, uma ruína eterna que deve evocar os perigos da soberba.



A deriva, no cais. Água forte, ponta seca e aquatinta, 30x40cm. 2010.

A figura do barco com a premonição de sua ruína, sempre me intrigou. Devaneios semelhantes aos relacionados a edifícios ruinosos se manifestam nas velhas embarcações abandonadas á beira mar.



Aguardando o mar. Água forte, 20x30cm. 2005.

A condição de casas de lenho que nasceram de um acordo entre correnteza marinha e madeira definidora, da função de transportar e o amoldamento de um elemento a outro, num diálogo do fluido e do sólido é uma condição mágica por excelência, pois nasce propriamente para estas condições. A ruína deste objeto contentor, a margem de seu meio, é muito mais que o fim de uma matéria, é a finitude de uma identidade quase humana. A relação que fiz entre casa, barco e homem foi orientada pela leitura de um texto de Francesco Zorzi¹ onde sugere que as janelas da arca são metaforicamente as janelas do próprio homem, interpretando texto bíblico a exemplo da tradição dos comentários rabínicos, sugere que o que é imundo saiu de uma janela inferior e o que é limpo de uma janela superior. *“Clarum est harum avium mysterium: nam ex superiori fenestra nostra, ore videlicet, exeunt muda, & immunda quâplurima.”*

Na obra *Harmonia Mundi* a janela passa pelo crivo maior que é o da metáfora do olho, do olho que não apreende o exterior, mas que se projeta sobre o mundo e que lança às imagens equivalentes de uma realidade contida no interior do ser e que, por sua vez, se manifesta antagônico a representação das aparências em detrimento do fenômeno.

O conjunto selecionado de imagens sobre embarcações pareceu-me, depois de um tempo, estranhas às dos edifícios, mas a recorrência com que estas eram produzidas em paralelo às ruínas arquitetônicas, me fez assumi-las como arquitetura flutuante, com o mesmo princípio agregador da casa, com toda a dialética interior-exterior proporcionada pela casa. Muitas vezes senti

edifícios que se destacam em meio à paisagem urbana como verdadeiros barcos num mar de construções.



No mar dos tempos: Água forte, ponta seca, aquatinta e rascador, 30x40cm. 2011.

As embarcações despontam nos cadernos de notas por uma analogia com um velho estaleiro desenhado em São Francisco do Sul, em Santa Catarina, em 1990. A presença dos barcos se manifestou nesta analogia e foram ganhando corpo de edifícios flutuantes.

O registro se repetiu em diversos momentos de maneira muito curiosa, mas sempre dentro do espírito de registrar em um sistema catalográfico. Os barcos acabaram se encontrando enquanto conceito, pois são considerações sobre marcos em lugares que não costumo transitar, locais de permanência breve ou apenas de passagem. Desta forma, surgiram as variações de Malta, de São Francisco do Sul e de São Sebastião.

Neste sentido, a lógica do navio que se assemelha, por recurso metafórico, à idéia do edifício se inverte e o edifício se torna um contentor flutuante. A forma da igreja oferece analogia direta para com a de um barco em meio à paisagem. Uma forma, aliás, corroborada pela própria elaboração do espaço litúrgico católico: a nave central, as alas laterais, o sacerdote condutor. A torre sineira por sua vez, e de maneira quase contraditória, figura o próprio farol, guia em terra das naves em

água, marco de orientação dos navegadores, a alegoria da esperança da lâmpada acesa à plena luz do dia. Penso em Baudelaire e na poesia *Paisagem*, das *Flores do Mal*: ”As mãos sob meu queixo, só, na água-furtada/ Verei a fábrica em azáfama engolfada/ Torres e chaminés, os mastros da cidade,/ E os vastos céus a recordar a eternidade.” BAUDELAIRE, 2007. Justamente é esta poesia que inaugura a série dos “*Quadros parisienses*” a série de poesias elaboradas a partir de um projeto comum entre o escritor e o gravador Charles Meryon. Meryon, um oficial da Marinha francesa do século XIX, se entrega ao fazer gráfico com paisagens da imensidão vivenciada em alto mar. Procura nos céus de Paris a vastidão dos céus do Pacífico³.



Emergindo da bruma: água-forte , tipografia, 15x40cm. 1995.

Notas:

1-Zorzi, 101. *Sed ex fenestra dimissum corvum immundum, atque columbam mundissimam commemorat: & quod corvus foetentia petierit, columba veró cum oliva signo pacis reverts sit. Clarum est harum avium mysterium: nam ex superiori fenestra nostra,ore videlicet, exeunt muda , & immunda quâplurima.*

2- Sobre a Inteligência natural ou divina, parto do capítulo *Imaterialidade e Evanescência*, de meu livro *Arcádia Nassoviana*, sobre a articulação acerca dos desígnios divinos na natureza, sobre a presença de uma *vontade* sobre a imanência dos seres. In GUTLICH, 2005, pp. 89-90.

3- Focillon, 1969: *Ce voyageur sur mer et ce graveur des villes, serait-ce donc une manière de Maryon l'ancien midship?* p.166-167.



O engenho da Água sobre o metal e do tempo sobre as coisas: Malta. Água forte e aquatinta, 40x10cm. 2005.

BABEL E TEMPESTA.



Álbum **Babel** (capa), água forte, ponta seca, berceaux, roulette e rascador, 15x20cm. 2008,

Os dois álbuns foram construídos com referência a obras de Brueghel e Leonardo da Vinci, e, assim como o *Labirinto*, foram pensados a partir do projeto da tese. Tais experiências gráficas constituem um testemunho da temporalidade da gravura e das ruínas. A exemplo de Henry Focillon, que havia pensado a gravura como uma arte que registra o tempo², elaborei uma sequência de imagens produzidas a partir de uma única matriz que iria se desgastando em sucessivas fases de gravação. A relação com a ruína assumiu a matriz de cobre na condição da própria ruína; as matrizes se deterioraram mimeticamente junto ao processo de elaboração dos álbuns.

Álbum Babel

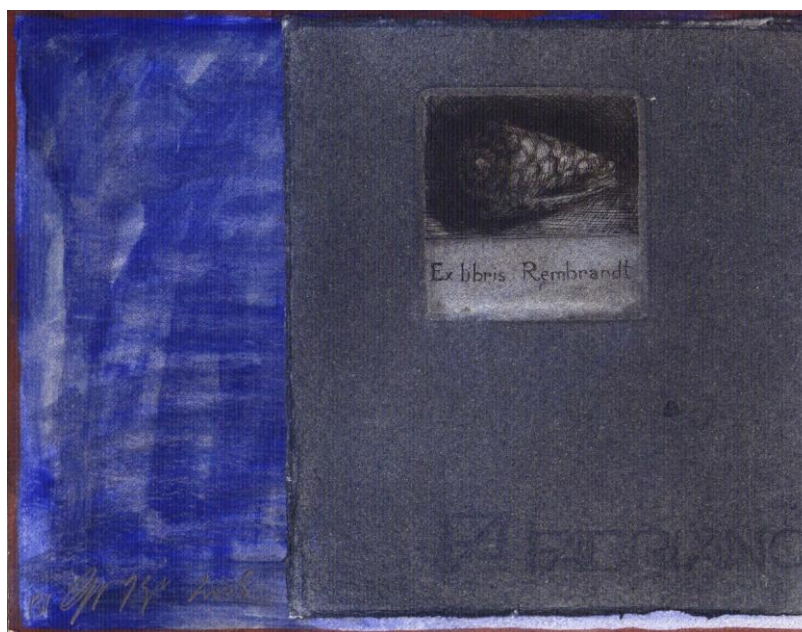
O álbum Babel foi composto com referência à obra de Brueghel e com sobreposições a outras imagens. A paisagem de fundo, no início da sequência é uma cópia do fundo da Gioconda, de

Leonardo da Vinci, de onde provém a rocha no lugar da personagem retratada e de onde seria o hipotético ponto de partida para a construção da Babel de Brueghel.

Na medida em que a torre é construída, mais traços e corrosões são agregados até o momento da desintegração e o subsequente surgimento da *Spiral Jet*, de Robert Smithson.

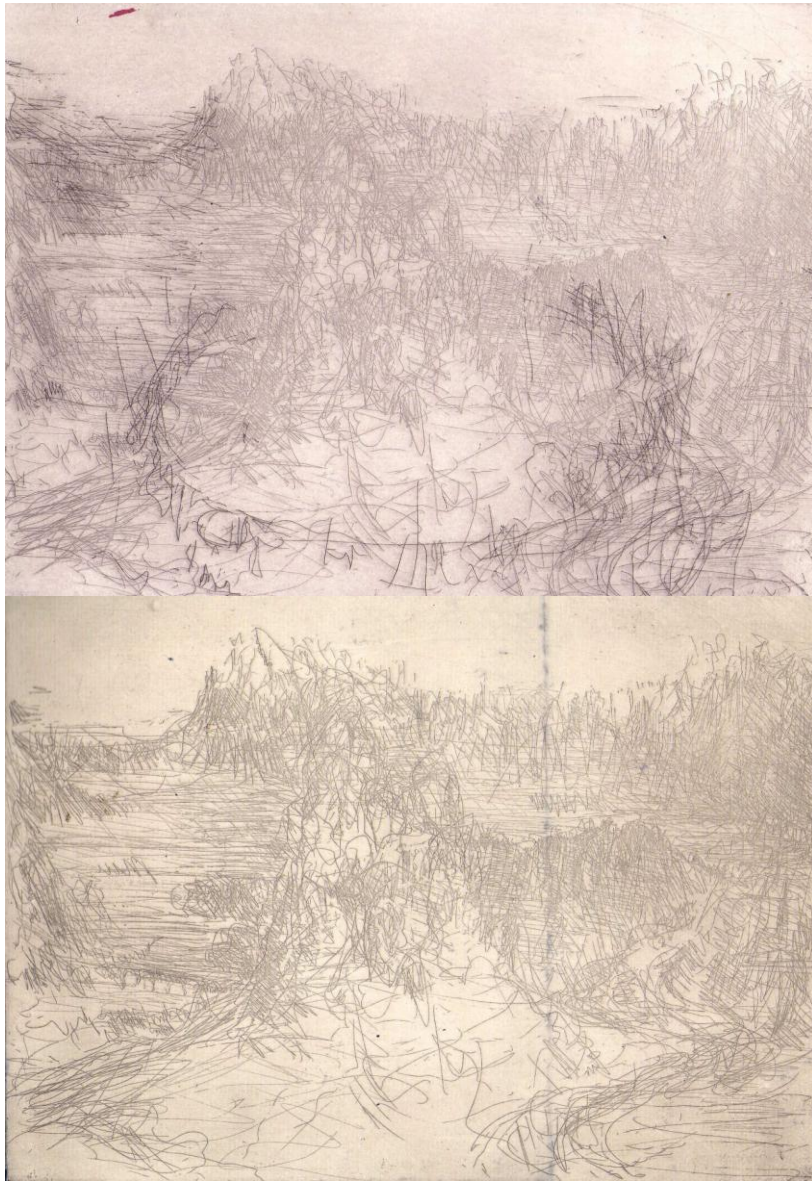
Originalmente, o álbum se encerrava neste estágio, como uma diluição das formas na espiral que, em sua essência alude a um princípio de vitalidade, pois resulta de uma progressão, mas, por sugestão de Marcello Grassmann retomei, a partir da planta baixa, uma babel se ergue novamente, reiniciando a torre destruída.

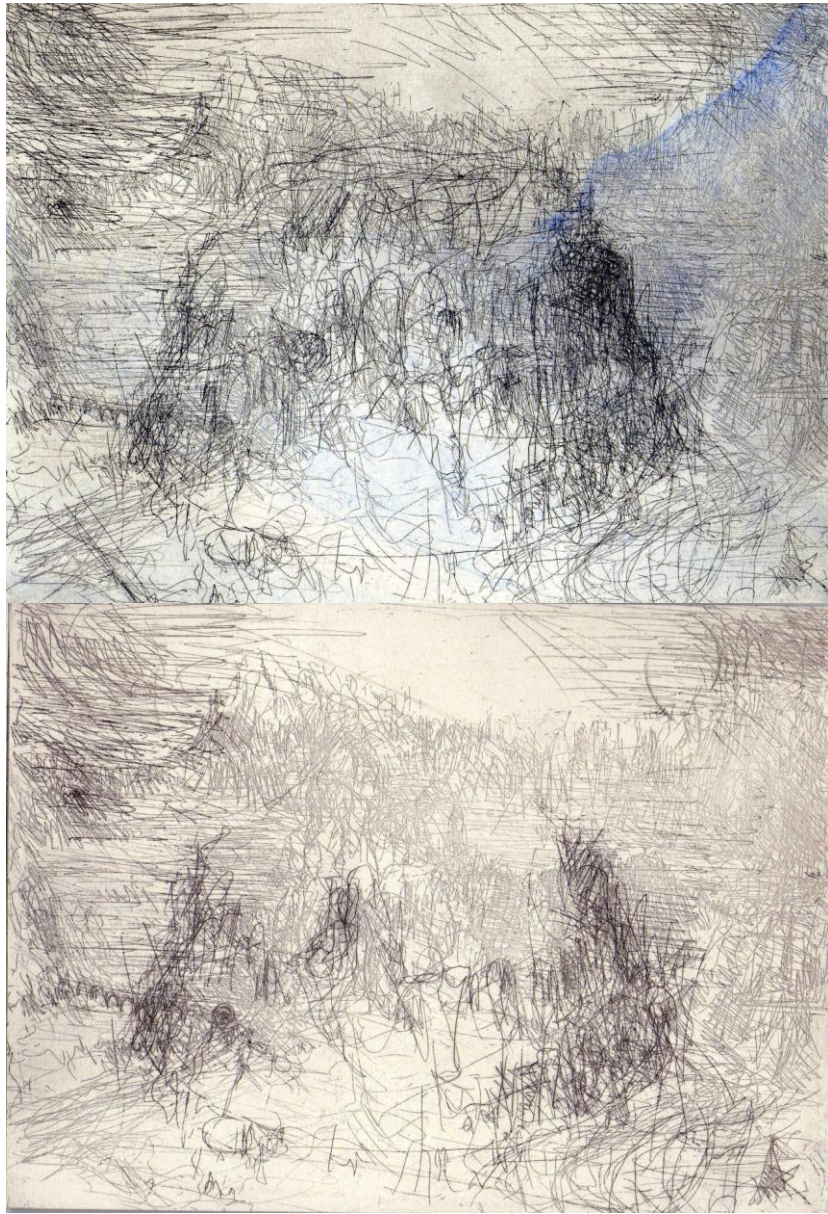
Como num ciclo de eterno retorno, a parábola que sempre está presente, Babel é construída, destruída e reconstruída sem encontrar seu fim. Acabei por associar duas poéticas distintas no mesmo álbum, a minha e a de Grassmann, que assume e enfrenta a reconstrução dos temas como prova de força para a gravura .

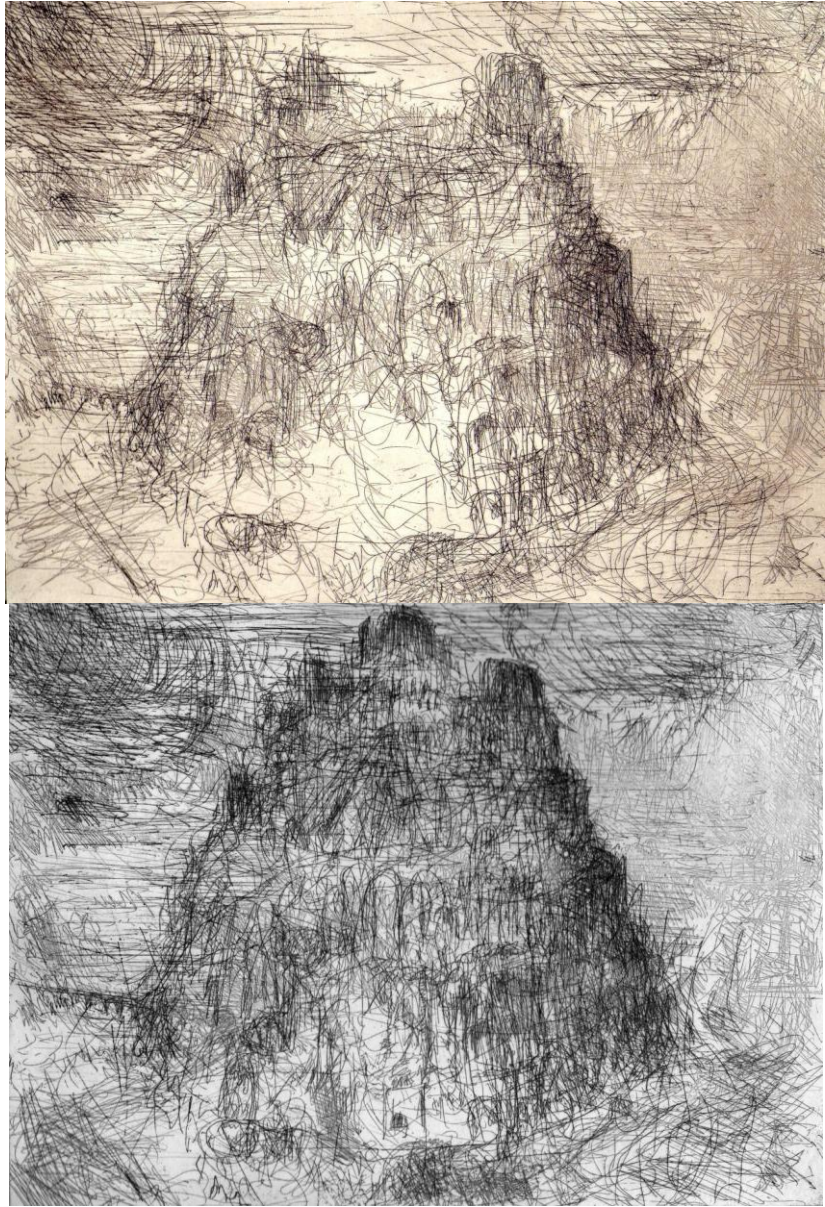


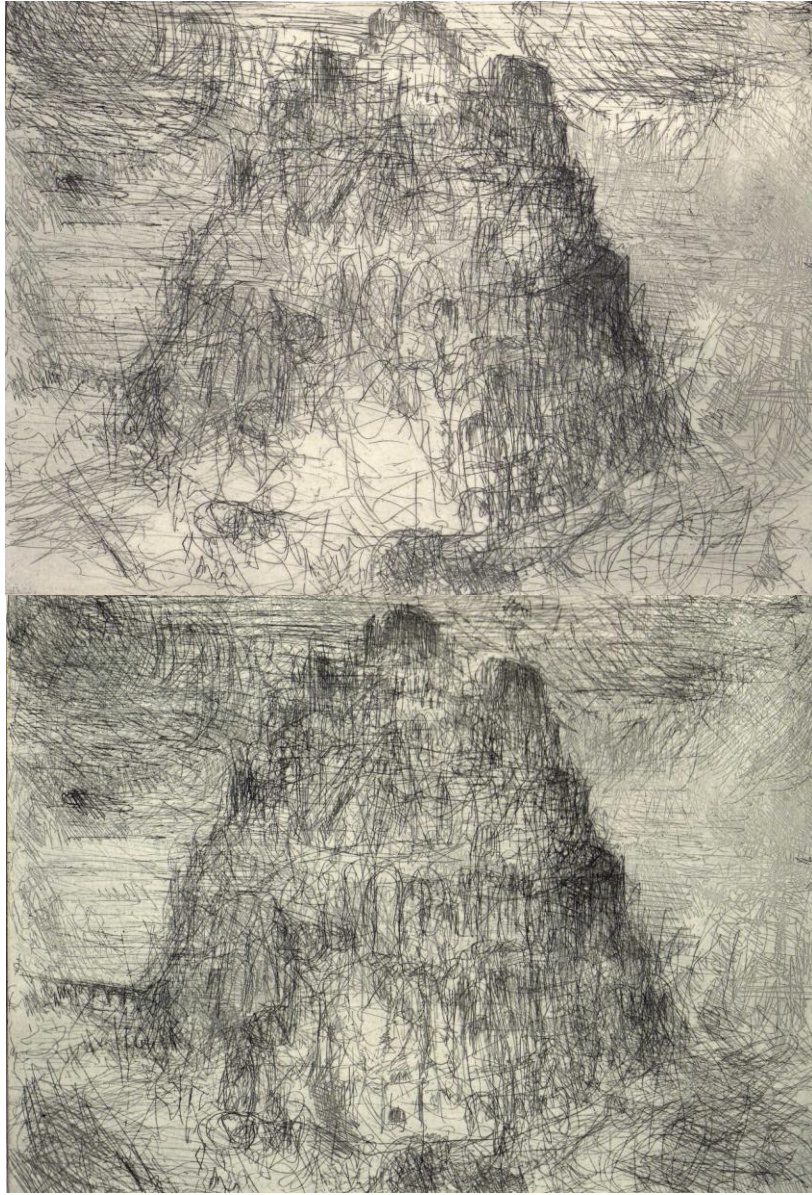
Ex libris Rembrandt. Água-forte e ponta seca, 5x5cm. 2008.

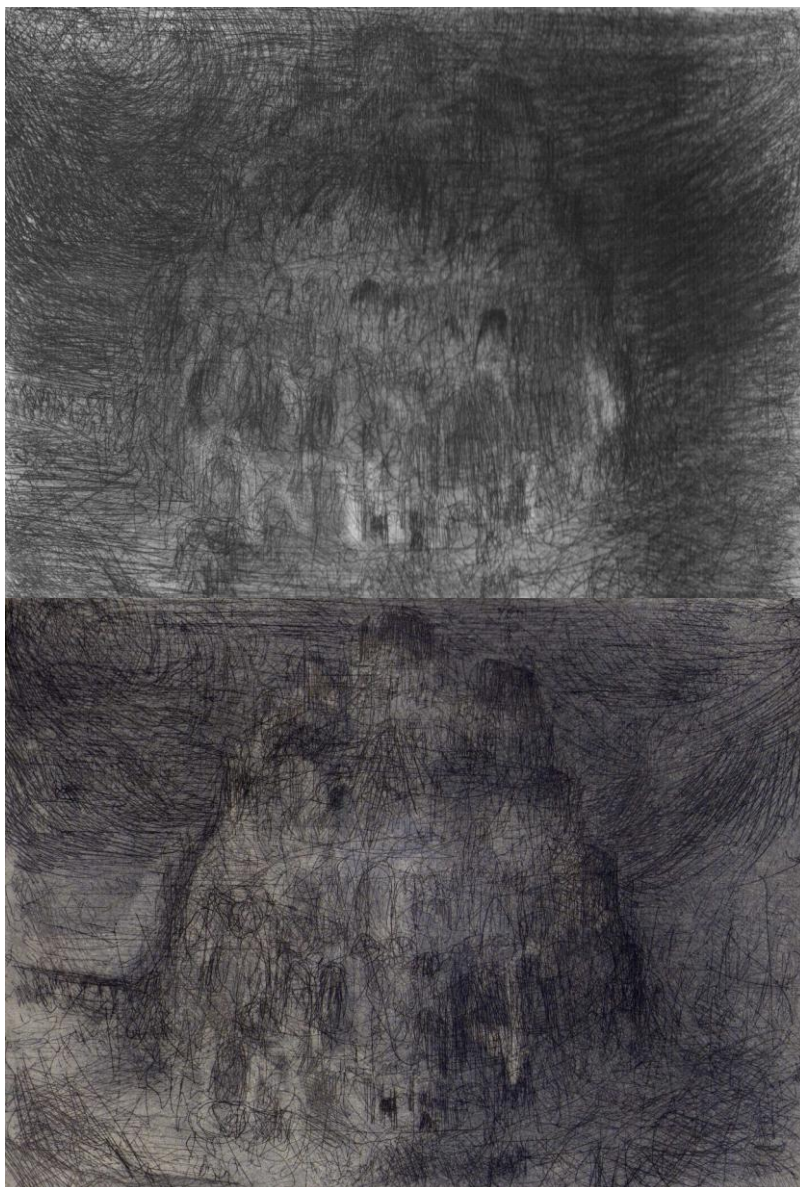
Imagens seguintes: suite Babel. Água forte, ponta seca, berceaux e rascador, 15x29cm,
2008

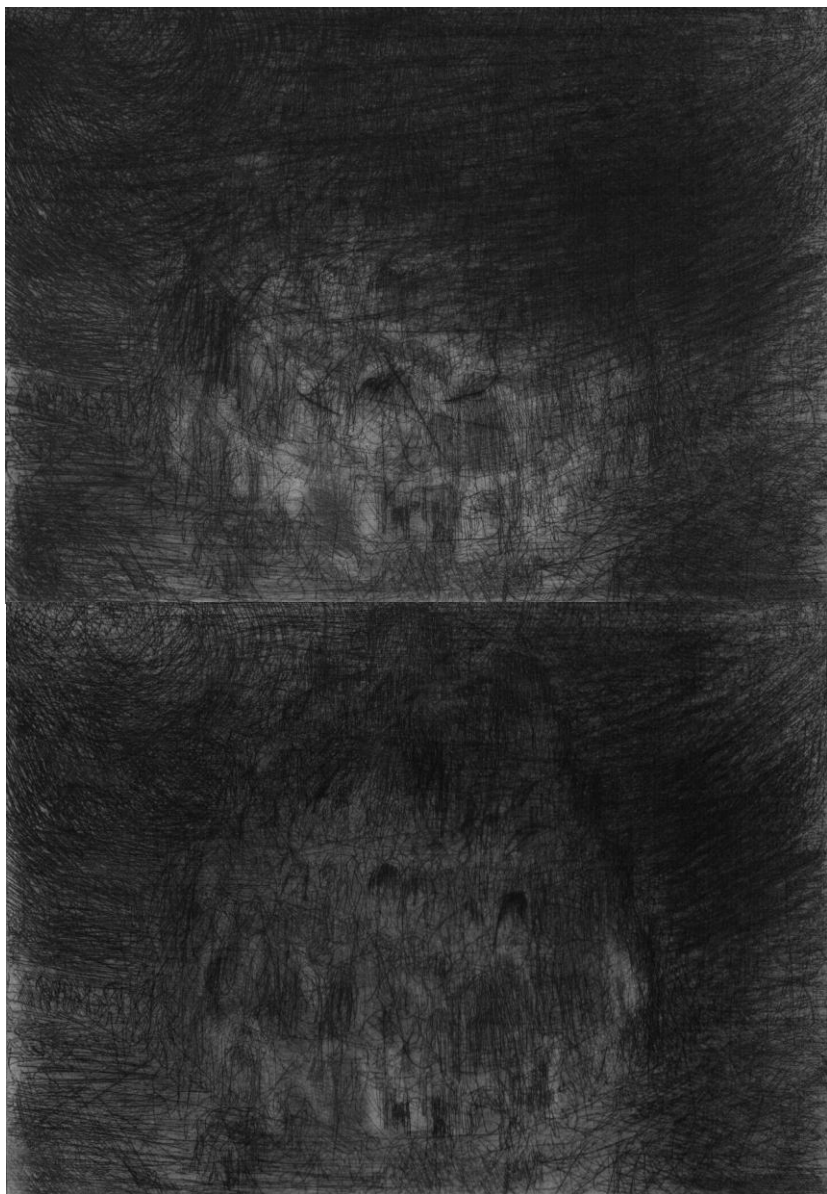


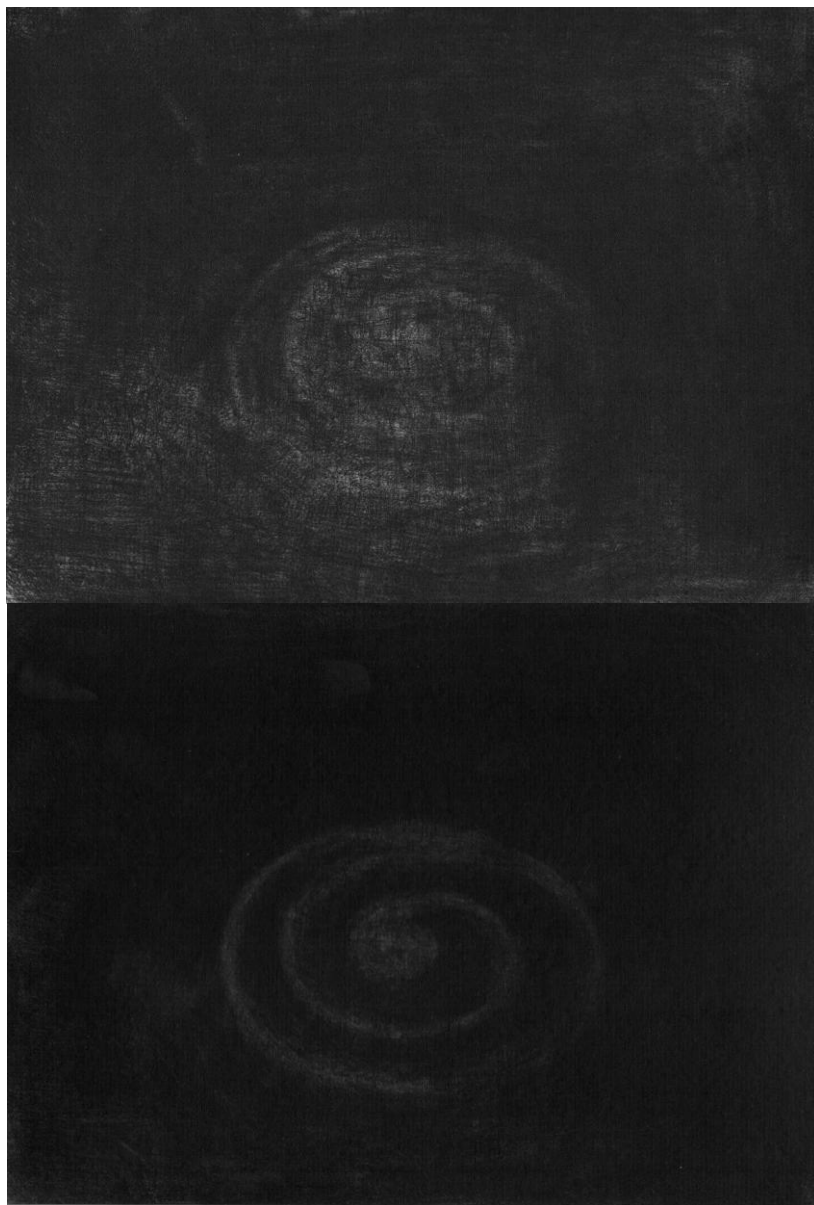


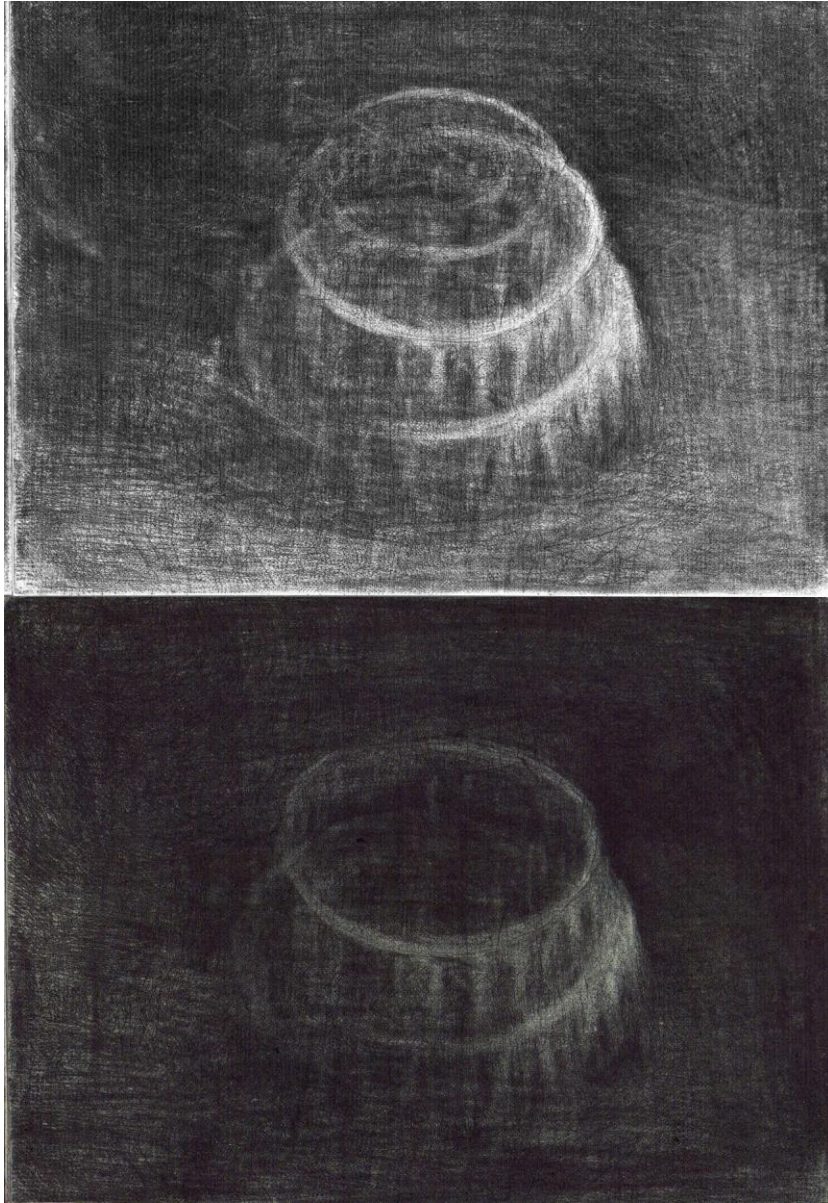


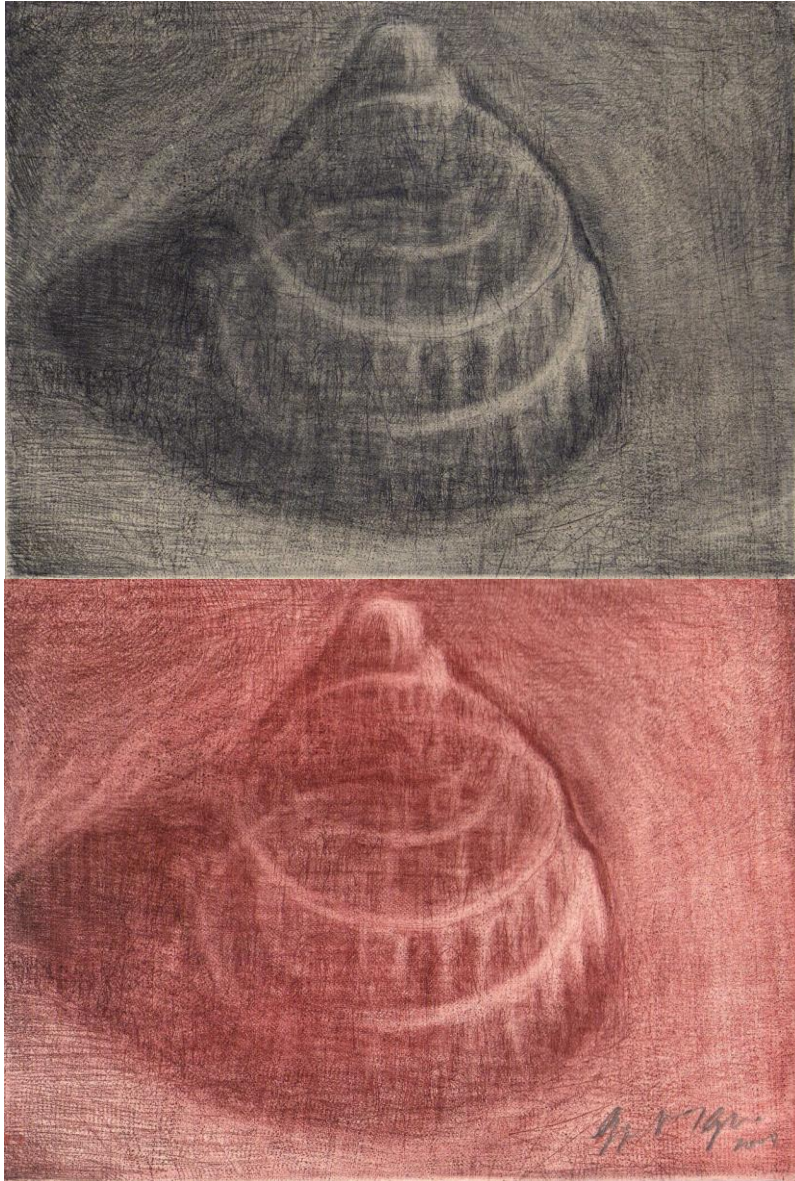


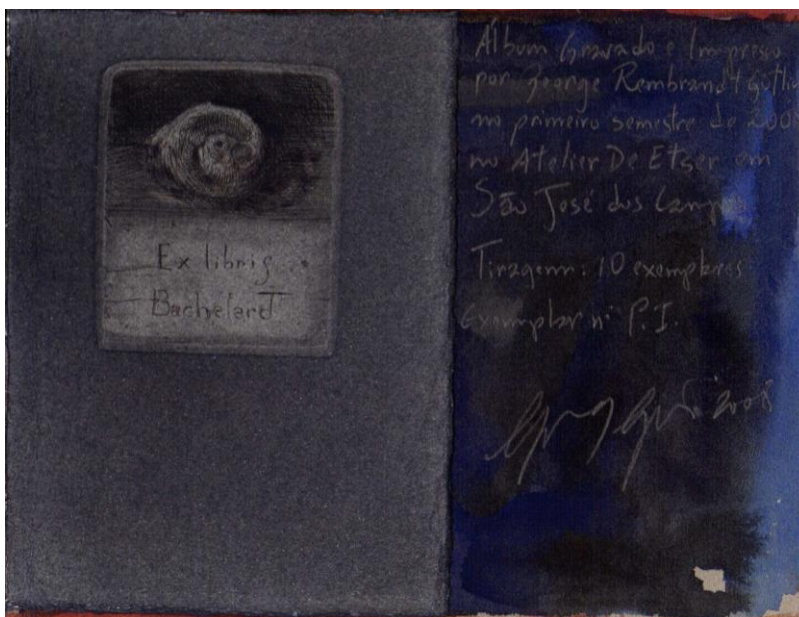












Colofônio: Ex libris Bachelard. Água-forte e ponta seca, 5x5cm, 2008

Os dois *ex libris* fictícios abrem e fecham o álbum, como se numa hipotética possessão das imagens. O que homenageia Rembrandt, com a concha inteira e ensimesmada, uma cópia de sua única natureza morta. O último *ex libris* dedicado ao filósofo Bachelard mostra uma concha quebrada, rompida, revelando seu interior, numa citação ao capítulo *Conchas e Ninhos* de seu livro *A Poética do Espaço*. Bachelard analisa as cochas como moradas da segurança e, ao mesmo tempo, da agressão. Aqui a carapaça cede lugar à transparência e, ao mesmo tempo, remete a forma da Babel de Brueghel, uma espiral, um fragmento de uma progressão geométrica, portanto, um recorte do infinito.

Optei por encerrar os ciclos de imagens em *leporello* com o álbum baseado num estudo de tempestade de Leonardo da Vinci, na coleção de Windsor. Este estudo tem por característica compreender o fenômeno aparentemente caótico da destruição, de como algo aparentemente desordenado possui um sistema e uma ordem lógica. A partir de um epicentro toda uma sequência de reações ocorre numa cadeia.



Álbum **Tempesta** (capa), água forte, 15x20cm. 2010.

Álbum *Tempesta*

A capa apresenta uma versão/cópia de um estudo da mecânica da água, de como se propagam diversos movimentos a partir de um centro, este mesmo produzido por uma fonte à esquerda.

A sequência de imagens foi obtida a partir da utilização de uma única chapa de cobre, retrabalhada com diversos procedimentos; e apenas composta por sobreposição de duas outras matrizes em dois momentos.

Na primeira imagem, a figura ao fundo é uma cópia do fundo montanhoso da pintura “Santa Ana, a Virgem, o Menino Jesus e São João Batista” de Leonardo. Esta imagem arquetípica dos Alpes italianos foi motivo usado várias vezes pelo artista, a exemplo de sua curiosidade de alpinista e sua cosmogonia, na qual relacionava o corpo humano ao corpo da Terra.

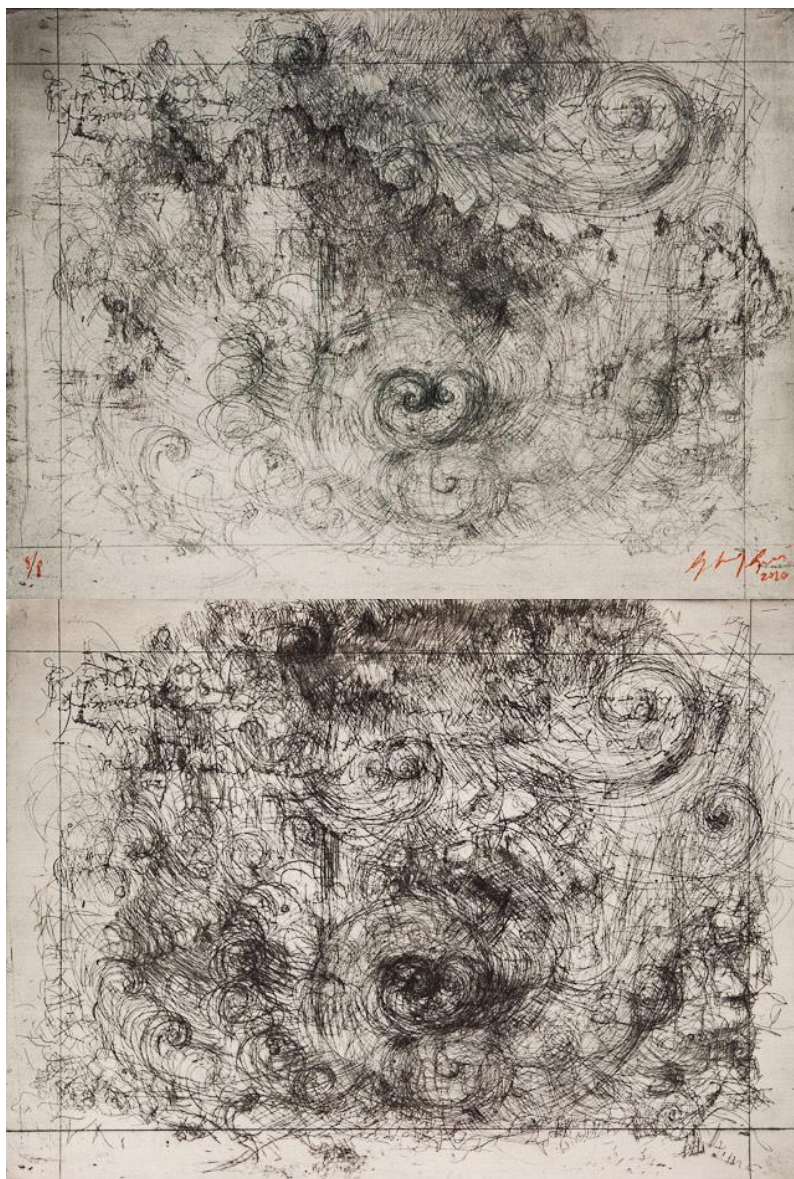
Sobre esta imagem há a primeira incisão impressa, já com a idéia de uma semente como ponto de partida para o processo de destruição advinda do dilúvio. A liberdade em decompor a imagem provém de uma dedução, as sementes são origens dos labirintos, o ponto por onde são organizados.

A partir desta imagem uma sequência de concordância de curvas advindas dos ventos se desenrola. A imagem do navio, com as amarras estouradas no cais, sucede e dá passagem a uma

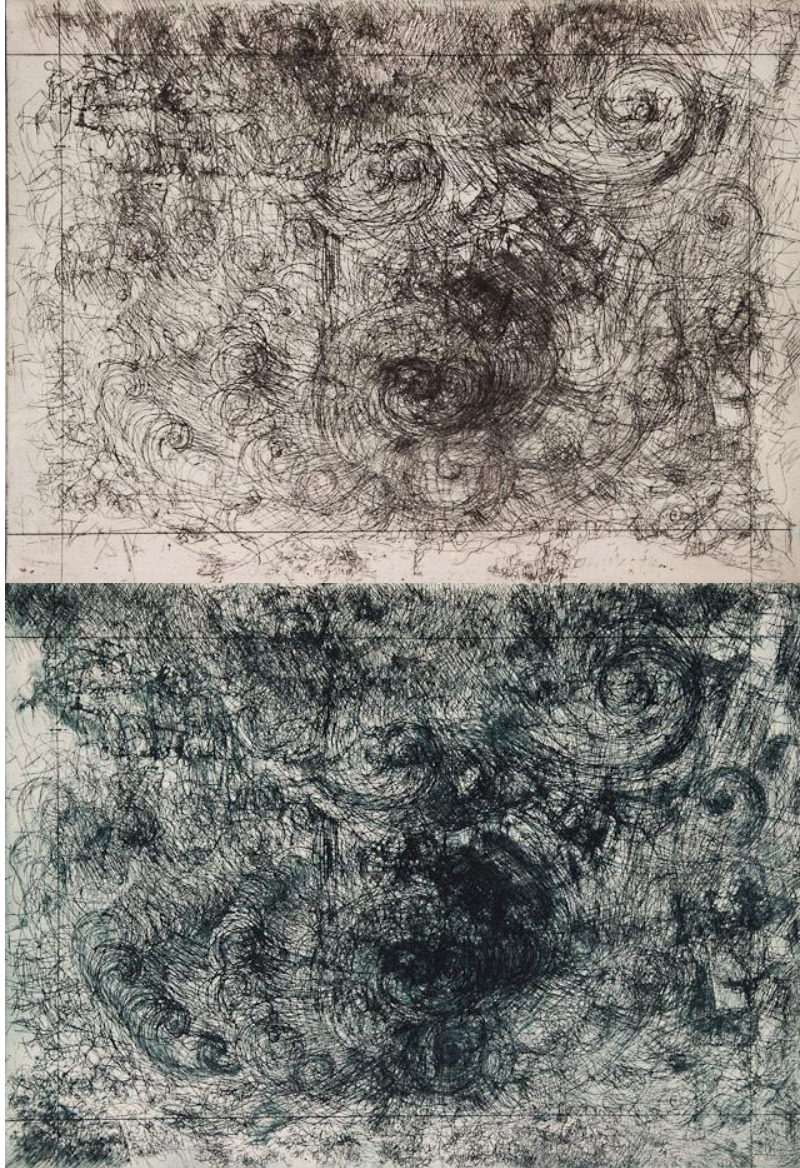
seqüência de estado em que a placa vai se destruindo mimeticamente com a intenção de prosseguir o processo.

Encerro o álbum, no colofônio, com a frase do próprio Leonardo sobre o papel das águas e da fenomenologia do redondo proposta por Bachelard.

Imagens seguintes: *Álbum Tempesta*. Água forte, ponta seca, aquatinta e rascador. 2010











Colofônio do álbum “Tempesta”, água forte e aquatinta (marmorização), 15x15cm. 2010.



Estudos sobre Leonardo. Água forte, 20x15cm. 2010

Notas:

- 1- Buti, 2002, ps. 18-19.
- 2- Focillon, 1988, Cap. 5, p. 85-100.



ARQUITETURA INDUSTRIAL:



Santo Amaro, Bahia. Pincel e nanquim, 2010

A produção paralela e posterior aos álbuns em *leporello* está centrada na temática da arquitetura industrial, com especial ênfase nos conjuntos fabris ao largo das vias de transporte rodoviário, como os casos da rodovia presidente Dutra, que se projeta em todo o Vale do Paraíba ou a Rodovia Dom Pedro II que liga o Vale à região Bragantina e a Campinas, além de pontos eventuais em São Paulo. As imagens confirmam a pertinência dos marcos nos trajetos, com exceção da meleira em Santo Amaro, na Bahia, onde o encontro fortuito com a ruína em meio à vegetação voraz rendeu três imagens em gravura.

A gravação das arquiteturas, algumas em ruínas reais, outras em projeções, se desenvolveu a partir de uma lógica da afinidade, da memória afetiva, agora sem a necessidade de compor álbuns, mas antes suítes ocasionadas pelo acúmulo e edição. A partir de uma eleição técnica, passei a me valer mais na gravura em metal do processo da água forte linear e na xilogravura, apesar de menos freqüente, de uma gravação que valoriza a construção tonal e a apologia à linha, recursos próprios da gravura em metal. Desta forma, acredito ter estabelecido não apenas uma transição das técnicas, no caso da xilogravura que se apropriou da linguagem do metal, mas alterado também a própria maneira de me apropriar tecnicamente das imagens. A elaboração das formas se deu a partir de uma lógica da estrutura e da atmosfera. A estrutura compreendida pelo esqueleto gráfico em água forte e a atmosfera pela incisão da ponta seca e rolete, pelo aveludado

das rebarbas e pela ação do rascador, a maneira de mimetizar a atitude do desgaste ou da destruição da matriz como destruição da arquitetura.

A escolha dos temas se processou pela afinidade e requereu três estágios de elaboração: o primeiro, pelo encontro revelador, quando se estabeleceu a ligação afetiva, o primeiro impacto; seguido pela observação do real, pelos registros em cadernos de apontamentos e, algumas vezes gravados de imediato, passaram a terceira etapa, que considero uma conquista no projeto poético. Passei a evocar, neste momento, a imagem do primeiro encontro, a primeira impressão que pelo registro de observação passava por um filtro lógico de proporções e locação. Descobri que o que menos interessava eram o registro iconográfico, a verossimilhança e a informação arquitetônica, mas o efeito do encontro.

Creio que a memória da imagem ao ser evocada num momento de re-elaboração passou a operar uma lógica interna até então não compreendida ou não permitida, a lógica de uma retórica da imagem e de seu contexto.

Passei a compreender que os edifícios encontrados requeriam uma abordagem técnica de imediato, eram vistos em processos de gravuras, como se tivesse que “gravar uma gravura”, ou seja, eu passei a vê-las como procedimentos específicos.

Quando uniformizadas pela técnica de desenho de observação e gravação, com o compromisso com a fidelidade arquitetônica e com a legibilidade dos processos de linha e mancha, como no caso das imagens do Teatro da Memória, estes *edifícios imagens* obedeciam apenas a requisições da convenção. Estas imagens perdiam sua eloquência, deixavam de participar de uma retórica.

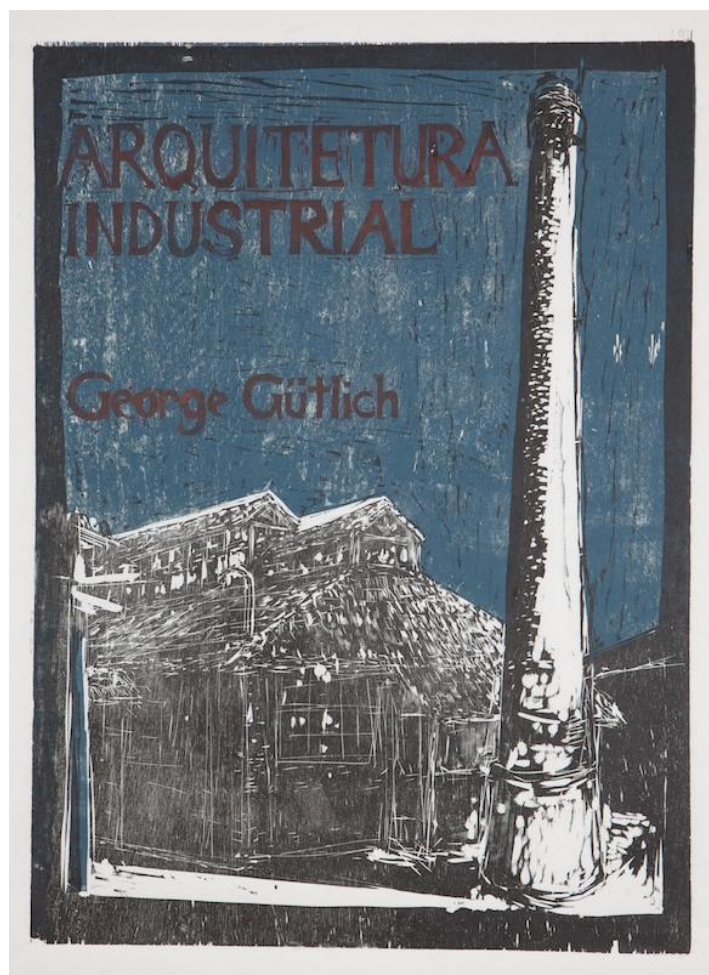
Acredito que a suíte atual não careça de uma descrição pormenorizada, imagem a imagem, por dois motivos: estou muito próximo ao processo de concepção, o que impede uma leitura em perspectiva da obra e, em segundo lugar, as figuras estão desconectadas de uma narrativa; são encontros, revelações confidenciais à gravura. Uma evasão consciente da gravura projeto, um direito de pensar a arte como sistema de comunicar pensamentos intraduzíveis por outro meio que senão a imagem.



O passado revisitado: Fábrica Embaré, água forte, aquatinta e ponta seca, 60x80cm. 2008.



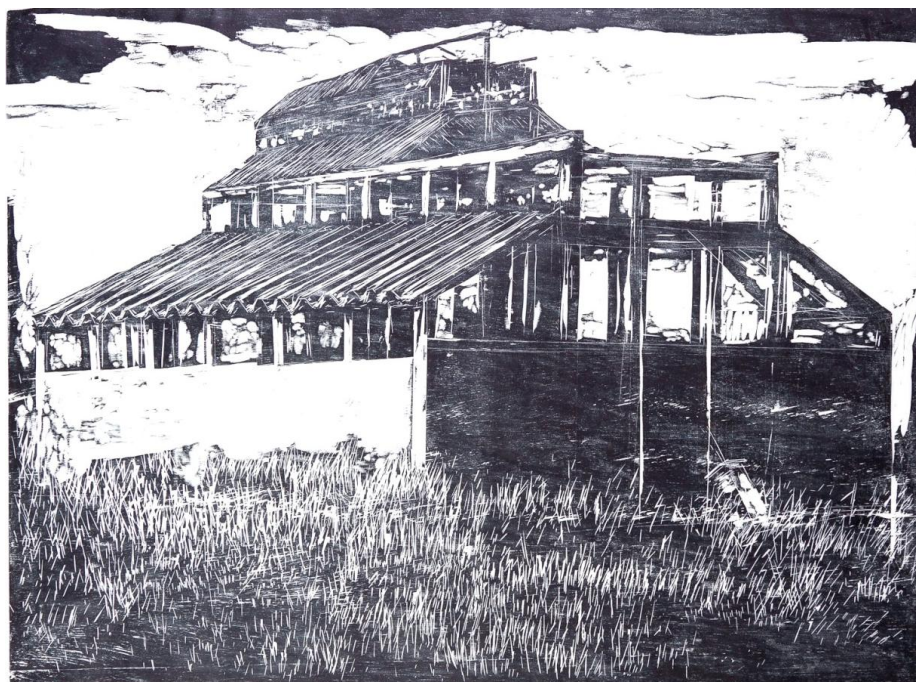
Cambuci. Água forte e ponta seca, 20x15cm. 2008.



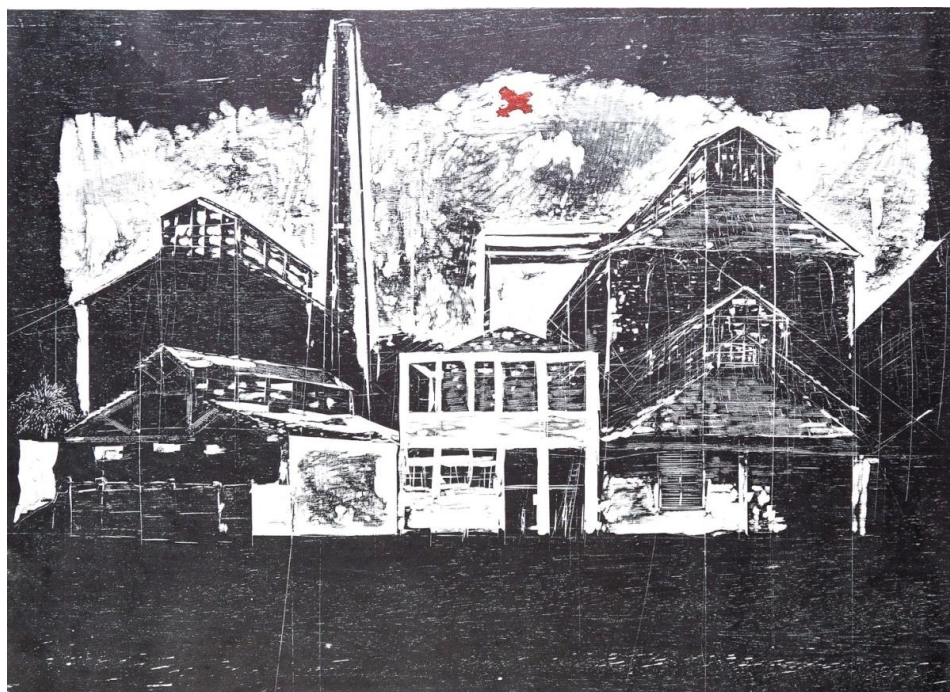
Cartaz da exposição sobre Arquitetura Industrial, xilogravura em camafeu, 70x50cm. 2009.



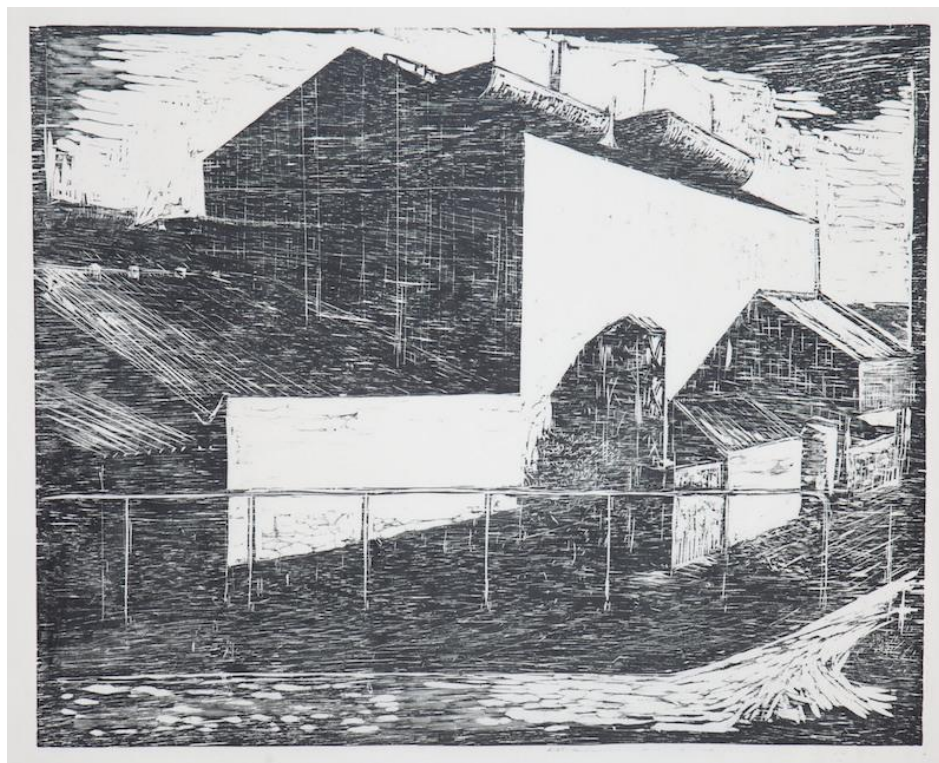
Engenhos do tempo: Fábrica Ford Taubaté, água forte e ponta seca, 50x60cm. 2010.



A margem da história: fábrica da Rodovia D. Pedro II, xilogravura de fio, 50x70cm. 2009.



Sobrevoando as ruínas de um doce passado: Fabrica Embaré, Taubaté. xilogravura de fio, 50x70cm. 2009.



Ruínas do futuro. Xilogravura, 60x80cm. 2011



Meleira, Santo Amaro, Bahia. Água forte, 2011.



Meleira, Santo Amaro, Bahia. Água forte, 50x60cm. 2011.



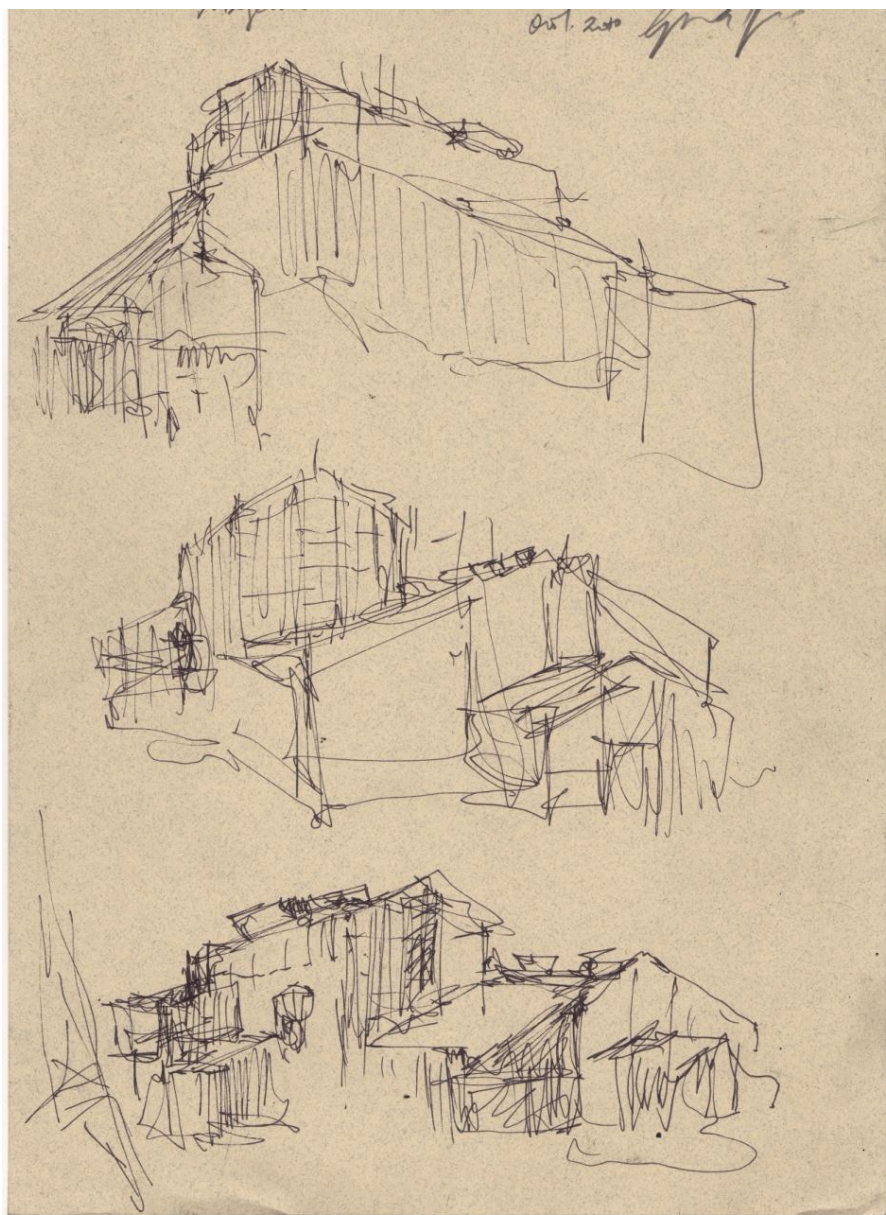
Às margens da estação. Água-forte e ponta seca, 40x60cm, 2009.



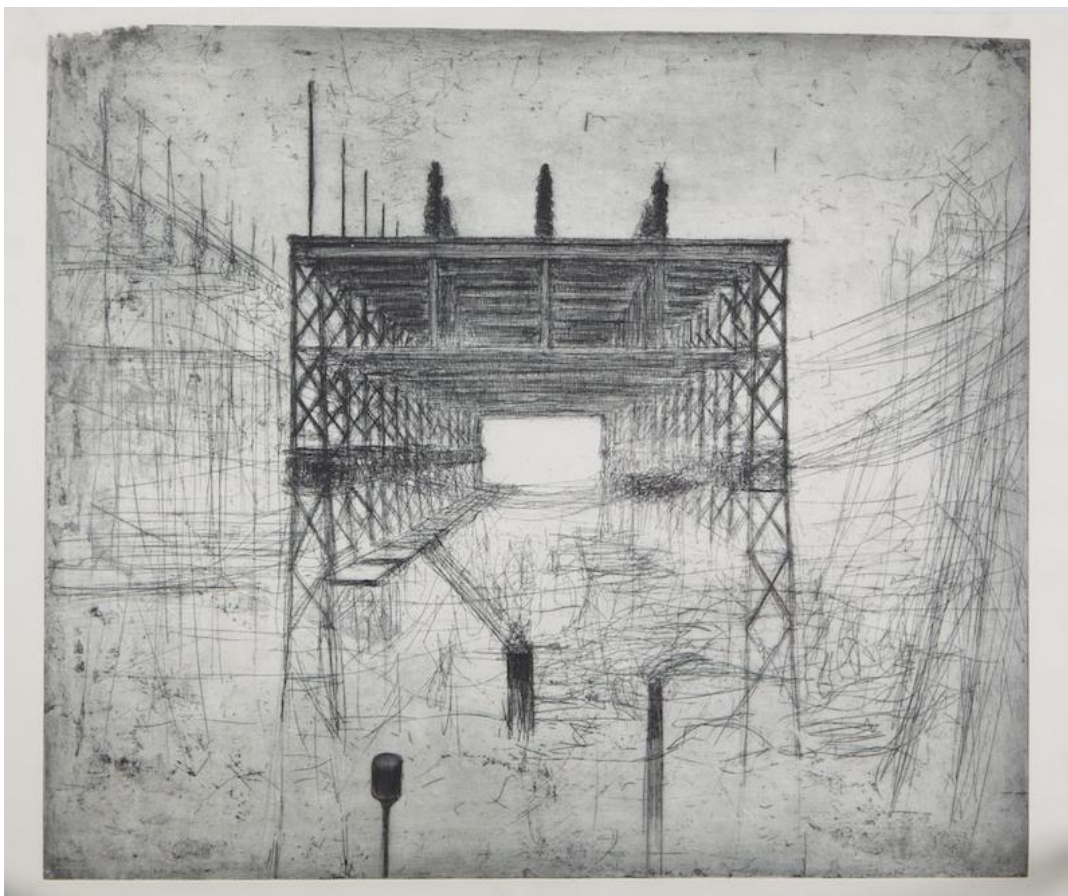
Ruínas da borracharia. Água forte, aquatinta e ponta seca, 30x40cm. 2010.



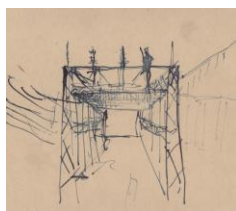
Ruínas em construção. Estudo. Grafite, 30x40cm. 2011



Mafersa, estudos. Caneta de ponta porosa. 40x30cm. 2011



Alta tensão, ruínas da modernidade. Água forte, 60x50cm. 2011



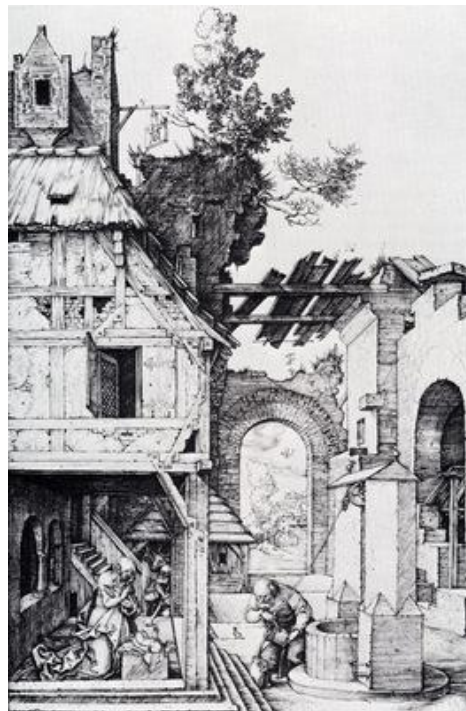
CAPITULO III: ESPECULAÇÃO TEÓRICA

POR UMA GENEALOGIA DA ARQUITETURA NA PAISAGEM

*“(...) em relação a coisas inanimadas e acidentais por vezes ocorre o reconhecimento (...)”*Aristóteles,

Minha intenção ao inserir um estudo sobre a genealogia da arquitetura representada foi de analisar meu trabalho a partir de uma contextualização. Procurei tanto elaborar uma prospecção quanto compreender como determinadas obras operaram como referências para a construção de minha poética; de como minha busca estaria alinhada por um tema e tratamento que possuem respaldo histórico.

Nesta especulação, veio à tona a figura da ruína derivada do gênero de paisagens urbanas, do edifício feito modelo. A ruína pensada enquanto modelo acarreta também a idéia de narrativas ou, mais especificamente, de retóricas. Se as ruínas se manifestam à maneira de um discurso, podem também desenvolver os três tempos da retórica. Estes tempos parecem estar ligados ao contexto temporal e espacial dos modelos, às intenções do discurso. Enfim, aparentam construir uma simbologia específica.



Albrecht Dürer. Natividade. Buril, 1504.

Quando tenho à frente uma gravura em buril representando uma natividade, obra de Albrecht Dürer, observo um ambiente disposto de maneira conveniente, num intuito claro de entrar em acordo com o decoro esperado para a narrativa dos evangelhos: o humilde estábulo, os pais zelosos. Neste contexto, o filho de Deus teria nascido nas condições mais improváveis, sendo venerado pela trindade de reis, pelo resumo das partes do mundo, uma mulher com a graça de ser uma mãe dos homens - sempre linda em meio àquelas circunstâncias -, um São José, compenetrado em seus afazeres de obter água em um velho poço. Tudo estaria resolvido nos pressupostos da mensagem, mas há algo a ser dito pelo cenário. O estábulo é uma construção alemã da época de Dürer, nenhuma reconstrução histórica foi necessária, pois o cristão fiel tem consciência da atemporalidade e da alocação do acontecimento. Há ainda um exercício narrativo nestes artefatos: a construção alemã se escora numa mais antiga, uma ruína ao estilo romano. Uma nova história está para ser contada com a vinda do salvador. Uma nova arquitetura se constrói a partir da antiga. Além disso, o pequeno detalhe quase obrigatório na iconografia da vida de Cristo: a pequena árvore, símbolo da ressurreição sobre as ruínas da velha construção.

Não creio que o cenário tenha importância menor que a narrativa. Acredito que uma retórica da imagem arquitetônica e, mais amiúde das ruínas, mereça um olhar atento. O artista parece ter se apropriado de uma linguagem ainda não formalizada, articulando elementos a partir de uma lógica.

Intuo que, para tratar o assunto das *ruínas arquitetônicas*, deva apresentá-las diretamente filiadas ao gênero da paisagem. Porém, acredito que, de antemão e de maneira até inversa, deva especular sobre um hipotético deslocamento de um gênero ainda não nominado na paisagem, o da *imagem arquitetônica*, uma vez que neste contexto específico o edifício reivindica o status do terreno fronteiriço, o terreno do retrato, com suas variantes no estudo das paixões e temperamentos, mas também se articula com a natureza morta no momento em que se presta a organização filosófica do espaço.

Na medida em que este tipo de imagem parece alheio aos gêneros consolidados de paisagem, retrato, história, natureza morta, esta possibilidade aventada, a meu ver, podia transitar de

maneira metafórica entre todos os gêneros. Tal condição se daria, uma vez que fosse guiada pelos exemplos de uma genealogia que culmina na imagem da arquitetura, de uma arquitetura pensada não como pano de fundo, mas como articulação meditativa ou protagonista de uma cena; redefinindo-se em diversos terrenos da imagem, enquanto retrato, natureza morta, *história*¹. O “edifício retrato” justificar-se-ia de início pelos atributos antropomórficos respaldados pela própria literatura (Vitruvius e Vasari), depois por características advindas do devaneio sobre o artifício humano; o “edifício natureza morta” poderia se pensar na medida em que este é deslocado da função de fundo compositivo e tratado enquanto objeto, num diálogo entre outros objetos.

Por bases iconográficas, os gêneros “natureza morta”, “cena histórica”, “paisagem” e “retrato” encerram assuntos distintos, com implicações formais específicas, mas acredito que pelo viés iconológico estes mesmos gêneros possam se articular em transições, talvez em função do papel narrativo das imagens, ou por uma identidade manifesta nas coisas inanimadas.

A representação codificada do espaço, por sua vez, parece ter possibilitado o desenvolvimento de retóricas, manifestadas pela substituição da alegoria do verbo pela alegoria das coisas, e que outorgam a este tema, a paisagem com edificações, a possibilidade de transitar retoricamente entre outros gêneros. No entanto, o que acredito mais conveniente a esta especulação é a possibilidade de um “Retrato da Paisagem”, de uma paisagem compreendendo implicitamente os paradigmas do retrato, da identidade humana no espaço, nos lugares, nas coisas.

A partir da premissa de uma arquitetura retratada proponho pensar uma imagem simbólica advinda especificamente desta representação. Especulo sobre uma imagem manifesta inicialmente na pintura, pela imitação dos elementos da arquitetura no próprio espaço edificado, pelo testemunho da pintura parietal nos afrescos romanos, passando pela articulação conseqüente de seu valor simbólico pela escola de Giotto, pela “*cidade cenário*” do Renascimento até o advento formal das *Vedutas* e *Prospectivas* setecentistas.

Como ponto de interesse e para objetivar os interesses desta tese o momento escolhido como consolidador de uma linguagem foi exatamente o século XVIII. Pelo exemplo da obra de Antonio da Canale e de Giovanni Batista Piranesi acredito que se apresentam os paradigmas de um

discurso que de certa forma se sedimentou nos séculos seguintes: uma vez que estas maneiras de representar a paisagem urbana se manifestaram na gravura em metal e de maneira muito peculiar: pelo processo de corrosão, pelo desgaste químico da matriz de metal,. Acredito que o procedimento em Piranesi e Canaletto passou a estabelecer paulatinamente uma relação de afinidade intencional e, conseqüentemente, uma relação poética, entre a natureza da técnica e a natureza do assunto eleito: água forte sobre cobre e tempo sobre a pedra.

Uma antropomorfização das coisas inanimadas, uma atribuição de características humanas a objetos, parece se manifestar nas especulações metafísicas cunhadas pela pintura de natureza morta ou pelo próprio retrato associado aos objetos; mais adiante a relação sensível do homem para com um local ou *topos*, definida delicadamente por *topofilia*, termo cunhado por Gaston Bachelard em sua *Poética do Espaço*, delimita uma situação que parece estar mais ligada a um princípio de diálogo entre seres, a uma interação entre homem e elementos de seu entorno, do que a uma topografia, um contexto espacial de uma ação, um cenário para uma narrativa.

Considero também, neste momento, a pouca validade do conceito de *paisagem* na acepção que é tida a partir do registro dos gêneros pictóricos no séc I por Plínio, o Velho¹, pois não se trata de um recorte ou uma demarcação, mas de uma *experiência*.

Homem e natureza são personagens em princípio iguais. Não é apenas quando a Terra se feminiza ou o Mar que se masculiniza, mas é quanto o indefinível Tempo e o inefável Vento são tratados individualmente e como personalidades: Cronos, Aurora, Horas, Crepúsculo, Eólos, Zéfiro. Neste contexto, é possível se conjecturar a possibilidade de um espaço tratado em pormenores e em seus componentes, como seres superiores ou iguais ao homem e não num contexto de conjunto. Quando Ulisses em suas erráticas aguarda Aurora *dedirrósea* e é favorecido pelo hálito de Zéfiro fica patente a ligação entre a terra e a vida do homem, entre sua frágil existência e os desígnios do mundo. Os textos homéricos, a *Ilíada* e a *Odisséia*, parecem anteceder as bases formalizadas dos princípios de um modelo de *harmonia* do mundo engendrado no Renascimento. As leituras platônicas ao considerarem, a partir do referencial humano, o reflexo de uma afinação universal, faziam eco à instrução de fabrico arquitetônico por uma correspondência entre astrologia e anatomia humana, entre as harmonias do corpo humano e a

ordem do universo, obedecendo a um princípio de naturalização das regras harmônicas, pois se está presente na natureza segue uma analogia natural, um desígnio divino.

O modelo da *forma* humana se aplicado às cidades fundadas pelos romanos, as orientava por um eixo central norte sul, *cardus* e outro leste oeste, *decumanus*, cuja orientação é dada pela *Inauguratio*, ou rota solar, definindo *templum sinistrum* e *templum dextrum*⁵. Anunciam o mundo que se corporifica, inclusive com um centro vital, um eixo vertical, o *umbelicum*, pois “(...) Analogamente, o umbigo é o centro médio natural do corpo (...)” VITRUVIO, 1999, pg. 93. Esta estrutura é centralizada emblematicamente por um *Umbelicum*, emanado de um grande fosso que ligava a *urbis* ao *mundus*, a cidade ao mundo subterrâneo gerador, local onde habitam as forças vitais ctônicas e onde passarão a habitar os mortos. Tal como o homem do *circulo quadratório*, o ponto original de toda a sua harmonia formal é também o ponto de origem de sua vitalidade.

Compreendido em sua forma pelo princípio de Semelhança, o edifício deve apresentar, segundo Vitruvio, a “(...) correspondência entre as medidas de cada um dos elementos das partes da obra e ela, como um todo, de onde resulta a relação entre as proporções. De fato, nenhum templo pode ser bem composto sem que se considere alguma proporção ou semelhança, a não ser que tenha exatas proporções, como as dos membros segundo uma figura humana bem constituída. (...)” VITRUVIO, 1999, pg. 92. O discurso sobre as partes do corpo como modelo e o aspecto de inteireza re-expõe o conceito de beleza da Poética de Aristóteles onde “(...) o belo, seja num ser vivente, seja em qualquer coisa composta por partes, precisa ter ordenadas estas partes, as quais igualmente devem ter uma *magnitude* (...)” ARISTOTELES, 2000, pg. 46.

A correspondência entre corpo humano, corpo arquitetônico e *corpo do mundo* tornou-se modelo para diversos discursos advindos da leitura de Vitruvius. Da mesma feita que os textos de Platão, cristianizados por Marsilio Ficino na Teologia Platônica⁶, os princípios de figuração humana do lugar sofreram revisão por intermédio da leitura bíblica da Epístola aos Efésios, onde São Paulo alude a dimensão topológica do corpo místico de Cristo⁷. Na *Teologia Platônica*, por exemplo, há uma referência a uma *anima mundi*, uma *alma do mundo que habita todas as coisas*⁸, idéia esta que também vai encontrar equivalência no *De Harmonia Mundi* do veneziano Francesco

Zorzi⁹, ao buscar estruturar a idéia de um corpo harmônico *microcósmico* derivado de um outro *macrocósmico*. Aqui, Zorzi discorre sobre uma música celestial, um princípio de harmonia advindo da música e presente na anatomia humana por um sistema de medidas correspondentes e que, por uma associação lógica, deve estar presente em todo engenho que se pretenda harmônico.

Zorzi, à maneira das interpretações platônicas do renascimento, lançou mão de um ousado projeto; baseado em exemplos bíblicos e na idéia das proporções harmônicas conhecidas dos humanistas propôs a mensura do mundo pelo número contido no homem. No homem de Zorzi também está contida “a imagem circular do mundo”, por onde apresentou sob novo prisma a idéia do homem vitruviano, circunscrito no círculo quadratório. As proporções e a geometria contidas no homem são proporções naturais e, portanto, refletem o desígnio de Deus, numa antevisão do *Dio Segno* (*disegno*, ou “desenho” em italiano) de Federico Zuccaro, do desenho como signo de Deus.

Para ratificar e enobrecer ainda mais os conceitos advindos do *De Architectura* de Vitruvius, Zorzi procurou aproximá-los das lógicas métricas da mística judaica e, por cuidadosa seleção, acabou apoiando-se no exemplo das proporções da arca de Noé, justamente no paradigma hebraico do renascimento simbólico do homem e dos seres. Zorzi observou como esta construção, barco-casa-mundo, fora ordenada por Deus a partir das proporções do homem.

A adequação das ordens aos deuses correspondentes a tipologias humanas obedece ao princípio da *Conveniência*: “(...) Os edifícios dedicados a Juno, Diana, Baco e demais deuses que lhes sejam semelhantes, se forem construídos jônicos, terão um caráter intermediário, porque suas características são temperadas tanto pela severa ordem dórica quanto pela delicada ordem coríntia.(...)” VITRUVIO, 1999, ps. 55 e 56. Se pelas regras da *Conveniência* as ordens arquitetônicas apresentam temperamentos condizentes aos deuses a que são indicadas convém pensar que são partes de um todo, que só assim poderá ser chamado de belo ou harmônico e que também estes temperamentos devem obedecer ao princípio dos temperamentos humanos, pois desta natureza são derivadas por *Analogia*. As indicações de *Conveniência* em que “(...) Para Minerva, Marte e Hércules, construam-se edifícios dóricos (..) em razão de sua potência vigorosa.(...) a Vênus, Flora, Prosérpina e às ninfas das fontes (...) as características do estilo

coríntio, porque em virtude da delicadeza dessas divindades, construções ornadas com fólios e volutas parecerão mais graciosas e floridas, aumentando sua legítima beleza.(...) a Juno, Diana, Baco e demais deuses que lhes sejam semelhantes, se forem construídos jônicos, terão um caráter intermediário (...) temperadas tanto pela severa ordem dórica quanto pela delicada ordem coríntia.(...)” VITRUVIO, 1999, PP. 55e 56. Não há regra de conveniência para a ordem compósita, que é variação romana da coríntia, nem para a toscana, variação da dórica.

Acredito que, pelos tratados que se ocuparam da divisão sexual e da figuração das colunas, das implicações das partes destas com cabeça e corpo; capitel e fuste, a busca de uma lógica natural, de um fundamento inquestionável para as medidas e para as atribuições foram recorrentes. Embora se saiba que o Partenon, em Atenas, exemplo maior de arquitetura do mundo helênico, fosse dedicado à deusa Palas Athena e, no entanto, possuísse colunas dóricas masculinas, isto não viria ao caso, pois o trâmite da teoria nem sempre encontrava seu equivalente na *práxis* arquitetônica antiga, mas que tais acepções viriam a tona apenas em sua classificação posterior.

Sobre esta segunda realidade, a da teoria, é que envereda a primeira experiência da gravura, de início atrelada às paginas tipográficas dos tratados até desmembrar-se no momento em que esta se converte em exemplares soltos ou extraídos de álbuns iconográficos, e apenas no século XVII, quando também se iniciam as especulações expressivas na gráfica sobre o papel das ruínas na paisagem.

A fonte vitruviana é de onde provém uma sucinta, mas precisa, abordagem dos princípios de temperamentos humanos aplicados às ordens, de identificação entre os humores do corpo humano com os do corpo arquitetônico. Ao abrir este precedente de adequação formal aos temperamentos e, conseqüentemente, o respectivo humor, esta abordagem possibilita uma empreita mais arriscada: a análise dos efeitos da bÍlis negra sobre os edifícios. A Terra, na qual a arquitetura se liga indissolúvelmente pela sua natural gravidade, encontra sua figuração simbólica na *melancolia* gravada por Albrecht Dürer que expõe os afetos da bÍlis negra naqueles ligados ao solo e à imobilidade. Por uma associação entre temperamento e instrumentos de transformação da Natureza, Dürer parece lançar luz sobre uma arquitetura melancólica e, de modo alegórico, sobre a manifestação do princípio passivo da ruína; os sólidos ligados ao solo, ao tectônico e sujeitos à

laboração dos outros elementos. Podemos iniciar por esta idéia um sistema aparentemente antagônico, um sistema de construção pela destruição. A ruína neste contexto se perfaz pelo princípio de evolução em cooperação com o tempo. O próprio registro da artificialidade do tempo parece conferir um terceiro estado sobre a matéria, um estado atingido pela devolução de sua forma artificiosa à Natureza, uma terceira natureza.

Notas:

- 1- 1-A idéia de paisagem citadina enquanto História (*gesichte*), que surge na pintura holandesa e flamenga, parece remeter ao caráter corográfico do registro, da veracidade técnica da informação.
 - 2- Plínio, o Velho, em sua *História Natural*, nos livros 34, 35 e 36 descreve dentre os gêneros pictóricos as variantes da paisagem; tais gêneros também surgem em Vitruvius no livro 7 do *De Architectura*.
 - 3- Coulanges, 2002. O livro primeiro, sobre as crenças antigas, é todo centrado nesta idéia de ligação atávica entre a morada dos mortos e a dos vivos. Sobre os gênios do lugar é específico quando menciona que “(...) Cada domínio estava sob a proteção das divindades domésticas que velavam por ele.(...)”p. 72.
 - 4- Vitruvius, 1999, p. 57. A título de exemplo vale a proposta de Kenneth Clark, 1980, p. 21, a partir da afirmação de John Ruskin “as grandes nações escrevem sua autobiografia em três livros: o de seus feitos, o de suas palavras e o de sua arte.”
 - 5- Wittkower, 2002, p.147.
 - 6- As correspondências entre corpo humano e corpo do mundus é assunto do prólogo do livro *Geometrias Simbólicas da Arquitetura*, de Mario Henrique Simões D’Agostinho, 2006.
 - 7- D’Agostinho comenta em nota esta hipótese na p. 151 do livro supracitado. SENNETT, em seu livro “*Carne e Pedra*”, aborda, nas pgs. 114-115 o sistema ritualístico romano para a definição dos eixos, do umbilicum e das celebrações em torno do *Mundus*.
 - 8- In Hillman, James. 1993, p.9.
 - 9- Zorzi, *De harmonia Mundi totius*, p. 100-101.
 - 10-O ensaio “*O Círculo e a Linha*” de Newton Bignotto, ao analisar a “*Oratio de hominis dignitate*”, de Pico della Mirandola, explana a contribuição deste autor pela abordagem do livre arbítrio, de controle do destino, frente ao conceito de *Imanência* medieval. BIGNOTTO, In NOVAES, Adauto (org). **Tempo e História**, 1994.
 - 11-Isidoro de Sevilha, *Glossarium Salomonis*, 1158-65. Munique Biblioteca estatal da Baviera, Clm 13002. *Etymologiae*, segunda metade do sec. XII. Biblioteca Nacional Austríaca, Viena, od. 67.
- O conceito de esfericidade da Terra se mantém durante a Idade Média, como atestam as Crônicas de Jean de Mandeville, 2007, p. 39.



Volutas, ruínas de fantasias, água forte, 4x6cm. 2011.

CAPÍTULO IV: DA ARQUITETURA E DA RUÍNA ENQUANTO GÊNEROS

Acredito que, pelo testemunho de Plínio, o Velho, no livro 35 de sua *História Natural*, que os pintores por ele laureados eram os artistas “mecânicos” mais célebres de seu tempo. O *status* da pintura neste contexto é de tal monta que só a existência de uma pinacoteca nos Propileus, em Atenas, é suficiente para o comprovar que quadros eram considerados bens a serem protegidos. Sabe-se também, por este exemplo, que pintavam sobre suportes móveis e disputavam entre si habilidades em imitar a Natureza ou até em suplantá-la; salvo raras exceções essa era a regra: enganar a Natureza e o homem. A *Poética* de Aristóteles ratifica esta disputa em torno da *mimesis* ou da *imitatio* ilustrada por Plínio e elucida sobre esta particularidade da pintura quando aponta para um caminho retórico da imagem e não para o aspecto servil do ofício, para a interpretação e não a pura imitação. A analogia utilizada por Vitrúvio se insere neste contexto da *imitatio*, uma figura elaborada a partir de referências e não por cópia. Auerbach¹ especula sobre a precisão dos vocábulos equivalentes à figura e o início de seu uso preciso durante a helenização romana, lançando luz sobre três autores: Varrão, Lucrécio e Cícero. Enuncia a variação da idéia de *figura* em diversas acepções: *schematta*, *typo*, *plasma*, *simulacro*, *forma*. Variações estas que, neste estudo, uso para lançar luz sobre o sentido mais amplo da analogia, da figuração humana na paisagem e na arquitetura, bem como os aspectos simbólicos da face e dos membros transferidos ao edifício.

Parece-me que, ao abrir este nicho, eclode uma miríade de possibilidades, consideradas a partir de distintos sistemas de interpretação das coisas visíveis. Imagino que, independente do aspecto

menor que a pintura decorativa exerceu na Roma imperial, duas premissas são importantes neste momento: a de que a pintura era parietal e que era um gênero de submissão ao edifício e seu contexto interno. O exercício pictórico consistia em imitar a arquitetura no próprio suporte arquitetônico.

No *De Architectura*² há o evidente exemplo de que os romanos, de modo diverso dos gregos, preferiam integrar as pinturas aos muros dos edifícios. Neste tipo de aplicação, o princípio de decoro, ou de adequação de um elemento pictórico ao ambiente arquitetônico, se faz necessário. No Livro 7 a definição é precisa: “(...) as paredes propriamente ditas devem possuir ornamentos adequados aos motivos da decoração quando da aplicação do estuque, e de tal forma que possuam certa dignidade e não sejam estranhas às características do gênero à qual pertencem.(...)” e , numa apologia obrigatória à herança grega, enfatiza que “(...) os antigos que instituíram a decoração mural imitaram primeiramente as variedades e as disposições dos veios de mármore, e, em seguida, diversos arranjos de triângulos e faixas ocreas. Mais tarde, passaram a imitar até mesmo a forma dos edifícios, as projeturas salientes e das colunas e das cumeeiras, e, doutra parte, em locais abertos como as êxedras, em razão da amplitude das paredes; representam frontões com cenas trágicas, cômicas ou satíricas.(...) Assim pintaram portos, promontórios, praias, pastores, assim como, em alguns lugares, deixaram grandes pinturas contendo imagens da guerra de Tróia, ou as erráticas de Ulisses por diversas paragens, e outras que, tal como essas, foram criadas pela natureza.(...)”. Vitruvius, além de apresentar uma breve genealogia das pinturas murais, evidencia que a decoração arquitetônica poderia ser de caráter descritivo ou narrativo, mas sempre a partir da imitação da natureza. Logo em seguida inflama-se contra a liberdade de alteração da forma original “(...) Mas esses exemplos tomados com base em coisas reais são agora reprovados de forma injusta. (...)”VITRUVIO, 1999, liv. 7. . O arquiteto demonstra claramente que era adverso à nova moda decorativa que se instaurava no mundo romano do séc.I: a dos grotescos, ou soluções pictóricas que mesclavam plantas, seres humanos, animais, elementos arquitetônicos. O princípio de fidelidade para com o modelo deveria ser mantido. Era certo que os gregos haviam deixado uma herança insuperável na arte da pintura, afirmação comprovada pelo menos textualmente, uma vez que nada restou. Uma pintura que não existe

sempre constitui um desafio insuperável. A pintura imitativa romana parecia se acomodar ao relegado decorativo e em homenagear e seguir os passos do passado grego narrado por Plínio.

O fato mais importante nesta observação é que se repetirá amiúde em Plínio e, bem posteriormente em Ghiberti, é a importância dada à habilidade de enganar a vista que o pintor possui, a arte de manusear o pincel a ponto falsear a arquitetura por meio de artimanhas do ofício, de recursos óticos, além de compor com decoro as ornamentações adequadas ao ambiente.

No que diz respeito à ilusão da arquitetura na própria arquitetura pode-se notar um *crescendo* nas técnicas de pintura parietal romana cujo tema é o edifício e que se desenvolve do séc. III a.C. ao I d.C. O primeiro indício de um estilo pictórico ocupado deste artifício representa incrustações ilusões de relevos em pedras ou estuque, como visto na “Casa dos grifos” em Roma.

Sobre o segundo estilo, já de caráter declaradamente ilusionístico na imitação de colunas e relevos, incorpora também elementos de decoração efêmera, como as grinaldas que depois tornar-se-ão elementos pétreos; pode-se dizer que o caminho foi da natureza para pintura e, depois, para o relevo escultórico.

O terceiro estilo, mesmo conhecido durante longo tempo apenas por referência textual, se estruturou como um paradigma para a arte italiana do pré-renascimento em diante. Apresenta o artifício de pinturas que iludiam a vista de uma *janela*, ou de um peristilo, onde se representam não só elementos arquitetônicos do edifício suporte para a pintura, mas as possíveis cenas vislumbradas a partir deste, como a representação de cenas com outros edifícios; este estilo se difundiu do final do séc. I a.C. à metade do séc. I d.C.

Quando somos informados, no *De Architectura*, sobre o advento da pintura posteriormente conhecida como grotesca, que se compõe por associações entre elementos fitomórficos, arquitetônicos, zoo e antropomórficos, há um claro elogio ao estilo ilusionístico.

Dos gêneros pictóricos ou tipologias da imagem representada na obra de Plínio, o Velho, a “*História Natural*”, há uma lista de um número que excede os convencionados no século XVII. Não se refere aos gêneros do retrato, da natureza morta, da paisagem, das cenas histórico-mitológicas, mas cita muitas especialidades semelhantes e muitas outras mais pelas quais eram

célebres os pintores da Antiguidade e que, por este motivo, serviam de protótipos aos subseqüentes³.

Do assunto que vem a ser de interesse a este estudo, a *cena urbana*, há uma citação chave, em Plínio, que coaduna com o *De Architectura*; sobre um gênero menor e, especificamente, de um pintor conhecido como Pireico, que, segundo o texto, foi “(...) inferior a poucos na habilidade artística; não sei se prejudicou pela escolha de temas, já que adotando o estilo não elevado (*humilia*), conseguiu alcançar, porém, suma glória no não elevado. Pintou barbearias e sapatarias (...), sendo por isto mesmo apelidado de *Rhyparographos* [pintor de trivialidades];(...)” PLÍNIO, p. 84.

A busca por uma genealogia da arte de representar pictoricamente a arquitetura poderia se iniciar alocando Pireico, como o primeiro pintor de paisagens urbanas. Especializado no gênero que, como descrito, nasceu menor, como *não elevado*, a despeito de seu autor ser dono de habilidade pictórica digna de nota. O *status* deste tipo de pintura não parece ter se elevado na Roma helenizada, mas apenas transferida de suporte, adquirido também sua versão em escala natural ao se prestar a imitar os materiais construtivos, os veios dos mármore e os relevos, janelas, balaustres.

A pintura romana, além de aparentemente perder em qualidade retórica para a grega, tinha de se sujeitar aos desígnios dos ambientes, a compor um cenário cuja primazia era da arquitetura. A imagem adequada ao ambiente construído, ou em “decoro” aos ambientes dos edifícios, por mais virtuosamente realizada que fosse, aparentemente se propunha a circundar o homem, a respeitar a primazia da arquitetura; enquanto as pinturas sobre outros suportes ou a escultura de efígies, ocupadas da representação sem necessariamente se submeter ao decoro de um ambiente específico, gozavam de outro status.

Pelos testemunhos da pintura parietal romana, remanescentes na arte do afresco encontrados em Pompéia ou nas cercanias de Roma a partir do sec. XVIII e revelados ao mundo como ilustrações dos textos citados, acredito ser possível questionar a relação entre os exemplos até então conhecidos com os textos de Plínio ou Vitrúvio. Acredito que a formação de um imaginário sobre esta tradição pictórica possa ter se desenvolvido somente a partir de interpretações textuais, de

vislumbres sobre a capacidade imitativa de elementos arquitetônicos dos pintores da Antiguidade. Os famigerados grotescos, os híbridos antrozo, zoológico e fitomórficos, da *Domus Aurea*, a residência de Nero, foram execrados por Vitruvius e Horácio, mas parecem ter sido os únicos exemplos do modelo pictórico romano à disposição até o advento das escavações em Pompéia. Imitados e reinventados em larga escala, estes ornamentos, porém, não configuravam os exemplos citados na literatura sobre a representação arquitetônica na pintura romana ou grega.

Como segundo momento desta genealogia, considerando a partir da pintura parietal medieval românica arrisco afirmar que uma imitação da arquitetura pela pintura foi reinventada. Neste contexto o imaginário, centrado na representação humana e na narrativa, restringiu a figuração da arquitetura às partes compositivas menores. Este modelo, porém, parece ter engendrado a idéia inédita da figura do homem como uma possibilidade de *paisagem* ou de resumo microcósmico do mundo.

Se alijada do contexto das correspondências simbólicas da imanência, do destino dos seres e da primazia do homem sobre a natureza e como parte das figuras de deleite, a imagem da *paisagem* e, mais especificamente do *edifício*, parece relegada a um papel descritivo; disposto na representação com a única função de localizar o acontecimento, de situar a ação, uma vez que as narrativas se desenvolviam de forma diversa de acordo com o *locus* a cidade, local da polidez; a floresta ou o deserto, os da selvageria

Na iconografia bizantina, assim como na românica e gótica, o edifício parece se apresentar diminuto, em escala dúbia comparada ao homem representado; aqui, a arquitetura parece surgir mais como um elemento de mobiliário que algo a ser considerado enquanto presença. Nesse contexto, são apresentadas composições em que os edifícios são dispostos como num conjunto de escala equalizada de aparatos domésticos: a cômoda, a mesa, a catedral; como comprovam também as miniaturizações de edifícios em móveis, na intenção de reproduzir o modelo maior da arquitetura, assim como a contrapartida da marcenaria da época se revelava no desenho intrincado das ruas.

A verossimilhança na pintura de representação arquitetônica parece ter se instaurado enquanto lógica da imagem a partir do advento dos sistemas reguladores, no Renascimento. Considerando

que os tratados não disseminassem, de imediato, regras de representação do mundo visível, a intenção narrativa parecia dominar sobre a descritiva, fruto provavelmente de algum acordo não formalizado sobre a retórica das imagens.

Na pintura “*O sonho do Papa Inocêncio III*”, pintado em afresco por Giotto di Bondone, em Assis, toda a simbologia de uma instituição fora transferida para apenas um edifício; edifício este que fora impedido de ruir pelo poder da fé de um homem que, apesar de franzino, se agigantou espiritualmente e suportou todo o peso desta missão, como se o prédio fosse uma simples peça de mobiliário.

O procedimento se repete em todo ciclo de afrescos de Giotto, em Assis, em representações da vida de São Francisco onde a figura da Igreja é configurada reiteradamente pela própria metáfora da construção; a instituição aqui se apresenta como o próprio edifício; do sonho do Papa com a queda e a salvação da cristandade à descoberta das ruínas da capela primitiva.

A interpretação pictórica foi concebida por Giotto com todos os atributos de expressão humana e pela busca de uma verossimilhança na representação dos elementos da natureza, mas por outro lado, ao configurar o edifício igreja se manteve ainda na tradição bizantina, como um objeto do mobiliário ou ainda como uma maquete de edifício.

Mesmo com a variação simbólica das escalas - do edifício em relação ao homem representado -, o ganho de um inventado *reencontro* com a antiga arte de imitação em pintura da arquitetura ou de seus pormenores, se faz notar. A exemplo, ainda, do ciclo de Assis ou da Capela dell’Arena, em Pádua, com as figuras em grisalho (*grisaille*), imitando esculturas monocromáticas inseridas em nichos arquitetônicos.

Ainda que permeado pelos cânones da composição hierárquica medieval, pela alteração das dimensões em função da simbologia de um discurso, o interesse de Giotto parece ainda ser o da narrativa, da importância da ação humana sobre o cenário, e não pelo valor persuasivo da arquitetura independente.

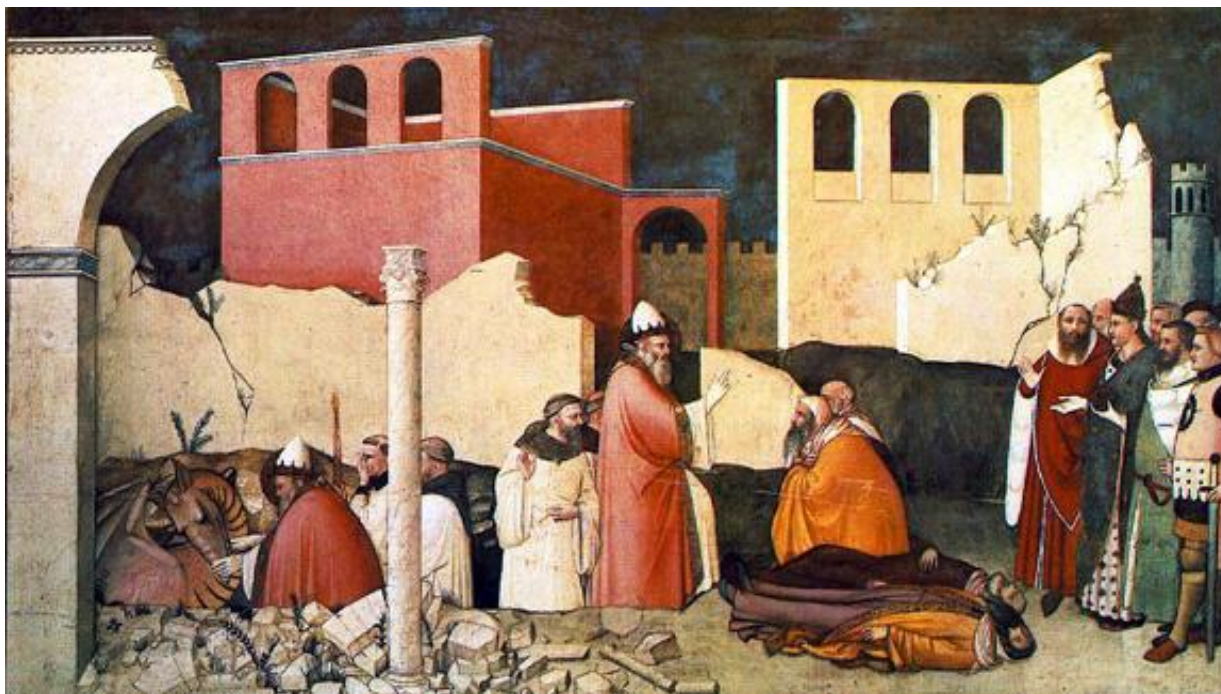
Num contexto no qual o discurso sobre alma e as virtudes do caráter possuíam primazia na iconografia, a imagem do edifício estava distante de se afirmar como objeto central, protagonista,

como algo a ser notado em sua individualidade. No entanto, os princípios iconográficos que pareciam guiar a intenção dos artistas para evocar pela pintura aquilo que não se via, o mundo espiritual, a partir deste momento, pelo marco registrado na obra de Giotto e Cavallini, o edifício pintado, parece nos dar sinais de alteração, manifesta por este objeto até então relegado a segundo plano e que vai paulatinamente ocupando uma nova condição.

Na medida em que a imaginação sobre o imatérico, sobre aquilo que não se apresenta, vai perdendo seu valor, o edifício, enquanto geometria sólida, aparenta ser individualizado e celebrado. O momento crucial aparentemente se consolida quando os citados sistemas reguladores da representação das formas visíveis passam a se apoiar em estruturas de *harmonia espelhada*, pela correspondência de equilíbrio de ambas as partes da composição, como modelo de beleza.

Num momento paralelo a Giotto, e a título de ilustração sobre as relações hierárquicas entre homem e cenário, a figura do cavaleiro elaborada por Simone Martini no grande ciclo de afrescos do Palácio Público de Siena, parece evocar um monumento equestre romano e que, por sua vez, se atém às características imitativas e de verossimilhança para com os modelos, enquanto as construções se manifestam como pano de fundo e enquanto miniaturas. Tanto pelo aspecto da representação quanto pelo do ideário, o nobre retratado, assim como o imperador ou o general romano a cavalo, passa a ser evocado como aquele que é controlador das próprias paixões. Monumento, entendido como tal, tanto pela dimensão quanto pela eloquência da pose, a figura de Guido Riccio da Fogliano frente à cena da ação, transfigura o fundo em mero esquema cartográfico contemporâneo, com indicação esquematizada de cidades, vilas, fortificações.

Uma curiosa articulação frente ao papel simbólico da arquitetura e sua importância como personagem parece manifestar-se no *trecento* e especificamente no círculo cultural florentino, no exemplo legado pelo mais dileto discípulo de Giotto, Maso di Banco.



Maso di Banco. O milagre do Papa Silvestre I, afresco, 290 x 534cm. Capela di Bardi di Vernio, Igreja de Santa Croce, Florença, c. 1340.

Ao ilustrar *A vida do Papa São Silvestre I* na capela Bardi, na igreja de Santa Croce, em Florença, Maso di Banco parece não apenas pintar a arquitetura em evidência e proporcionalidade em relação aos homens, mas destacar uma coluna coríntia como personagem em primeiro plano. Quanto ao modelo, é clara a menção ao espaço do fórum romano. Agora, porém, é visto de dentro e com atributos das ruínas que serão fundamentais para o desenvolvimento de um gênero derivado de outro, da *arquitetura em ruínas*.

A coluna, evidente em primeiro plano na pintura de Maso di Banco, mesmo antecedendo a famosa coluna simbólica do afresco da *Flagelação de Cristo*, de Piero della Francesca, se difere desta por não se tratar de uma coluna marcada pelo estigma do martírio. É, por sua vez, uma apropriação simbólica das ruínas anunciando de uma renovação, equivalente ao seu uso, como alegoria factual, das pinturas flamengas de então⁴.

O afresco de Maso di Banco encerra diversas questões que interessam ao estudo: o cenário em escala proporcional, a busca de uma imitação coerente das diferentes matérias do espaço arquitetônico, a representação dos processos construtivos, a indicação da ação do tempo pelas

pequenas plantas que corroem o edifício e, enfim, também a *coluna personagem*, em primeiro plano; algumas características poderiam inserir Maso di Banco na tradição imitativa da pintura romana; há, no entanto, uma busca pela narrativa da imagem na qual o papel da arquitetura e das ruínas é fundamental.

Em outro aspecto e quase uma antítese da idéia, o autor promove uma retomada tardia da simultaneidade e da seqüência medieval, em discordância com as conquistas da temporalidade linear de Giotto e Cavallini. Em apenas uma cena descreve três momentos de uma mesma história e, na medida em que coluna se presta a isolar estes dois momentos contíguos, a descida ao subterrâneo e o posterior retorno e ressurreição dos magos, a coluna em primeiro plano perde seu *status* de personagem e passa ao de subserviente divisor temporal.

O afresco em questão ilustra uma das passagens milagrosas da vida deste santo, descrita tanto no *Liber Pontificalium* quanto na *Legenda Áurea*. Para a história da inserção retórica das ruínas na paisagem urbana, de uma alegoria das coisas, esta imagem poderia constituir um exemplo seminal. O santo, amigo do imperador Constantino, opera um de seus milagres mais simbólicos: encarregado de libertar a cidade de Roma de um grande mal, um dragão que a assolava, tendo devorado mais de trezentos homens. Por intermédio da revelação de um sonho com São Pedro, o pai da igreja, recebeu o santo as instruções para combater a besta. Adentrando as profundezas da terra, guiado apenas por duas lanternas e tendo por armas apenas as palavras ditadas por São Pedro, vence ele o mal. Ao retornar à superfície o santo ainda, de chofre, ressuscita dois magos mortos (ou moribundos) após ministrar neles o batismo purificador.

Notas:

- 1- Erich Auerbach dedica o ensaio “FIGURA”, 1997. às distinções da representação: Schematta, figura, forma, signo na idade média cristã onde afloravam os textos clássicos por intermédio dos padres da igreja e que traz a tona muitas acepções do princípio de figuração.
- 2- Vitruvius. *De Architectura*, livro 7, caps.IV e V.
- 3- Há uma sugestão de equivalências entre os pintores biografados por Plínio e os exemplos em Vitruvius a partir da Renascença feito por E. H. Gombrich em *The Literature of art*, Art Documentation, vol. 11, no 1, Spring 1992, Yale University.

- 4- As colunas aparecem com frequência nas pinturas flamengas contemporâneas, sobretudo nas referentes à anunciação ou em outras sobre o advento de uma nova fé; a coluna quebrada ou duas diferentes, a cada lado, revelam a renovação frente à destruição do antigo.



CAPÍTULO V: SOBRE A FIGURAÇÃO DO EDIFÍCIO

O rosto e a fachada.



Gárgula, São Paulo. Águia forte, 3x3cm. 1988

“Perché, come al pictore convien la notizia della architettura per saper far li ornamenti bem misurati e com la lor proporzione, cosi all’architecto si ricerca saper la prospectiva perché com quella exercitazione meglio imagina tutto l’edificio fornito com li suoi ornamenti.”

Raffaello Sanzio, carta ao Papa Leão X.

Ao aludir, na *Poética*, às características de eloquência do cenário, Aristóteles atribui um poder de persuasão da pintura, uma qualidade retórica de atingir a imagem que poderia sobrepujar o próprio poder do texto e da interpretação. Ou seja, Aristóteles articula uma situação na qual a pintura de cenário possa se sobrepor às matérias principais do teatro: a palavra e a interpretação do ator. Tal consideração apenas vem abrir um pressuposto para uma atribuição de eloquência à pintura imitativa da arquitetura.

Supondo a imitação arquitetônica presente no cenário pintado, podemos supor em sua leitura o potencial atribuído pelo filósofo à figuração do edifício: “(...) O efeito da tragédia se manifesta mesmo sem representação e sem atores; ademais, para a encenação de um espetáculo agradável, contribui mais o cenógrafo do que o poeta.” ARISTÓTELES, 2000, p. 45. Além de enunciar de maneira categórica a eloquência do cenário ao considerar a título de exemplo a tragédia, o único

gênero digno de nota por seu caráter nobre, segundo a própria *Poética*, também eleva, concomitantemente, o *status* deste pano de fundo da representação pictórica na peça.

No bojo das interpretações dos séculos XV e XVI de Vitrúvio e das associações entre o texto do arquiteto romano e os preceitos da poética clássica, o tratadista Sebastiano Serlio, propôs para a cena trágica um inventário de antiguidades que comporiam o ideário da arquitetura dita clássica, de modelos a serem seguidos, elementos construtivos e ornamentais derivados da arquitetura egípcia, grega e romana. Ao fundo de um cenário urbano, composto por edifícios de lastro da antiguidade clássica, um arco do triunfo transformado permite vislumbrar um deserto com obeliscos e pirâmides. Serlio, em observação à poética aristotélica, confere ao cenário de lastro clássico o status de Trágico, o mais nobre dos gêneros do teatro.

Em contraposição, opôs, à maneira de Aristóteles, as características nobres do trágico às vulgares da comédia que, em sua origem, estava ligada às pessoas mais vis. De modo semelhante, Serlio propõe um cenário cômico todo apoiado em um sistema arquitetônico caótico - e gótico em grande parte -, fazendo eco às opiniões correntes sobre a falta de nobreza desta arquitetura, como preconizado na carta de Rafael ao papa Leão X, onde alerta sobre o perigo das influências “erradas” e dos *horrores tedescos*.

A instituição de um método de perspectiva, de um sistema de controle do escoreço das formas regulares, de início constituiu o grande problema formal da arte na renascença como também marca o advento da idéia de cidade ideal e da idéia do edifício *espelhado*, com um equilíbrio obtido a partir do rebatimento das formas, as formas regulares em meio ao caos da paisagem.

Uma inversão de procedimentos se instaura no campo da representação, pois a regularidade e a harmonia das medidas do corpo humano que era transposto ao edifício sofrem uma sutil transformação, agora que as regras são ditadas pela geometria. O edifício idealizado apresenta-se como base para uma nova codificação, uma vez que constitui um modelo facilmente codificável. A natureza não domada, incluindo nela o homem, também deveria passar por este crivo e assim tornar-se passível de ser compreendida a partir das seguras regras de um mundo cuja superfície planificada é produto deste desejo de ordem.

O ideário na representação pictórica de uma localização urbana representada a partir do sec. XIV sugere ter sido constituída, de início, como uma leitura desejosa do espaço circundante, de sua possível reorganização e, posteriormente, em suas articulações com a narrativa, na qual o edifício evidencia seu papel retórico frente ao cenário urbano. Penso que, gradativamente, o edifício representado adquiriu status de gênero independente a ponto de substituir o homem e tornar-se personagem, a assumir um status maior que o de cenário na experiência urbana.

Um breve olhar sobre o desenvolvimento deste gênero de imagem poderia induzir que o advento do edifício enquanto personagem, manifestado na poesia de Charles Baudelaire, no álbum não finalizado *Paris 1860*, ou mesmo nas críticas dos salões, indicaria o nascimento deste gênero da pintura das grandes cidades. De certa forma, a consolidação de uma prática de pensar a imagem do edifício como um novo tema, talvez mais próximo do *retrato*, parece ter se constituído paulatinamente, de modos distintos.

Mas, em um grande panorama histórico, um ponto de partida pode ser atribuído a partir da retomada das imitações romanas no final da idade média, no gótico internacional, como nas obras do círculo de Giotto, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti ou de Maso di Banco, uma vez que tratava de uma reinvenção, pois eram desprovidas dos modelos da grande pintura parietal romana.

Um nicho específico se daria nas corografias técnicas, nas descrições derivadas da cartografia, mas que só ganhariam escopo de pensamento visual necessário para formar escolas a partir da sua representação em gravura, mais especificamente, pelas *Vedutas* e *Prospectivas* setecentistas, que ainda ligadas a descrição técnica dispunham, por Canaletto, de um discurso retórico mais evidente. Cabe, em certo momento, se não isolar exemplos pictóricos de gráficos, mas pelo menos evidenciar aspectos individuais de um meio expressivo em relação a outro, uma vez que a gravura, em especial a em metal, será suporte para idéias que dialogam diretamente com princípios de vocação formal da matéria gráfica.

A cidade representada por Maso di Banco provavelmente é um exemplo isolado, em certos aspectos, e aparentemente não encontrou a repercussão que permitiria formar, a partir desta

postura, uma nova maneira de enfocar o assunto e assim consolidar um gênero de cena arquitetônica. No entanto, algumas especulações são possíveis: o modelo de Giotto de “arquitetura mobiliário” não se repetirá nos exemplos mais sofisticados da arte italiana, no entanto esteve atrelado a uma prática bizantina e se manteve ainda adentrando os dois séculos seguintes. Os afrescos sobre a situação das cidades, concebidas sob um prisma narrativo por Ambrogio Lorenzetti no palácio público de Siena, nas alegorias do bom e do mau governo, expõem o ideário da cidade enquanto local de expurgo da natureza e, portanto, o reino da linha reta e da pedra; as figurações se manifestam em forma de dobraduras e estabelecem nítida divisão entre a linha ondulada do campo e a organização desta natureza. Adentrar a cidade neste imaginário é transpor de um mundo a outro; as muralhas estabelecem nesta transição a idéia de um “diafragma que o povo do campo atravessa ao entrar na cidade ou pelo qual o povo da cidade sai para a caça ou para suas propriedades agrícolas” ARGAN, 1999, p.63.



Cidade ideal: painel de Urbino, têmpera sobre madeira, c. 1470. atribuído a Luciano Laurana, Piero della Francesca, Francesco di Giorgio di Martini e Giuliano da Sangallo. 60 x 200 cm. Galeria Nazionale delle Marche, Urbino.

No Renascimento italiano o advento da imagem do edifício central em meio a uma paisagem urbana regular, parece ter disseminado uma nova lógica no modo de se ver o espaço urbano. À maneira de um monumento equestre, a figura do edifício em forma de rotunda, mas sem caráter religioso ou celebrativo, parece ter reivindicado uma atenção até antes dada apenas à figura humana, ao general romano. Com certa razão, este advento se deu por conta da mudança da primazia técnica, pelo advento do desenho como ferramenta de pensar o espaço, e se disseminou por intermédio da representação do espaço urbano pelos artifícios da perspectiva de ponto de fuga central e da conseqüente idealização de uma harmonia pelo rebatimento dos lados, pelo espelhamento.

A idéia de uma superfície planificada, completamente artificializada, pode ser tanto uma leitura ideal, de um desejo de ordem espacial em contrapartida a natureza irregular e, portanto imperfeita, quanto a de uma conseqüente concepção de uma cidade simétrica, ou melhor, de uma cidade especular; exercícios de deleite geométrico que parecem sugerir o esboço de um novo modelo espacial, um modelo ideal de cidade. Neste contexto, de uma situação urbana regrada por uma malha regular de vias e de pontos centrais de confluência as formas arquitetônicas parecem reivindicar status específico, hierarquias que variam de acordo com a localização do edifício neste campo ordenado.

As projeções arquitetônicas permitidas pela observação e seleção dos exemplos romanos, a adaptação do ideário da figura do homem rebatido sobre o mundo, a cidade e, por fim, o edifício, a exemplo do Panteão, pareceu permitir o vislumbre da figura de um edifício humanizado, de um personagem pétreo frente ao cenário urbano, a idéia de um edifício ator num *teatro do mundo* reduzido.

À invenção de um passado de lastro clássico¹, como um modelo a ser seguido, ressurgido das ruínas, parece somar-se também o desejo de um controle das formas e das imagens advindas destas por meio dos códigos clássicos. Os *seres* de Plotino que visavam *não apenas serem contemplados, mas contemplar*, ou o *reconhecimento* dos inanimados pelos animados, os objetos aparentemente inertes vistos como dotados de identidade por Aristóteles, neste momento parecem sofrer uma revisão. Tal revisão se daria pela afirmação inaugural de Leon Batistta Alberti: “*Delle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla appartenersene al pittore.*” ALBERTI, 1980, p. 4.

Se “das coisas *que não se pode ver* deve se afastar o pintor”, também a espacialidade atemporal bizantina seria banida. Tanto o *reconhecimento* não regulado pelo desenho, pela circunscrição, quanto a simultaneidade das partes de uma narrativa parecem neste momento relegados apenas à historiografia da arte, como etapas que alicerçaram uma arte “*renascente*”.

A arquitetura, tal como está representada nos afrescos de Perugino e Botticelli na Capela Sistina, reedita o *status* do edifício rotundo da *Cidade Ideal* de Urbino quando nos expõem estes edifícios centrais na condição de monumentos, como pensados pelos humanistas “(...) o edifício

expressivo e representativo de valores históricos e ideológicos de alto valor moral para a comunidade - em outras palavras, o edifício que pode adquirir o valor de símbolo. (...)”². Este “edifício *símbolo*” poderia também ocupar o lugar da estátua, do monumento equestre. Uma transição de valores da escultura para a arquitetura parece ratificar a personificação do edifício e requisita, por meio da disposição na *urbis*, a possibilidade do retrato à organização pétrea, ao novo status de ordenação das pedras.

A figuração humana transferida para a forma do edifício, por uma derivação da Analogia vitruviana, foi desta monta apropriada por Giorgio Vasari como correspondência direta à aparência e não apenas por intermédio das proporções. A apologia à personificação do edifício é não apenas pensada nos membros do corpo como partes do projeto, mas como relação direta entre fachada e rosto. Enfatiza que é necessário representar o corpo humano na totalidade e nas partes. Sobre as partes “(...) Por primeiro aspecto, a fachada deve possuir decoro e majestade e ser distribuída como a face de um homem: a porta embaixo e no meio, assim como no rosto tem o homem a boca, donde no corpo passa a todo tipo de alimento; as janelas como olhos, uma aqui e outra lá, conservando sempre a paridade (...)” VASARI, 1568, cap VII, pg. 2. O *De Architectura* de Vitruvius deixou apenas esboçado uma idéia sobre a figuração humana quando, no primeiro parágrafo do livro terceiro, é citada uma passagem, supostamente de lastro socrático, sobre a necessidade de se abrir janelas no peito dos homens para que os sentimentos não permanecessem ocultos³. Nas interpretações formais a partir de Vitruvius o que parece transparecer é a idéia imediata da metáfora figurativa, seguida pela *Analogia*, por intermédio das proporções e pela idéia de inteireza, de completude pela semelhança emblemática entre *Corpus Architectônico* e corpo humano.

Se, em Vasari, as janelas são tidas por olhos e a porta por boca, constituindo inclusive a distribuição simétrica da face, podemos considerar que o tratadista não acreditava que tal fórmula fosse seguida fielmente, apesar dos exemplos contemporâneos de Federico Zucaro e de outros maneiristas que infestavam a arquitetura não só de ornamentos figurativos, mas de figurações na distribuição da face dos edifícios, como bem ilustram os ornamentos da casa Zucari em Roma e a *porta do inferno* nos jardins de Sacro Bosco, em Bommarzo. Zorzi, tomando ainda, por exemplo, a arca de Noé de proporções humanizadas, faz apologia àquilo que sai das janelas desta arca,

como no exemplo socrático citado por Vitruvius no início do livro III, sobre a janela como reveladora do interior do homem. Zorzi, numa extensão ao texto original, comenta que, quando Noé envia o corvo “*immundum*” pela janela da arca para averiguar o que se passa no “*mundum*” purificado pelo dilúvio, o animal símbolo do que está fora do mundo, do que é mais baixo, não retorna. Apenas quando o escolhido de Deus envia a pura pomba pela janela, esta retorna com o ramo de oliveira, o símbolo da paz⁴. Zorzi sugere que as janelas da arca são metaforicamente as janelas do próprio homem, interpretando o texto bíblico a exemplo da tradição dos comentários rabínicos; sugere que o que é imundo saiu de uma janela inferior e o que é limpo de uma janela superior. “*Clarum est harum avium mysterium: nam ex superiori fenestra nostra, ore videlicet, exeunt muda , & immunda quāplurima.*”

No *Harmonia Mundi* a janela passa pelo crivo maior que é o da metáfora do olho, do olho que não apreende o exterior, mas que se projeta sobre o mundo e que lança às imagens equivalentes de uma realidade contida no interior do ser e que, por sua vez, se manifesta antagônico a representação das aparências em detrimento do fenômeno.

A dinâmica de associações da imagem do corpo em relação à paisagem e ao edifício, se presta a estruturar este pequeno discurso sobre as evocações simbólicas primeiras da arquitetura. Mais lícito e prudente seria, neste momento, associar o *edifício personagem* a uma característica da encenação pontuada por Aristóteles na Poética, X, 61 e 62, como o *Reconhecimento*. No mesmo contexto, citado anteriormente, em que se dedica ao teatro, elucida que “O *reconhecimento*, indica-o a própria palavra, é a passagem do desconhecimento ao conhecimento; tal passagem é feita para a amizade ou ódio dos personagens, destinados à ventura ou ao infortúnio” e, em possível apologia ao edifício diz “(...) Outras formas há, porém; em relação a coisas inanimadas e acidentais por vezes ocorre o *reconhecimento* (...)” ARISTÓTELES, 2000, pp. 49 e 50.

Ao possibilitar às coisas inanimadas um *reconhecimento* tal qual se dá entre os atores numa peça teatral, Aristóteles não apenas expande o conceito de representação como lança a primeira base conceitual para a percepção de uma animosidade nas pedras. Derivações deste conceito espacial aristotélico estão presentes no pensamento de Plotino e está explícito na Enéada III. 8[30] “Sobre a Natureza, a Contemplação e o Uno”. De início, já se coaduna com o princípio de

reconhecimento enunciado e, apesar de distar cinco séculos de seu antecessor, registra uma prática de contemplação da natureza em vias de se esvaziar. Sobre a idéia de reconhecimento diz: “(...) se dissermos que todas as coisas anseiam a contemplação e miram este fim, não só os viventes racionais, mas também os irracionais e a Natureza nas plantas e a terra que as engendra, e todas elas atingem com a intensidade que lhes é possível, conforme a Natureza que possuem cada uma delas contemplando e atingindo de modo diferente, umas verdadeiramente, outras obtendo apenas sua imitação e imagem (...)”⁵. À guisa de brincadeira séria, Plotino parece iniciar uma especulação sobre o Uno, sobre a alma do universo, a unidade dos seres e das coisas, e propor uma articulação extremamente aguçada sobre a idéia da contemplação, atribuindo esta capacidade não apenas aos seres racionais, mas aos irracionais, às plantas e à própria terra que as engendra. À Natureza que é atribuída a capacidade de imaginação, de gerar imagens e não apenas de ser imaginada, associa-se também a possibilidade de reconhecimento.

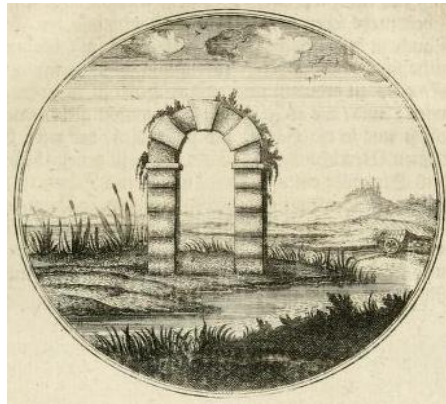
Uma pequena porta se abre ao vasto campo do poder evocativo das coisas, culminando no ponto de até nos imaginarmos contemplados por elas. Este sofisticado jogo *plotiniano* situa a *mimesis* aristotélica num patamar de possibilidades agora infinita e que, por sua vez, dignifica a localidade e seus componentes. Em uma antevisão da prática fenomenológica é-nos apresentada a raiz de um sistema de imaginação que, devaneadora, engendra figuras e “Em outras palavras, o intelecto não é intelecto de alguém, mas é universal e, sendo universal, é intelecto de todas as coisas. (...)” PLOTINO, 2008, p.73, e que vai se situar em acordo com o que o intelecto constrói a partir das manifestações do visível como fenômeno poético⁶.

Um momento de grande interesse na história das figurações arquitetônicas parece se manifestar quando a segunda Natureza, a qual corresponde o edifício produzido segundo a imitação da primeira Natureza⁷ torna-se referência para uma terceira natureza. Seria um caminho estranho pensar um retorno a uma Natureza artificializada, mas mais estranho é pensar este artifício pormenorizado e particularizado.

Quando o detalhe arquitetônico, com função num conjunto, passa de certa forma a encerrar uma totalidade, este já contém em si uma re-elaboração do ideário da arquitetura representada. Quando o remanescente, e mais especificamente um detalhe deste remanescente, passa a se bastar

como uma totalidade, podemos supor que um novo discurso se instaurou; um discurso que parte do pormenor não como fragmento, mas como unidade.

Sobre os detalhes, ou remanescentes, há em especial um gosto simbólico que advém pela apreciação dos últimos testemunhos de uma forma arquitetônica: as colunas e o arco. Estas formas representam o último esforço do artifício contra a Natureza. Na condição de discurso alegórico, estes remanescentes parecem oferecer diversas leituras, como, por exemplo e da mesma forma que a coluna em Maso di Banco, a coluna na Flagelação de Piero della Francesca, onde é antes uma personagem que um elemento estrutural, além de encerrar toda uma problemática específica, tal como a “*Mensura Christi*”, ou a estatura de Cristo e até a que ordem arquitetônica pertenceria; seria antes de tudo uma coluna romana, jamais uma coluna do templo de Salomão... No verso do retrato esponsal de Federico da Montefeltro, também de autoria de Piero della Francesca, encontra-se o *Triunfo alegórico do duque de Urbino*, onde a coluna aparece nas mãos de um anjo, mas trata-se de uma coluna quebrada sendo reconstruída.



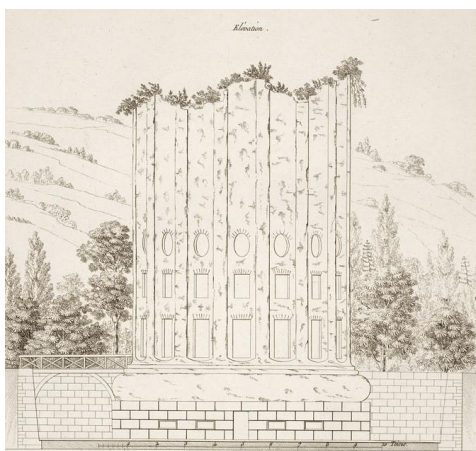
J.C.Schalt., **Emblema 70**, *Der Freundschaft Gut*, gravura em metal, água forte. Borja, Juan de, conde de Mayalde y de Ficallo, *Emblemata Moralia* (Berolini, sumptibus J. M. Rudigeri, 1698).

Acerca das leituras simbólicas dos vestígios dos edifícios, na *Emblemata Moralia* de Juan de Borja, a figura do arco, unidade remanescente, é celebrada como o resultado feliz da “amizade” entre as pedras em oposição ao sistema básico da coluna e da viga. O arco é um elemento só; após a colocação da chave todas as pedras se convertem em apenas uma unidade de esforço.

O arco resulta numa unidade; apesar de composto por diversas partes acaba por configurar apenas um elemento estrutural. Resulta no último indício de uma forma arquitetônica baseada neste princípio construtivo. A alegoria de Borja, interpretada por Schalt, apresenta um arco ocupado por plantas, indicando sua permanência.

Sobre os remanescentes arquitetônicos, uma das imagens mais surpreendentes, e talvez uma das que mais tenham me motivado a refletir sobre este assunto, foi a obra de um arquiteto diletante do séc. XVIII, Jean Racine De Monville, ou Demonville. Foi citado em publicações contemporâneas como um amador da arquitetura, mas teve grandes contatos entre os profissionais da época, a ponto de ter a obra sua casa em Paris supervisionada por Ledoux⁸.

Em uma floresta de extravagâncias arquitetônicas e paisagísticas em Retz, na Normandia, Demonville se empenhou numa contraditória tarefa de construir ruínas, de povoar seu estranho jardim de diversas tipologias arquitetônicas, egípcia, grega, romana, gótica e até chinesa. Seu jardim foi nomeado, à época, como um jardim anglo-chinês, um enquadramento tão estranho quanto sua própria concepção.



M. De Monville (projeto) e Autor anônimo: Casa coluna, buril 1785

O que me interessa em Demonville é exatamente a casa-coluna. Trata-se de uma residência cuja forma se adequa a uma base de coluna quebrada. Este “remanescente”, se visto como testemunho de uma forma arquitetônica, poderia remeter a um detalhe de uma construção ciclópica. O mais curioso é o fato de um detalhe arquitetônico converter-se em edifício, de uma habitação ser

pensada inserida num diminuto pormenor. Um novo dado parece se situar na história das antiguidades, pois Demonville oferece outro problema para o futuro: as ruínas de uma ruína. Sobre esta questão acredito que diversas especulações, obviamente não ligadas diretamente a esta obra, mas sob um espírito de época e lugar, acabam por convergir para construção de um ideário de ruínas inventadas, ou antes, de vislumbrar ruínas em edifícios recém construídos.

Hubert Robert talvez, ao lado de Piranesi, indica uma transição entre as maneiras de representar as ruínas. No esteio dos artistas do norte que peregrinavam à Itália, Robert desenhou as ruínas na intenção de estudo. O terremoto de Lisboa, ocorrido em 1755, talvez represente um recorte temporal na maneira de olhar ruínas. Esta antítese do otimismo parece ter aberto um caminho terrível: o estado catastrófico em que as coisas se encontram. Neste estado de *anti otimismo*, as ruínas talvez apontem para nada a não ser para elas mesmas, para seu estado de declínio⁹.

Voltaire, como perspicaz observador (e crítico) de seu tempo, se valeu deste cataclismo como um dos argumentos para seu influente “Cândido, ou o otimismo” e como matéria central seu grande poema anti-otimismo, o “Poema sobre o desastre de Lisboa”, por onde pode se dimensionar o alcance deste fenômeno:

Poema sobre o desastre de Lisboa

“Ó infelizes mortais! Ó deplorável terra!
Ó agregado horrendo que a todos os mortais encerra!
Exercício eterno que inúteis dores mantém!
Filósofos iludos que bradais «Tudo está bem»;
Acorrei, contemplai estas ruínas malfadadas,
Estes escombros, estes despojos, estas cinzas desgraçadas,
Estas mulheres, estes infantes uns nos outros amontoados
Estes membros dispersos sob estes mármores quebrados
Cem mil desafortunados que a terra devora,
Os quais, sangrando, despedaçados, e palpitantes embora,
Enterrados com seus tetos terminam sem assistência
No horror dos tormentos sua lamentosa existência!

Aos gritos balbuciados por suas vozes expirantes,
Ao espetáculo medonhos de suas cinzas fumegantes,
Direis vós: «Eis das eternas leis o cumprimento,
Que de um Deus livre e bom requer o discernimento?»
Direis vós, perante tal amontoado de vítimas:
«Deus vingou-se, a morte deles é o preço de seus crimes?»
Que crime, que falta cometeram estes infantes
Sobre o seio materno esmagados e sangrantes?
Lisboa, que não é mais, teve ela mais vícios
Que Londres, que Paris, mergulhadas nas delícias?
Lisboa está arruinada, e dança-se em Paris.(...)”
Voltaire, versos 1-23. In PAICE, 2010, p.223.

Hubert Robert manteve estreita relação com a produção de Piranesi, uma vez que havia proximidade tanto entre as obras quanto no espaço, da Academia Francesa em Roma ao atelier de Piranesi, situado na Via Del Corso¹⁰. O interesse dos artistas franceses pela obra de Piranesi coincide com o fato de serem artistas arquitetos que tendo desenvolvido catálogos do patrimônio da França passavam a refletir sobre a duração dos monumentos e, conseqüentemente, sobre a permanência da arte.

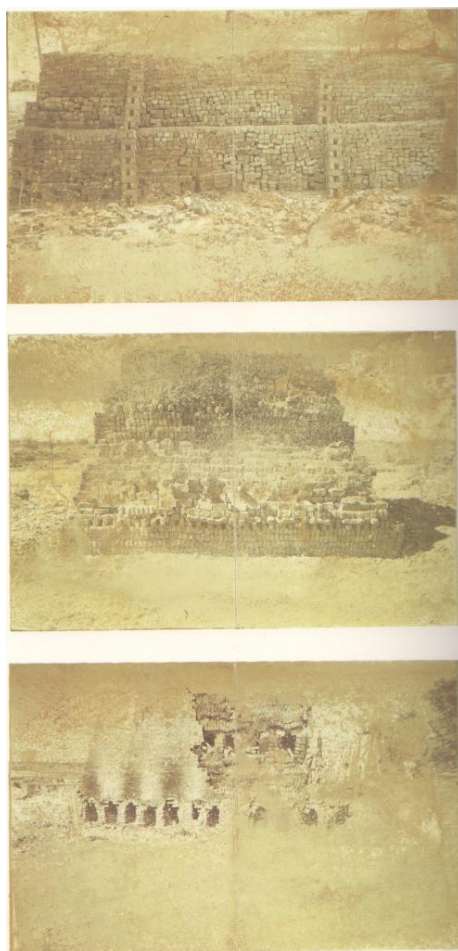
A descrição de uma viagem a uma área industrial se efetua em uma sistemática, como nos moldes dos relatos de Goethe na Itália onde este vislumbrava cenas da pintura de paisagens arcádicas e trechos da literatura clássica. Pode, no entanto, ser compreendido como revelação poética do lugar de origem do observador. Smithson que, apesar de nascido em Passaic, falseia a novidade do encontro com marcos na paisagem, nos dando a impressão nítida de uma perambulação por cenários pintados (ou por fotografias na paisagem) e fazendo com que as ruínas de uma temporalidade imensurável se desloquem para um subúrbio industrial. O encontro se dá por meio de um projeto de fotografias. Todos os pormenores são objeto de análise e relato. Como se informando hábitos e lugares desconhecidos, o próprio meio de transporte, as matérias do jornal,

o livro de bolso e a atitude de fotografar convertem-se, para Smithson, em objeto de curiosidade e, portanto, dignas de descrição. Os monumentos por sua vez adquirem o valor real, de *monere*, em latim: lembrar. São eles completamente inauditos e aparentemente absurdos: a ponte metálica, a plataforma de bombeamento, o estacionamento, a caixa de areia... até ruínas onde ainda nada havia sido edificado, as “*ruínas ao reverso*”. O fantasma de Charles Baudelaire se faz presente no vislumbre de um *passado do futuro* nas instalações ociosas num domingo em Passaic.



Robert Smithson. A journey to Passaic: fountain. Fotografia, 1967.

“Esse panorama zero parecia conter *ruínas às avessas*, isto é, todas as novas edificações que eventualmente ainda seriam construídas. Trata-se do oposto da ‘ruína romântica’ porque as edificações não *desmoronam* em ruínas *depois* de serem construídas, mas *se erguem* em ruínas antes mesmo de serem construídas. Essa *mise-en-scène* anti-romântica sugere a desacreditada idéia de tempo e muitas outras coisas ‘ultrapassadas’. Mas os subúrbios existem sem passado racional e sem os ‘grandes eventos’ da história. Ah, talvez haja umas poucas estátuas, uma lenda e umas quinquilharias, mas não há nenhum passado – apenas o que passa para o futuro. (...)” SMITHSON, 2008 (orig. de 1967), p. 165.



Anselm Kiefer: Sua idade e minha e a idade do Mundo (fragmento). Fotografia e areia, 1997.

Em um momento histórico mais recente, o artista alemão Anselm Kiefer medita sobre a história de sua cultura e encontra nas ruínas as metáforas de uma identidade destruída.

A série “Sua idade e minha e a idade do Mundo”, fotografias de 1997, representam um processo de construção e destruição de uma olaria na Índia, onde os próprios tijolos a serem queimados oferecem a matéria de construção dos fornos.

Esta seqüência se revelou emblemática para Kiefer, na medida em que apresentava num curto espaço de tempo todo o processo de construção e destruição de um edifício, da civilização seguida pelos desertos. Em fotos de grandes formatos que sugerem a dimensão das imensas Bíblias Pauperum, Kiefer agregou a estranha presença da areia, numa metáfora ao próprio fim.

“A arte de Kiefer, como a dos deuses embalsamadores, é uma arte da regeneração, e, na medida em que a questão de todos os seus temas é o passado, uma arte de regeneração da memória do mundo.(...)” Tassinari, Alberto, *In Anselm Kiefer*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Apres. Robert Littman. 80 p. Il. catálogo, 1998.

Notas:

1 - Refiro-me ao conceito de Clássico preconizado pelo poeta romano Sêrvio Túlio como *modelos dignos de serem seguidos*, em contraposição à cultura popular.

2 - Argan, 1999. p.64.

3 - Vitrúvio, 1999, p. 91.

4 - Zorzi, 101.

5 - Plotino, 2008, p.53.

6 - *Ibidem*.

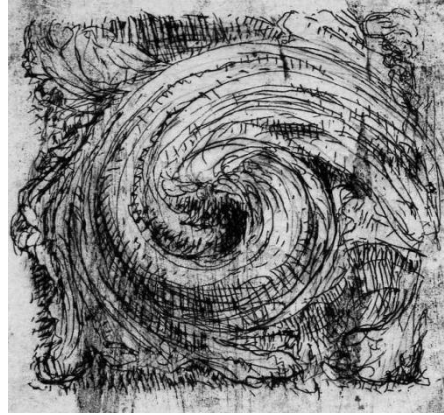
7 - A referência novamente diz respeito à fonte vitruviana e ao modelo “natural” da arquitetura, a cabana primitiva.

8 - Sobre Demonville há duas publicações do final do séc. XVIII que tratam de sua obra em Retz: De Monville, M. *Cahier des jardins anglo-chinois*. Paris, 1785. Krafft, J. Ch.. *Recueil d'architecture civile*, Paris, 1812.

9 - Sobre as questões envolvendo a revisão do otimismo em função do exemplo do terremoto de Lisboa, Edward Paice dedica-se a especular a reação moral a este cataclismo em diversos lugares da Europa. Paice, 2010, Cap. Jejum e Filosofia, ps 215-223.

10 - Dubin, 2010, p.27 e 28.

CAPÍTULO VI: ELOQUÊNCIA DAS RUÍNAS



Voluta barroca, Bahia. Água forte 10x10cm. 2011.

Gêneros de ruínas

“Porque todos os homens que foram excepcionais no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes aparecem como seres melancólicos (...)” Aristóteles, Problema XXX.

Considero que a simples atitude de reconhecer remanescentes, resistências, já define uma condição da ruína: uma função no pretérito; por vezes apenas como testemunho de uma forma arquitetônica, noutras matéria para devaneios sobre a efemeridade das ações humanas, porém com uma delimitada elocução no presente e uma rearticulação ulterior, uma projeção, seja esta a finitude completa, a que toda a matéria está fadada, ou propulsora para novas empreitas.

Se a representação da arquitetura pode constituir um gênero independente e não reconhecido na paisagem, há então a possibilidade de uma variante deste gênero, uma variante com implicações e retórica próprias: a imagem das ruínas.

Cumpro, em primeira instância, elucidar acerca da Natureza de duas acepções do edifício destruído: os escombros e a ruína. Ambos constituem testemunhos de uma forma arquitetônica, mas remetem a imagens distintas. Os escombros reportam diretamente à idéia de uma forma que se deseja apagar; a imaginação opera com a Natureza no intuito de acelerar o processo destrutivo.

A ruína, ao contrário, é prova de uma resistência e sobre a qual o olhar procura reconstruir a história. Ela é suporte para a imaginação criadora e implica uma atemporalidade, um estado que está mais ligado a um tempo mítico, onírico, ostentando desta forma uma indefinição temporal.

Os escombros marcam uma espacialidade a ser esquecida, assim como os destroços são fragmentos sem leitura. Podem ter datação específica, embora sob a sombra da renegação e o estigma de algo a ser apagado, e que sobre ele espera-se algo que engenhosamente se manifeste como uma superação.

Das imagens eleitas para este momento do estudo, as de Maso di Banco e Serlio, marcam ambas o estágio ulterior da melancolia de Dürer, quando as pequenas plantas já deram sinais da posse sobre o artifício humano, trazendo à tona as lições de Lucrécio sobre a Natureza e a morte: “(...) não vê também como as pedras são vencidas pelo tempo, como tombam em ruínas as altas torres e apodrecem os rochedos, e se abrem fatigados os templos e as estátuas dos deuses e não pode a santa divindade recuar as fronteiras do destino e bater-se as leis da Natureza?(...)” De Rerum Natura, p. 153. A figura da planta fixada sobre a pedra talhada, da ação da *Natureza sobre o artifício* que é o estado operativo do tempo sobre a obra humana, ratifica o estado melancólico da ruína arquitetônica, o aguardar o fim, ou, de maneira metafórica: são os objetos inertes, as ferramentas paradas, da gravura alegórica “Melancolia” de Dürer.

A insignificante planta que ocupa os interstícios, as rachaduras dos espaços esquecidos, atesta a força do diminuto sobre o colossal e afirmam-se, na condição de adágio, acerca da ação do tempo sobre os feitos humanos; a pequenina samambaia e o império romano. Nada foi mais categórico sobre a consciência desta finitude que a afirmação de Albert Speer sobre os edifícios que deveriam ser pensados em seu aspecto posterior, em seu estado ruinosos, em que as formas remanescentes e tomadas pela Natureza ainda pudessem evocar algo significativo de sua história¹.

Quando especula sobre a imaginação da matéria, Gaston Bachelard propõe um jogo de inversões onde a natureza adquire *status* de artista e passa a engendrar formas. Apoiado no texto de um autor do século XVII, E. Fabre, Bachelard discorre sobre “(...) *figuras que dependem da virtude natural dos espíritos Arquitetônicos que estão na Natureza.*”². Esta virtude regraria, segundo

Bachelard, uma vontade arquitetônica presente na Natureza, um desenvolvimento com as mesmas premissas de uma ação artificial.

Considerando este jogo de confiar nos desígnios arquitetônicos da Natureza, podemos pensar novamente o papel “engenhoso” da Natureza, antes construtor que destruidor, uma antítese a idéia da melancolia como reguladora da ruína. Antes de ser opositora ao princípio artificioso da construção, a melancolia parece acordar com uma contraditória, mas factível, construção ao revés, uma vez que o olhar devaneador confere uma Inteligência construtora ao edifício em estado ruinoso.

Por vezes, acredito que o estado melancólico, humor que se instala confortavelmente entre as coisas esquecidas e intocadas sobre uma camada de poeira, poderia ser emblematicamente atribuído como o “temperamento” das ruínas. O edifício em ruínas “cresce” inversamente à sombra de Saturno, aguardando silenciosamente o toque da memória para se revitalizar como poesia, quanto aos escombros seria relegado o estado fleumático, aquele que não reage e relega o artifício não a um novo estado de invenção, mas ao fado irrefreável do desaparecimento.

Robert Burton, abordando a melancolia (em seu tratado composto no século XVII) de maneira enciclopédica e em uma de suas associações, propôs este temperamento na analogia entre a cidade e o corpo; as cidades melancólicas possuem ruínas, assim como o corpo que se deixa dominar pela bÍlis negra e se abre às ruinosidades da alma. Mas este procedimento faz parte de um diagnóstico de Burton, sobre o qual se debruçará e receitará seus remédios a este mal do espírito, prescrevendo uma transformação possível. BURTON, 2001,pg. 58.

Os prognósticos da melancolia, ou a consciência de um estágio ulterior, apresentam-se muitas vezes sob o véu hermético: a transformação silenciosa do cadinho sobre as chamas, discretamente colocado na gravura *Melancolia*, de Dürer, talvez seja a chave para esta operação soturna da melancolia.. Sob este temperamento a arquitetura parece manter constância e certo orgulho de seu passado, aspira de alguma forma a ser novamente aquilo que foi, ou melhor, reinventa suas formas num acordo sutil entre memória e projeção.

Sobre esta ação inversa, na qual a imaginação da matéria se põe a operar, a guarda do tempo apenas engendra novas fábricas; o cadinho sobre o fogo na imagem da *Melancolia*, de Dürer, atende a transmutação das matérias que a melancolia solicita, do *putrefatio* ao ressurgimento a partir da memória inventiva. “A decomposição é um prodigioso ferreiro que transfere um elemento para outro: opera estas mudanças até que céu e terra se fundam numa massa vítrea.” KIRCHWEGGER, Aurea Catena, Homeri, 1781.

A alegoria alquímica da putrefação sucedida pela renovação poderia se adequar à imaginação sobre as reminiscências, sobre a imaginação ativa, sobre a ação da memória sobre a projeção. O passado imaginado - sugerindo figurações -, nos propõe nas ruínas, uma forma arquitetônica mais prolífica que a construção bem acabada. Neste aspecto, o da construção ao avesso, o tema da ruína afigura-se o mais coerente ao devaneio do gravador, e, em específico, ao gravador em água forte que, pela ação do ácido, prolonga a ação representada do desgaste do tempo, numa operação de desconstrução; o mote sobre as ruínas de Serlio.

Se há uma linguagem, ainda que não codificada, das ruínas, podemos supor também qualidades retóricas a partir destas linguagens. Prosseguindo a especulação, podemos supor as variantes retóricas em três categorias, a saber:

- uma *ruína adagiosa*, que daria conta de narrar um passado - de se apresentar como testemunho de uma soberba manifesta na arquitetura - e que seus remanescentes serviriam de exemplo acerca de sua decadência;
- em segundo momento, uma *ruína demonstrativa*, ou melancólica, que se nos apresenta como o estado em que as coisas se encontram e, portanto, o fim inevitável de tudo, porém com uma sensação de beleza por traz desta melancolia;
- seguindo, uma *ruína deliberativa*, ou ruína do tempo futuro, de coisas que podem suceder; configurando a imagem de ruína projetiva, pois dela advém ensinamentos que permitem revivê-la, tal qual a uma fênix pétrea.

Ainda pensaria uma última possibilidade:

- a das *ruínas imaginárias*, as ruínas ainda inexistentes, ruínas do passado do futuro.

Em uma apologia ao desenvolvimento deste subgênero paralelo, a partir do sec. XIV, arrisco aventar que o afresco de Maso di Banco, o *Milagre do Papa Silvestre I*, se presta ao exemplo de uma articulação conceitual sobre edifícios em ruínas frente à narrativa visual do milagre. A locação no fórum romano aparenta endossar um discurso moral sobre o papel das ruínas, o declínio de um império pagão pela ascensão da fé verdadeira. As plantas esparsas sobre os vestígios arquitetônicos participam desta eloquência na medida em que atestam a poder de destruição do pequeno, porém persistente, frente à soberba do grandioso. A presente história relatada no *Liber Pontificalis* explicita a derrocada do mundo pagão quando a pedido do Imperador Constantino, o Papa é requerido para solucionar o flagelo imposto por um dragão, monstro este que não pôde ser contido pela força bruta das legiões mas apenas pela palavra de um homem. Os magos mortos no lado de fora são equivalentes humanos das próprias ruínas do fórum. A ressurreição dos magos torna ainda mais evidente o papel da ruína como princípio de renovação, uma destruição que visa reconstrução. Poderíamos pensar, neste caso, no contexto arquitetônico, mais como escombros que ruínas, uma vez que pelo discurso moral da reedificação não propõe um contínuo operativo da Natureza sobre a construção melancólica, mas uma articulação da reconstrução.

A imagem gravada no frontispício da obra de Serlio se situa no contexto da ruína, do estado passivo frente os desígnios do tempo, de uma ruína na condição da própria informação histórica, da qual ainda emana sabedoria, ***Roma, quanta fuit ipsa docet***, de uma Roma que mesmo ruína ainda instrui sobre sua magnificência. Pode ser também como uma construção ao inverso, como queria Georg Simmel ao tratar a ruína como um processo conjunto entre ação do homem e da Natureza “(...) A Natureza fez da obra de arte o material para sua formação, como antes a arte servira a Natureza como sua substância.” SIMMEL, 1998, p.138.

Se a cidade tornou-se palco da vida urbana por uma nova prática social instaurada no Renascimento, para os artistas que se orientavam pela geometria, uma nova relação com o espaço obtido advindos dos tratados parece ter constituído o centro desta urbanidade. Com o centro urbano demarcado pela atuação do poder laico e a perspectiva endossando esta qualidade no

novo espaço, acredito ser verossímil o sintomático advento de uma nova temporalidade sobre estes mesmos locais, uma temporalidade advinda do linear, da seqüência de planos, do observador ao ponto de fuga.



O LUGAR DA RUÍNA

Durante os séculos XVI, XVII e parte do XVIII a locação das ruínas parece ter sido sempre o campo, o espaço deslocado da urbe. O ambiente pastoral convence como o cenário característico das ruínas, constituindo um verdadeiro gênero arcádico de paisagem.



Johann Heinrich Roos e Johannes Georg Hartel. Cena pastoril, água forte, 2ª metade do séc. XVII.

O ideal arcádico, personificado pela imagem do pastor em meio às ruínas na paisagem, corresponde ao sonho idílico do dócil trabalhador e algum indício, mesmo que remoto, de uma grande civilização. A ruína, neste contexto, figura como testemunho de um tempo de engenhos, e, de certa forma, de uma soberba que se sucumbiu e aqui reaparece sob o signo de uma nova idade dourada. Esta imagem idílica parece ter perseguido e contextualizado a ruína, da publicação do texto “Arcádia” de Jacopo Sanazzaro, poeta napolitano instalado na corte de Lorenzo, o Magnífico, em Florença, até os escritos de Goethe na Itália, quando se depara com construções em ruínas que considerava pitorescas.

Desta seqüência Sanazzaro-Goethe, seria interessante pontuar em especial um episódio transcorrido em Malcesine, pequena cidade vêneta, em que o povo não se conformava com o interesse de Goethe por uma velha fortaleza, sendo que este se justificou à autoridade local da seguinte forma: “Chamei sua atenção e a do povo para o estado ruinoso em que se encontravam as torres e as muralhas, para a ausência de portões. Enfim, para o caráter indefeso do todo e disse-lhe que via ali senão uma ruína e que não tinha outro propósito senão o de desenhá-la.” GOETHE, 1999, p.38.

Um dos primeiros contatos de Goethe com a paisagem italiana foi pautado por um abismo de significâncias, entre a evocação de uma velha construção para um intelectual e sua inutilidade para o povo, o povo que via nesta atitude de admiração algo de suspeito. Esta construção de um significado parece ter sido algo cunhado entre os círculos literários, entre os eruditos leitores de Sanazzaro, dos clássicos romanos e que, com o Romantismo alemão, se disseminou com as gravuras e pinturas de apelo popular, cujos temas incluíam a cabana do eremita e a velha torre, morada de pombos.

Ludwig Richter e Carl Spitzweg, pintores exemplares do romantismo adocicado alemão e de forte apelo popular no séc. XIX e início do XX, pelo advento das litografias coloridas poderiam se localizar nesta linhagem que passou a ver a ruína por uma nova óptica. Ligados à experiência de Goethe, estes pintores passavam a ver na fatalidade do edifício arruinado algo de sublime, de reverente, um prazer estético na finitude das coisas; prática esta inaugurada justamente no século XVII, ao que Edmund Burke categorizou e opôs à idéia do belo. O sublime, enunciado por

Burke, estaria fundado neste novo conceito de arrebatamento conferido pelo terror, pelo medo, pela perda de referência, pela entrega a um fim inevitável: “(...) O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito”. BURKE, 1993, p. 65.

A reverência e o respeito a que Burke se refere parece vir ao encontro com os efeitos da ruína sobre artistas de seu tempo. O que Piranesi e Hubert Robert parecem evocar é exatamente este estado de arrebatamento frente à construção em ruínas transformada, não mais em monte de pedras, mas em monumento, em algo a ser respeitado.

A imagem de um edifício antigo, abandonado e tomado pela vegetação não deixa de evocar certa figura da ruína associada às vontades da Natureza, da ruína como obra conjunta; uma espécie de construção ao inverso; um comentário alegórico sobre o artifício humano que sucumbe à Natureza. Por uma aparente desconstrução acaba se tornando um tipo de artifício às avessas.

O lugar das ruínas no mundo arcádico quase que se ligava atavicamente ao solo do campo; como hermas esquecidas em meio à vegetação. As imagens pastoris incluem ruínas como referência obrigatória, são elementos que corroboram o cenário bucólico.

Se o uso da ruína na obra de Maso di Banco é, sobretudo, um recurso do discurso retórico e serve, portanto, ao discurso sobre o tempo passado, a retórica judicial, avalia costumes passados frente à nova fé; em uma lógica de revitalização da grandiosidade da cidade de Roma. O lugar desta ruína retórica em Banco é eminentemente o ambiente urbano.

A ruína inserida no espaço urbano parece ter momentos específicos e discursos que dependem do contexto e da ênfase, dada a relação entre objeto e cenário. Se, em Piranesi, observamos pelas *Vedutas*, a evocação de um passado dramático - mas um passado que se apresenta com toda a dignidade -, poderíamos pensar numa retórica do presente, numa retórica demonstrativa; a ruína é o que é, e suscita ser apreciada como tal, sem implicações morais ou projetivas.

Penso que possa se estruturar um sistema de transição entre o campo e a urbe e, neste intermédio, se alocar diversas possibilidades para as ruínas. A ruína no campo possui este papel de herói solitário, tumulto arcádico à espera da descoberta. A ruína na cidade se instaura como um

resistente, como um guardião do tempo em meio à voracidade destruidora. O campo intermédio, as cidades contínuas, os terrenos indefinidos entre campo e urbanidade; nestes locais, acredito que o papel das ruínas se manifeste de maneira peculiar³.

Nas áreas de ocupação urbana, situadas nas orlas das grandes cidades, embora muitas vezes constituam tecnicamente municípios e, no entanto, identificadas como suburbanas, o artista transeunte reivindica pontos de centralidade pela constituição de um mapeamento afetivo. Nestes mapas; uma centralidade imaginária se apresenta por intermédio de monumentos não formais, antigos centros de produção fabril desativados, aos quais as ocupações humanas, neste contexto, devem sua existência. Enquanto *Monumento*, estas ruínas reivindicam uma condição de centralidade, com características marcadamente distintas dos congêneres na *urbis*, uma vez se tratando de uma *sub urbis* e desenvolvidas com características de transição entre localidades.

A *perda do intervalo*, anunciado por Gillo Dorfles em “*O elogio da desarmonia*”, tido como um dos sintomas da cultura pós-moderna, se pauta pela transição de uma informação a outra sem o espaço intervalar que estabelece um parâmetro de fruição, constituindo, pois, um nicho de observação. O espaço sem limites destituiu a idéia do intervalo e eleva as cidades conturbadas ao *status* de pós-modernas. Em contrapartida, o limite físico, a seqüência ininterrupta de edifícios não constitui, a partir do exemplo citado de Calvino, uma ausência de centralidade; centralidades não oficiais são aventadas, não cartografáveis, centralidades “*nas dobras*”. Cristina Freire, por meio de uma pesquisa com público e museus em São Paulo, passa a propor uma idéia de monumento composta a partir de valores afetivos específicos na cidade. Como e por que um Monumento deixa de sê-lo pelo deslocamento e pela re-significação e quando um edifício estabelece um papel pontual numa cartografia de valores *mnemônicos* e, portanto, afetivos:

“Se o MASP representa a experiência da metrópole através da percepção consciente, o Monumento a Ramos de Azevedo surge como traço de memória que se agarra aos vestígios materiais e evoca a ausência para estruturar os caminhos da experiência de viver na cidade.

Não é através dos traçados urbanos abstratos que esta experiência se estrutura, mas sim, pela experiência com seus monumentos; trata-se de uma experiência estética. Eles nos auxiliam na

compreensão e diferenciação dos espaços, na elaboração de uma fisionomia para a cidade e para nós mesmos como cidadãos. (...)” FREIRE, 1997, p. 300.

Conceitos advindos do modelo de cidade de conformação plana ou de topo cambaleiam frente a leitura dos habitantes que a renomeiam a partir de um senso de altitude que é mais ligada a um princípio de hierarquia que geomorfológico ou ainda construtivo⁴. Nestas configurações sub urbanas o conceito de *Baixo* e *cima* denomina uma topofília imaginária, uma orientação espacial definida pelas margens da ferrovia na qual se encontra locada a estação.

Velhas oficinas e pequenos comércios espalham-se por entre construções aparentemente descuidadas e formam uma rede de habitações e de serviços em torno de núcleos urbanos centralizados por indústrias que, por muitas vezes, não mais existem. O que se configura é um entorno de centralidades inexistentes, pois delas não mais provém o trabalho. O princípio de monumento como recurso mnemônico atesta a centralidade simbólica, a permanência da herança afetiva e a busca de símbolos urbanos como árvores altas em meio à floresta. Nesta floresta metafórica, as autoconstruções figuram marcos secundários, mas relevantes símbolos de um desejo arquitetônico atestado pelos vergalhões expostos, ferros de espera aguardando futuras ampliações que sempre se sucedem, quase um pensamento construtivo em movimento, a arquitetura do devir. Poderia esta atitude evidenciar a consciência de uma continuidade na vida e movimento no habitar destes novos modelos? A monotonia é contestada por um simples exercício de observação que revela todas as particularidades desta ou daquela construção onde se destacam varandas, passagens entre as casas, anúncios, marcas características que atestam uma configuração complexa.

No ambiente urbano, o edifício em ruínas se instala como um membro mais velho de uma família - testemunho da história -, e relutante em abandonar a cena; confere certa identidade à malha palimpsestica da cidade.

Se o edifício em ruínas localizado no campo é um sujeito heróico, possivelmente encontraria analogia com a cabana solitária, que na visão de Bachelard, venceria as intempéries isolada; de maneira oposta, na cidade, tanto a ruína quanto o sujeito casa estariam ligados a uma trama de relações e que acabariam por estruturar um sistema de centralidades, referências ou

esquecimentos; orientações moldadas por uma lógica da floresta, a da efervescência visual que reordena os sentidos⁵.

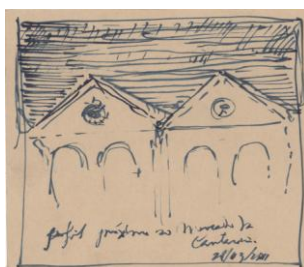
Notas:

1 - SPEER, Albert. *Inside the third Reich*. Cap. 5: *Architectural megalomania, the theory of ruin value*, ps. 50-70.

2 - BACHELARD, 1990, p. 24.

3 - GUTLICH, G. R. *Anticartografia das cidades contínuas*. Labor & Engenho, Campinas [Brasil], v.4, n.3, p. 22-28, 2010.

4 - BACHELARD. 1996, p. 59



CAPÍTULO VII: EM TORNO DA ORDEM CORÍNTIA



Ars longa- vita brevis: ex libris para Cláudio Bazzoni.
Água forte, 7x7cm. 2004.

*“(...) um gênero que chamaria de bom grado de **paisagem das grandes cidades**, quer dizer, a coleção de grandezas e belezas que resultam de uma poderosa aglomeração de homens e monumentos, o fascínio profundo e complexo de uma capital antiga e envelhecida nas glórias e atribulações da vida. (...)”*
Baudelaire, Salão de 1859.

Imagino invariavelmente velhas construções atavicamente associadas a vorazes matagais, casas adormecidas em terrenos baldios e barcos abandonados à beira mar, tomados por areia, algas e musgos; imagino cenas figurando alegorias. Nesta seara da imaginação, as fábricas inativas entregues aos desígnios da Natureza parecem figurar alegorias ativas do artifício humano vencido pelo tempo. No entanto, esta operação da natureza, sobretudo das vontades vegetais, parece-me articular outro tipo mais sofisticado de construção da imagem; sugiro, neste momento a possibilidade de uma leitura mais aberta para a versão de Vitruvius sobre a origem da ordem coríntia. Acredito se configurar uma situação emblemática quando o escultor Calímaco se depara com uma homenagem fúnebre encimada por uma cesta e onde cresceu, na primavera, uma folhagem de acanto.

Um singelo monumento fúnebre a uma donzela de Corinto redimensionou o luto e fez dele nascer a ordem da graciosidade, da beleza virginal. A coluna: monumento à morte da menina; sobre a coluna: a cesta de oferendas tomada pela primavera. Envolvido por uma ramagem caprichosa, a cesta permitiu ao olhar imaginativo do escultor a reinvenção da coluna jônica¹, uma vez que a coríntia inclui as volutas da anterior.

Na condição de remanescente de um edifício, a coluna, assim como o arco, é o último resistente de uma construção, último testemunho do esforço de artificializar a Natureza. As pedras retiradas de seu estado latente, tectônico, tornadas *arqui-tectônicas*, reencontram o caos inicial quando abandonadas, ou melhor, estabelecem uma nova ordem. A própria terra se encarrega de resgatar suas filhas pétreas após ação dos elementos, do vento, da água e do fogo escultores. Se a condição final e inevitável do artifício é a ruína, a flora e o homem, operando juntos parecem reinventá-lo, numa operativa inversa; quase autorizando um artifício da natureza.

A idéia de uma vida surgindo dos remanescentes passivos dos velhos edifícios, da manifestação de uma vontade não controlada da Natureza oferecida aos olhos do escultor, um Pigmalião telúrico que dá forma viva ao material inerte, encontra nos desejos da planta e na obra de artifício esquecida, uma possível ilustração para a condição imaginativa que vem a diferenciar as ruínas dos escombros; aquilo que se torna memória, monumento daquilo que se relega ao esquecimento, à esperança de que nada mais reste.

A mais graciosa ordem da antiguidade, a *coríntia*, foi concebida pelos gregos e reelaborada pelos romanos como ordem *compósita*. Situa-se tanto como o grau mais refinado de elaboração escultórica quanto de proporções delgadas e marca, com o helenismo, o ápice de uma cultura, mas também parece mostrarem os efeitos da roda da fortuna ao marcar o fim de uma estética. A morte temporária das colunas poderia se manifestar alegoricamente com os capitéis alusivos à vida vegetal².

Nesta condição simbólica de um elemento arquitetônico, de sintetizar o embate entre artifício e natureza, associada ainda à idéia de uma forma engendrada na condição de entre morte e vida, a apropriação deste encontro parece sugerir uma condição alquímica para a ruína, uma condição que a identifica como algo que está em processo, um processo tanto de uma operação construtiva pela cooperação da natureza, quanto a própria alusão ao esforço humano frente a inevitável vontade dos elementos. Em ambos os casos, a condição projetiva, que convida a imaginar novas formas, quanto à condição adagiosa, a que remete ao esforço vencido pelo tempo, a glória de Cronos, são situações de figuração cujo suporte é a matéria em transformação.

Os escombros, por sua vez apartados desta condição de reinvenção das formas, apontam apenas para restos que se reacomodam à terra, para remanescentes do edifício retornando ao solo outrora subjugado. Alijada da possibilidade de projeção de uma forma arquitetônica anterior, os escombros, no campo da imaginação ativa, parecem situar-se diametralmente opostos à condição inventiva da ruína.

Acredito, no entanto, que os escombros (sempre no plural) permitem uma condição operativa quando possibilitam a metáfora, sob o veio da parábola da finitude das coisas materiais, uma vez que encerram invariavelmente a imagem de algo que se admite *sendo destruído*, numa ação decrescente. Enquanto as ruínas se ativam na paisagem os escombros são quase invisíveis, dejetos que melhor estariam se reconduzidos brevemente ao seio da Terra.

Acredito que a constante afirmação nesta condição metafórica, que os escombros ratificam a condição de uma arquitetura morta, de uma entrega sem invenção do artifício aos desígnios do tempo, vem a distinguir radicalmente escombros de ruínas.

Ruínas produzidas nesta seara da imaginação parecem sugerir a visualização da própria memória, uma manifestação da lembrança rearticulada pelas condições do presente. A memória entendida não como algo estanque, mas produto criativo do presente sobre o passado, não confere a informação um *status* inerte, está sempre em operação³, numa reinvenção constante da lembrança. Sempre na tênue linha divisória entre passado e futuro, a memória na matéria pétrea reinventa, re-apropria e atribui ao que não existe mais como forma arquitetônica completa, seu significado.

Objeto de tanta discussão, desde o século XIX, de estudiosos da arquitetura italiana antiga como John Ruskin, do grande Victor Hugo em contraposição às práticas “revitalizadoras” de Eugène Viollet Le-Duc, a intervenção sobre edifícios em ruínas suscitou a defesa de um “direito ao envelhecimento”, relegando à imaginação o papel primordial sobre a matéria em decomposição⁴.

Ao se referir à ruína, George Simmel pensa esta participação temporal da vegetação sobre o edifício, uma construção pela destruição “(...) no instante em que um edifício rui, pois isso não

significa senão que as meras forças da natureza começam a predominar sobre a obra humana: a equação entre natureza e espírito desloca-se em favor da natureza.” SIMMEL, 1998, p.193.

Propus de imediato uma breve genealogia para a ruína como condição inalienável de memória, de imaginação ativa sobre o passado e a conseqüente distinção entre ruínas e escombros, em função desta memória manifesta sobre a matéria temporalizada. Cabe-me, como conseqüência desta abordagem, apresentar idéias sobre possíveis divisões simbólicas entre as ruínas.

Penso numa forma tripartida, em três possibilidades distintas para um estudo das ruínas representadas; uma divisão alocada nos tempos da retórica. Uma vez exposta as divisões procurei contemplar a obra de *artistas modelos*, de artistas que julgo de influência vital na construção das imagens deste portfólio.

Variantes deste estado da manifestação do tempo sobre o artifício, as representações (ou as *reapresentações*) das ruínas parecem oferecer possibilidades de articular propostas de ampliação produtiva para os estados de contemplação aparentemente alijados de qualquer projeto poético anterior. Novamente a imagem oferecendo seu significado a partir da especulação. Nada mais justo que pensar a ação do tempo sobre as formas, e nas novas formas que são produtos de sua ação.

Se as ruínas, compreendidas pela proposta aqui formulada, são produtos da imaginação sobre a matéria, a imagem surgida nos oferece certa intencionalidade, um determinado desejo sobre este objeto que por si, em essência, é apenas pedra em decomposição, possibilidades viabilizadas em discursos distintos: a *ruína adagiosa*, a *operativa*, a *projetiva* e outra, talvez a mais elaborada, a *ruína imaginária*.. Uma leitura histórica parece revelar diferentes acepções da ruína na representação visual, como se consensos tácitos se revelassem a partir das atribuições. Neste devaneio sobre as pedras, penso então em “pedras falantes” que poderiam compreender, coincidentemente, as possibilidades de retórica aristotélica, a do passado, a do presente e a do futuro, adicionadas ainda pela quarta possibilidade.

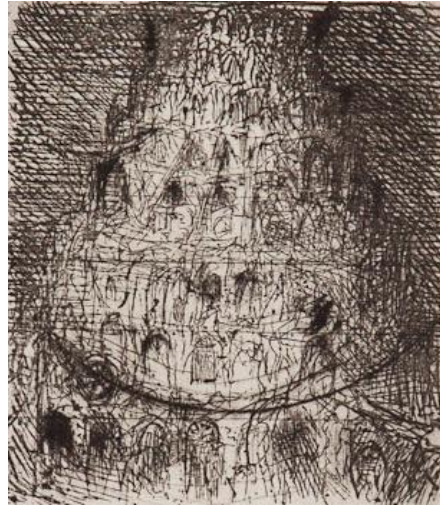
Notas:

- 1- Sobre as origens das ordens e, especificamente da ordem coríntia, considerei de grande valia o texto de J. Rickwert ampliando simbolicamente a versão vitruviana: **RYKWERT**, Joseph. “Gêneros das Colunas Gregas: Origens Míticas e Históricas”, *In Revista. Designio*, nº 2. São Paulo: Ed. Annablume/FAUUSP, 2004, ps. 55-66 além da própria fonte vitruviana, p.107.
- 2- Como exemplos de partidos conceituais que corroboraram o expurgo dos motivos dos capitéis coríntio e compósito, gerando elementos geometrizados, ou historiados, podemos nos guiar pela figura de São Bernardo de Claraval que se insurge contra todo ornamento floral na arquitetura, assim como a de Santo Agostinho que se empenhou contra tudo que desviasse o pensamento para outra direção que não a alma.
- 3- Gaston Bachelard, ao se referir à memória, sugere que sempre acontece como uma reinvenção do passado. Algo só é lembrado de modo ativo, pelas inflexões do presente e pelas projeções. “A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma *ontologia direta*.”. BACHELARD, 1996, p. 2.
- 4- As discussões sobre restauração, intervenção e até a reinvenção do edifício, como se manifesta nas obras e teorias de Le-Duc, são objeto de estudo de Françoise Choay : **As aporias da restauração: Ruskin ou Viollet-le-Duc**. 2001. p. 153-159.





CAPÍTULO VIII: RETÓRICAS DAS RUÍNAS.



Pequena Babel, água forte, ponta seca, 2007.

RUÍNA MÍTICA

“Raça de Caim, sobe ao céu

E arremessa à terra o Senhor”

Baudelaire, Abel e Caim.

Retomo neste momento as bases teóricas que despontaram durante a elaboração do portfólio, numa vertente para a imagem das ruínas que pensei como ruínas imaginárias, edifícios de caráter mítico e que, portanto, carecem de outra abordagem, uma vez que não remetem à condição linear do tempo, mas à “ciclicidade” dos acontecimentos..

A terrível sentença do livro de Eclesiastes: *Vanitas vanitatis, omnia vanitatum*: *Vaidade das vaidades, tudo é vaidade*, parece reger grande parte das imagens de gênero adagioso, principalmente o imaginário neerlandês e flamengo dos séculos XVI e XVII.

Manifesto quase que por excelência em naturezas mortas, as *Vanitas* se explicitam por símbolos objetivos como o crânio humano, a vela apagada, os insetos ou animais destruidores da fartura; tudo junto a atributos da vaidade humana, das artes, do conhecimento. Instrumentos musicais aludem à temporalidade da existência; assim como relógios que se esgotam, a música interrompida marca a linearidade do tempo mundano em oposição ao tempo sagrado, cíclico - a vida espiritual, onde a princípio a ruína não existe, onde a carne é sempre jovem. O modelo textual para este gênero de imagens tem por referência o texto bíblico de Eclesiastes, capítulo 1, versículos 1-3: “Palavras do pregador, filho de Davi, rei em Jerusalém. Vaidade de vaidades, diz o pregador; vaidade de vaidades, tudo é vaidade. Que proveito tem o homem, de todo o seu trabalho, com que se afadiga debaixo do sol?”

Como derivação das *Ars Moriendi* e das danças macabras, as *Vanitas*¹, consideradas como gênero de imagem, parecem oferecer maior sofisticação como articulação do tema da finitude.

Nas transições dos discursos dos gêneros - neste caso entre a natureza morta “*vanitas*” e a paisagem - especificamente observando a quase impossibilidade desta associação na paisagem de caráter documental, corográfico, de uma paisagem cuja significância permitiria aparentemente apenas alusões a contextos específicos, a uma iconografia do lugar, a uma reportagem técnica dos componentes da porção de terra representada, a obra de Pieter Brueghel se sobressai ao evidenciar uma eloqüente associação entre tempos e lugares diversos.

Possivelmente Brueghel, se não deflagrou, pelo menos consolidou com sua *Torre de Babel* (em específico a versão de Viena) uma evocação do tempo que esvai as obras humanas, da pedra que começa a se esgarçar antes mesmo de terminada a obra.

O exercício de construção de uma paisagem, ao mesmo tempo técnica e retórica, uma paisagem que encerra uma narrativa, já se encontrava nas corografias de Brueghel, nas gravações para Abraham Ortelius, e viria a corroborar a habilidade em alocar e articular inventivamente arquitetura e o lugar, manifesta explicitamente na Babel.

Brueghel propõe uma *construção da destruição*. Esta dubiedade, entre o que está sendo construído e a ruína que se anuncia mais claramente que a edificação, é patente na pintura.

Artifícios argutos foram utilizados pelo pintor flamengo: uma leitura da passagem referente à torre no livro de Gênesis revela um edifício construído com tijolos de terra não cozida, portanto com adobe, e sobre uma base quadrangular. Apenas uma pequena diferença entre a versão hebraica e católica diz respeito à argamassa - ora de betume, ora de barro. É difícil imaginar Brueghel corrompendo o texto bíblico com tanta licenciosidade sem ser censurado, enquanto se distanciava da idéia de uma imagem ilustrativa e rearticulava a Torre como base para um discurso atemporal e atópico. As duas pinturas remanescentes sobre esse assunto (tanto a versão de Rotterdam quanto a de Viena) nos mostram uma torre de base circular e construída de pedra. A de Viena, no entanto, é a mais eloqüente, pois adapta o relato bíblico para duas situações distintas: Roma e Antuérpia. A imagem de um mundo pagão exemplar, e de um lugar pagão por excelência, para um homem do século XVI, parece encontrar na Roma imperial e no próprio Coliseu, a idéia de um império que ruiu frente à nova fé cristã. Brueghel vai se valer do que viu em sua viagem a Roma, a estrutura do *Anfiteatro Flávio*, com suas sucessivas arcadas e irá invertê-lo, faz um Coliseu ao reverso. Faz com que o edifício “brote” de uma rocha como se uma extensão natural da montanha, a atitude construtiva e destrutiva para encontrar uma concordância com a própria natureza, como a exemplo da conjectura de Simmel. Algo mais surpreendente se revela na base da construção: os contrafortes da catedral da cidade de Antuérpia. Além disso, equipamentos construtivos como guindastes, utilizados à época em Flandres, são apresentados. Brueghel desloca a Babel histórica e bíblica para tempos distintos e lugares distintos, evocando a dimensão simbólica da torre da dissolução, da falta de compreensão, emblema máximo da desunião entre os homens, e sua natural ruína. Roma pagã e a então florescente Antuérpia são evocadas em apenas uma imagem, uma imagem que faz apologia na finitude, aos perigos da soberba, uma imagem de *Vanitas*, da natureza morta para a paisagem.

As torres parecem ser - independentemente de um estado ruinoso ou de uma antiguidade, ou até de uma função religiosa ou laica -, marcos nas paisagens, elevações e pontos de referência. Meras caixas d’água são tecnicamente definidas por engenheiros como “obras de arte”. As obras de arte neste caso relevam o próprio destaque que estes objetos possuem no repertório técnico. É exatamente nesta tipologia da construção que se manifesta a invenção, o engenho que articula e fabrica formas e que, pelo labor de seu intento, se propõem de maneira sempre singular a elevar

materiais que são predestinados a retornar ao solo, a tornar o edifício um desafio aos desígnios da natureza.

A torre em si é uma paisagem contida num edifício e um imenso personagem, uma montanha, algo que parece sugerir animosidade humana e um resumo de toda a paisagem do mundo em seu interior. O aspecto que, no entanto, mais parece aflorar o que mais se faz presente, é o da contradição entre construir e destruir, evidenciada no modelo de Brueghel. O pintor flamengo sugere uma dupla significância: a ruína que sucederia a empreita de uma edificação da própria soberba; a ação da finitude se evidencia antes mesmo de concretizada a obra, a decadência manifesta antes da maturidade. Sobre este ameaçador estigma, do envelhecimento durante o crescimento, foi que idealizei os comentários gráficos; a partir desta referência surgiu como um estudo deste enigma. Após a compreensão da forma, o conceito aflorou. Arrisco afirmar que esta imagem de Brueghel é uma imagem seminal, uma imagem basilar na medida em que repensada pela corrosão do cobre pelo ácido pode incorporar diversos elementos que seriam recorrentes a partir desta experiência: a sugestão de uma ruína pensada pela articulação de elementos, de um discurso pela ruína, e da própria ruinosidade apresentada pelo processo de corrosão obtida por sucessivas exposições ao ácido. O objetivo das sucessivas exposições ao ácido elimina vestígios de um desenho sobre a matriz e faz emanar uma matéria escultórica, de uma construção pela destruição. Desígnio humano e desígnio de uma *Inteligência*² natural cooperam numa ação que também é observada no procedimento da gravação: a intenção do traço e a “vontade” do ácido.



Ex libris Orlando Hardt, Buril, água forte e ponta seca, 16x15cm. 1994-2010.

RUÍNA APRESENTADA

Se há um momento na história da representação da ruína, da ruína enquanto modelo para a gravura em que esta se apresenta sem projeções temporais, como um retrato de sua situação, intuo que a obra de Giovanni Batista Piranesi possa de adequar ao exemplo.

O uso da retórica judiciária por Piranesi parece se manifestar de maneira muito peculiar, pois julgo presente apenas no frontispício da segunda versão do álbum das *Antiguidades Romanas*, de 1756, em que faz questão de retirar a dedicatória ao conde de Charlemont, o escocês James Caulfield, pelo fato deste ter se esquivado das promessas de mecenato. Desta maneira, Piranesi reagiu à moda das antigas *Dannatio memoriae*, deixando evidente que ali havia uma menção a ser esquecida, neste caso: lembrar de esquecer.

O uso da gravura como analogia ao processo de depredação foi, provavelmente, uma articulação simbólica por parte do artista. Seguindo o exemplo das depredações dos textos do arco de Sétimo Severo, Piranesi se valeu da referência da própria história das ruínas para manifestar sua revolta.

Fora o episódio *Charlemont* em que a erudição acerca das ruínas orientou o recado, acredito numa divisão retórica bem definida na obra de Piranesi; possivelmente fruto da oposição entre o compromisso técnico de descrever a arquitetura e a necessidade de se expressar. Num determinado momento, seu olhar se dirige às ruínas que podem se articular como novas construções; noutro momento, pertinente a este exemplo, admira as ruínas tal como elas se *apresentam*: nem mais, nem menos.

O gravador veneziano salienta, pela resignação em representar aquilo que vê na arquitetura da antiguidade, pelo uso da retórica *demonstrativa*, a sua resignação *epidíctica* frente o destino inevitável das ruínas. Desta monta, de ver o sublime no destino fatal das coisas, Piranesi se emparelha entre seus contemporâneos Panini, Belotto e depois Hubert Robert, compondo quase uma *escola das ruínas* do século XVIII.



G, B. Piranesi. **Frontispício das Vedute di Roma.** Água forte e buril, 50,3x63,8cm, 1748.

O que vem a me interessar em Piranesi, neste contexto de uma ruína demonstrativa, é a maneira como manteve a associação entre tema e procedimento; entre a eloquência das ruínas em meados

do séc. XVIII e as vontades plásticas da água forte, perseguida por ele desde o contato malfadado do gravador veneziano com Giuseppe Vasi.

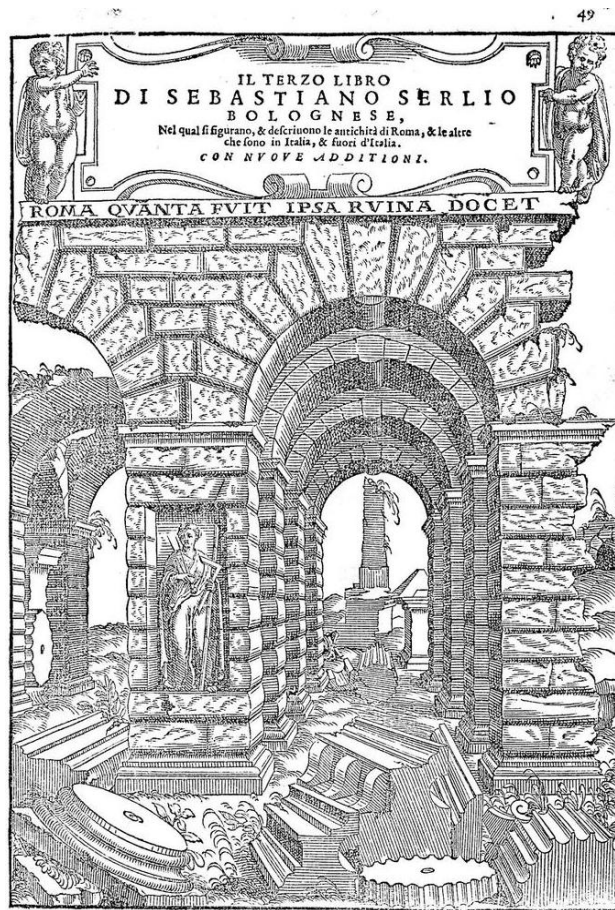
As ruínas das *Vedutas romanas* ou das *Antiguidades* indicam a si próprias, ao sublime revelado por seu estado ruinoso, independente de serem arcádicas ou se prestarem ao adágio ou a leitura interpretativa de seu sistema construtivo.

Pensando no contexto em que estas foram engendradas, exatamente em pleno século da razão e, como tal, sob o embate entre os preceitos do otimismo sucumbindo às vicissitudes dos desígnios contrários da Natureza, acredito que uma representação tal como Piranesi propõe seja testemunho sensível de seu tempo.

As ruínas das *Magnificências*, das *Antiguidades*, são sobremaneira, retratos de edifícios idosos no estado em que se encontram. Piranesi não procura falsear suas formas, antes, procura a beleza nesta situação, quase antevendo o direto à velhice, à nobreza do tempo que a restauração tenta atenuar.

Esta ruína que se articula apenas com seu estado atual parece afirmar um momento específico: não há adágio neste contexto, tampouco projeções; as ruínas são o que são. Mesmo em situações em que procura elevar o *status* da cultura romana da antiguidade, como na “Magnificência”, situação esta que permitiria uma re-elaboração dos edifícios para corroborar o discurso de superioridade da engenharia romana em detrimento da grega, Piranesi se atém ao que vê. Até mesmo nas fantasias arquitetônicas, o que parece prevalecer é o interesse em mostrar como tais testemunhos culturais chegaram aos seus dias.

RUÍNAS AO REVERSO: IMAGINAR O TEMPO



Sebastiano Serlio: Frontispício do terceiro livro, xilogravura de autor desconhecido, *In quarto*, 1566.

Retomando a imagem do frontispício do tratado de Sebastiano Serlio, e à guisa da composição de um emblema, uma divisa se presta a elucidar o papel da ruínas deste passado egípcio, grego, romano: *Roma Quanta fuit ipsa ruina docet*- Roma ainda que em ruínas se presta a ensinar. Esta divisa convida o atento observador para uma possibilidade de reconstrução orientada pelos remanescentes das formas gloriosas do passado. Esta Roma, resultado dos influxos das maiores culturas da antiguidade e adormecida na noite dos tempos, poderia ressurgir não como uma fênix que se reergue das cinzas, mas pelo olhar perscrutador, através de testemunhos reais, pelas ruínas que se tornam suportes para a imaginação, para a imaginação projetiva.



G. B. Piranesi. Carceri, Placa XI, água forte e buril, 1745

Numa justaposição com a definição aristotélica do tempo futuro na retórica, ou retórica deliberativa sobre a utilidade das informações do passado e do presente, acredito numa pertinência da proposta serliana neste contexto. “O fim proposto àquele que aconselha é o útil. Por outro lado, não se delibera sobre o fim, mas sobre os meios que a ele conduzem. Além disso, estes meios consistem nas coisas úteis na ordem da razão. Enfim o útil é o bem. (...)”. ARISTÓTELES, 2005, p. 49.

O moto de Serlio parece coadunar com esta idéia de utilidade e bem, de legado a ser reconstruído, de uma articulação das ruínas com o uso futuro.

Para os *Carceri* de Piranesi, poderia antepor o mote de Serlio, por sua intenção de tornar operativo o conhecimento da engenharia romana. Por outro lado, agregam outro interesse para a gravura descritiva ao rever o ponto de vista do observado: o artista se posta no interior e nos impede de conhecer a forma externa. Desta maneira, se ocupa das vísceras do edifício, de uma construção interna, de passagens e abismos. O espaço intermédio, que estabelecia a idéia de um

átrio, de um *repoussoir* para as formas arquitetônicas, é eliminado em função de um mergulho nas entranhas da arquitetura. Piranesi, o arquiteto, está consciente da lógica interna da construção, dos valores construtivos ocultados pela argamassa, pelos ornamentos e pela pintura. Os *Carceri* nos revelam o uso projetivo de engenharia romana sem o embotamento dos excessos, e prescindem do espaço externo.

Distanciando-me um pouco de Serlio, do uso engenhoso do conhecimento antigo e dirigindo-me a outra possibilidade de leitura do futuro sobre o passado, da leitura dos desejos do tempo sobre o artifício, penso no contínuo e inevitável depósito de poeira que deve se instalar sobre todos os objetos. A corrosão irrefreável do vento e da água sobre a pedra compõe cenas que muitas vezes se antecedem à própria ruína. A previsão daquilo que é novo ser fadado ao destino da destruição é atestada por Impérios transformados em desertos, monumentos em vestígios. *Vanitas* dos edifícios. Esta sina parece aludir ao fim último de tudo, ao pó que espera todos os sólidos, ao retorno ao estado tectônico daquilo que ousou reorganizar a natureza.

Quando o principal arquiteto do regime nazista alemão, Albert Speer, preconizou em suas memórias que as construções do 3º Reich deveriam ser tão grandiosas que as próprias ruínas fariam alusão à sua grandeza anterior², que a atitude de projetar deveria ter por objetivo último o estado ruinoso e, portanto, monumental, a imagem de ruína como testemunho, como marco de uma experiência arquitetônica parece ter se consolidada na condição do fim inevitável. No entanto, os vestígios deveriam conter algo de essencial ou, pelo menos, garantir uma sobrevida nobre ao que um dia fora grandioso, a exemplo dos remanescentes do fórum romano.

Pensar o porvir parece também o pensamento de uma essência revelada, de uma estrutura essencial. Como os remanescentes poderiam testemunhar a forma original? Como o estado ulterior denuncia um significado primeiro?

Parece haver, em especulações sobre as ruínas da modernidade, um certo desencanto com o que as formas outrora regidas racionalmente apenas pela função, sem qualquer adorno, remanescem em suas ruínas. Há quase que uma afirmação da necessidade do ornamento para, com este elemento, ocorrer à forma de ruína *perfeita*³. A figura do capitel coríntio como arquétipo do remanescente arquitetônico parece perseguir o ideário da ruína. O capitel coríntio, por sua vez e

como já afirmado, poderia figurar também a própria alegoria da ruína e suas projeções, uma vez que encerra em sua concepção a dualidade de ser uma construção pela destruição - os ramos de acanto que se apoderaram da coluna esquecida.

O que Speer estabelece como antevisão da ruína e de seu ulterior significado, assim como a articulação de Cláudia Jaguaribe, diz respeito a uma primeira leitura do moderno, do espírito moderno quando impossível de ser visto como velho. “(...) a visão de ruínas modernistas ou de marcos arquitetônicos modernistas, significativos de seu momento de construção e, atualmente, em estado de dilapidação, são fragmentos de um mapeamento simbólico (...). Portanto, a ruína modernista não é aqui interpretada, exclusivamente, enquanto uma decadência física dos edifícios, mas também como alegoria fraturada de um *ethos* prévio que não se realizou ou que se tornou datada.” JAGUARIBE, 1997, p.112.

Esta impossibilidade da revisão da ruína romântica no modernismo aventada por Monica Jaguaribe, da permanência de uma ruína cuja evocação melancólica partia de um acordo velado entre arquitetura e natureza para se tornar *monumento*, algo ligado à memória, encontra, segundo a idéia da autora, na ruína modernista apenas o atestado de decadência de um modo de vida que se pretendia distante do envelhecimento, de um pensamento que evitava o arcaico por questões conceituais radicais. Neste bojo a falta de uma apreciação monumental se inviabilizaria em decorrência dos remanescentes da arquitetura moderna conformar apenas destroços, vestígios indesejados de um projeto funcional.

A beleza contida na forma essencial, nos remanescentes do edifício e não da forma ditada pelo “*ethos*” moderno parece ter atraído seu próprio pressuposto básico: de uma forma absoluta em seu desígnio, em que as contribuições posteriores são desnecessárias; a forma é completa em si e descarta inclusive a possibilidade de entrar em desuso, de se tornar obsoleta e ruir.

A imagem pacificadora da ruína que, para Simmel, faz com que o prédio derrocado encontre a estabilidade da montanha⁴, deixa de ser apaziguadora e torna-se incômoda: restos a serem descartados, idéias que faliram, práticas de certezas que se promulgavam anti-arcaicas emanando novos arcaísmos.

Sobre os castos pilotis e pilares sem base ou capitel, vigas desnudas, fachadas de empena cega, os desígnios da Natureza se encarregam de formar cornijas e elementos florais. A ação da Natureza, que Simmel diz cooperar essencialmente para a formação da ruína, pode ser vista como duplo significado simbólico: a ruína, pela ação construtiva da Natureza, emparelha-se com o artifício humano; o moderno remetido ao arcaico afirma que a memória é sempre do presente e que tudo o que se faz já foi. “(...) a ruína da obra arquitetônica significa que naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas - aquelas da Natureza - cresceram e construíram uma nova totalidade, uma unidade característica, a partir do que de arte ainda vive nela e do que de natureza já vive nela.” SIMMEL, 1998, p. 138.

Não consinto conceber o estudo das ruínas apenas como uma tanatologia do edifício, um estudo da morte da arquitetura e, por conseguinte, um estudo da inutilidade do esforço humano. Penso na ruína, sobretudo em seu caráter projetivo, por permitir à imaginação abismos de forma e conteúdo muitas vezes negado pelos significados fechados do símbolo em pleno uso. Dos testemunhos reconhecidos surge todo tipo de história, arqueologias da forma e devaneios que compõem a memória operante.

Ao projetar uma antiguidade sobre as mansardas recém construídas de Paris, Charles Meryon, anteviu uma ruína que se anunciava, um desgaste acelerado e a obsolescência do novo que rapidamente se convertia em antigo. A luz de Roma não se restringia apenas a fenômeno óptico, mas ao caráter visionário do gravador. O que Hubert Robert havia feito, em caráter quase alegórico ao propor Paris em ruínas, Meryon, de maneira sutil deixou implícita sua intenção, uma intenção desenvolvida poeticamente por Baudelaire, nos *Quadros Parisienses*: a de prever o fim, de evocar a noite dos tempos, de projetar ruínas:

“Hei de ver a oficina a cantar a hora parda:

Torres e chaminés ou mastros da cidade,

Grandes céus a fazer sonhar a eternidade.”

BAUDELAIRE, *Paisagem* - excerto.

O poder evocativo provocado pela arquitetura sob a pátina do tempo provavelmente se manifesta pela possibilidade de reconstrução onírica, pela reconstituição de remanescentes que vêm incorporar valores muitas vezes independentes de sua função original. Monumentos às avessas, onde as lembranças diversas se fundem aos edifícios e passam a adquirir significados diversos.

O tempo confere identidade e legitima a sacralidade do espaço. O papel do túmulo do herói ou mártir que dignifica o solo - e sua ausência, sentida nos novos núcleos industriais - é substituído justamente pelos edifícios por onde se irradiaram as ocupações.

Robert Smithson ao se deparar com elementos de arquitetura industrial, num domingo ocioso em Passaic, vislumbrou o passado no presente, como se anteviesse ruínas daquelas construções. A imagem desejada se configurou nas colunas deitadas, na caixa de areia que se transformava em monumento. Por fim, a lembrança de uma Passaic da infância de Smithson, moldou os objetos em monumentos, em recursos mnemônicos; deu a estes artefatos sem aparente importância uma “aura” de antiguidade, a antiguidade da época de ouro⁵.

A condição do espaço e dos lugares, informada pela cartografia, refere-se invariavelmente a equipamentos públicos, às questões ligadas à materialidade e nunca às da civilidade, da alma dos lugares. Sempre a *Urbis* e *sub urbis*, nunca *civitas*, às práticas civilizadas, ou ao patrimônio imaterial das cidades. Imagino uma cartografia sempre mutável, à moda de Benjamin, repleta de constelações e referências da memória, mapas mutáveis a exemplo da própria memória.

Notas:

- 1- *Ars Moriendi*, ou arte de bem morrer; gênero de imagens e textos do final da Idade Média.
- 2- SPEER, Albert. **Inside the third Reich**. Cap. 5: Architectural megalomania, the theory of ruin value, ps. 50-70.
- 3- JAGUARIBE, Beatriz. **Ruínas modernistas**. Revista Lugar Comum, N. 1, ps. 99-123. Rio de Janeiro: Nepcom, ECO URFJ, 1997.
- 4- SIMMEL, 2005, p. 142.
- 5- SMITHSON, 2003, p 120-128.

CAPÍTULO IX: REFERÊNCIAS E AFINIDADES:

Após ter estabelecido uma pequena cronologia da paisagem com ruínas, me detive em meados do século XIX, quando justamente um possível gênero aventado por Baudelaire e Charles Meryon (a pintura das grandes cidades) passa a compor o ideário estético e onde o edifício e a ruína se manifestam personagens do romance moderno. Acredito que, neste momento histórico, tenha se fomentado uma maneira peculiar de pensar a cidade, quando os edifícios das grandes metrópoles adquirem identidade e passam a ser retratados, não mais corografados.

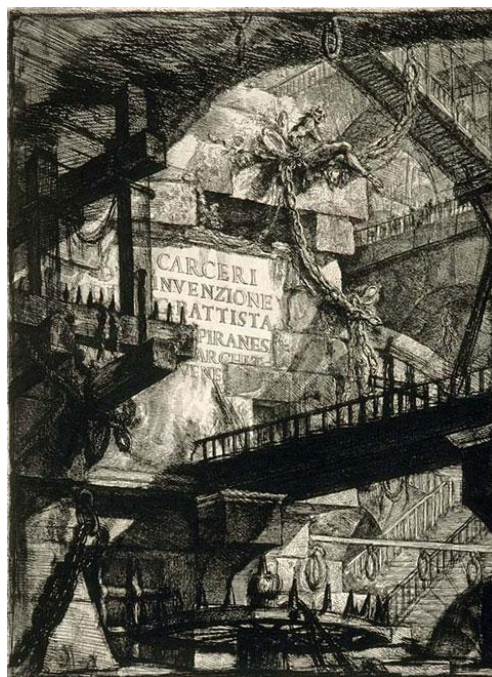
O desdobramento de uma afinidade entre representação da arquitetura e da cidade, e em específico das ruínas, passa a pertencer a poéticas específicas no século XX. Ao estabelecer uma rede de afinidades com gravadores, procurei me ater àqueles que influenciaram minha maneira de pensar tema e técnica.

As afinidades eletivas que estabelecem o norte e por vezes desordenam minha maneira de pensar a gravura, apesar de elencados neste contexto, me assaltam sem qualquer lógica temporal ou espacial; são universais e atemporais como as próprias ruínas.

Por Canaletto pensei a relação entre edifício e paisagem, a primazia do edifício sobre a paisagem. Pelo procedimento de gravação, o que me interessa é o sistema de interpretação das cores pelos recursos interpretativos da água forte, a percepção dos valores tonais, o olhar pintor que transpõe valores cromáticos para linhas e pontos.



Antonio Canal, *Canaletto*: Frontispício das *Vedute*, água forte. 1740-43.



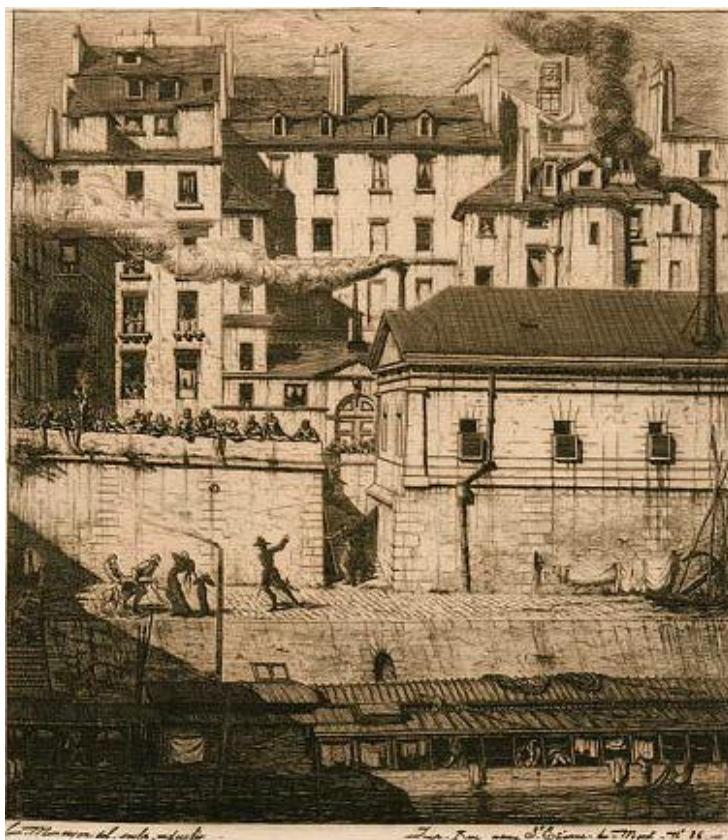
Giovanni Batista Piranesi: Frontispício dos Carceri d'Invenzione, Segundo estado, água-forte. c.1745.

Dois momentos piranesianos me interessaram: o descritivo e o projetivo. Pelas *Vedutas*, descrições das Antiguidades Romanas há o aspecto de ler o estado das coisas, a resignação da matéria frente ao tempo: o que se vê é o que é; a alcunha posterior de *Rembrandt das ruínas de Roma* provavelmente se deve ao fato de elaborar a questão lumínica tal uma cenografia barroca com a luz diagonal e o apelo dos contrastes¹. Mesmo descritivo nas séries sobre as antiguidades e nas *vedutas*, Piranesi não resiste à vontade de evocar a simbologia da luz e o drama da composição. As projeções articulam agrupamentos imaginários, nas *fantasias*, ou nas possibilidades: o que poderia ser feito com a engenharia romana.

As *prisões* são talvez o melhor fruto desta invenção projetiva, de pensar a engenhosidade do tema numa ligação simbólica com a água forte: gravar e escavar espaços que parecem coadunados na série dos *Carceri*.

De modo distinto dos registros iconográficos, nos *Carceri*, Piranesi apenas se detém no aspecto interno do edifício, como se este prescindisse de sua representação negativa, e propõe um modelo hipotético de um edifício positivo, de uma forma arquitetônica pensada apenas por suas vísceras.

Comecei a me aventurar no mundo gráfico e intersticial das *prisões* quando desenhei os andaimes da restauração do teatro municipal de São Paulo, em 1988. As linhas sobrepostas e a estrutura complexa pela sobreposição me sugeririam soluções da água forte. Acredito que, como Piranesi, levei mais de 20 anos para compreender as vocações formais do processo.

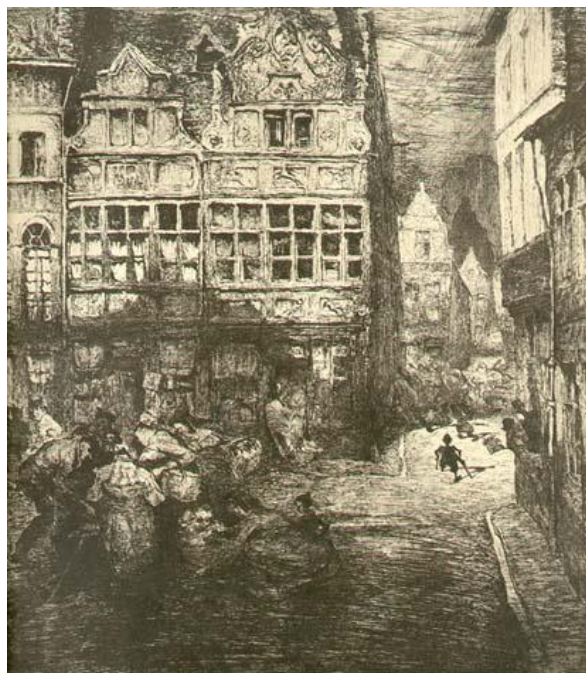


Charles Meryon: *La Morgue* , água forte e ponta seca, quarto estado, 1854.

Charles Meryon: a visão da cidade como um corpo, além do *corpus* arquitetônico, um *corpus urbis* dos edifícios configurados numa massa dominante e que expurgam os céus da malha urbana; a visão de grandiloquência do ambiente da cidade de Paris foram as prerrogativas iniciais do contato com Meryon.

Interessou-me nas gravuras de Meryon o registro do edifício e do conjunto arquitetônico como personagens na paisagem, das construções sugerindo um uso antigo.

A busca de valores atmosféricos, pelo uso da gravação em água forte e ponta-seca, possibilitou-me resignar dos efeitos da aquatinta quando a intenção era perambular com a ponta-seca em busca tanto do reconhecimento do espaço quanto de mimetizar o desgaste das pedras.



Jules de Bruycker: A casa de Jan Palfijn. Água forte e ponta seca, 1912.

Jules de Bruycker foi meu *gravador primeiro*. Meu encontro inaugural com este tipo de imagem se deu com a obra do gravador flamengo; o encontro com as particularidades soturnas da gravura em metal e com os aspectos emocionais da paisagem urbana, a paisagem que apenas permite a presença do homem, mas que parece ter vida independente, uma paisagem animada.

A gravura de Bruycker ainda parece-me evadir-se de seu contexto técnico e local para promover um tipo de sensação estética, de identidade dos edifícios, que ainda norteia minha busca poética.



Oswaldo Goeldi: Casario. Gravura em metal, água forte, aquatinta e ponta seca. Sem data.

Uma das poucas gravuras em metal de Goeldi, *o Casario*, cena urbana; uma imagem que, na tradição brasileira que compus, considero um ponto de referência, por meio do qual busquei muitas vezes o modelo para a construção de uma atmosfera com luzes entre penumbras. Nesta composição urbana há vários caminhos evidenciados, embora a paisagem das casas seja o assunto principal; no entanto, os caminhos e as luzes irreais estabelecem uma dubiedade sobre a primazia das formas. Poderia incluir aí o expressionismo alemão e a arte metafísica italiana. Mas, sobretudo, o que me interessou foi o uso certo da gravação direta e do clima fantástico. A revelação de um aspecto melancólico da paisagem urbana brasileira me possibilitou pensar a pertinência da obra de Meryon e Bruycker em outro contexto que não o do Norte da Europa.



Robert Smithson: The Great pipes monument, Fotografia, 1967.

Robert Smithson, em sua incursão por um distrito aparentemente sem importância, revelou-me a possibilidade de evocar o atemporal e o sagrado em qualquer lugar, desde que se manifeste neste lugar uma memória afetiva.

No *Passeio pelos monumentos de Passaic*, pela perambulação casual entre artefatos industriais, num domingo ocioso, Smithson envolveu de aura os simples equipamentos que, no momento do encontro, se deslocavam de seu contexto e se afirmavam como vestígios de uma imaginada civilização desaparecida.

As imagens de Passaic permitiram-me pensar esta possibilidade, a da mnemônica e, portanto, da poética, em qualquer circunstância espacial, transformando lugar em localidade.

“Será que Passaic tomou o lugar de Roma, a Cidade Eterna? Se certas cidades do mundo forem colocadas lado a lado em linha reta e ordenadas de acordo com o tamanho, a começar por Roma, onde Passaic estaria nessa progressão impossível? Cada cidade seria um espelho tridimensional que refletiria a cidade seguinte para a existência. Os limites da eternidade parecem conter tais idéias nefandas. (...)” SMITHSON, 2008 (orig. de 1967), p.167.



Evandro Carlos Jardim. S/ título. Desenho, lápis e nanquim sobre papel. 1963.

A identificação primeira com uma imagem de Evandro Carlos Jardim não se deu exatamente por uma gravura, mas por um projeto de gravura, um *ex libris*, tendo por assunto uma casa geminada, remanescente, isolada em meio ao campo cultivado.

As séries sobre o atelier do artista, sobre o Pico do Jaraguá e o Palácio das Indústrias em São Paulo² foram agregadas em meu imaginário na medida em que passava a especular sobre a dimensão simbólica destes ambientes, da contraposição entre a imensidão íntima do atelier frente a experiência da paisagem urbana, mediadas pelo caderno de notas.

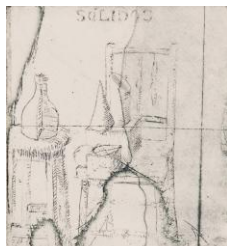
Acredito que a grande lição tomada da obra de Jardim se deu quando da compreensão da cidade como campo de forças, das particularidades dos lugares, localidades na condição de espaços afetivos; do papel da arte como uma forma de *Topofilia*.

No entanto, mesmo após o contato com a produção de Jardim, a imagem *princeps* permaneceu: a possibilidade de pensar um remanescente em meio ao campo de um conjunto arquitetônico - e mais especificamente, uma casa, não uma indústria ou galpão, lugares que até permitem este diálogo fabril com a terra arada -, me afigurou a imagem da delicadeza em meio à força, das oposições que só tendem a evocar reflexões sobre artifício, Natureza, memória...

O solo recuperado pela lavoura parece cooperar com o sonho da samambaia brotando dentre as pedras, a construção pela mão da Natureza, o que viria a ser o estado ideal da ruína, lembrando Simmel. Uma obra conjunta de natureza e artifício.

Notas:

- 1- 1- Sobre a natureza pictórica de Piranesi, vale o registro de Luigi Ficacci: “(...) Vasi o afastou então (do atelier de gravação) com o pretexto de que ele era mais pintor que gravador. (...)” FICACCI, 2001. p. 19. Ficacci enfatiza, ainda, a afinidade da obra de Piranesi com as gravuras pictóricas de Canaletto e Tiepolo, p. 24.
- 2- 2- Refiro-me à séries O Homem, a casa e seus pertences; À noite, no Quarto de Cima, o Cruzeiro do Sul- Lat. Sul 23° 32’ 36”- Vento / Cartografia / Lugar; Tamaduateí; Figuras da Margem e Jaraguá, Sinais, Manchas e Sombras. Macambira, 1998.



CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Acredito que, ao expor em uma sequência cronológica meus trabalhos e tomando como ponto de partida os registros pueris, não cometi nenhum ato indecoroso, uma vez que aqui encadeados a uma produção “conseqüente” configuraram um preâmbulo, um acerto feliz. De alguma forma se apresentam como um tipo de gênese; revelam as origens de um interesse que se reforçou a *posteriori*, a ponto de se transformar em uma poética.

Na sequência da paisagem ao edifício, e do edifício em ruínas às ruínas projetadas, creio ter mantido, por uma reincidência temática, um fio narrativo da imagem, um interesse que sempre foi o da memória pelo registro da arquitetura. Acredito que esta variante da cartografia do espaço urbano se manteve como uma constante, embora com atributos de retóricas distintas; ora por mero registro de uma experiência afetiva, ora por comprometimento com um projeto narrativo, mas sempre ligado ao princípio de pontos de apoio de uma memória afetiva na cidade.

O tratamento técnico das gravuras transformou-se, com o desenvolver do projeto das imagens, de uma solução que se valia invariavelmente da associação entre a água-forte de linhas e a aquatinta, passou a figurar um interesse maior pelas possibilidades da água forte em várias sobreposições; para tanto, vali-me de procedimentos que não coadunavam com a produção de uma imagem cópia de desenho, mas recursos próprios da água forte como as bacias e sobreposições que geravam a perda de unidade da linha constituindo um emaranhado característico deste processo. A construção de valores tonais e valores de superfície, além de intenções escultóricas, ganharam com a água forte uma atenção isolada. As imagens originalmente pensadas como desenho gravado, gradativamente e em paralelo à consciência do tema em relação ao processo de corrosão, conferiram um caráter escultórico ao ato de gravar, uma situação gerada pela sobreposição contínua de estados, de ações da mão e do ácido.

O fato de ter desdobrado o trabalho do portfólio em um estudo sobre a genealogia e os gêneros das ruínas - de modo panorâmico -, não teve a pretensão de esgotar o assunto, apenas de tangenciá-lo no intuito de compreender a inserção de minha obra neste universo expressivo. Embora saiba que cada item mencionado merecesse um estudo pormenorizado, tenho aqui a

cautela de reafirmar que a intenção é apenas apresentar o edifício na condição de assunto para a pintura e gravura, e de como, a partir deste tema, a ruína se desenvolveu como analogia.

Procurei especular, com a produção de séries, sobre a afirmação de Benjamin sobre as equivalências entre ruínas e alegorias: “(...) Alegorias são, no domínio do pensamento, o que as ruínas são no domínio das coisas.(...)”. BENJAMIN, 1998, p. 178. Na medida em que as ruínas poderiam constituir alegorias, a significância adicionava um conteúdo narrativo às imagens.

Após distribuir analiticamente idéias e obras produzidas a partir deste tema, acredito ter redimensionado meu fazer gráfico e, desta forma, me permitir vislumbrar conscientemente ruínas que desvanecem em meio às brumas, edifícios em construção que perdem seu corpo em meio à neblina e se projetam na memória como o mito babélico.

Quando me dei conta que o ponto de interesse das composições gráficas revelava especial atenção na região superior dos testemunhos arquitetônicos e, simbolicamente, pela parte *Capital* do edifício, compreendi que era este aspecto ativo dos edifícios em ruínas, uma resistência em meio a paisagem transitória das cidades. Ao contrário dos escombros, o caráter ativo da ruína faz valorar o que ainda se manifesta como desafio à gravidade. A própria execução se organiza inicialmente por este ponto, pelo registro das linhas superiores que estruturam a idéia numa inversão de equilíbrio físico; como os alicerces hipotéticos repousassem nas alturas. O que poderia passar despercebido, como uma recorrência do processo de trabalho, passou a se revelar como algo substancial para a compreensão do sentido deste tema, a ponto de tornar consciente a sua utilização nas obras a partir da estruturação desta tese.

Ao pensar as ruínas representadas como formas retóricas, compreendi que as imagens recolhidas eram articuladas com intenções específicas, e seguiam três possibilidades. Com a ruína mítica, a figura do adágio reporta ao princípio da retórica *judicial*, a que especula sobre o passado, sobre o desenrolar de uma história conhecida, cujo conteúdo passa a se articular com o presente. As descrições de edifícios em seu estado de apresentação, com interesse aparentemente iconográfico, pertencem diretamente ao sistema *demonstrativo*, a apresentação da ruína como o processo em ação. Nas projeções do *Teatro da Memória* idealizei formas arruinadas a partir de projeções -

portanto, no sistema deliberativo, ou *aconselhativo* -, como poderia se manifestar num tempo futuro.

A compreensão dos *tempos* nas ruínas permitiu-me articular o discurso visual a partir de uma lógica narrativa e não apenas descritiva. Mesmo prescindindo desta intenção, seu conhecimento está presente nesta abnegação.

Quase como epílogo para esta tese, e como exercício de revisão do discurso das imagens, pensei no registro de edifícios em construção, ainda no esqueleto estrutural, no estágio que tornam dúbias as atitudes de construir ou destruir. Por este projeto gráfico, ainda em processo, estabeleço a seguinte prerrogativa: proponho imagens de edifícios que ao mesmo tempo afirmam sua nobreza de ruína, de resistência aos desígnios da dissolução, pelo contato com o céu e, por outro lado, desvanecem ao se aproximar da terra. Edifícios ainda sonhados invertem a lógica das construções, como se a ruína estabelecesse, por seu caráter altivo, um vínculo maior com o imatérico das nuvens que com o aspecto devorador da terra. O aspecto sublime evocado pela ruína faz deste encontro firmado entre o sólido e o inefável uma afirmação, também do caráter onírico. Tais edifícios reforçam, desta maneira, e num contexto histórico e espacial, o vislumbre causado pelas ruínas como testemunhos heróicos nas cidades devoradoras de seu passado. Se a palavra de ordem é um mundo sem desgastes - em contraponto à mesma tecnologia que não se permite envelhecer com dignidade, mas se torna descarte -, as ruínas são altivos testemunhos frente a uma fobia ao desgaste. As construções vistas como reedições da Babel figuram-se emblemas de uma ossatura revelada e à qual a massa edificada, ora apenas memoriável, retornará pela ação do tempo, ou da imaginação.

Uma imagem emblemática, do início desta caminhada, passou a tomar corpo recentemente; *os andaimes do Teatro Municipal de São Paulo* que, à época, constituíam apenas elementos que rogavam por atenção, passaram, ao longo da construção de minha obra, a ser uma forma revisitada. A estrutura aparente, revelando apenas os tubos do órgão, se afirmou uma gravação pelo encontro primeiro, uma gravura *princeps* que viria a se manifestar uma imagem consolidada mais de duas décadas depois. Recordo, neste contexto, de uma citação de Henri Focillon sobre a *vocação formal da matéria* quando da elaboração das *prisões* de Giovanni Battista Piranesi. As

Pranchas iniciadas ainda no atelier de Giuseppe Vasi, mas que, após encostadas em virtude de um embatimento entre discípulo e mestre acerca da verdadeira natureza da água forte, só foram enfrentadas após exatos vinte anos. A atitude de Piranesi, segundo Focillon, revelou o momento da absorção desta vocação formal da água forte em relação ao tema pelo gravador. A abordagem vem ao encontro desta reflexão, da incorporação da matéria pelo espírito. A questão proposta por Focillon é de que as formas na matéria antecedem as formas no espírito e, portanto, a antecedência de uma experiência é fundamental para compreender a vocação formal de matéria, e atender os desejos da própria matéria¹.

Ao pensamento precedido pela matéria, me reporto neste momento, ou melhor, incluo minha maneira de pensar graficamente. As formas imaginadas, em termos de atmosfera e resolução de linhas e manchas, aguardaram pelo depuramento dos procedimentos e pelo uso consciente dos meios.

Notas

- 1- Focillon. 1988, Cap. 4, ps 71-84.



BIBLIOGRAFIA:

ALBERTI, Leon Batista. **De Pictura**. Laterza: Cecyl Grayson, 1980.

ALMEIDA, Milton José de. **O teatro da memória de Giulio Camillo**. Campinas: Editora da Unicamp e Cotia: Ateliê editorial, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **A História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

.....**Arte Italiana**, 3 vol. São Paulo: Cosac& Naify, 2003.

.....**Clássico anticlássico; o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARIÉS, Philippe. **História da Morte no Ocidente. Da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: 1977.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 1981.

..... **Problema XXX**, *In* Metafísica. Ed. Trilíngur V.G.Yebra.Madrid: Gredos, 1990.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Editora Ática,1997.

AUGUSTINUS, Aurelius (Santo Agostinho). **Confissões**. Tradução J. Oliveira, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

AZARA, Pedro. **Castillos em El aire. Mito y arquitectura en el Occidente**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

..... **A Terra e os Devaneios do Repouso**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. São Paulo: Ed Martin Claret, 2007.

..... **A apologia da paisagem e a crítica do retrato (1846, 1859)**. *In* LICHSTENSTEIN, Jacqueline (org). **A Pintura**, vol. 10. São Paulo: Editora 34, 2006.

BAUDELAIRE, Charles e MERYON, Charles. **Paris, 1860**. Paris: éditions La Bibliothèque, 2002.

BÉGUIN, André; FIELD, Richard S.; GRIFFITHS, Anthony; MELOT, Michel. **Prints: History of an art**. Genebra: Skira, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Obras escolhidas III. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

..... **The origin of german tragic drama**. New York/London: Verso, 1998.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

BIGNOTTO, Nelson. **O Círculo e a Linha.** In NOVAES, Adauto (organizador). **Tempo e História.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre origem de nossas idéias do sublime e do belo.** Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus/Ed. da Universidade de Campinas, 1993.

BURTON, Robert. **The Anatomy of melancholy.** New York: New York Review Books, 2001.

BUTI, Marco e LETYCIA, Ana (org.). **Gravura em Metal.** São Paulo: EDUSP/ Imp. Oficial do Estado, 2002.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade/ Unesp, 2001 (original de 1992 e 1996).

COLLINS, Roger. **Charles Meryon, a life.** Devizes: Garton & Co, 1999.

CORRÊA, Roberto Lobato, ROSENDAHL, Zeny (org.). **Paisagem, tempo e cultura.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga.** Tradução: Piero Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002

D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão. **Entre Vitrúvio e Augusto: A Contra-Imagem da Arquitetura como Corpo.** In *Desígio*, No 3, Março de 2005. São Paulo: Editora Annablume/FAU-USP.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente.** São Paulo: Editora Vozes. 1994.

DOORLY, Patrick. **Durer's Melencolia I: Plato's abandoned search for the beautiful.** In *The arte Bulletin*, Junho 1, 2004, volume: 86. Londres; College Art Association.

DORFLES, Gilo. **O elogio da desarmonia.** Lisboa: Ed.70, 1998.

DUBIN, Nina. **Future & Ruins. Eighteenth Century Paris and the art of Hubert Robert.** Los Angeles: Getty Publications, 2010.

FABRIS, Annateresa. **Fragmentos Urbanos,** São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FICACCI, Luigi. **Piranesi: catalogo completo delle acqueforti.** Colônia: Taschen, 2001.

FIZ, Simón Marchán. **Contaminaciones figurativas. Imágenes de La arquitetura y la ciudad como figuras de lo moderno.** Madrid: Alianza Forma, 1986.

- FOCILLON, Henry. **A vida das formas**. Lisboa: Ed. 70, 1988 (original de 1944).
..... **Maitres de l'estampe**. Paris: Flammarion, 1969.
- FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 1997.
- GODDARD, Stephen H. **An eye on Flanders: The graphic art of Jules de Bruycker**. Lawrence: Spencer Museum of Art, 1996.
- GUTLICH, George Rembrandt. **Anticartografia das cidades contínuas**. Campinas: Labor & Engenho, Campinas, 2010, vol 4, No 3, ps. 22-28.
- **Arcádia Nassoviana: natureza e imaginário no Brasil holandês**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.
- HIND, Arthur. **A history of engraving and etching**. New York: Dover, 1963.
- IVINS JR., William Mills. **Imagem impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- JACKSON, John Brinkerhoff. **The Necessity for Ruins**. The University of Massachusetts Press, 1980
- JAGUARIBE, Beatriz. **Ruínas modernistas**. Revista Lugar Comum, N. 1, ps. 99-123. Rio de Janeiro: Nepcom, ECO URFJ, 1997.
- LINCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MATOS, Olgária. **História viajante**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- MACAMBIRA, Yvoty. **Evandro Carlos Jardim**. São Paulo: Edusp, 1998.
- MUNFORD, Lewis. **A Cidade na História, 2 vol**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1965.
- PAICE, Edward. **A ira de Deus. A incrível história do terremoto que devastou Lisboa em 1755**. Rio de Janeiro e São Paulo: Record, 2010.
- PALLUCCHINI, R. e GUARNATI, G. F. **Le acqueforti del Canaletto**. Veneza: Edizioni Daria Guarnati, 1945.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em Ruínas. A realidade imaginária contemporânea**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- **Paisagens Urbanas**. São Paulo: SENAC, 2003.

PLÍNIO, o Velho. **História Natural**, livro 35, *In*. Lichtenstein, Jacqueline (org). **Pintura, textos essenciais**, Vol. 1. São Paulo: Ed 34, 2004.

PLOTINO. **Enéada III. 8 [30] Sobre a Natureza, a Contemplação e o Uno**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

RIEGL, Aloïs. **Monumentos: valores atribuídos e sua evolução histórica**. Revista de Museologia, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 17-23, 1989.

RIKWERT, Joseph. **Gêneros das colunas gregas: origens míticas e históricas**. *In* Desígnio, São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2004. ps.55-66.

RUSKIN, John. **As pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992 (original de 1874).

..... **Pages Choisies**. Paris: Librairie Hachette, 1920.

.....**The seven lamps of architecture**. Sunnyside, Orpington, Kent: George Allen, 1889.

SANTOS, Milton. **Espaço e Método**. São Paulo: Nobel, 1985.

SANZIO, Raffaello. **Tutti gli scritti**. Milano: Rizzoli Editore, 1956.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra. O corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2008.

SIMMEL, Georg, **Simmel e a Modernidade**, OELZE, Berthold e Souza, Jessé (org.). Brasília: Unb, 2005.

SITTE, Camilo. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

STEAD, Naomi. **The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer**. Published as 'The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer', *Form/Work: An Interdisciplinary Journal of the Built Environment*, no. 6, October, 2003, ps. 51-64. University of Technology Sydney.

SMITHSON, Robert... **Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey**. Tradução de Agnaldo Farias. Revista Espaço & Debates, Nos 43-44, Jan/Dez 2003, Ps., 120-128. Ed. Annablume, São Paulo.

SPEER, Albert. **Inside the third Reich**. Cap. 5: Architectural megalomania, the theory of ruin value, ps. 50-70. New York: The Touchstone book, 1997

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (original de 1963).

TUAN, Yi Fu. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Difel: 1983.

..... **Topofilia**. São Paulo: Difel, 1980.

VASARI, Giorgio. **Le vite de piu eccelenti architetti, pittori et scultori italiani**. Florença: 1550

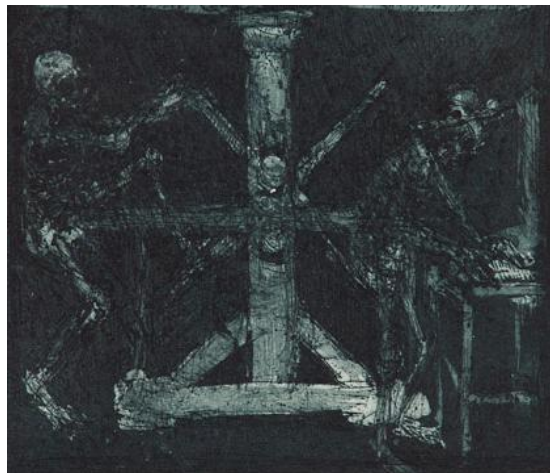
VITRÚVIO POLIÃO, Marco. **Da Arquitetura**. São Paulo: Hucitec, 1999.

WIJNGAERT, Frank van den. **Jules de Bruycker**. Antuérpia: De Sikkel, 1948.

WITTKOWER, Rudolf. **Architectural Principles in The Age of Humanism**. Londres: Alec Tiranti, 1967.

YATES, Frances A. **A arte da Memória**. Tradução: Flávia Bancher. Campinas: Unicamp, 2007.

ZORZI, Francesco. **De harmonia mundi totius**. Paris: 1545.



Ex libris Arte Grafiche Colombo. Água forte, ponta seca e aquatinta, 10x12cm. 2009.

