

MARINA ROMAGNOLI BETHONICO

***ARCHITETTURA*: PROJEÇÕES DE UM PROCESSO CRIATIVO**

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2011**

MARINA ROMAGNOLI BETHONICO

ARCHITETTURA: PROJEÇÕES DE UM PROCESSO CRIATIVO

**Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Colegiado de Graduação em
Artes Visuais da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Bacharel em Artes Visuais.**

Habilitação: Gravura

Orientador: Prof. Dr. Marcos Senna Hill

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2011**

AGRADECIMENTOS

A Roberta, minha mãe, pelo respeito cuidadoso desde a escolha do curso e, mais recente, pela confiança e apoio transoceânicos no momento de conclusão da graduação.

A Clébio Maduro, grande mestre, pelo aprendizado da gravura e pela convivência em Ateliê.

A Marcos Hill, pela orientação e confiança.

A Lúcia Pimentel, pela co-orientação e ajudas, desde os tempos da Iniciação Científica.

A Eugênio Paccelli, pelos conselhos e estímulos visuais.

A Alexandre Ragazzi, novo professor, pela ajuda tão dedicada.

Aos professores do curso de Artes Visuais.

Aos funcionários da Belas Artes, pelas ajudas diárias recorrentes do fazer artístico.

À família.

Ao Dé e aos amigos de curso.

*Ai de mim, para onde ainda deverei subir,
agora, com o meu anseio! De todos os
montes, olho em redor à procura de pátrias.
Mas não encontrei a minha pátria em parte
alguma; errante sou eu em todas as cidades
e um decampar de diante de todas as portas
de cidades.*

*Estrangeiros, são para mim, e motivo de
escárnio, os homens do presente, para junto
dos quais meu coração, de pouco tempo, me
arrastou; e sou expulso de todas as terras
pátrias e mátrias.*

*Assim, amo somente a terra dos meus filhos,
a terra por descobrir, nos mares distantes;
para ir à sua procura, icei minha vela.*

Friedrich W. Nietzsche

RESUMO

Esta monografia tem como tema o estudo do processo criativo na série de gravuras em metal *Architettura* (2010). Processo que se iniciou no período de estudo sobre a Arte Medieval na Itália, em um intercâmbio realizado pela autora durante sua graduação. A série de gravuras é nesse trabalho articulada com o estudo da história da arte e das influências artísticas e literárias que serviram à criação das gravuras. Nesse contexto, o objetivo dessa pesquisa é investigar os conceitos teóricos acerca das noções de modelo no contexto do Renascimento italiano, de invenção na obra de Giovanni Battista Piranesi e de estrangeiro em Luciano de Samósata. A investigação dessas noções se fez necessária para um melhor entendimento do processo criativo envolvido nessa série de gravuras e de suas futuras projeções, em paralelo com a conclusão da graduação e a inserção no mercado de trabalho.

Palavras-chave: Gravura; invenção; modelo; estrangeiro; medieval.

LISTA DE IMAGENS

1	Marina RB, <i>De Architectvra</i> , água-forte e água-tinta, 2010.	Anexo
2	Marina RB, <i>La piú bella carità (oppure il pulpito di Giovanni Pisano)</i> , água-forte e água-tinta, 2010.	Anexo
3	Marina RB, <i>La giustizia</i> , água-forte e água-tinta, 2010.	Anexo
4	Marina RB, <i>Francesco del Cossa (o San Giovanni in Monte)</i> , água-forte e água-tinta, 2010.	Anexo
5	Marina RB, <i>Maestro dei Mesi e il Piranesi</i> , água-forte e água-tinta, 2010.	Anexo
6	Marina RB, <i>Via Castiglione, Jacopo e Giovanni</i> , água-forte e água-tinta, 2010.	Anexo
7	Marina RB, <i>I tetrarchi (oppure Niccolò, conoscitore di Wiligelmo)</i> , água-forte e água-tinta, 2010.	Anexo
8	Marina RB, <i>La navetta (o Santa Maria Novella)</i> , água-forte e água-tinta, 2010.	Anexo
9	Marina RB, <i>La madonna del latte (ad Assisi oppure La Porta nel transetto destro)</i> , água-forte e água-tinta, 2010.	Anexo
10	Marina RB, <i>L'incrocio e basta (Via San Felice 135)</i> , água-forte e água-tinta, 2010.	Anexo
11	Marina RB, <i>Pianta e Ritratto – Vera effigies</i> , água-tinta e ponta-seca, 2010.	Anexo
12	Giovanni Battista Piranesi, <i>Prima parte di Architetture, e prospettive inventate, ed incise da Gio. Batt'a Piranesi architetto veneziano dedicate al Sig. Nicola Giobbe</i> , 1743.	21
13	Giovanni Battista Piranesi, <i>Galleria grande di Statue, la cui struttura è con Archi e col lume preso dall'alto...</i> , 1743.	22
14	Marina RB, <i>Pianta e Ritratto – Vera effigies</i> (detalhe), água-tinta e ponta-seca, 2010.	25
15	Giovanni Pisano, <i>La Fortezza e la Temperanza</i> (detalhe do púlpito do <i>duomo di Pisa</i>), 1301 – 10.	31
16	Marina RB, desenho de <i>La Fortezza e la Temperanza</i> , nanquim, 2010.	31

17	Marina RB, <i>La piú bella carità (oppure il pulpito di Giovanni Pisano)</i> (detalhe), água-forte, 2010.	31
18	Giovanni Pisano, <i>Sibilla</i> (detalhe do púlpito da Igreja de Sant'Andrea em Pistoia), 1301.	33
19	Marina RB, desenho de <i>Sibilla</i> , nanquim, 2010.	33
20	Hortência Abreu e Marina RB, s/ título I, nanquim, grafite e pastel-seco, 2011.	36
21	Hortência Abreu e Marina RB, s/ título II, nanquim, grafite e pastel-seco, 2011.	36
22	Hortência Abreu e Marina RB, s/ título III, aquarela e pastel-seco, 2011.	36
23	Hortência Abreu e Marina RB, s/ título IV, nanquim, grafite e pastel-seco, 2011.	36

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	06
INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I – UM POUCO DE HISTÓRIA: o retorno ao antigo e o conceito de modelo	11
CAPÍTULO II – PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS: artística e literária	17
2.1. As relações com Piranesi	17
2.2. As reflexões a partir Luciano	24
CAPÍTULO III – RELATO DE UM PROCESSO CRIATIVO: entre motivações, encantos e produção	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS: reverberações de <i>Architettura</i>	35
REFERÊNCIAS	37

INTRODUÇÃO

Na última noite (doze de março, 2011) sonhei que havia retornado à Itália. Retornado de corpo inteiro, com vida a ser vivida, mesmo que fosse só de passagem – dado que não me lembro ao certo. Nesse retorno, minha alegria era muita, eu falava em italiano, me lembrando de tudo, das expressões que julgava ter me esquecido, da pronúncia bela e do cantar ao falar, do rico vocabulário. Tudo o que já tenho dificuldade em me lembrar, pois o tempo se passou e só mesmo um retorno ou uma imersão nesse bloco de sensações oníricas para me fazerem recordar.

Ed eccolo!: o retorno é a minha proposta atual. Proponho-me a retornar nesse tempo que se passou, nessa Itália que modificou o meu curso de graduação, fazendo um relato estudado do processo criativo para *Architettura*, a série de gravuras que irei tratar nessa monografia. Retornar ao período que me alterou pelas constantes mudanças, conhecimentos, encontros e encantos. A série apresentada nesta monografia é composta por onze gravuras em metal, fruto de um intercâmbio realizado em meu período de graduação.

Este relato se propôs a ser vivido a partir de lembranças de fatos e sensações, também se importando com o que foi o aprendizado antes, durante e depois desse marco em meu processo de formação. Reviver é para contar e, assim, poder refletir. E refletir vale para poder continuar nesse processo incessante, mas tão mutante, que escolhi – o processo da profissão de artista visual: *Os relatos são animados por uma contradição que neles representa a relação entre a fronteira e a ponte, isto é, entre um espaço (legítimo) e sua exterioridade (estranha)* (CERTEAU, 1998, p. 212).

Esta monografia tem como tema o estudo do processo criativo na série de gravuras *Architettura*, em articulação com o estudo da história da arte e das influências artísticas e literárias para a série. O objetivo geral foi investigar os conceitos teóricos acerca das noções de modelo, de invenção e de estrangeiro, que envolvem a série de gravuras, para um melhor entendimento do processo criativo envolvido nessa produção e seus futuros desdobramentos.

O tema proposto foi escolhido por julgar importante pesquisar e refletir sobre os conceitos e motivações que cercam uma produção imagética. A meu ver, a importância se dá pela possibilidade de reflexão acerca de uma produção tão

enigmática quanto a das Artes Visuais, e também pela possibilidade de compreender pontos essenciais de meu trabalho, para que eu possa continuar a desenvolvê-lo. Penso que *Hoje o conceito é trabalhado pelo artista como parte inerente à obra de Arte e ao discurso próprio de seu trabalho, sendo parte fundamental para se garantir a qualidade do trabalho* (ROLLA, 2006, p.13). Dessa forma, portanto, se faz essencial a busca pela reflexão dentro de um contexto artístico. É importante ressaltar, no entanto, que a reflexão faz-se necessária para a continuação do trabalho visual. Enquanto artista visual interessei-me refletir sobre as origens do trabalho escolhido e suas relações com a história da arte.

Para abordar a temática proposta, o trabalho está dividido em três capítulos. No capítulo I estudo a retomada dos modelos da Antiguidade no contexto do Renascimento italiano, dando ênfase para Leon Battista Alberti e seu tratado *De re aedificatoria*. O momento histórico é colocado em questão por abordar uma noção de modelo específica e diferente da atual, mas em profunda relação com o processo do meu trabalho visual.

No capítulo II analiso as principais influências, seja artística ou literária, para *Architettura*. No item 2.1 reflito acerca das relações da série de gravuras em questão e a obra e condições de trabalho de Piranesi, fazendo uma breve problematização da questão da produção de gravuras na atualidade a partir de uma experiência pessoal. No item 2.2 busco os ecos da noção de estrangeiro presente na produção escrita de Luciano de Samósata em *Architettura*, a partir de uma breve análise de seu discurso.

No capítulo III utilizo a experiência vivida na Itália em um momento pré-*Architettura* para relatar textualmente o processo que levou à feitura da série. O conceito de *relato* é explicitado e a série de gravuras é considerada enquanto relato visual.

As conclusões são apresentadas ao final do trabalho.

CAPÍTULO I – UM POUCO DE HISTÓRIA: o retorno ao antigo e o conceito de modelo

No princípio do *Quattrocento*, a cidade de Florença, na Itália, vivia um importante momento de mudanças. De fato, o período compreendido entre os séculos XV e XVIII, mais conhecido como Idade Moderna, foi um momento de transformações nas estruturas da Europa ocidental. Essa fase, de coexistência do novo com o velho, é caracterizada justamente pela passagem do feudalismo medieval para o capitalismo. Segundo Aquino (2003), uma nova infra-estrutura econômica e social surgia, que determinava mudanças na super-estrutura jurídico-política e ideológica. No âmbito da arte, a aventura da ciência e a crença na inteligência mostravam uma sede de descoberta que guiava a arte do arcaísmo ao classicismo. O arcaico era tudo aquilo pertencente à fase anterior àquele novo período que surgia formando o clássico, ou seja, referente ao período medieval, no qual a produção era por excelência cristã.

Nesse contexto, cabe ressaltar que o universo material passava a ser estimado por si mesmo e não apenas como uma referência simbólica. Dessa maneira, para o naturalismo florentino a pintura deveria ser fruto não apenas da observação, mas também da imaginação e da memória, ou seja, deveria sofrer intervenção do pensamento. Para Bayer (1979), o artista representativo desse tempo é Sandro Botticelli (1444-1510), por ser pintor linear, interessado em estrutura e desenho, conduzindo a pintura para ser uma arte da estética do traço.

Já por outro lado, no *Cinquecento* italiano, a estética do Renascimento é caracterizada pela descoberta do indivíduo. Surge o *uomo universale*, aquele que se destaca tanto na arte quanto na ciência, como Dante Alighieri, Alberti e Leonardo da Vinci. O Renascimento foi esse período compreendido convencionalmente entre o início do século XV e a quarta década do século XVI. Período vivido pelos seus protagonistas como uma nova era, configurando um rápido amadurecimento de um novo modo de pensar o mundo e a eles mesmos, como observa Cerchiari & De Vecchi (2010b).

Sobre o retorno ao antigo, a ressurreição da Antiguidade é uma prática que começa no século XII, ou seja, em um momento da Idade Média no qual *A arte encontra seu lugar entre a vida activa segundo a justiça e a vida contemplativa*

segundo a oração. O activo na arte é um acto de fé; o contemplativo é a contemplação divina (BAYER, 1979, p.103) ¹. É um momento de redescobrimento da beleza humana. Porém, é ainda uma época em que a arte visa à utilidade dentro de um contexto religioso, uma vez que a realidade nesse momento tende para a vida contemplativa e a arte é obrigada a (...) *obedecer ao código moral e às prescrições jurídicas das irmandades e do artesanato* (BAYER, 1979, p.103).

Já no Renascimento, a visão da arte encontra uma diferente perspectiva, sendo considerada como uma magnificação de todo o ser humano. Vale lembrar que, nesse período, a vida contemplativa não rege mais o ser humano. Para os artistas da época, o equilíbrio entre a Idéia e a Forma era matéria de grande importância e significava uma grande mudança em relação à arte simbólica precedente, uma vez que,

O que representa a passagem do primitivo ao clássico é a preocupação e a conquista de certos sistemas de exigências técnicas. A inverossimilhança do primitivo é desdém e ignorância de ordens técnicas internas. Porque o artista é um trabalhador manual, é um realizador e um realista. Conquista, por graus, a representação do mundo: a *imago mundi* do primitivo não se preocupa com representar o universo com verossimilhança (BAYER, 1979, p.104).

Nesse sentido, podemos afirmar a importância da representação nesse período. Dentre os autores que sustentavam essa proposta estava Leon Battista Alberti (Genova, 1404 – Roma, 1472). Segundo Bayer (1979), ele foi o primeiro teórico do classicismo, em oposição à estética medieval. Alberti foi arquiteto de profissão, tendo sido autor no meio florentino de quatro tratados: *De statua* (1434), *Elementa picturae* (1435-1436), *De pictura* (1435) e *De re aedificatoria* (1452).

Em *De re aedificatoria*, o arquiteto italiano propõe a fundação de uma nova ciência, que seria aquela referente à formação das cidades. Podem-se detectar em seu tratado os primeiros lineamentos da ciência urbanística que, segundo Argan (2005, p.119), (...) *é a ciência tipicamente humanista – aquela para a qual a*

¹ Dante Alighieri (1265 - 1321), em seu *Convívio*, já escreve sobre a questão da vida ativa *versus* a contemplativa. O escritor florentino coloca que, nessa vida, podemos encontrar duas felicidades segundo dois caminhos diversos: uma é a vida ativa (a boa felicidade), a outra é a contemplativa (a ótima felicidade e beatitude). Há uma grande discussão entorno dessa questão, que remonta Aristóteles em sua *Ética*, passando por falas de Cristo no Evangelho de Lucas (WILKINS, 1921). Cristoforo Landino (1424 - 1498) retoma o assunto em um momento de grande discussão acerca de qual dos dois caminhos seria o melhor. Para Landino, Leon Battista Alberti, arquiteto que trabalharemos nesse capítulo, era visto como aquele que conseguia conciliar as duas *vidas* (RAGAZZI, 2011).

racionalidade humana domina o furor irracional da natureza e dos acontecimentos, utilizando-as e organizando-as para a vida histórica da cidade. Alberti pretendia, portanto, definir e explicar a forma do espaço urbano em relação com a forma do espaço natural. Observamos aqui a premissa da razão dominando a natureza, que se torna o eixo da ascensão do saber científico, sustentado pela Modernidade.

Nesse seu tratado encontra-se, segundo Bayer (1979), uma clara definição da beleza albertiana, baseada na harmonia, na perfeição, na convivência meditada em todas as partes. A *concinnitas* de Alberti define que *A beleza é alcançada quando qualquer mudança é sentida como prejudicial* (BAYER, 1979, p.105). Sua noção se fundamenta na *mimesis* aristotélica, porém em uma nova forma transformada. Nas palavras de Alberti, em seu Livro VI do *De re aedificatoria*, *Essa concinnitas... eu diria que ela participa da nossa alma e do nosso juízo. O campo em que ela pode agir e florir é vasto: abrange a vida e o pensamento dos homens, e determina e modela um mundo* (BAYER, 1979, p.105). É evidente que Alberti não se importa com um modelo que seja apenas estético; ele se interessa sobretudo pela definição de um modelo que seja também ético.

Com sua teoria do belo, o arquiteto procura um ritmo interior de criação na imitação da força criadora, leia-se da natureza. Ele não procura simplesmente copiá-la como na Idade Média, quando se imitava a natureza enquanto ser vivo de Deus. Dessa forma, apesar de fundamentado por ela, Alberti não adere cegamente à *mimesis* de Aristóteles, que propunha a verdadeira representação da natureza sem a interferência da potência humana. Alberti propõe um princípio de vida aliado a um princípio de ordem, sendo que este último predomina. O princípio de ordem se atém a dois estágios de necessidade formal em arquitetura. O primeiro é o da *necessitas*, da utilidade, a obrigação de construir e a adequação do perfeito. O segundo é o da *voluptas*, referente aos números, à teoria das proporções. Bayer (1979, p.107) coloca, sobre esse estágio, que

(...) o número governa a obra como governa o mundo. Este respeito pelas proporções, esta obediência à relação, é o próprio rigor contido na ordem universal; é a condição de toda natureza como de toda a obra. O monumento participa da organicidade do ser vivo, mas é submissão às leis como um *cosmos*.

O monumento seria para Alberti um edifício que não mais é a representação do espaço, mas um edifício-personagem (...) *que torna significativa o espaço com a*

sua presença e o seu gesto (ARGAN, 2005, p.114). Cabe salientar que *cosmos* se refere, segundo Houaiss (2001, p.853), à harmonia universal na filosofia grega; ao universo ordenado em leis e regularidades, organizado de maneira regular e integrada. Podemos então entender que, para o arquiteto italiano, a submissão ao cosmos é inerente à produção que procura um ritmo interior de criação na imitação da natureza.

Aliados aos dois princípios de ordem supracitados, *necessitas* e *voluptas*, encontramos no *De re aedificatoria* outras categorias do belo. São elas a *finitio* que, resumidamente, seria a qualidade da linha e da disposição de massas, e a *collocatio*, referente à posição de todo o conjunto e a distribuição respectiva de todos os elementos. De acordo com Bayer (1979), Alberti cita ainda outras categorias, porém não iremos nos ater a elas. Todos esses conceitos se inclinam perante a razão e compõem a *concinnitas*. Estamos diante de um corpo de doutrinas, de ciências muito seguras, que se impõe ao princípio da vida, no sentido de transformar a natureza e submetê-la à razão, organizadora da produção científica. Dessa maneira, a *concinnitas* é uma definição de belo que se aproxima do perfeito, e não é apenas o belo-gradável. O formalismo defendido cunha uma estética generalizadora que procura manter a intuição perante uma razão avassaladora.

A fórmula do clássico parece ser a seguinte: observar a natureza, ou o natural, o que vemos, para reproduzi-lo e reproduzi-lo através de leis que ordenam essa reprodução, sem subjugar a intuição do artista. Dessa forma, se supera os modelos antigos. Porém, tais modelos continuam a existir e a serem utilizados, assim como as leis válidas remontam à Antiguidade. Essa lógica fica clara a partir de um trecho da *Vida de Michelangelo* (1568) escrita por Vasari ². Ele escreve, ao falar da confecção do *Davi*, que

(...) quando, enfim, a escultura foi fixada e terminada, Michelangelo descobriu-a; e verdadeiramente esta obra suplantou todas as estátuas modernas e antigas, fossem elas gregas ou latinas. (...) Porque nela mostram-se contornos de pernas belíssimas, articulações e esbelteza divinas dos flancos; nem dantes vista tão doce pose, nem graça que a ela se compare, nem pés, nem mãos, nem cabeça que tanto se harmonizem aos membros, com felicidade,

² Giorgio Vasari (1511 - 1574) foi um arquiteto, pintor e historiador da arte italiano. Vasari é hoje conhecido principalmente por sua obra *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, publicado primeiramente em 1550.

artifício, paridade e desenho. E certamente quem vê esta, não deve cuidar em ver qualquer outra obra de escultura feita em nossos ou em outros tempos, por qualquer artista (RAGAZZI, 2011).

Vasari coloca que o artista italiano superou a produção estatuária antiga, ou seja, superou tudo o que tinha de mais admirável enquanto modelo físico. Dessa forma, ele define Michelangelo como o novo cânone a ser considerado. Entretanto, se nos ativermos à noção de modelo colocada em questão, veremos que ela se difere da noção em voga atualmente.

A palavra italiana *modello* deriva de *modulus*, evocando um sentido geral. Segundo Marques Filho (2010), das quatrocentos e vinte ocorrências de tal palavra nas *Vite* de Vasari, a designação é sempre para (...) *uma obra na qual as virtualidades diversas de uma invenção assumem uma forma concreta e particular, apta a ser eventualmente reproduzida em escala maior*. O sentido é aqui concreto, o modelo é físico. Essa concepção se configura como a antípoda da noção atual de modelo, na qual Marques Filho (2010) destaca que (...) *prevalece a abstração, a definição em termos puramente relacionais, em oposição à imagem, noção com a qual ele forma um par conceitual genérico e abstrato de oposições complementares*. Vasari contrapõe o modelo, considerado por ele *luz*, ao vício e ao erro, à *obscuridade*. Para ele, todas as artes, a partir de então, recebem a *luz* da escultura de Michelangelo, uma vez que tal artista se tornou o novo modelo em voga.

O antigo é exaltado, no contexto do século XVI, por ser considerado como superior, com um grau superior de realidade, que seria usado como protótipo para o presente. De fato, no *Cinquecento*, o *original* era (...) *qualidade de algo que nutre de sua origem, que se afirma pela impregnação, não pela “superação” de seus modelos* (MARQUES FILHO, 2010). A originalidade não era considerada algo inusitado, como hoje, que se afirma por diferença ao modelo. O autor era aquele que *atualiza uma autoridade*. O ideal era que a *memória do passado*, fosse utilizada com *inteligência no presente*, considerando a *previdência do futuro*, assim como nos apresenta a *prudentia* de Cícero³.

Vasari fala da *superação* dos modelos antigos em sua biografia de Michelangelo. No entanto, o termo é assim usado designando não uma ruptura com

³ Marco Tullio Cicerone (106 a.C. – 43 a.C.), em latim Cícero, foi um célebre filósofo, advogado e escritor romano, bem como homem político do último período da República Romana. No período do Renascimento, como a Antiguidade era considerada uma herança de grande valor, vários estudos de filósofos romanos foram reeditados, dentre eles estava Cícero (RAGAZZI, 2011).

o modelo, mas a (...) *realização da perfeição definida, mas não atingida, pelos modelos antigos* (MARQUES FILHO, 2010).

O conceito de modelo faz brotar, de fato, inúmeras discussões. Contudo, interessa a mim o retorno ao antigo dentro desta noção. Para a série de gravuras *Architettura*, importou-me retornar aos objetos produzidos durante o período medieval europeu. O modelo para mim era físico e busquei me nutrir na origem medieval que estudei e vi durante o período do meu intercâmbio realizado na Itália, na Universidade de Bolonha. Acredito que o momento histórico acima colocado me sirva pela sua conjuntura de fundamentação em um modelo para que esse seja usado na produção do presente, sem cristalizá-lo, mas atualizando-o. É dentro desse contexto de retomada do modelo que desenvolvi a série e que desenvolvo essa monografia.

CAPÍTULO II – PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS: artística e literária

2.1. As relações com Piranesi

Giovanni Battista Piranesi, também conhecido por Giambattista (Veneza, 1720 – Roma, 1778), foi um arquiteto, cenógrafo e gravador italiano. Foi autor de diversas séries de gravuras, dentre elas os *Cárceres* e *Antiguidades Romanas*. Suas imagens produzidas, assinaladas por um tom dramático, apresentam, com grande recorrência, elementos arquitetônicos grandiosos e isolados, com ênfase na grandeza do passado antigo, leia-se do Império romano. Sobre suas gravuras, Ficacci (2006, p. 08) acrescenta:

As suas estampas faziam “ver” de uma maneira desconhecida e inimaginável até então. Quaisquer que fossem os seus temas, revelavam de qualquer maneira alguma coisa de totalmente novo. Tanto podiam ser composições originais da arquitectura como caprichos nascidos da imaginação ou ainda modelos ornamentais de uma extraordinária diversidade, podiam também ser representações de vestígios, técnicas, instrumentos do mundo antigo, por vezes totalmente desconhecidos, mas descritos com uma exactidão e uma autoridade tais que relegavam sempre para muito longe qualquer ilustração precedente.

Longe de querer comparar a exatidão técnica de Piranesi e sua genialidade com meu trabalho calcográfico, venho ressaltar a sua importância para a criação da série *Architettura*.

Com sua formação de arquiteto, desenhista de cenários para teatro e gravador em água-forte, Piranesi sempre foi dos artistas que muito consultei durante o meu curso em Gravura na Escola de Belas Artes. A partir das reproduções de suas imagens em livros, tive apoio para encontrar soluções de desenho para *Architettura*. Vale lembrar que os motivos que gravei tinham uma origem tridimensional e, no processo de transformar o objeto tridimensional, que eu havia selecionado, para a superfície bidimensional, encontrei alguns problemas de representação. No entanto, os objetos originais foram primeiramente fotografados e, apenas após esse processo, foram representados em desenho. É preciso deixar claro que a série em questão não apresenta sérias preocupações com precisões perspectivas. Porém, a mesma alude ao tridimensional em sua composição – esculturas, colunas e edifícios foram representados nas onze gravuras, mas sem

que houvesse a preocupação de semelhança com a realidade tridimensional. O meu desenho respeitou, em parte, a tridimensionalidade do objeto original. Isso se deu pela natureza de minha proposta que era misturar objetos de diferentes origens para compor um novo objeto. A diversidade de itens fotografados que usei para compor cada imagem de *Architettura* fez com que inúmeras referências de perspectivas se cruzassem. Alinhar essas diversas perspectivas em modo verossímil como o da arte clássica citada no primeiro capítulo, para que cada imagem que produzi fosse coerente em termos perspectivos, não foi de maneira alguma matéria prioritária para mim. Entretanto, minhas fotografias de referência nem sempre me davam uma perspectiva reconhecível, ou mesmo a localização do objeto fotografado no espaço tridimensional. Livremente, ao sabor de minha vontade ou por adequação a cada imagem tratada, os grandes arcos de Piranesi, suas ruínas, ordens arquitetônicas, bem como seu modo de expressão na arte da gravura em metal, foram inspiradores e me ajudaram a ter referências de representação do tridimensional no bidimensional. Com isto, desejo reafirmar que o meu trabalho não se baseou na perspectiva dita correta, isto é, aquela propagada no Renascimento⁴.

Segundo Ficacci (2006), a aspiração de um mundo criado de acordo com uma idéia criativa própria era, na época de Piranesi, um objetivo razoável. De forma diferente, os séculos XIX e XX procuraram definir racionalmente essa vontade, transformando-a (...) *num valor relativo da história, apelidando de “utopias” os projectos mais sistemáticos e “teorias imaginárias” as fases mais individuais (...)* (FICACCI, 2006, p.07).

Ainda segundo Ficacci (2006), as estampas de Piranesi foram o aparelho retórico para demonstrar seus argumentos intelectuais e artísticos, simultaneamente em relação ao conhecimento do passado e sobre aquilo que ele contava realizar para modificar o presente. O gravador italiano entendia sua profissão de arquiteto como aquela capaz de revolucionar o mundo e reconstruir Roma, cidade onde viveu grande parte de sua vida, como fora outrora. No meu caso, não entendo a profissão de artista visual como aquela capaz de revolucionar o mundo ou de reconstruir nada

⁴ Em modo genérico, pode-se indicar como *perspectiva* cada sistema apto a representar em um plano a tridimensionalidade do espaço e a posição recíproca dos objetos nele contidos. No início do *Quattrocento*, Brunelleschi (1377 – 1446) inventa um método que consente, através de precisas normas geométricas, a restituição em modo mensurável tanto da profundidade quanto das dimensões proporcionais das figuras em um espaço, a partir de noções da ótica medieval e de um novo conceito de espaço, infinito e contínuo, preexistente aos objetos que o ocupam.

tão específico. No entanto, acredito na produção de imagens em sintonia com minhas crenças e conceitos escolhidos para serem trabalhados, tais como a noção de modelo e de estrangeiro, ou mesmo a crença em uma produção ligada às vontades pessoais. De certa forma, aspirei à construção de um novo espaço em *Architettura*. Um novo espaço não dentro das Artes Visuais, nada revolucionário. O novo espaço aspirado foi pessoal, através de uma busca por um mundo criado em papel, de acordo com meu imaginário e com minhas idéias. Mas foi e continua sendo uma busca, pois certamente não é uma série de gravuras que me faria alcançar esse objetivo. Não considero que, em Artes Visuais, temos um ciclo fechado objetivo/pesquisa/solução. Em Artes Visuais temos transições como nos lembra o filósofo Nietzsche (1986, p. 31): *O que há de grande, no homem, é ser ponte, e não meta: o que pode amar-se, no homem, é ser uma transição e um ocaso*. Para mim, a transição está ligada à criação e não falo em criação como algo divino: no caso tratado, é desenhar na folha de papel em branco simplesmente, uma ação possível para todos.

Retornando a Piranesi, a Antiguidade romana é, portanto, definidora da sua visualidade, uma vez que

Ele concebia a Antiguidade como um elemento manifesto na sua própria existência, conceito ao qual se opôs, desde este período, uma corrente contrária que, de maneira mais ou menos lúcida, a via como irrevogavelmente ultrapassada e morta, a manipulava e a celebrava mais como uma imagem externa (FICACCI, 2006, p. 10).

De certa forma, a concepção de Antiguidade de Piranesi se prendia à sua concepção da Roma contemporânea, numa relação de prisão a uma imensa tradição. Gostaria aqui de colocar uma forte marca para mim: a gravura em metal.

Por certo é o meio de realizar uma imagem o que cativa e apaixona. Entretanto, todo esse encanto é muito conflituoso para mim em termos de uma produção artística atual. Seria a gravura em metal uma técnica que cabe na produção da arte contemporânea? E não pergunto aqui se é possível produzir atualmente gravuras em metal, pois já sei a resposta: sim, é absolutamente possível. Minha questão é se o pensamento embutido nessa tradição que atravessa séculos com força, se o pensamento da gravura em metal se adéqua ao pensamento da arte contemporânea. Esse conflito foi recentemente levantado por um episódio do qual participei, envolvendo o processo de mapeamento para o

Rumos Artes Visuais 2011. O Rumos Itaú Cultural, em atividade desde 1997, (...) é um programa de apoio à produção artística e intelectual sintonizado com a criatividade brasileira (ITAÚ CULTURAL, 2011). Dentro de uma proposta muito interessante, o mapeamento visava um maior conhecimento da produção artística brasileira atual. O mapeador deveria cumprir o seu trabalho e direcionar o seu olhar para toda a produção que interessa o Itaú Cultural. Entretanto, todo o grupo que participava do mesmo mapeamento que eu participei pôde ver que o olhar do mapeador elogiava todos os trabalhos, porém se voltava para aqueles que eram mais conceituais e menos atrelados a técnicas tradicionais. O mapeador fazia o seu trabalho corretamente e com muito respeito ao trabalho de todos. Mas a questão que se levantou nesse encontro foi justamente sobre o *contemporâneo*: o que é ou não aceito para o mercado que o Itaú Cultural visa? Existe de fato um *índice de contemporaneidade* que define o que é ou não vendável e, portanto, interessante? O conceito de contemporâneo é de fato relativo. Se aplicado a um contexto mercadológico, torna-se dispositivo legitimador de obras contemporâneas interessantes ao mercado e, portanto, com projeções rentáveis. É evidente que é de grande prazer para um artista visual participar de uma exposição de repercussão internacional e tão importante no âmbito das Artes Visuais. Mas será que vale a pena mudar o *rumo* de sua produção pessoal para que ela se encaixe no que demanda o mercado?

Para responder a essa pergunta, retomo o gravador italiano. Piranesi se prendia a uma tradição teórica não do meio que utilizava e se prendia a essa tradição antiga dentro de uma discussão contemporânea a ele, numa época em que se buscava a definição de uma topografia romana. O meio da gravura em metal utilizado por Piranesi, o mesmo usado em *Architettura*, era mais do que legitimado e a discussão em questão no parágrafo acima certamente não beira o tempo de Giambattista. Exponho meu problema, por querer nesse momento de minha carreira me valer da gravura em metal para produzir uma arte que responda ao mundo contemporâneo. Não estou presa a uma tradição, mas quero praticá-la na atualidade, uma vontade que talvez se aproxime do mesmo pensamento que me faz buscar na Idade Média modelos a serem utilizados. Acredito que, se considero a gravura ainda viva, como Piranesi considerava toda aquela Antiguidade ainda com vida, conseguirei encontrar pistas de possíveis resoluções para continuar a busca pela sobrevivência de uma gravura que seja atual. Mas acredito também na

mudança de nossas vontades e na possibilidade de invenção na vida. Talvez o meu objetivo não seja esse e isto está sendo válido para mim somente agora. De qualquer forma, é evidente que cabe apenas à minha pessoa analisar as situações e escolher, buscar e defender minhas apostas, visando manter o *rumo* de minha produção atrelado à minha pessoa e não ao grande mercado das Artes Visuais.

Dentro do contexto de Piranesi, gostaria de ressaltar a série *Prima Parte di Architetture, e Prospettive inventate, ed incise da Gio. Batt.a Piranesi Architetto Veneziano dedicate al Sig. Nicola Giobbe* (primeira edição feita pelos irmãos Pagliarini, Roma, 1743).

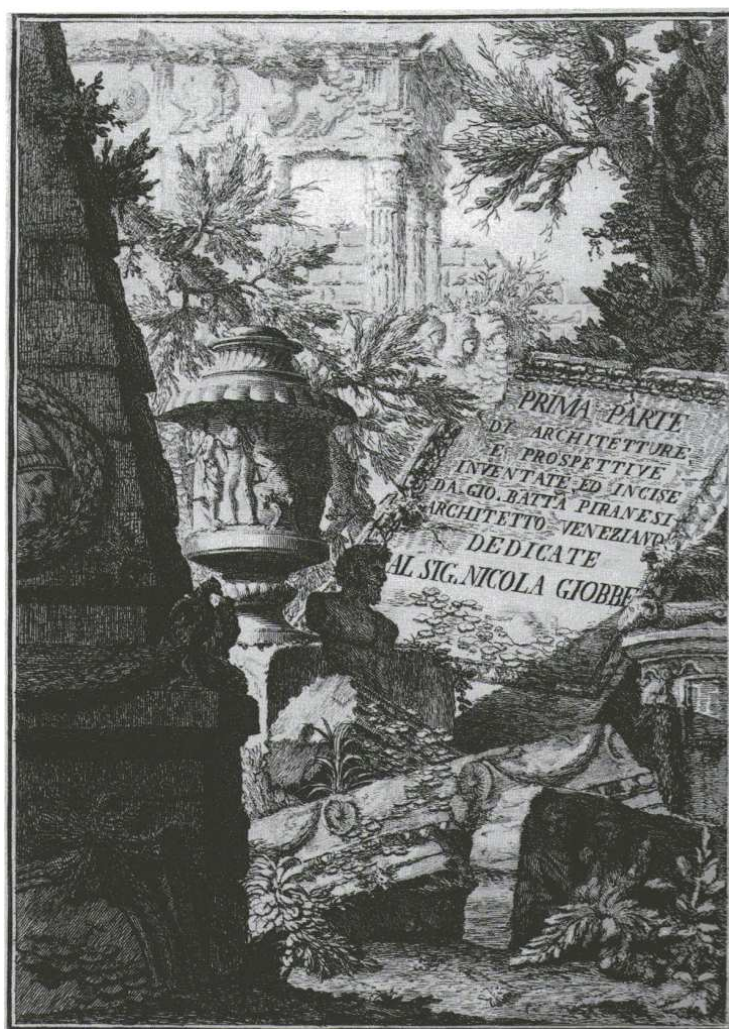


Imagem 12 (WILTON-ELY, 1994, p. 20)

Essa publicação foi feita pouco antes da partida de Piranesi de Roma, onde esteve desde 1740, tendo ali chegado enquanto parte do séquito de um embaixador

veneziano para a apresentação na corte do novo papa. A série contém suas invenções arquiteturais que:

(...) aliavam a sua identificação apaixonada à linguagem arquitetural antiga e o gigantismo e dinamismo perspectivo que resultavam da influência e do estudo directo das invenções de Ferdinando Bibiena e do seu meio. Esta obra veio a público com um título que sugeria uma continuação: *Prima Parte di Architettura, e Prospettive* (FICACCI, 2006, p. 16).

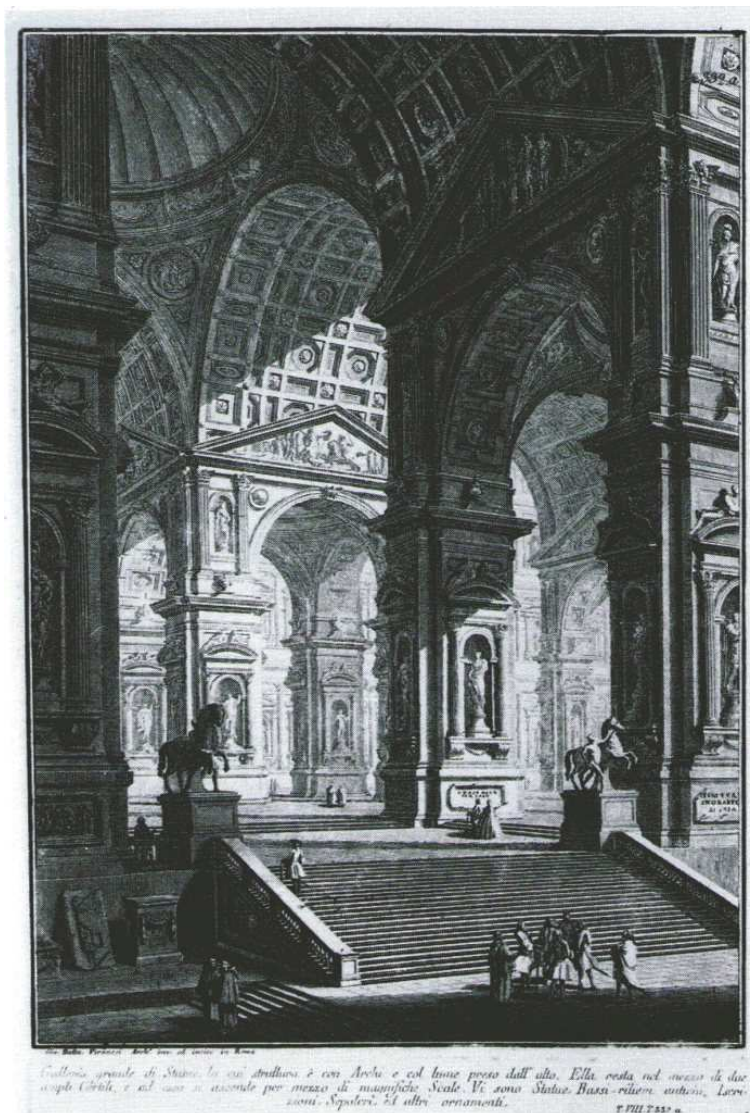


Imagem 13 (WILTON-ELY, 1994, p. 23)

Sua ida a Roma, segundo Ficacci (2006), teria não só o enriquecido culturalmente, mas também despertado um fascínio sem limites pela Antiguidade; Antiguidade que Piranesi desenhava e modificava com invenções pessoais;

Antiguidade da qual colecionava objetos e também estudava. Uma das primeiras ressonâncias que enxerguei do trabalho de Piranesi no meu foi a paixão pela linguagem antiga, no meu caso, medieval. As construções de *Architettura* não apresentam um critério objetivo para sua composição, mas pessoal. O que mais me encantou foi modificar referências da Idade Média através de invenções baseadas no meu próprio imaginário.

O que cabe aqui ressaltar é que o que restou do trabalho de arquiteto de Piranesi não foram edifícios, mas idéias arquiteturais ilustradas pelo desenho e pela água-forte, para divulgação pública. Seus escritos e imagens se tornaram instrumentos para preservar a memória das ruínas que, após experiências e estudos,

(...) dão à sua arqueologia uma vitalidade demonstrativa absolutamente fantástica. Na sua argumentação científica, ele precisa e torna objectivos os conceitos poéticos e inventivos que esses assuntos suscitam no imaginário artístico (FICACCI, 2006, p. 31).

Talvez esteja aí outra ressonância: o eco que o estudo dos objetos medievais propagou em meu imaginário e o que restou disso na criação em papel em branco. Foi para *Architettura* e continua sendo de meu desejo inventar arqueologias. É o caminho buscado para a nova série de gravuras que estou desenvolvendo.

2.2. As reflexões a partir Luciano

Luciano de Samósata foi um escritor *pós-antigo*⁵, do qual se sabe muito pouco, apenas que tinha um nome latino e origem síria. Viveu provavelmente entre 125 d.C. a 181 d.C., nos tempos em que se desenvolveu a segunda sofística (II d.C.), tempos dos imperadores romanos Antonino Pio e Marco Aurélio (BRANDÃO, 2010). Proponho-me, nesse sub-capítulo, a fazer algumas considerações acerca da condição de estrangeiro proposta por Luciano e discutida em Brandão (2001). Essas considerações têm como intuito tornar explícita a influência de Luciano no processo de *Architettura*.

A condição de estrangeiro, a *xeniteía*, pressupõe o afastamento de tudo o que é familiar, próprio e costumeiro. A *saudade de casa*, o *nóstos*, já presente no Ulisses de Homero, aparece em Luciano sob outra ótica. Na experiência odisséica que inaugura a história da Grécia, no contraste com o diferente, brilha mais aquilo que é próprio, isto é, Ulisses escolhe aquilo que lhe é próprio, com pleno conhecimento do outro. A experiência da *xeniteía* em Luciano é diversa: apesar de ser injúria viver no estrangeiro, não se tem para onde voltar; a situação do estrangeiro não é temporária, é irremediável. Além disso,

(...) é ainda a impossibilidade da *nostalgia* que marca a fala do próprio Luciano, na indefinida condição de aculturado que, tendo-se feito grego como os gregos mais genuínos, acaba por não ser nem enfim grego, nem mais bárbaro, isto é, um *xénos* sem pátria, um anti-Ulisses que não tem para onde voltar. Na experiência da *xeniteía* como condição vivencial permanente, o *tópos*⁶ do sujeito defini-se como um estar fora do lugar, porque esse lugar simplesmente não existe (BRANDÃO, 2001, p. 262).

Nesse contexto, o sujeito tem que lidar com a situação, sem escolher apenas aquilo que lhe é próprio, mas deixando-se também contagiar pelo outro. Essa perspectiva é, para mim, ilustrativa do meu processo vivido na Itália, em um momento pré-*Architettura*. Ter sido estrangeira foi a condição que originou a feitura

⁵ Segundo Brandão (2001, p. 275), Bakhtin (*L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*) reconhece três fases na literatura grega antiga: arcaica, clássica e pós-antiga (também chamada de não-clássica). O período arcaico seria aquele de Homero e da lírica; o clássico seria o período do teatro (V a.C.); o pós-antigo seria o do helenismo (IV – I a.C.). Se considerarmos o helenismo como um período de internacionalização da cultura grega, a datação de seu fim pode ser substituída por 526 d.C., quando o imperador Justiniano fecha a Academia de Platão. Luciano, enquanto *pós-antigo*, encaixa-se nesse quadro.

⁶ Segundo a etimologia em Houaiss (2001, p. 2735), *tópos* é palavra grega relacionada a *lugar*.

da série. Dentro da *poética do distanciamento* de Luciano (BRANDÃO, 2010), só é possível olhar para uma situação ou um lugar quando estamos distante dele. Luciano escreve em *Uma história verídica* (s/d), por exemplo, sobre uma viagem de ida à Lua. De lá é possível olhar os homens, escrever sobre eles. Só como estrangeiro se pode ver um lugar, se não houver a distância não é possível decidir sobre o valor de alguma coisa. A distância foi também fator importante para *Architettura*; só distante de onde fui estrangeira e vivenciei tudo o que depois apareceu em imagem gravada, foi possível enxergar todo o efeito que a estadia na Itália havia produzido em mim.

Em *Das Narrativas Verdadeiras*, Luciano escreve sobre peripécias náuticas que repetem as viagens de Ulisses. No entanto, seu relato não se fecha com a volta ao lar e a reconquista do que é próprio, como acontece na Odisséia. O reencontro não é descrito porque se situa num livro seguinte. Um livro seguinte é também o que propõe *Architettura* com a inscrição em uma das gravuras da série:



Imagem 14 (detalhe da imagem 11, gravura *Pianta e Ritratto – Vera effigies*, 2010)

Qui finisce The first Booke di Of Antiquitie é a inscrição bilíngüe que propõe a continuidade da série, uma vez que localiza *Architettura* enquanto *the first book* (o primeiro livro). Piranesi também propõe uma continuidade em *Prima Parte di Architettura*, e *Prospettive* (vide imagem 12, p. 13). A meu ver, no contexto de Piranesi a indicação da continuação serviu a suas crenças e idéias: ele havia publicado a série de gravuras em sua partida de Roma, em 1743, deixando-as como demonstrativo da idéia e das normas que, segundo ele, poderiam permitir Roma a reencontrar a sua grandeza passada. Qual teria sido a sua continuação? Sua continuação foram as inúmeras gravuras surgidas depois, seja em Roma, onde

retornou em 1747 ali ficando até sua morte, seja em Florença ou Veneza, lugares onde também publicou suas gravuras. Sua continuação foi sua vasta obra gravada aliada às suas idéias e crenças. Para mim, um primeiro livro não subentende a continuação formal da criação de um segundo livro, assim como acontece no caso de Piranesi. Portanto, a minha continuação não será uma nova série de gravuras marcada como o *segundo livro*, mas será o que já vêm nascendo a partir da série aqui discutida, ou seja, a partir do *primeiro livro* que foi *Architettura*. Esses novos trabalhos nascem processualmente dentro da minha proposta enquanto artista visual. *Architettura* enquanto *primeiro livro* inaugura não uma série de livros, mas uma carreira que começa a se edificar.

Retomando Luciano, a perspectiva de seu *nósto* é: (...) *o que se deixou é já irre recuperável e aquilo no encaço do que se partiu mostra-se inconquistável* (BRANDÃO, 2001, p. 262). Luciano, ainda segundo Brandão (2001), é alguém que já não tem fala, mas teima em falar compondo sua fala de recortes, construindo uma outra fala, marginal, paralela, paródica, que caracteriza um *lógos*⁷ dialógico. Mesmo que não apareça sob a forma de diálogo, seu *lógos* (...) *só tem sentido num esquema de relações em que o lógos do próprio é indispensável, pois define o ponto de referência exterior em torno do qual o outro lógos gravita* (BRANDÃO, 2001, p.262). O diálogo só existe se há sentido de diferença, de mútuo estranhamento. Podemos notar aqui a construção de um ser que é estrangeiro para sempre e que, a partir de sua condição e de suas relações, produz algo que lhe é característico. Essa abordagem de estrangeiro me interessa e com ela identifico o sujeito que vivenciou a Itália e a partir daí produziu *Architettura*. Um sujeito que foi *diferente* antes, durante e após a produção da série; um sujeito em trânsito e em *transição*.

No sentido discutido acima, o *lógos* luciânico busca a instituição de um espaço no qual seja possível um diálogo da diferença com a tradição, sem repetir a tradição e sem a negar, pretendendo (...) *abrir espaço, no corpus da cultura, para uma modalidade de discurso que só se constitui através da emulação e do embate com o que há de mais próprio* (...) (BRANDÃO, 2001, p. 263). Luciano defende a viabilidade de uma convivência na diferença e busca novas modalidades

⁷ Segundo a etimologia em Houaiss (2001), *logos* deriva do grego *lógos*, ou *linguagem, proposição, definição; palavra; noção, razão; senso comum; motivo; juízo, opinião; estima, valor que se dá a uma coisa; explicação; a razão divina*.

discursivas para a harmonia entre o diferente e o tradicional. Segundo Brandão (2001), o tópos *luciânico* pode assim ser definido como uma *alotopia* em que o ideal constitutivo se desloca da busca de uma identidade para o cultivo da diferença. Luciano demonstra também como a identidade se constrói de diferenças. Pensa uma cidade ideal como aquela onde todos seriam forasteiros e estrangeiros, não havendo nenhum nativo. Nesse ideal, Brandão (2001) vê uma *alotopia* em que não conta o critério da natividade, e não uma utopia da indiferença: são todos *xénoi* e não todos iguais; cada ser de um lugar diferente e com características diversas, porém todos com iguais direitos. Seria esse um reino da pura alteridade.

Esse cultivo da diferença aliado a uma produção que se constitui através da emulação e do embate com o que há de próprio pode explicar um pouco do que foi a produção de *Architettura*. O cultivo da diferença se vê tanto nas imagens que são constituídas de objetos de diferentes épocas e origens, quanto no cultivo da diferença que é a Itália e o medieval para mim, e que foi reproduzido. A ida à Itália me trouxe um *não-eu* diferente do *eu* que tinha partido para o outro continente, que é *não-eu* porque não concebe um *eu* imutável – por ser um sujeito aberto ao outro, um sujeito em *transição*, novamente. Este *não-eu* está num mundo da diferença, da *pura alteridade*.

E por que o ideal de Luciano não é uma utopia? Não é utopia, pois a utopia depende da admissão da veracidade do que se finge. Luciano quebra esse pacto, como se pode ver no início de *Das narrativas verdadeiras*: não interessa se há admissão ou não, é uma utopia paródica, que reduz o utópico a ficção, por negar o referencial externo e perpetuar o discurso ficcional. No entanto, não é o caso de

(...) desclassificar o utópico, mas de classificar a ficção, defender para ela um *tópos*, legitimá-la. Na utopia, o leitor admite a possibilidade de pensar o não-lugar como lugar; Luciano adverte o leitor que não faça isso, pois nada do que se diz existe em lugar algum, existiu ou pode existir a não ser no próprio discurso ficcional (BRANDÃO, 2001, p. 265).

Em *Architettura*: pouco importa se há admissão ou não das estruturas *fingidas*, inventadas, não é essa a questão. Elas não pertencem mesmo, em realidade, há lugar algum. Pertencem ao espaço pessoal que tento criar. Um espaço pessoal que é feito para o outro e que só existe na medida em que é visto,

que é recebido. Entretanto, esse espaço não é real. Ele existe entre o receptor, a gravura e o fazedor.

Luciano é herdeiro de uma tradição bem consolidada e lembra sempre o leitor disso. Porém, concebe essa tradição ateniense de forma diferente de seus contemporâneos na medida em que, para ele, *o ático – ou, se quisermos, o clássico – entende-se como este espaço de xeniteia, não de repetição ou imitação; isto é, o clássico é espaço de estranhamento* (BRANDÃO, 2001, P. 266). Embora tenha o grego como língua literária, Luciano não levou ao esquecimento suas origens bárbaras e sua solução foi nem simplesmente negar, nem completamente assimilar a tradição. Não quer dizer que assim o fez pelo simples fato de ser estrangeiro, mas por ter usado essa condição para contaminar e definir o seu discurso. O clássico permite o diálogo, pois é concebido enquanto estranhamento: a tradição da História da Arte Medieval na Itália provém o diálogo nessas proporções, bem como a gravura em metal o provém. Encarar esse diálogo seria talvez me valer do meio da gravura para produzir uma arte que pense o mundo contemporâneo.

Através de um (...) *discurso verdadeiro enlouquecido* (...) (BRANDÃO, 2001, p. 270), Luciano abandona o critério da verdade e faz paródia com os discursos tidos como verdadeiros, de sua época, isto é, os discursos dos intelectuais que tiveram a educação grega, como os oradores, os médicos, os filósofos e os historiadores. Nesse contexto, a poética luciânica transmite à posteridade a concepção de que a ficção é o outro, como observa Brandão (2001, p. 270):

Não apenas, como no preceito aristotélico relativo à verossimilhança (ou, se quisermos, ao fictício), ela diz o que poderia acontecer, deixando para os discursos verdadeiros o que de fato aconteceu, mas avança pela esfera do que não poderia acontecer jamais, isto é, um tipo de discurso que se liberta não apenas dos limites que lhe impõe a verdade, como também das rédeas, provavelmente mais curtas, com que cerceia a verossimilhança (BRANDÃO, 2001, p. 270).

Para mim, essa *fuga* da verossimilhança aparece em *Architettura* no viés do espaço e de sua perspectiva inverossímil proposta⁸. Vale lembrar que meu projeto em *Architettura* não incluía o alinhamento das diversas perspectivas que eu tinha como referência para compor cada imagem da série.

⁸ Para maiores explicações sobre o desenvolvimento da perspectiva em *Architettura*, recorrer à página 09 deste trabalho, terceiro parágrafo.

O discurso de Luciano é outro, autônomo, que atravessa a história marginalmente, sem se classificar como o oposto da tradição, mas assegurando um novo espaço para a expressão da diferença. Ao longo da história, a transmissão de seus textos foi de fato descontínua. Contudo, segundo Brandão (2001, p. 273), *os percursos das idéias não se reduzem a casos de influência direta, nem creio que esses sejam os caminhos mais interessantes de transmissão da cultura*. A autonomia do discurso luciânico, bem como sua característica de assegurar um novo espaço para expressão da diferença são desejáveis para mim, no contexto da criação do novo espaço que almejo. Acredito que vou criando-o na medida em que produzo e trabalho. O fim não chega tão breve, mas essa é uma das condições do artista visual, em minha concepção. Há sempre o *livro seguinte*, e *Architettura* foi apenas o primeiro. Brandão (2001) relata no fim de seu livro *A poética do Hipocentauro*:

Consola-me a possibilidade de, lucianicamente, poder fechar minha fala garantindo que o não dito será completado “nos livros seguintes” (não necessária nem provavelmente meus). Conseqüência do próprio caráter de um *corpus* cuja marca essencial é o diálogo em todos os níveis: com o passado, com os contemporâneos, com o futuro. Um *corpus* que logra a passagem harmoniosa da escrita para a leitura, da produção para a recepção ou do diferente ao diferente (...) (p. 273-274).

Que venham os *livros seguintes*. Quanto a mim, estou a buscá-los.

CAPÍTULO III – RELATO DE UM PROCESSO CRIATIVO: **entre motivações, encantos e produção**

Ao iniciar o capítulo *Relatos de espaço* de seu livro *A invenção do cotidiano*, Certeau (1998) discorre acerca dos relatos. Para ele, esses últimos poderiam levar o nome de *metáforas*, assim como os transportes coletivos da Atenas atual, uma vez que (...) *todo dia, eles atravessam e organizam lugares; eles os selecionam e os reúnem num só conjunto; deles fazem frases e itinerários. São percursos de espaços* (CERTEAU, 1998, p. 199). Nesse sentido, se tomarmos o relato enquanto uma prática do espaço, a proposição para esse capítulo talvez se encaixe muito bem enquanto relato de viagem e de uma operação que gerou outros frutos.

Minha primeira escolha foi a de fazer intercâmbio. Sugestão de minha mãe, que julgava importante para a minha formação estudar um período fora de nosso país. Mas para que ir estudar em outro lugar? Ir para permitir trocas culturais, trocas de conhecimentos, de opiniões, de experiências de vida, sempre em relação de reciprocidade e em relação com a alteridade, a diferença. Ir para me ver na condição de estrangeira, de fora da esfera da Escola de Belas Artes, fora de Belo Horizonte, fora do círculo dos amigos e da família – para me ver sozinha num espaço estranho, território desconhecido, outra terra.

A segunda escolha: o país para o qual ir. Escolhi a Itália, pela proximidade com a cultura de minha família materna, já que cresci em um ambiente no qual os hábitos italianos prevaleceram em minha criação. Eu mantinha uma curiosidade de viver onde meu avô e minhas tias-avós haviam vivido; uma curiosidade de reviver uma experiência da minha família. E também pela vontade de viver num país tão importante historicamente para as Artes Visuais. Pela vontade de estudar história da arte imersa em um ambiente repleto de artes; pela curiosidade de estudar uma história da arte anterior mesmo à arte em meu país.

Storia Dell'Arte Medievale foi a disciplina que desde antes de partir já havia me cativado, aquela que mais gostaria de cursar em meu período na *Università degli Studi di Bologna*. Foi, sem dúvida, impressionante e apaixonante estudar dez séculos de história podendo conviver, admirar e me apaixonar pelos objetos de estudo, podendo buscá-los e encontrá-los. Sem que eu percebesse, tornou-se para mim comum viajar atrás desses objetos, afrescos, pinturas, mosaicos, esculturas, gravuras e edifícios estudados em sala. A cada viagem fui acumulando fotografias

de figuras, de padrões, de virtudes teologais e cardeais, de estruturas arquitetônicas: púlpitos, prédios, tetos de igrejas, colunas, frontispícios. Tudo o que me impressionava e que de alguma forma me cativava, eu fotografava. O estudo de tão fascinante período unido às visitas e visualizações *in loco* foram de fato muito marcantes para mim, a ponto de posteriormente ecoarem em minha produção imagética.

Lembro-me de uma viagem que fiz rumo a Pisa, em busca das esculturas do artista Giovanni Pisano. Digo artista porque, enquanto escultor, Giovanni considerava a arte de formar figuras como um dom divino, em um período do *Trecento* no qual os artistas já vinham se destacando da condição de artesãos. Seu púlpito localizado no *duomo di Pisa* contém figuras que já pelos livros me impressionaram. O momento de vê-lo foi dos mais marcantes que tive em meu período de intercâmbio. E ver não só o púlpito, mas também o trabalho dos contemporâneos de Giovanni, como Tino de Camaino, e de seus antecessores, como Nicola Pisano. Explorar o ambiente para o qual ele compôs a obra também foi de enorme importância para a apreensão daquelas imagens. Não por menos suas figuras aparecem nas gravuras de *Architettura*, mas não enquanto cópias, não foi esse o objetivo; enquanto leituras do fabuloso.



Imagens 15 (CERCHIARI & DE VECCHI, 2010, p. 545), 16 (arquivo próprio) e 17 (detalhe de 02).

Após um período de seis meses retornei ao Brasil e logo em seguida à Escola de Belas Artes. O retorno me trouxe de volta ao Ateliê de Gravura, de volta à prática, que pouco exerci no período em que permaneci na Itália. O período em

intercâmbio foi, sem dúvida, muito produtivo, porém apenas teoricamente. Como não há cursos práticos na Universidade em Bolonha, acabei por me dedicar apenas aos livros, deixando a prática para as horas livres. É preciso ressaltar que a prática incluía mais viagens de estudo do que produções imagéticas manuais, legando à minha bagagem de volta um maior número de fotografias do que de desenhos.

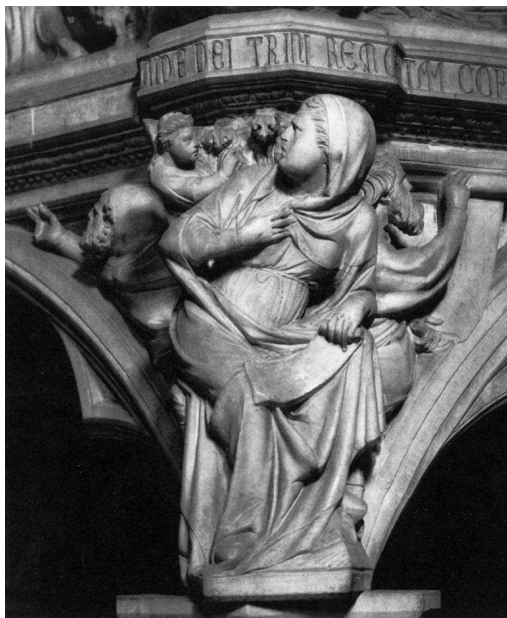
Voltei para o Brasil acreditando no livro que li em meu voo de retorno, *Fantasia* (2010), de Bruno Munari; acreditando em seu *Museo Inventato sul Luogo*, na criação, na invenção e na fantasia: *A criatividade e com essa a fantasia e a invenção, devem estar sempre disponíveis e funcionarem em perfeita harmonia. Não devemos ter preconceitos, idéias fixas, modelos preferidos, estilos para perpetuar*⁹ (tradução nossa).

No entanto, mal sabia como encarar meu Ateliê. Eu não tinha um projeto precedente que gostaria de continuar. O que foi um problema que me acompanhou desde o início do curso de Artes Visuais apareceu novamente: não produzir trabalhos com uma unidade aparente entre si. Por todo o curso mantive projetos que funcionaram individualmente, mas que não estabeleciam muitos diálogos entre eles mesmos. A união sempre pareceu se dar unicamente por minha pessoa, que havia sido a proponente de todos os projetos. Qual era o meu novo projeto? A necessidade sentida e aconselhada por meu professor em Ateliê era de realizar uma série de dez gravuras, algo que nunca havia feito durante o Ateliê I ou II. Mas em que eu queria investir para, pela primeira vez, construir essa série de imagens?

Fui então atrás do projeto. Primeiramente fui fazendo auto-retratos, que sempre foram uma saída para mim: ver como estou me enxergando sempre me ajudou a ver qual é o meu desejo para aí sim ir atrás do que quero fazer. O auto-retrato me serviu, como sempre, mas depois o deixei de lado e passei a desenhar a partir dos meus livros de história da arte italianos. Deparei-me com *Sibilla*, um particular do púlpito feito por Giovanni Pisano na igreja de *Sant'Andrea* em Pistoia (vide imagens na próxima página). A partir do desenho feito, que me lembrava um canto superior de um pórtico ou de uma porta, resolvi visualizar essa estrutura que, na minha cabeça, seria enorme. Um pequeno desenho, apenas para visualização do todo, me deu a vontade de continuar com outros desenhos igualmente

⁹ “La creatività e con essa la fantasia e l’invenzione, devono essere sempre disponibili e funzionare in perfetta armonia. Non si devono avere preconcetti, idee fisse, modelli preferiti, stili da perpetuare.” (MUNARI, 2010, p.144).

pequenos. Daí se desenvolveu uma série de portas: *A porta se abre sobre um mistério. Mas ela tem um valor dinâmico, psicológico; pois não somente indica uma passagem, mas convida a atravessá-la.* (CHEVALIER, 1991, p.734). Elas se abriram e fui atravessá-las e conhecê-las.



Imagens 18 (MUSEU DE ARTE PARA A EDUCAÇÃO, 2011) e 19 (arquivo próprio).

Certeau (1998) nos fala de relatos cotidianos ou literários como passagens que conduzem de um lugar a outro. Logo me vem em mente a figura de uma porta: não é a porta também uma passagem que conduz de um lugar a outro? Se nesse paralelo considerarmos a porta enquanto uma figura apta ao relato, abrindo aqui outra leitura para a noção de relato, a escolha pela feitura de uma série de portas não parece mera coincidência. Ora, uma série de portas pode muito bem ser uma bela opção para relatar uma experiência vivida algures, num espaço estranho. É importante ressaltar que *espaço* é aqui usado no sentido que nos coloca Certeau (1998, p.202), tomando em conta (...) *vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram.* Para minha surpresa foi de fato o que aconteceu: vali-me de algumas portas gravadas e impressas sobre papel para relatar meu processo vivido na Itália.

No entanto, a criação das portas foi a criação de um novo espaço; ou seria de um novo *lugar*, novas possibilidades? Para Certeau (1998, p. 201), *um lugar é a*

ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Se duas coisas não ocupam um mesmo lugar, cada elemento se situa num lugar que lhe é próprio, o que indica uma estabilidade. No espaço não há estabilidade; há o movimento, a prática. Segundo Certeau (1998, p. 203), os relatos efetuam (...) *um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares.*

Certeau nos fala de relatos em texto, seja ele oral ou literal. Contudo, essa transição espaço/lugar e vice-versa parece ser válida para o relato visual proposto em *Architettura*. Se imaginarmos uma parede com as imagens da série em sequência, podemos visualizar com mais facilidade o convite que cada porta/imagem nos faz: (...) *“Ali, onde há uma porta, você toma a seguinte”* (CERTEAU, 1998, p. 205). A citação no texto de Certeau nos ajuda a explicitar algum percurso possível a partir de cada imagem. Mas cada imagem, com sua estabilidade e objetos todos os quais em seus locais delimitados, não constituiria um *lugar* certauniano? Logo temos imagens/lugares que conduzem a uma série/espaço. Em resumo, as portas/imagens são *lugares* que convidam o espectador não só a explorar cada *lugar*, mas também a percorrer a série/espaço. Por mais retilíneo que seja o percurso ao longo de uma parede com quadros, ele não deixa de ter valor enquanto indicação performativa para a visualização da obra.

Como já havia colocado no item 2.1, aspirei em *Architettura* à criação de um novo espaço pessoal. Escrevi também que esse novo espaço foi e continua sendo buscado por mim, num contexto de *transições* e não de conclusões. *Architettura* parece ser para mim a base de uma carreira a se edificar. O primeiro processo vivido com início e meio. Mas parece ter apenas aberto para mim essa porta da carreira, já que o fim ainda não chegou. Indica para mim a continuação; são portas abertas para continuações, são entradas para *transições*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: reverberações de *Architettura*

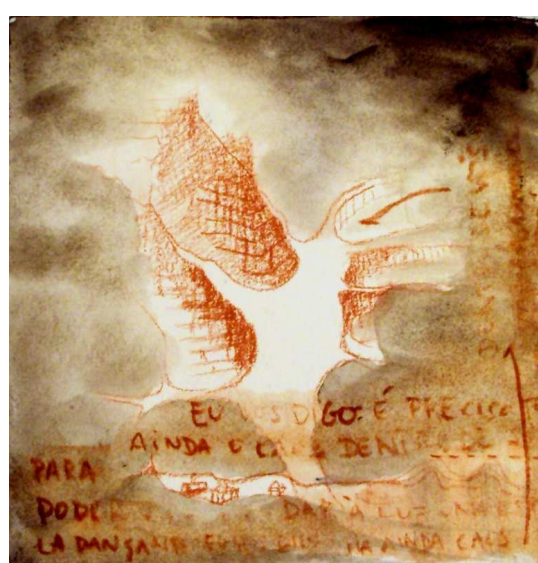
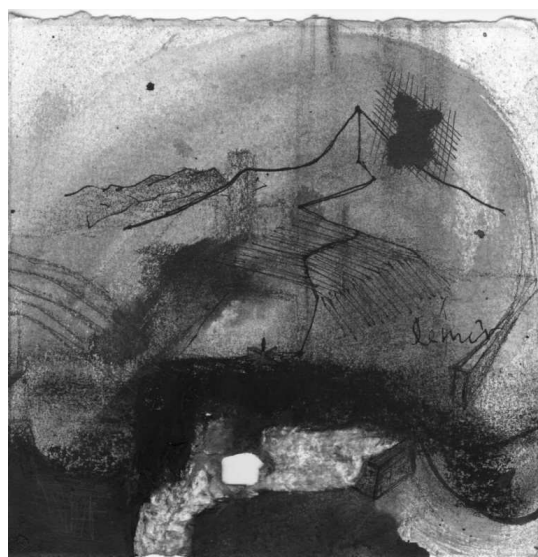
Neste trabalho pretendi refletir acerca da minha produção imagética, focando os conceitos que julguei estarem envolvidos na série de gravuras *Architettura*. São eles: a retomada de modelos antigos no contexto do Renascimento italiano, a noção de invenção na produção calcográfica de Piranesi e a noção de estrangeiro em Luciano de Samósata. Foi meu objetivo relacionar esses conceitos, associados ao meu trabalho num momento pós-produção das imagens, com minhas gravuras e com seu processo de feitura, no contexto geral de minha produção enquanto artista visual.

Nessa trajetória, me deparo agora com um espaço que se fez novo para mim: um espaço repleto de portas abertas para continuações. Nesse momento posso me fazer estrangeira *para sempre*, como Luciano, para inventar outros espaços, como Piranesi criava suas gravuras cultivando a capacidade de invenção. Em constante transição na sua condição de *ponte* e não de *meta*, *o homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem – uma corda sobre um abismo. É o perigo de transpô-lo, o perigo de estar a caminho, o perigo de olhar para trás, o perigo de tremer e parar* (NIETZSCHE, 1986, p. 31). Essa condição está presente nesse novo espaço e está inserida em um *corpus*, como nos fala Brandão (2001), que dialoga com a tradição, com os contemporâneos e com o futuro, assim como a *prudencia* de Cícero propunha, mas agora sem a rigidez de um ideal a ser perseguido. Penso que seja esse o caminho para o fim, ou melhor, os caminhos para o fim longínquo que encontrarei depois de muitos inícios e meios.

É preciso salientar que essa monografia não pretende esgotar a temática sobre a qual me propus a refletir. Nesse sentido é apenas um recorte da história da arte e das influências que tive para realizar a série de gravuras. Os conceitos teóricos acerca das noções de modelo são inesgotáveis, bem como a reflexão sobre a invenção e a noção de estrangeiro. No entanto, foi objetivo recortá-los para um melhor entendimento do processo criativo envolvido nessa produção imagética.

Vale lembrar que *Architettura* foi um relato visual fundador de um novo espaço em minha vida: o espaço da profissão. Dessa forma, concluo a minha graduação em Gravura no curso de Artes Visuais. Mas não concluo meus ciclos de trabalhos – nem mesmo *Architettura*, nem mesmo os que estão por vir. Esse espaço de agora é concreto e busca novos espaços visuais. Exemplo dessa busca

é o espaço que vem se formando com minha colega Hortência Abreu. Em setembro, teremos o prazer de expor na Galeria de Arte da CEMIG. A série de gravuras apresentada nessa monografia será exposta, bem como uma série de gravuras em metal de Hortência e novos trabalhos que estamos desenvolvendo em produção conjunta. Deixo a vocês essas novas imagens buscadas, pois não há muito que se falar sobre imagens que ainda não alcançaram o seu *meio*. Não há muito que falar também sobre o espaço profissional que começo a habitar agora, com a conclusão da graduação, no qual ainda tenho muito que amadurecer. São essas as reverberações de *Architettura*.



Imagens 20, 21, 22 e 23 (sentido horário. Arquivo próprio).

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Rubim Santos Leão de. *História das sociedades: das sociedades modernas às sociedades atuais*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2003. 648p.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 280p.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979. 459p.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Fundamentos de Literatura Grega*. Belo Horizonte – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Notas de aula.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. 369p.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. 351p.
- CERCHIARI, Elda; DE VECCHI, Pierluigi. *Arte nel tempo: Il medioevo – Secondo Tomo*. Milano: Bompiani, 2010. 370p.
- CERCHIARI, Elda; DE VECCHI, Pierluigi. *Arte nel tempo: Dal Gotico Internazionale alla Maniera Moderna – Primo Tomo*. Milano: Bompiani, 2010b. 461p.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Porta. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991, p. 734-738. 996p.
- FICACCI, Luigi. *Piranesi: Acqueforti*. Cologne: Taschen, 2006. 351p.
- HOMERO. *A Odisséia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 431p.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. Logos. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1779. 2925p.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. Cosmos. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 853. 2925p.
- ITAÚ CULTURAL. *Rumos*. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2691>. Acesso em: 22 abr. 2011.
- LUCIANO DE SAMÓSATA. *Uma história verídica*. Prefácio, tradução e notas de Custódio Magueijo. Lisboa: Ed. Inquérito, s/d.

MARQUES FILHO, Luiz Cezar. *Vida de Michelangelo Buonarroti por Giorgio Vasari*: Tradução, Introdução e Comentário. 2010. Tese (Livre docência) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 118p.

MUNARI, Bruno. *Fantasia*: invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive. Bari: Editori Laterza, 2010. 223p.

MUSEU DE ARTE PARA A EDUCAÇÃO. *Sibila*. Disponível em: <<http://www.mare.art.br/sistema2/imgart/1301GiovPisPistoia.jpg>>. Acesso em: 04 abr. 2011.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1986. 331p.

RAGAZZI, Alexandre. *Temas de História Social da Arte*. Belo Horizonte – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Notas de aula.

ROLLA, Marco Paulo; FRANCA, Patrícia Dias. *O corpo e o material*: uma reflexão social do desejo na vida, através da arte. 2006. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VPQZ-6Z9TJA>>. Acesso em: 12 mar. 2011. 134p.

WILTON-ELY, John. *Giovanni Battista Piranesi*: The Complete Etchings – Volume I. San Francisco: Alan Wofsy Fine Arts, 1994. 1264 p.

WIKIPEDIA. *Giovanni Battista Piranesi*. Disponível em: <<http://it.wikipedia.org/wiki/Piranesi>>. Acesso em: 05 abr. 2011.

WIKIPEDIA. *Sofistica*. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Seconda_sofistica>. Acesso em: 10 abr. 2011.