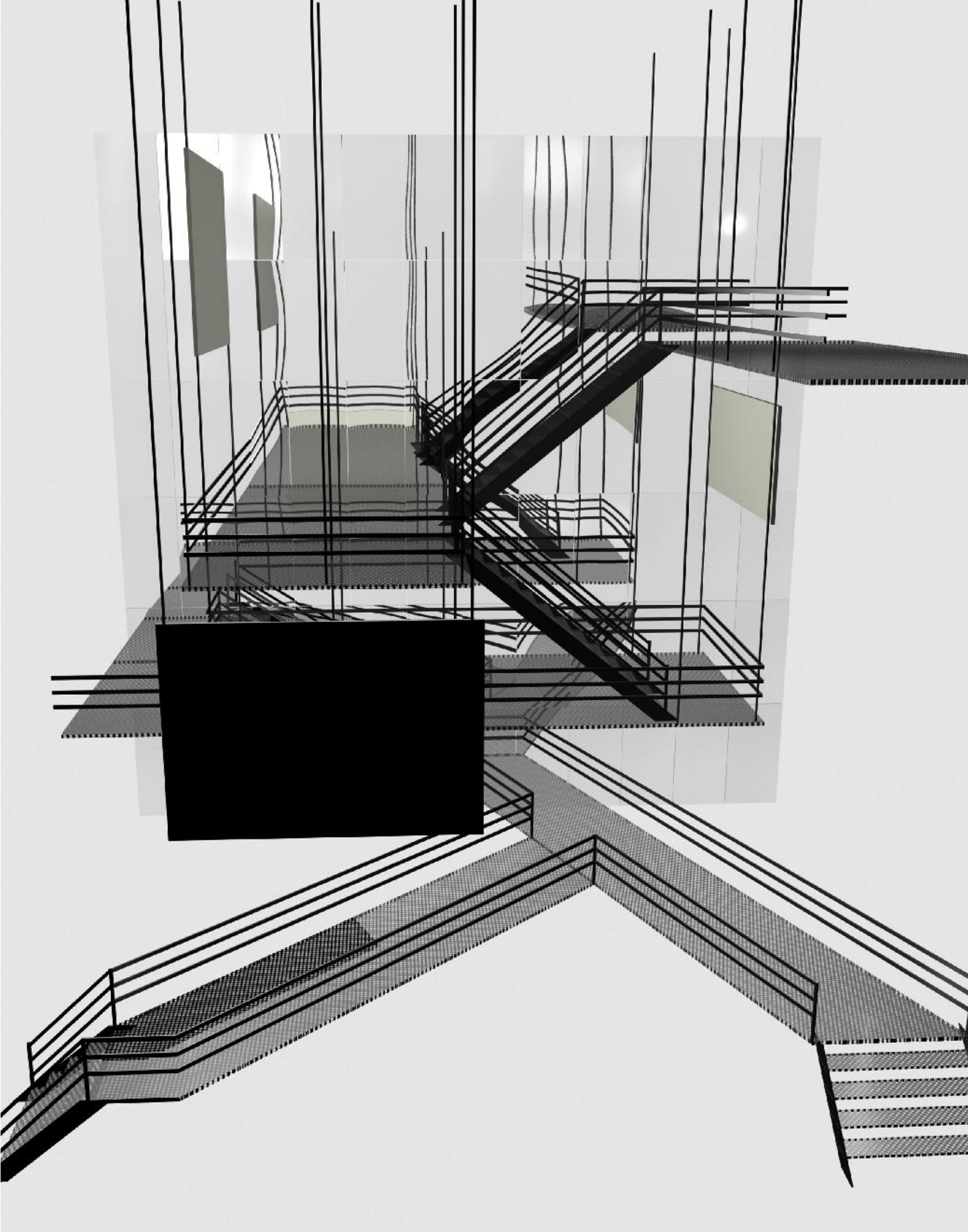
PIRANESI E ANA MARIA TAVARES

PIRANESI E ANA MARIA TAVARES // CÁRCERES A DUAS VOZES

CÁRCERES A DUAS VOZES



CÁRCERES
A DUAS VOZES//
PIRANESI E
ANA MARIA TAVARES

MUSEU
LASAR SEGALL
IBRAM - MINC

SUMÁRIO

10 APRESENTAÇÃO/ Jorge Schwartz
18 O QUE É ISTO?/ Daniel Samoilovich
22 *CÁRCERES*/ Piranesi
50 SOBRE O FRAGMENTO: ANA MARIA TAVARES E PIRANESI EM UM EXERCÍCIO DURACIONAL/ Philip Kelleher e Fabiola López-Durán
68 ESTUDOS E AIRSHAFTS/ Ana Maria Tavares
101 PIRANESI OU A FLUIDEZ DAS FORMAS/ Serguei Eisenstein
111 CÁRCERES/ Aldous Huxley
121 O CÉREBRO NEGRO DE PIRANESI/ Marguerite Yourcenar
137 CRONOLOGIA/ Orietta Rossi Pinelli

APRESENTAÇÃO

Jorge Schwartz

Aquela noite não dormi. Por volta do amanhecer, sonhei com uma gravura à maneira de Piranesi, que eu nunca vira, ou vi e esqueci, e que representava um labirinto.

JORGE LUIS BORGES
"There are more things" (*O livro de areia*)

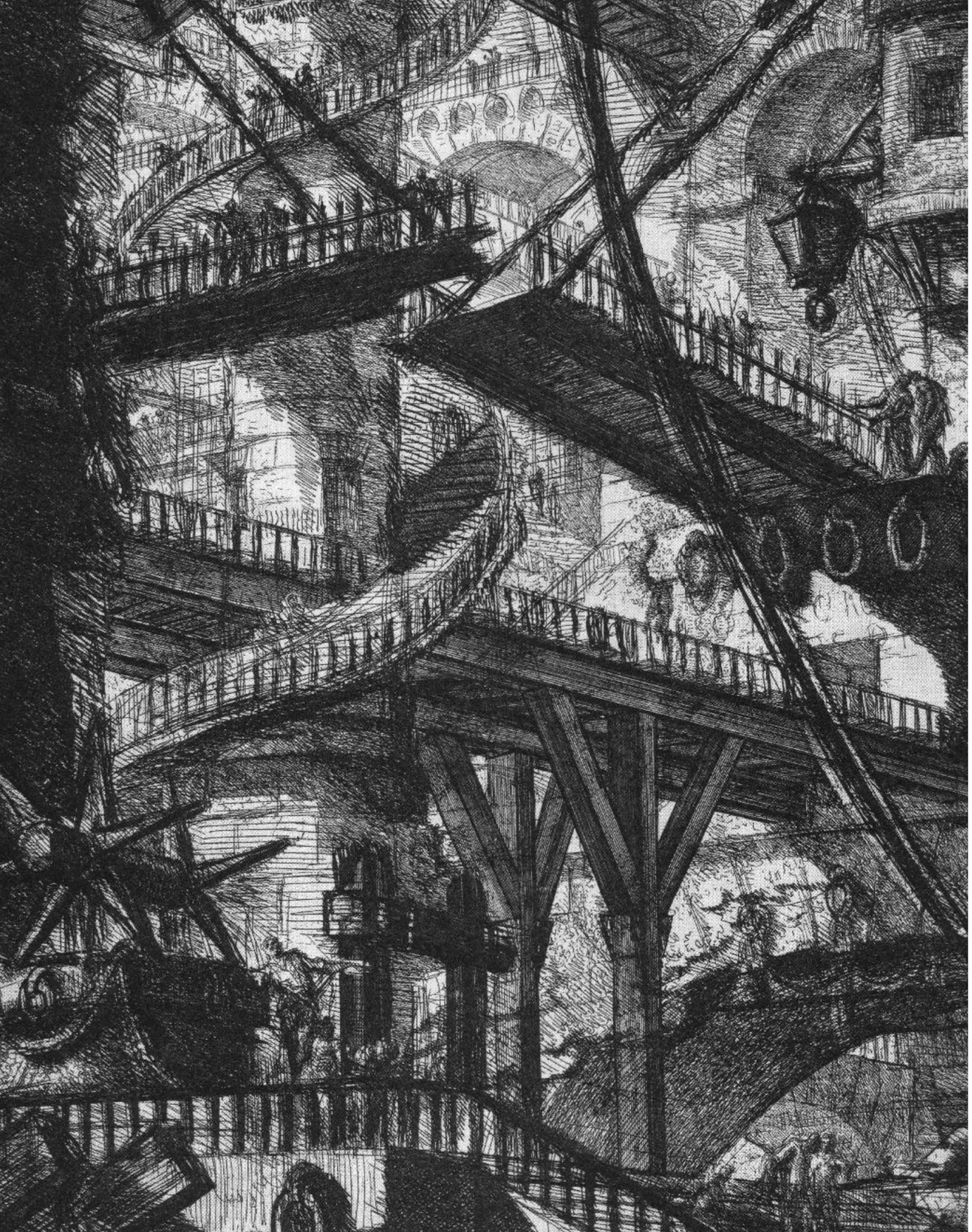
Em agosto de 2015 ocorreu a abertura parcial do Museu Lasar Segall, com a exposição *Mário de Andrade e seus dois pintores: Lasar Segall e Candido Portinari*, iniciativa conjunta com os Museus Castro Maya da rede do Instituto Brasileiro de Museus, e curadoria de Anna Paola Baptista.

Cárceres a duas vozes: Piranesi e Ana Maria Tavares é a mostra dedicada a reabrir o Museu Lasar Segall/Ibram-MinC, em sua totalidade, após um ano e meio de fechamento, ocasionado por reformas de caráter estrutural, e com patrocínios do Fundo Nacional de Cultura e da Petrobras.

A série das dezesseis gravuras dos *Cárceres* (*c.* 1761) de Giovanni Battista Piranesi (Veneza 1720-Roma 1778), cedida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, estabelece um diálogo inédito do gravurista italiano mais importante do século XVIII com uma artista brasileira contemporânea, que se deixou seduzir pela estrutura labiríntica dos *Cárceres*, para forjar uma obra em série (*Airshafts para Piranesi*). Ana Maria Tavares é também responsável pelo projeto "Intervenções VIII" (*Tête-à-tête*), nos jardins externos do Museu, criando, assim, uma interlocução com o espaço expositivo interno.

Cárceres de invenção (título original) foi a série produzida por Piranesi precocemente aos vinte e cinco anos de idade, e retrabalhada anos mais tarde em uma segunda sequência, com efeitos mais sombrios e detalhados, consagrando o artista para a posteridade. Nascido em Veneza, ele passou uma vida registrando em gravuras as ruínas de Roma, na busca de uma tradição etrusca por ele considerada perdida na arquitetura grega. Ao contrário das *Vistas de Roma*, os *Cárceres* são claustros imaginários, sem pontos de fuga, que se desdobram sobre si mesmos. O caráter utópico, para não dizer impossível, dessas arquiteturas do confinamento poderia ser visto como um projeto pós-moderno: as escadas, algumas delas helicoidais, que se multiplicam ao infinito, sem levar a lugar algum, pontes levadiças partidas ao meio e suspensas no ar, instrumentos de suplício sem carrascos nem verdugos, a monumentalidade vazia. Nas palavras de Marguerite Yourcenar, "um mundo privado de centro e perpetuamente expansível".

As gravuras foram produzidas em duas etapas, em um processo de "reescrita": em um primeiro momento não há presos, na segunda versão, figuras desproporcionalmente minúsculas ocupam de forma frugal esses espaços. Seu herdeiro mais popular no século XX é, sem dúvida, o artista gráfico holandês M. C. Escher (1898-1972), construtor visual de hipnóticos espaços impossíveis.



Os *Cárceres* incendiaram a imaginação de gerações de escritores e artistas. Entre outros, Victor Hugo, De Quincey, Mario Praz e Aldous Huxley, que fez uma genealogia dos sistemas de confinamento, desde o início da ideia de prisões, até os campos de extermínio nazistas. Neste catálogo, temos a felicidade de reproduzir dois ensaios magistrais: o de Marguerite Yourcenar ("O cérebro negro de Piranesi") e o de Serguei Eisenstein ("Piranesi, ou a fluidez das formas"), inédito até hoje em português, em tradução direta do russo por Neide Jallageas.

Nem Piranesi nem os expressionistas alemães produziram arte para agradar o gosto do público, ao contrário das conhecidas *Vistas de Roma*. Mesmo filmes contemporâneos, que não necessariamente se identificam com a estética de Piranesi, utilizaram de modo extensivo a paisagem dos *Cárceres*, como a labiríntica biblioteca do mosteiro medieval em *O nome da rosa*, filme inspirado no romance homônimo de Umberto Eco, em que o monge cego que zela pela biblioteca, Jorge de Burgos, não por acaso é uma remissão ao próprio Borges.

Por que exibir esses *Cárceres* em um museu de perfil expressionista como o Segall? Além da tradição do Museu com a gravura, não há como dissociar as prisões de Piranesi do clima sombrio e tortuoso dos filmes do cinema expressionista alemão dos anos 1920. Os *Cárceres* teriam sido cenários perfeitos para clássicos como *O gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene, ou *M*, de Fritz Lang.

Daniel Samoilovich, consagrado poeta argentino, abre este catálogo com o texto "O que é isto?", prosa poética em que o espanto pela contemplação dos famosos cárceres de Piranesi o levam a uma espécie de sensação primigênia, que poderia encontrar um equivalente verbal na expressão hebraica do livro do *Gênesis*, "*tohu va bohu*", tentando definir o caos e a desolação anterior à criação do mundo.

Foi também redigido, a quatro mãos, por Philip Kelleher e Fabiola López-Durán, o inédito escrito especialmente para esta exposição: *Sobre o fragmento: Ana Maria Tavares e Piranesi em um exercício duracional*. Partindo do que eles denominam as "ruínas industriais" de uma fábrica de tecelagem em São Paulo, com uma fachada em que há escadas espiraladas, o ensaio percorre os vários *Airshafts*, tanto em quadros como em vídeos, para entrar na modernidade como estética de transição e definir este vínculo com Piranesi como "um exercício de duração, de repetição e rotação — que habita uma crítica do irresoluto".

Aproveitamos esta breve introdução para chamar a atenção para a notável mostra sobre Piranesi, nas Caixa Forum de Madri e Barcelona, em 2012-2013: *Las artes de Piranesi. Arquitecto, grabador, anticuario, vedutista, diseñador.* Dela, reproduzimos no nosso espaço expositivo o vídeo dos *Carceri*, de 11 minutos, feito por Gregoire Dupont, assim como os vídeos dos *Airshafts* de Ana Maria Tavares. Graças às novas tecnologias digitais, são cárceres em movimento, dando uma dimensão inusitada às obras em questão.

JORGE SCHWARTZ
Museu Lasar Segall/ Ibram/ MinC
Outubro de 2015

AD
FERROREM
INCRESCEN
AVDACIA
INFAME SCELERIS
ET INFELICI SVPPL
ET
MALIS
ARTIBVS

O QUE É ISTO?

Daniel Samoilovich

São cárceres, são ruínas? São cárceres em ruínas? Ou são o cárcere *de* umas ruínas? Os prisioneiros são essas figurinhas que andam pelos corredores tão tranquilas como se passeassem pelos oliveirais de Kolonos? Ou são os troféus amontoados por todos os lados, os atlantes, as hirsutas cabeças embutidas nos capitéis? Por que tudo é tão grande? Essas enormes cadeias... espera-se por acaso encerrar aqui no futuro uma raça de gigantes? Ou estiveram aqui no passado e escaparam? Ou morreram? Tudo está, embora ruinoso, ordenado demais, as argolas minuciosamente dispostas, os volumes cuidadosamente equilibrados. É evidente que não ocorreu no interior destes espaços uma revolta, porém uma lenta, interminável queda.

É a sombra onírica de um cárcere, seu reflexo na mente. As grades, os muros imponentes, não separam nada de nada. As cordas são grandes demais para amarrar um homem, as celas encaixadas sob as arquitraves parecem gaiolas para ratos. Nem sequer se sabe se estes cárceres são espaços fechados ou apenas espaços enormes, eventualmente perfurados por um buraco também enorme em que tampouco fica claro se dá para o exterior ou para outro cárcere ainda maior. Vê-se até mesmo, às vezes, algo do céu. Sim, é um cárcere dentro de outro maior, e de repente a suspeita de que esse cárcere maior é o mundo. O nosso, é claro; não nos consta que haja outro.

Aqui reina o oximoro. Estes são os únicos cárceres que, em lugar de induzir à claustrofobia, provocam uma espécie de agorafobia. Aqui alguém está perdido, não pode tentar uma fuga porque intui que as escadas, os corredores, as pontes continuam em outras escadas, corredores e pontes até o infinito. A mente, mesmo antes que o corpo comece a caminhar, entende que não há saída. Alguém está aprisionado pela extensão, como em um labirinto ou em um deserto.

Em alguns casos, dir-se-ia que aqueles que estão encerrados são os próprios muros, as que estão encadeadas são as colunas e — por que não? — as próprias cadeias. O espaço é o preso, como uma confusão de cordas e muros e cadeias que a qualquer momento poderia desmoronar apesar de sua altura e espessura? É a inutilidade, a ruína, a desordem dos troféus e o acaso das torturas o que faz do espaço um continente frágil, apenas um pouco menos frágil do que os humanos que presumivelmente o construíram, que presumivelmente estão aqui encerrados. Outra vez o oximoro: o monumento mortal. Funciona tão bem que o seu gigantismo, assim arruinado, outra coisa não faz a não ser remarcar essa mortalidade.

Ruínas, sim: mas não um sentimento romântico das ruínas. Aqui não há nada da imprecisão, da suave passagem da luz à sombra, das velaturas que, na maravilhosa descrição de Leopardi, caracterizam a imagem romântica. A própria técnica da gravura de Piranesi exclui de imediato essas possibilidades. Seu saber arquitetônico faz o restante: enquanto os troféus e os restos estão congelados em sua dispersão, as inscrições, as escadas e as colunas estão congeladas na mais absoluta ordem: tudo poderia estourar a qualquer momento, tanta é a tensão acumulada, mas por enquanto está tão imóvel que nem sequer a única cena de tortura, na Prancha II, parece real: parece mais uma escultura, algo assim como uma representação do grupo escultórico de Laocoonte *aggiornado* ao Medievo tardio. Aqui não há nostalgia pelas grandezas do passado (embora sim haja uma sabedoria precisa sobre a sua arte); aqui a narrativa está calcinada, aqui se chega ao sublime pelo desespero e não pelo assombro. Os românticos adoraram estas pranchas, mas seria necessário esperar até Kafka e o expressionismo para que alguém assumisse a angústia velada que destilam.

Dado que Piranesi criou alguns cenários para teatro e escreveu muito sobre essa arte, não parece impertinente associá-lo às cenografias expressionistas, nas quais as casas trapezoidais incluem sua própria perspectiva e nas quais tudo se curva e dispõe em função dos sentimentos dominantes na cena. A perspectiva é incluída na coisa, tratada como atributo da coisa; assim, da mesma forma que o gabinete expressionista do Doutor Caligari está deformado como a alma do doutor, no limitado espaço destas gravuras está poderosamente induzida, graças à sua labiríntica estrutura, a impressão do cárcere sem fim.

Não é romantismo, mas tampouco barroco. Comparemos o tratamento do espaço em Piranesi com o da célebre Perspectiva Borromini do Palácio Spada, anterior em aproximadamente cem anos. Borromini desenha e constrói uma galeria que vai diminuindo e se estreitando até o fundo, de maneira tal que parece muito mais comprida do que realmente é; no extremo, coloca uma estatueta de sessenta centímetros de altura que, dada a eficácia do *trompe l'oeil* construído por Borromini com a ajuda de um matemático, parece ter um metro e oitenta. A diferença com Piranesi reside em que na Perspectiva Borromini o olho é enganado primeiro e desenganado depois, quando nos inteiramos de que a estatueta tem apenas sessenta centímetros, ou, melhor ainda, quando um solícito guia se introduz na galeria; o homem parece aumentar à medida que se distancia, enquanto a estatueta vai-se reduzindo à sua verdadeira dimensão. Há aqui algo de jogo, de jogo espetacular ao gosto do barroco. Em Piranesi, porém, não há um momento de engano e um momento de desengano. Aquele que olha ou não se engana nunca, ou se engana o tempo todo. Na realidade, ele nunca sabe se estes cárceres têm saída, nem sequer se são cárceres ou o quê. O tempo todo é confrontado com o inacreditável, mas continua acreditando nele. Borromini nos presenteia com uma certeza: os sentidos às vezes podem nos induzir ao erro. Piranesi é mais inquietante, mais melancólico: não sabemos, nunca saberemos se estamos certos.

O mesmo acontece com esse herdeiro contemporâneo de Piranesi, Escher: em seus desenhos não há também dois tempos, um para o engano e outro para o desengano; com ele também entendemos que o que vemos é impossível e, no entanto, lá está. Nunca poderemos elucidar se esses monges sobem ou descem as escadas de um pesadelo, se esse espaço está aberto ou fechado, se há peixes na cavidade deixada pelos pássaros ou pássaros na cavidade deixada pelos peixes e quando uns se transformam em outros. É a

textura de um sonho, com a diferença de que Escher a aprendeu basicamente na tessitura infinita dos azulejos hispano-árabes, enquanto Piranesi o deduziu do segundo estilo pompeano, processado pelo mais negro dos humores. (Estaria essa negrura já presente, subjacente, nas cenas bucólicas mas suspensas no nada da Villa Boscotrecase, na violência das flagelações da Villa dei Misterii?)

Castigos por aí, soltos, como que esparramados ao acaso; onipresente, porém, a ameaça do castigo. É como em *O processo* de Kafka, em que o preso parece sê-lo por sua própria disposição a acreditar que está preso, mas no final é condenado de verdade e, na última página, morto como um cachorro, morto de verdade, de verdade até demais. Então, todo o arsenal um pouco absurdamente carcerário acontece que era "de verdade". O absurdo, que emprestava ao relato certa *vis comica*, apenas reforça o horror final. Parecia que somente parecia, e acontece que *era.*

A fantasia do crime, em um momento, coagula o crime. Pensemos na guerra. Os poderosos brincam de se assustar entre si, disputam pelo dinheiro, fronteiras ou idiotices, desenham os absurdos planos militares; mas um dia a guerra se torna realidade e seres humanos verdadeiros caem aos milhões. Os cárceres de Piranesi, que nada encerram, fecham seu sentido e são realmente aterradores. Como é sua calma, sua iminência. Como é a impressão de que esta monumentalidade do mal é delirante, mas não inócua; que estas ameaças são exageradas, que as farpas que exibe este potro de tortura gigante não podem ser certas, que apenas são aptas para cravar nelas um Titã, se é que um Titã aceitara nelas ser cravado: porém, nem por isso são menos sinistras. Ou talvez sejam, em seu mesmo despropósito, *mais* sinistras? Por aí há uma lareira em que bem poderiam estar queimando pessoas.

Estes cárceres se parecem mais com o limbo de Dante do que com os círculos profundos de seu *Inferno*, mais com Érebo do que com Hades; talvez isso os torne mais insuportáveis. Do inferno chegamos a ter em algum momento uma visão codificada, e isso é, no final das contas, uma defesa. Estes tristes e hiperbólicos lugares, porém, não se deixam etiquetar, não se deixam, realmente, dizer, mas remetem a algo que, ao vê-lo, reconhecemos de imediato; um estado da alma que, ao que parece, conhecemos bem demais.

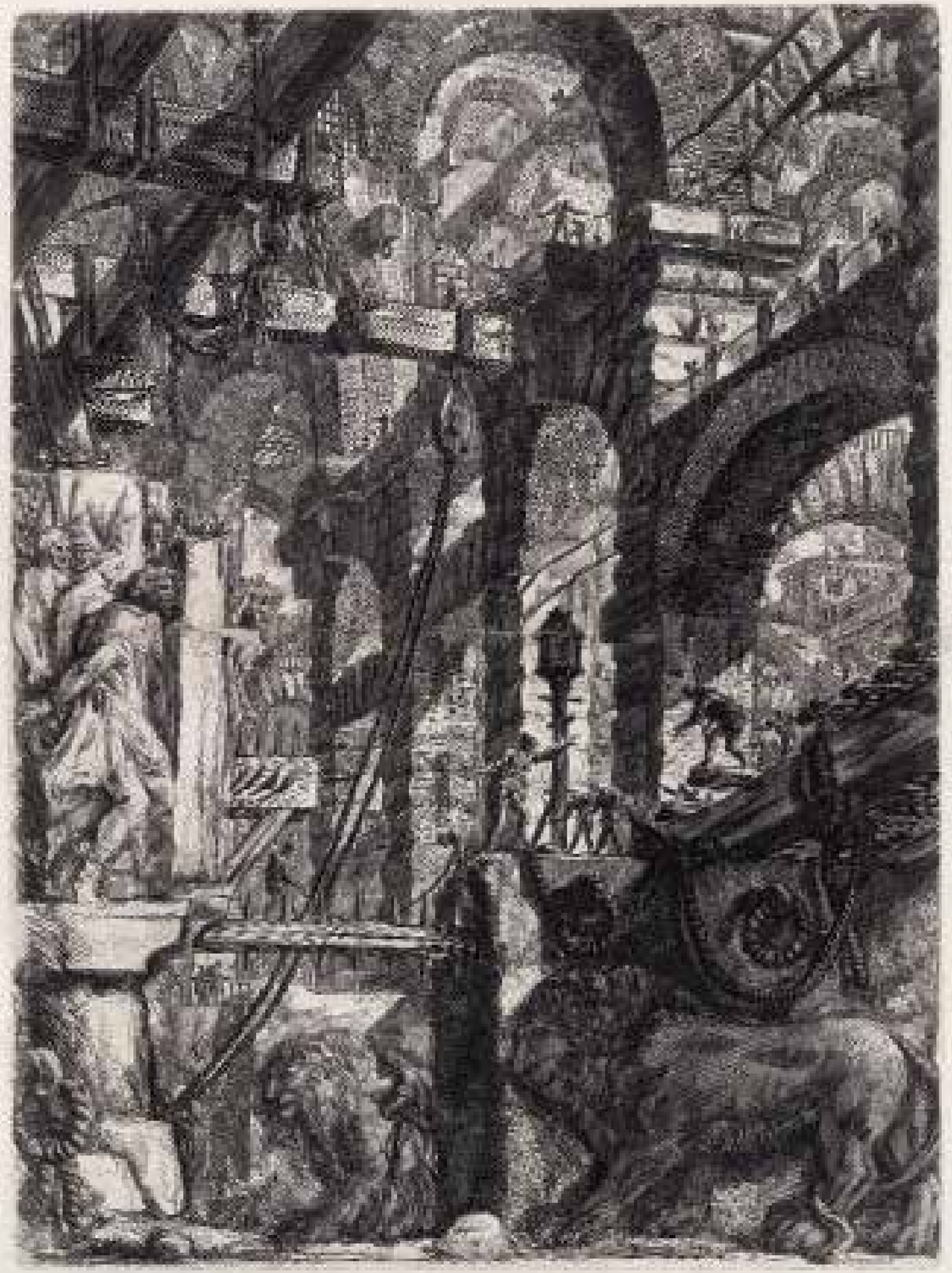
CÁRCERES
Piranesi

PÁGINAS 22 A 49
Giovanni Battista Piranesi, *c.* 1761
Água-forte, 72,5 × 52,8 cm e 52,8 × 72,5
Acervo Fundação Biblioteca Nacional — Brasil

TAVOLA DI INTESTAZIONE >
(Fronstispício: Prisões imaginárias de Giovanni Battista Piranesi)

P. 23/L'UOMO SULLA ROCCIA [O homem sobre a roda]
P. 24/LA TORRE CIRCOLARE [A torre circular]

LA GRAN PIAZZA [A grande praça] >



IL LEONE IN BASSORILIEVO [Baixo-relevo de leões] >

P. 30/FUOCO FUMANTE [O incêndio]
P. 31/IL PONTE LEVATOIO [A ponte levadiça]

LA SCALINATA CON I TROFEI [A escadaria com troféus]

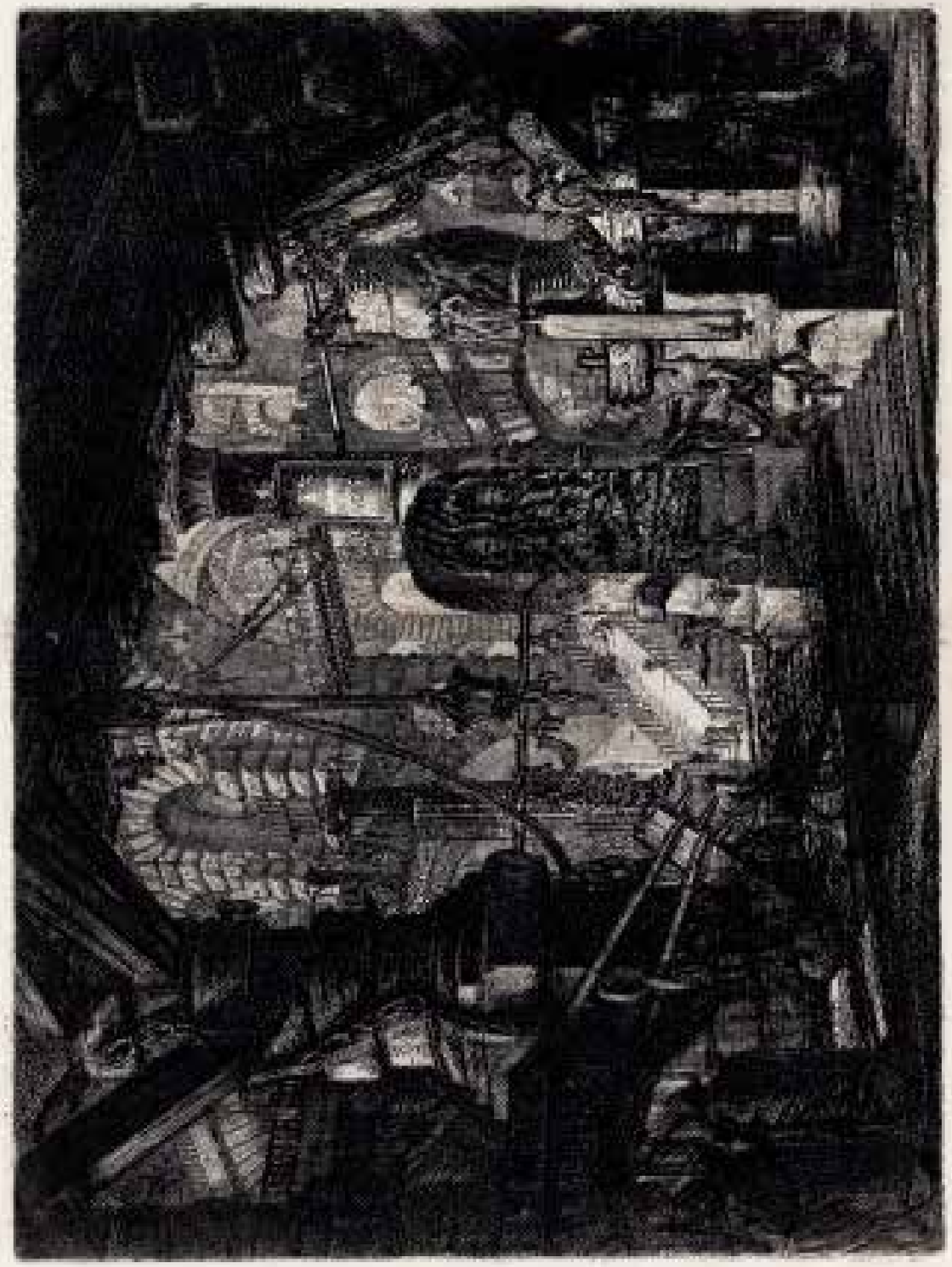
LA RUOTA GIGANTE [A roda gigante]

PRIGIONIERI SULLA PIATTAFORMA [Prisioneiros sobre a plataforma]

L'ARCO CON LA CONCHIGLIA [O arco com um ornamento em concha]

IL CAVALLETTO [O cavalete de tortura]

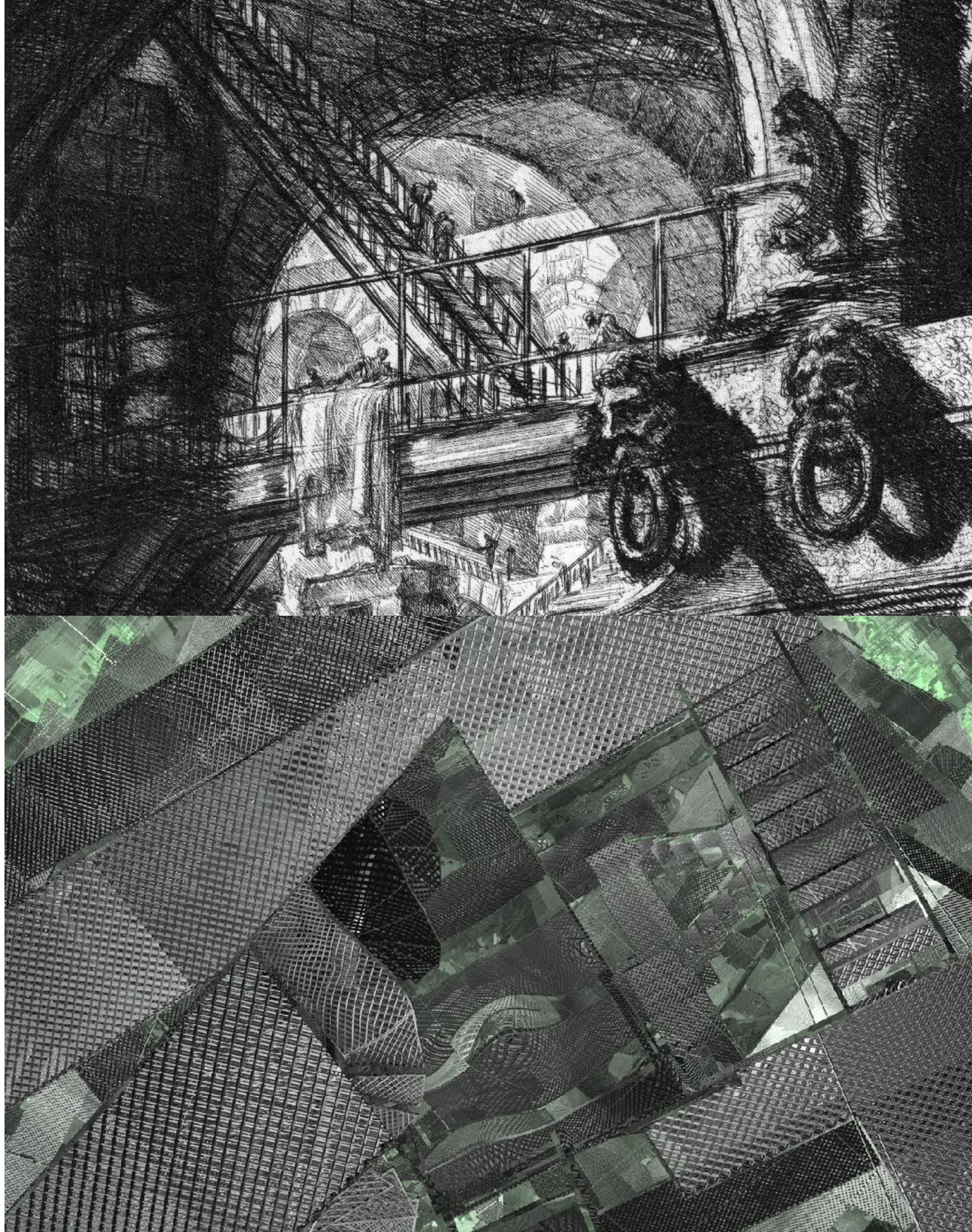
IL MURO CON LA LAMPADA [O muro com lâmpada]



IL MURO CON LE CATENE [O muro com cadenas]

SOBRE O FRAGMENTO: ANA MARIA TAVARES E PIRANESI EM UM EXERCÍCIO DURACIONAL

Philip Kelleher e Fabiola López-Durán



1

2

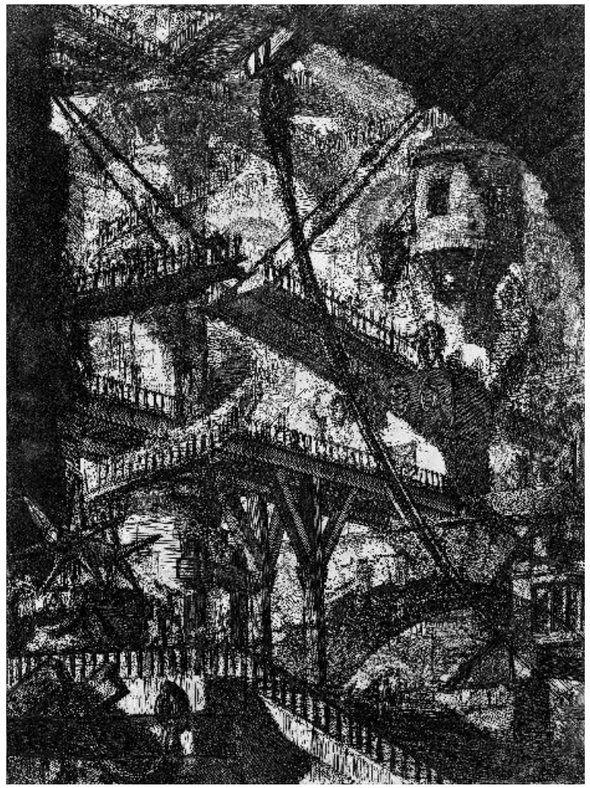
IMAGEM 1
Ana Maria Tavares
LABIRINTO, 2002 (detalhe da intervenção)
Aço inox, aço carbono, 190m²
Foto: Ana Maria Tavares
http://www.pucsp.br/artecidade/novo/tavares.htm

< IMAGEM 2
Fachada principal do edifício da antiga industria têxtil Moinho Santista S.A. onde se vê a escada caracol que inspira a artista Ana Maria Tavares para a realização da intervenção "Labirinto", 2002 (aço inox, aço carbono. 190m²), em diálogo com os "Carceres" de Piranesi. (1760) O edifício, em desuso por mais de vinte anos, foi adquirido em 1998 pelo SESC e sediou o *artecidadezonaleste*, evento internacional de arte pública, curado por Nelson Brissac em 2002.
http://www.pucsp.br/artecidade/novo/index.htm

"As gravuras de Piranesi a partir de meados do Iluminismo apontam para uma compreensão crítica e alternativa da modernidade que sempre se opôs à crença ingênua no progresso e no aperfeiçoamento moral da humanidade".
ANDREAS HUYSSEN

Uma escada em espiral se eleva na fachada de uma fábrica têxtil abandonada em São Paulo. Conectada à pele externa do edifício, a estrutura metálica liga o interior e o exterior. À medida que se torce para cima, os degraus são alternadamente expostos e protegidos de uma exterioridade à qual a espiral é finalmente ligada. A escadaria atua como um umbral estendido que liga, mas não erradica, o vazio vertical e horizontal entre a rua e o interior da fábrica [Img.1]. Em 2002, esta escada em caracol serviu de ponto de partida, ou certamente de entrada, para a intervenção de arte pública de Ana Maria Tavares na fábrica. Naquele trabalho, intitulado *Labirinto*, a artista criou um sistema complexo de escadas e plataformas que serpenteiam através do edifício. Ela perfurou pisos e paredes, a fim de reconfigurar o sistema industrial [Img.2]. Vários anos depois, Tavares continuaria a usar a escada em espiral e plataformas metálicas em uma série de vídeos e trabalhos de caráter fotográfico chamados coletivamente Airshaft [Img.3]. Como o título desse último grupo de obras indica, o espaço intersticial continua a ser crucial para a produção e a reflexão da artista: airshaft indica passagens tanto para a circulação ambiental como para o movimento humano (um poço de elevador, por exemplo). Consequentemente, Giovanni Battista Piranesi torna-se um interlocutor importante: a obra do artista do século XVIII *Carceri d'Invenzione* enfatiza não só intervalos verticais e horizontais, mas também uma derrapagem, ou perda de limites exteriores. Piranesi fornece, então, um vetor adicional (anacrônico) à tentativa de Tavares em lidar com os problemas contemporâneos de fragmentação e com as fronteiras e os limites tendenciosos[Img.4]. Em um desenho preparatório para Labirinto, uma linha azul indica movimento — um tipo de conectividade proibida pela ordem compartimentalizada do edifício [Img.5]. Há algo de não-confrontador na forma dessa linha ao ecoar as linhas do telhado em ângulo do projeto arquitetônico. No entanto, a qualidade do desenho desigual feito a mão, em si uma proposta para alterar fisicamente a estrutura, coloca em movimento uma reordenação paradoxal e insolúvel. A forma labiríntica linear lembra o tropo comum da fita de Moebius; porém, o loop fica aberto, e setas indicam que os dois pontos finais lineares servem como pontos de entrada, e não, como se poderia esperar, um ponto de entrada e um de saída. Design, ordem e estrutura estão destinados à fragmentação, desordem e dissolução. Em vez de abandonar o primeiro ou o último, Tavares junta os dois de uma forma que não apresenta necessariamente respostas, mas examina novas formas de explorar e pensar.

3



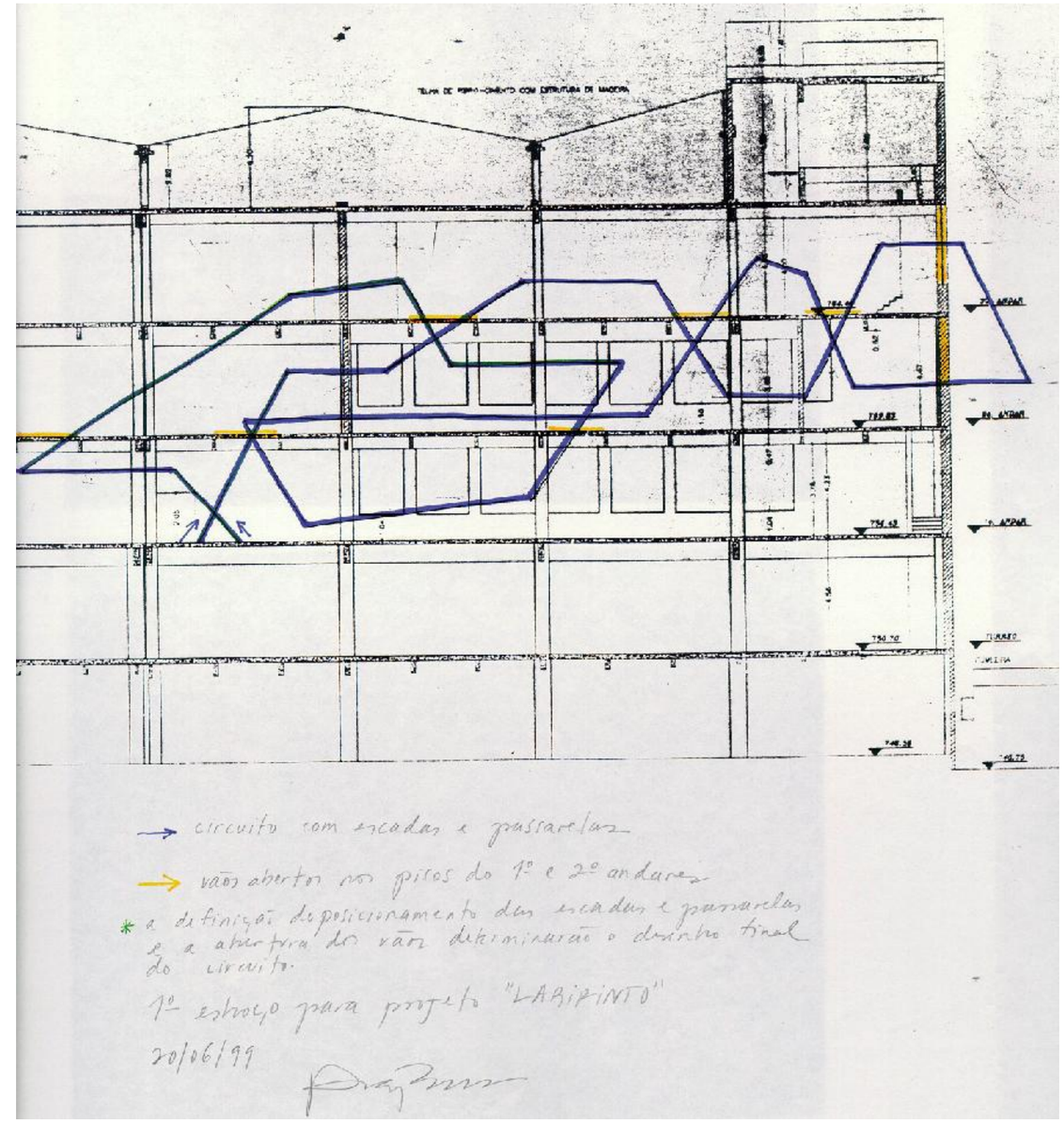
4

I. Visão Instável

As gravuras das prisões de Piranesi, *Carceri d'Invenzione*, são espaços fictícios; mas, como Andreas Huyssen argumentou em 2006, elas são fundamentalmente ligadas à arqueologia do artista em relação às ruínas romanas [Img.6]. Ou seja, as ilustrações conectam, de forma produtiva, as históricas ruínas arquitetônicas com um *design* imaginário orientado para o futuro. Tavares empreende um processo análogo: ela escava a antiga fábrica paulista em *Labirinto* e depois re-objetiva as extrações formais ao longo da série *Airshaft*. No entanto, sua fase "arqueológica" é distinta — um corte que perfura e atravessa em vez da natureza catalográfica das gravuras de Piranesi. Isso não deve situar Piranesi nem como um contador objetivo (o seu apoio polêmico à arquitetura romana em detrimento da grega é bem conhecido), nem menosprezar a metodologia de Tavares. Em vez disso, a disparidade evidencia a óbvia diferença de contexto. Além disso, o relacionamento de Tavares com os artistas, arquitetos e pensadores com os quais se engaja — Piranesi, Laugier, Niemeyer, para citar alguns — é menos rígido. A ambivalência é produtiva. As rampas e plataformas de Oscar Niemeyer, por exemplo, formam uma armadura semi-antitética para o *Labirinto*: Tavares observa que ela procurou subverter a visão objetiva distanciada criada pelo arquiteto. A artista instalou escadas em espiral que cortam verticalmente através de pisos e tetos de concreto anteriormente intactos no interior do edifício — um movimento que começa a desafiar a ordem espacial

IMAGEM 3
Ana Maria Tavares
AIRSHAFT XII, 2008
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemuehle Photo Rag 308 g, acrílico e alumínio, 163,5 cm × 108 cm × 2,5 cm, edição única
Coleção: Pedro Prado

IMAGEM 4
Giovanni Battista Piranesi
IL PONTE LEVATOIO [A ponte levadiça], *c.* 1761
Água-forte, 72,5 × 52,8 cm
Acervo Fundação Biblioteca Nacional — Brasil

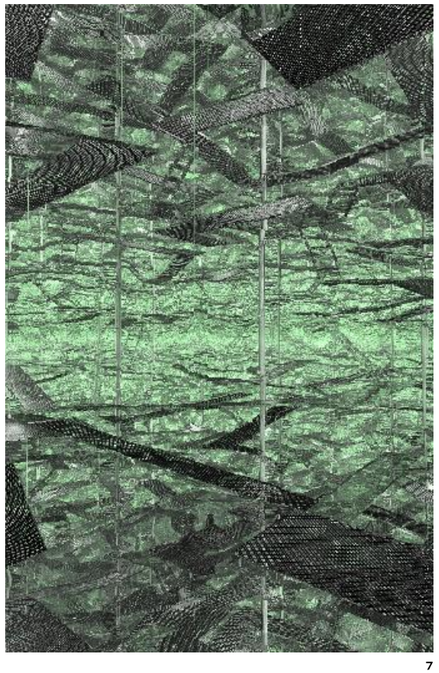


5

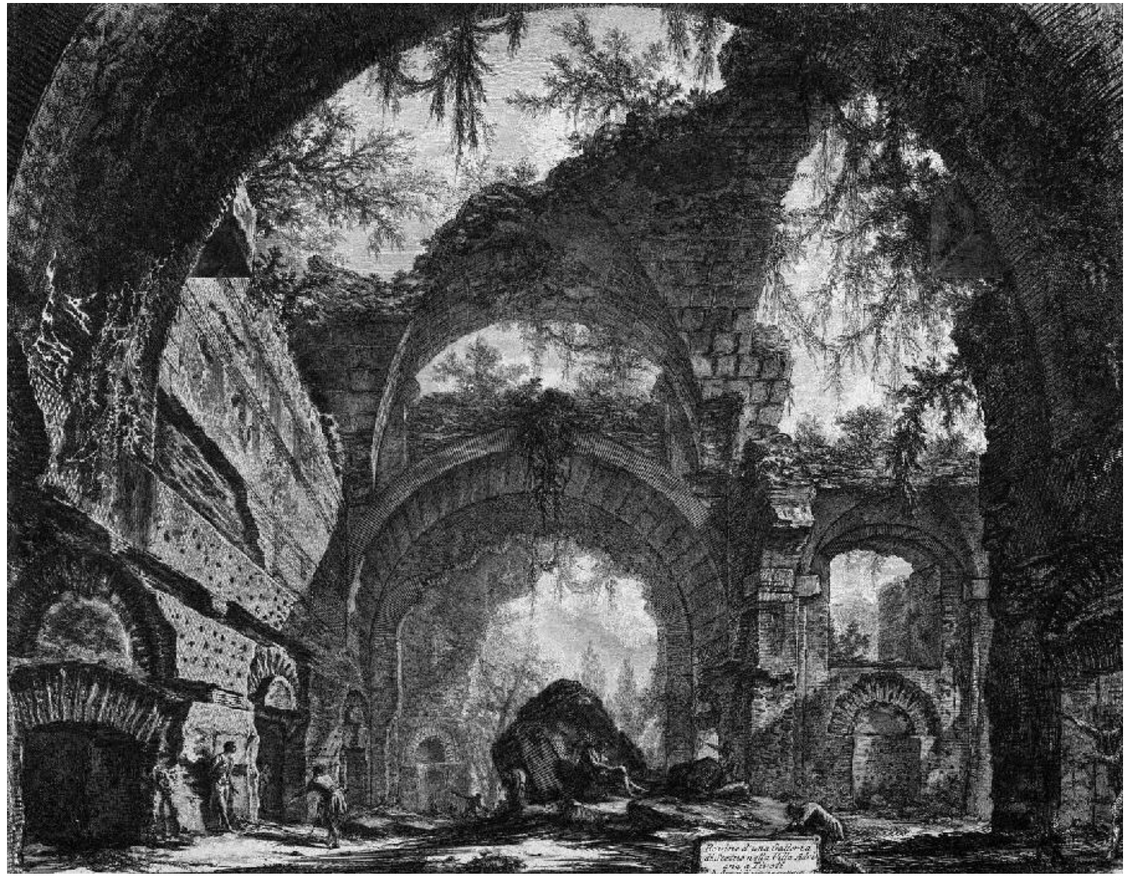
IMAGEM 5
Ana Maria Tavares
Primeiros esboços para o projeto Labirinto — Linha Azul
Grafite e caneta sobre planta heliográfica
Artecidadezonaleste — SESC Belenzinho, São Paulo

divisiva. Ela construiu passarelas de malha de aço que cediam um pouco sob o peso do espectador; embora esses caminhos estivessem ligeiramente acima dos pisos existentes, produziam uma posição não absolutamente segura de onde observar. Se essa trajetória instável questiona um tipo específico de distanciamento, próprio do Estilo Internacional, uma nova forma de distância foi colocada em seu lugar. O edifício, afinal, é uma fábrica têxtil e, além disso, abandonada. Explorar, ou enquadrar essa ruína industrial não pode ter como objetivo criticar a produção em massa centralizada de produtos têxteis no sul global (uma modalidade que, é claro, marca a história do Brasil de forma particular). Em vez disso, intervir nesse espaço é marcar a sua obsolescência. É assinalar negativamente sua substituição: o ressurgimento de oficinas degradantes e trabalho informal, especialmente na indústria do vestuário. Que o edifício está vazio e, portanto, pronto para o "jogo" artístico não revela a centralização do poder, mas sim, sua dispersão. A escada em espiral (indicativa de todo o labirinto) formalmente, ao se enrolar sobre si mesma, virando mas não voltando para trás, enfatiza a complexidade desse retorno: não é nem a repetição da história, nem a linearidade do progresso.

À medida que Tavares se move do arqueológico ao imaginativo, a escada em espiral une os dois. Em uma impressão digital de 2008, *Airshaft XVIII*, a forma espiral bifurca o campo verde da imagem [Img.7]. Os degraus, ao girarem em torno do lado inferior esquerdo da coluna central, perdem sua integridade estrutural e a segurança do corrimão. A escada não foi diretamente apropriada de uma fotografia; é antes uma reconstituição digital de suas partes. A perspectiva vacila e é restabelecida quando os degraus circundam a coluna; eles quase desaparecem no plano médio quando suas finas bordas verticais praticamente se mesclam com o fundo. Na parte superior da imagem, os degraus parecem mais estáveis ao se fundirem com um campo relativamente escuro e pesado que predomina acima do horizonte. Essa tensão — entre uma convenção de representação, a perspectiva de um único ponto, e sua dissolução — permeia a imagem. Escadarias retas em metal, plataformas de malha de aço e colunas verticais povoam o campo visual. Juntos, esses elementos parecem ser os blocos de construção explícitos da perspectiva: as escadas e plataformas podem servir como projeções ortogonais e as colunas como transversais. No entanto, esses componentes de ordem sistêmica perturbam em vez de estabelecer uma coerência de perspectiva. A maior escada reta (à esquerda da coluna central) encontra uma plataforma pouco visível ao nível dos olhos. Na borda esquerda da imagem, a plataforma se projeta à frente (ou será para trás?) deixando sua parte inferior exposta. A forma desconcertante dobra-se, então, sobre si mesma, a fim de cruzar horizontalmente a imagem para a direita, onde retorna para o ordem própria da perspectiva. Talvez o momento com uma perspectiva mais coerente na imagem ocorra no canto inferior direito — um acúmulo de plataformas recuam quase como um caminho a um ponto de fuga discreto. Em vez de resolver toda a imagem, o exemplo de coerência de perspectiva apresenta a convenção representacional a fim de revelar sua ausência. Tradicionalmente, essas convenções funcionam para garantir um campo que, de outra forma, seria incoerente, principalmente através do visual. Tavares descompacta essas reduções e demonstra seu status artificial e idealizado. Questionar a ordem racional não é nada novo, mas os repetidos engajamentos de Tavares com suas vicissitudes históricas são reveladores. Ela se volta com atenção a praticantes críticos (Piranesi) e apologéticos (Niemeyer). Esses atos de retorno — um tipo de mineração — buscam reconfigurar essas genealogias históricas.



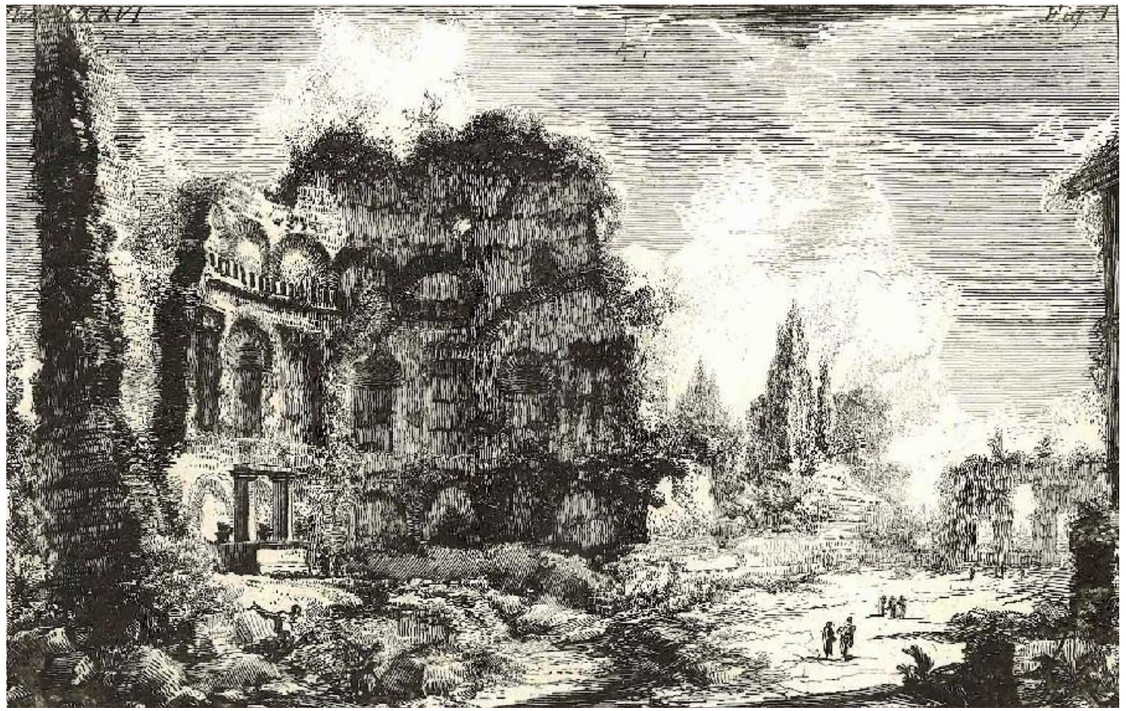
7



6

IMAGEM 6
Giovanni Battista Piranesi
RUÍNAS DE UMA GALERIA DE ESTÁTUAS NA VILA ADRIANA EM TÍVOLI, *DAS VEDUTE DI ROMA*, 1770
Água-forte
Gravura impressa em papel vergê, estado I (de III)
45,4 × 58,7 cm

< IMAGEM 7
Ana Maria Tavares
AIRSHAFT XIII, 2008
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemuehle Photo Rag 308g, acrílico e alumínio,
163,5 cm × 108 cm × 2,5 cm, edição única



8

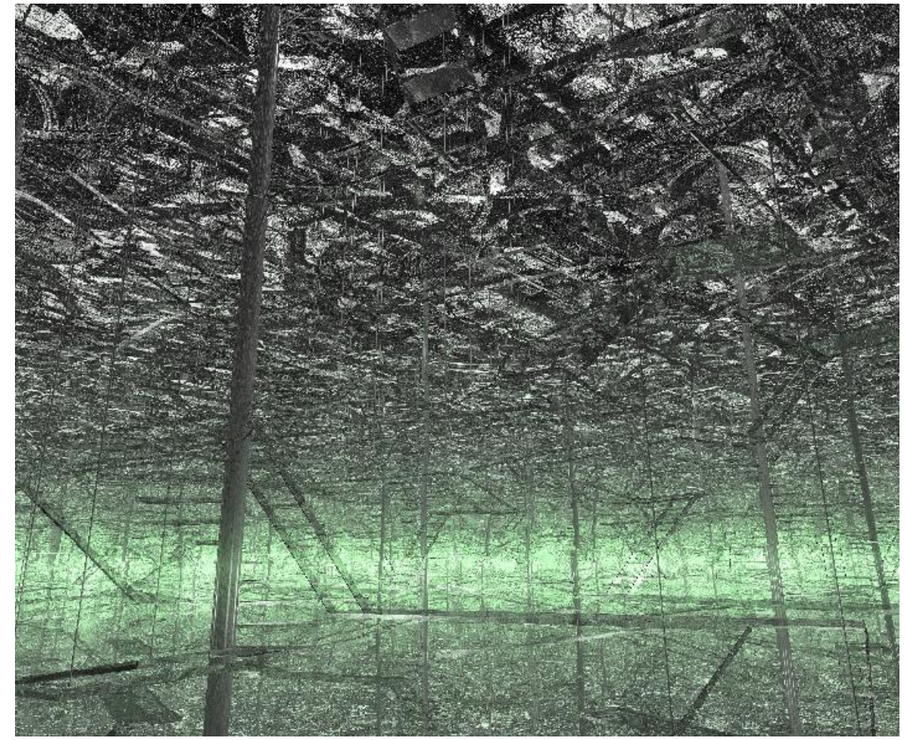
IMAGEM 8
Giovanni Battista Piranesi
VISTA DAS RUÍNAS DO PERISTILO DA CASA DE NERO, 1756-1757.
Da Antichità Romane, vol. 1, quadro 35, figura 1
Água-forte, 13,2 × 19,7 cm.
In. Luigi Ficacci, 2012, Giovanni Battista Piranesi:
The Complete Etchings, vol 1, Taschen, Colônia, p. 196.

II. Dissolução fragmentária

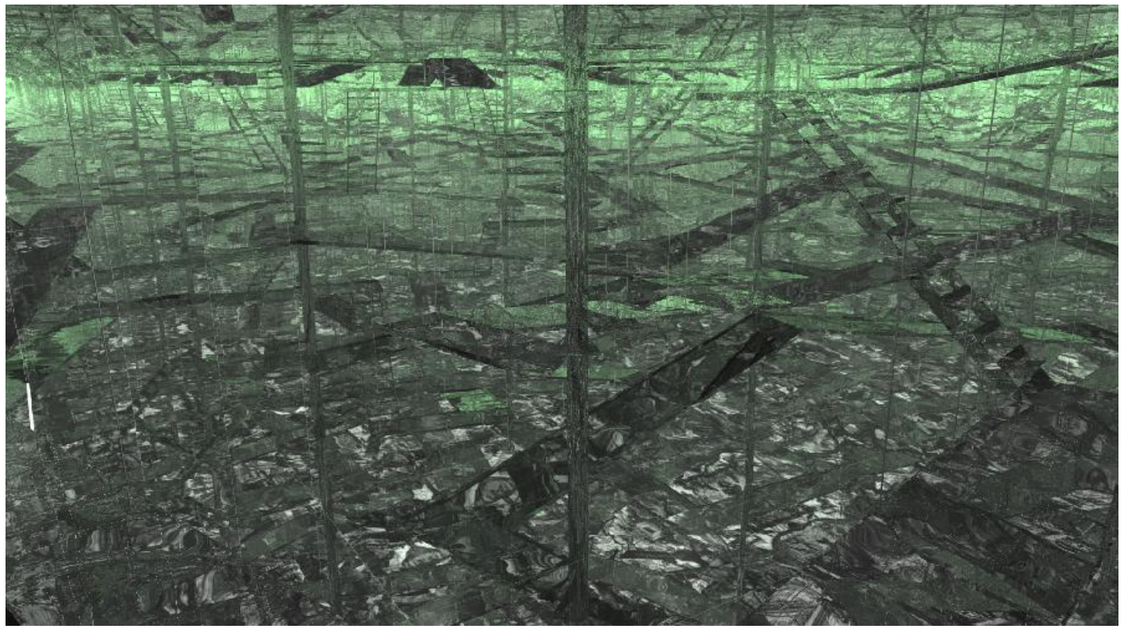
Piranesi, assim como Tavares, acumula e implanta fragmentos arquitetônicos para desafiar uma construção ordenada. Nas prisões imaginárias de Piranesi, Huyssen identifica uma insolucionabilidade: "as regras da tectônica e da perspectiva central são anuladas." Piranesi, continua Huyssen, "recusou-se a representar o espaço iluminado homogêneo em que acima e abaixo, dentro e fora podiam ser claramente distinguidos. Em vez disso, privilegia arcos e pontes, escadas e escadarias, antessalas e passagens". A ênfase na transição é ainda salientada pela utilização que Piranesi faz da luz, que produz uma ausência de limites aos seus espaços imaginados: a luz se esparrama em múltiplas direções, e o labirinto produz uma regressão infinita [Img.8]. A regressão não é uma questão de ordem (ou seja, perspectiva de ponto único), mas, sim, de infinitude. O que substitui o espaço palpável para Piranesi e Tavares é um umbral estendido. Em outras palavras, o intersticial não é meramente um necessário mecanismo; ao contrário, carrega um significado crucial. Como conectivo/divisivo, um espaço intermediário resiste à coerência singular de um aposento. É revelador que Tavares coloque uma de suas obras exatamente no portal de entrada para esta exposição — uma obra de 2015 intitulada *Invenzione para Piranesi (da série Airshaft)* [Img.9]. O que seria um discreto mecanismo de divisão é aqui apresentado como um objeto em si e de si mesmo.

No vídeo da artista, datado de 2015, *Rotação Infinita: Invenzione para Piranesi (da série Airshaft),* este tópico — movimento — anteriormente evidenciado em representações de escadarias e passagens, torna-se literalizado na mídia do trabalho, uma imagem em movimento. A tomada inicial do vídeo de vinte minutos assemelha-se a *Airshaft XVIII* e é um duplo (em movimento) da imagem *Invenzione para Piranesi (da série Airshaft)*: a densa parte superior encontra-se com um horizonte verde fortemente iluminado [Img.10]. Ao contrário de *Airshaft XVIII*, no entanto, a imagem de abertura do vídeo não é simplesmente constituída de extrações a partir das construções físicas do *Labirinto*; em vez disso, é uma aglomeração dessas estruturas metálicas e dos cárceres de Piranesi. A parte superior da imagem, de fato, é quase inteiramente composta de fragmentos das obras do século dezoito [Img.11]. Ao iniciar o vídeo, uma ondulação encrespa lentamente a superfície. As rígidas estruturas metálicas se dobram e retorcem à medida que um caráter aquoso permeia toda a imagem. A liquidez toma conta de tal forma que a profundidade apresentada pelo horizonte colapsa — visualmente o trabalho parece nada menos que uma superfície em movimento. Assim como a convenção da tridimensionalidade é afetada, a temporalidade substitui a profundidade. Alguns minutos após o início do vídeo uma segunda imagem aparece: fantasmagórica, quase imperceptível, a nova camada frontal se assemelha a um brilho na tela. Lentamente, essa camada adicional se torna mais claramente visível, e a imagem inicial (agora no fundo) para de se mover. Um novo tipo de profundidade digitalmente construída emerge momentaneamente nessa camada: a profundidade, aqui, funciona como uma série de camadas planas. Logo, no entanto, a imagem do fundo se esvai, uma vez que outra se sobrepõe. Sem a linha do horizonte, a nova iteração de plataformas e escadarias se dilatam e se elevam. Os materiais também foram alterados: as plataformas e escadas não mais parecem ser de metal (malha, colunas e vigas); agora são construídas das imagens de

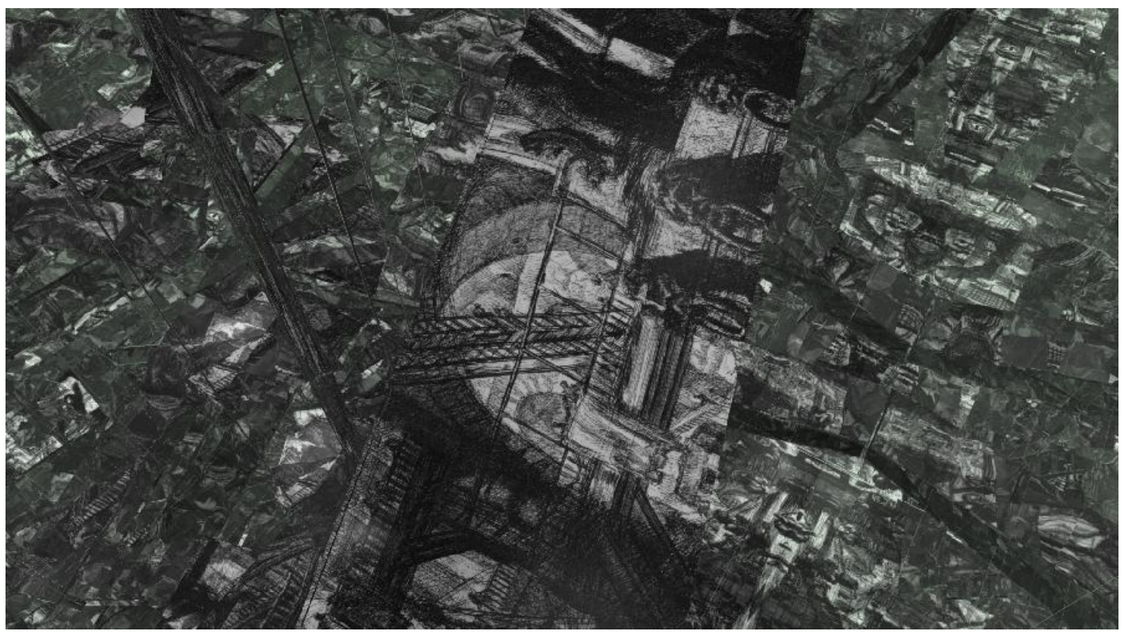
IMAGEM 9
Ana Maria Tavares
INVENZIONE PARA PIRANESI (da série Airshaft), 2015.
Impressão UV em poliéster prata espelhado, 273 × 327 cm.
Coleção da artista



9



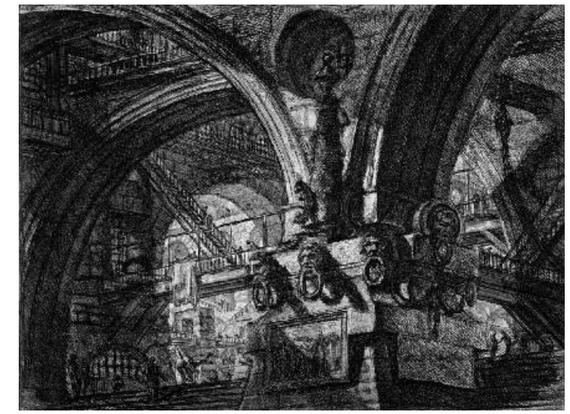
10



11

IMAGENS 10 E 11
Ana Maria Tavares
ROTAÇÃO INFINITA: INVENZIONE PARA PIRANESI (da série Airshaft), 2015
20' modo looping
Formato: HD1080p
Modelação Digital e Edição: Pedro Perez Machado
Frame do vídeo

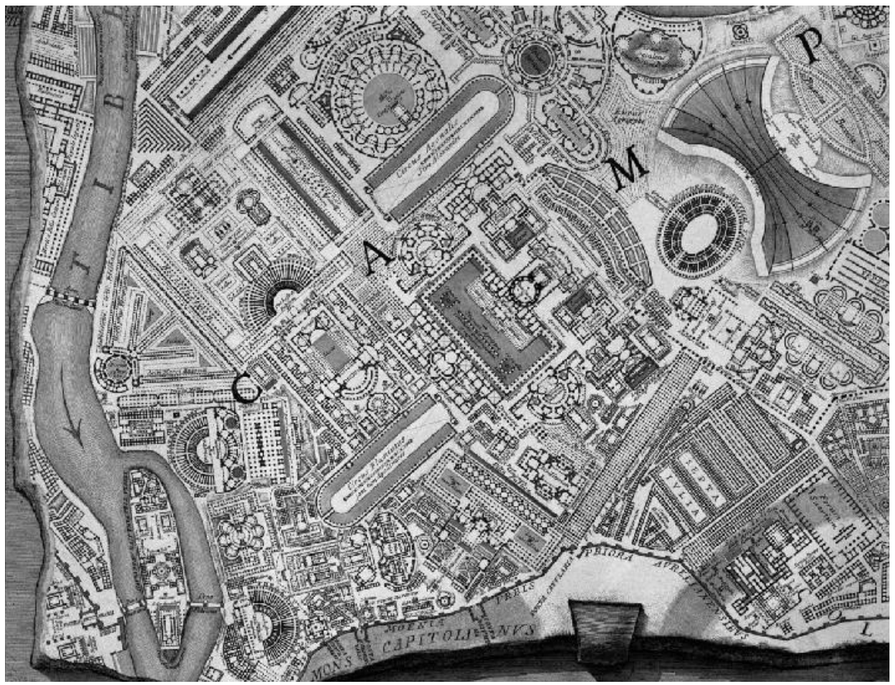
IMAGEM 12 >
Giovanni Battista Piranesi
IL MURO CON LA LAMPADA [O muro com a lâmpada], c. 1761
Água-forte, 72,5×52,8 cm
Acervo Fundação Biblioteca Nacional —Brasil



12

Piranesi. Na plataforma central, pode-se identificar Cais com uma lâmpada de Piranesi (de sua série Carceri d'Invenzione), embora cortado e rotacionado quase completamente de cabeça para baixo. Uma convergência de arcos na gravura O muro com a lâmpada constrói um objeto central elíptico. Uma grande coluna que toma toda a altura do vídeo de Tavares parece juntar-se estruturalmente com um dos arcos virados para cima do Cais com uma lâmpada de Piranesi [Img.12]. Há uma confluência entre imagem e objeto —um colapso que cruza meios em risco de uma absoluta fragmentação. É interessante notar que Cais com uma lâmpada retrata um imenso pilar central sob tensão, tensão exercida pelos arcos que surgiram a partir dele. Múltiplas linhas visíveis no desenho enfatizam essa força centrífuga. A coluna de pedra de Piranesi parece resistir ao seu próprio desaparecimento, ou, pelo menos, ao seu colapso nos múltiplos fragmentos que mais tarde vão constituir as plataformas metálicas, corrimãos e degraus de Tavares. No entanto, Tavares também resiste a esse colapso, permitindo que o espectador recupere os materiais de referência, e nessa recuperação somos instados a repensar a especificidade histórica das obras, juntamente com sua importância contemporânea.

É como se Tavares empreendesse a prática da bricolage de Piranesi de maneira semelhante —como uma atividade instrumental crítica para confrontar as estruturas supostamente herméticas do modernismo e para expor a sua porosidade. Comumente entendida como a construção de algo a partir de uma variedade de fontes disponíveis, é a definição de bricolage por Claude Lévi-Strauss —como tentativa de questionar a amplamente aceita separação entre o pensamento conceitual e o mundo material —e a redefinição do termo por Jacques Derrida —como uma forma de crítica, uma atividade crucial auto-reflexiva incorporada na prática do profissional —que figuram no centro dos espaços imaginários de Piranesi e de Tavares. Por exemplo, Manfredo Tafuri observa como Piranesi, em seu colossal Campo Marzio, tratou todas as formas de origem clássica "como meros fragmentos, como símbolos deformados, como organismos alucinatórios de uma 'ordem' em estado de decadência" para desafiar qualquer ideal de totalidade ou universalidade [Img.13]. Em seu horror vacui, a luta entre "a demanda por ordem e o desejo pela ausência de forma" torna-se um modo de questionamento da dialética do Iluminismo —sua incapacidade de separar o irracional do racional, não-razão da razão. Por um lado, os precedentes históricos são evidentes e claros; por outro lado, todos os elementos da composição estão desarticulados. As obras de Piranesi, a

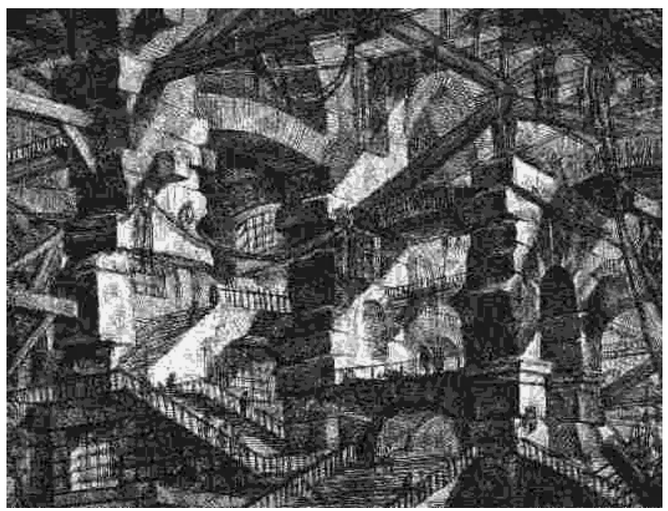


13

< IMAGEM 13
Giovanni Battista Piranesi
Detalhe de ICONOGRAFIA CAMPO MARZIO, 1757-1761

IMAGEM 14 >
Giovanni Battista Piranesi
L'ARCO GOTICO [O arco gótico], *c.* 1761
Água-forte, 72,5 × 52,8 cm
Acervo Fundação Biblioteca Nacional — Brasil

IMAGEM 15
Ana Maria Tavares
AIRSHAFT (da série Tautorama), 2013
Vista parcial da instalação
Perfil de alumínio, alumínio composto, impressão UV em poliéster prata espelhado, cinco video projeções, 325 m^2
Foto: Ana Maria Tavares



14

partir de meados da era do Iluminismo, tentaram estabelecer um diálogo entre a nova epistemologia do Iluminismo e o passado clássico diferente daquele estabelecido durante o Renascimento. Como Tafuri ilustra, não é a austeridade e organicidade da arquitetura romana e etrusca que nos interessa, mas as complexidades e contradições que Ulya Vogt-Göknil observa entre os *Carceri* de Piranesi e a metodologia de sua criação:

Suas reconstruções em perspectiva do plano, em particular, nos dizem muito sobre o método de composição de Piranesi: seus organismos complexos são vistos como se tivessem suas origens em planimetrias cujo elemento dominante é a aleatoriedade dos episódios, o entrelaçamento sem lei de superestruturas, o solapamento das leis da perspectiva, de modo a fazer sequências de estruturas *inexistentes* parecerem *reais*.

Assim, as construções ficcionais de Piranesi, à semelhança do trabalho de Tavares, em sua tentativa de libertar-se da forma, emergem como uma compreensão crítica e alternativa da modernidade.

Em 2013, Tavares busca esse modo interrogativo, desafiando os limites do campo visual para sua exposição *Tautorama* no Paço das Artes em São Paulo [Img.15]. Nesse caso, a imagem — fragmentos de escada e plataforma (mais uma vez, parcialmente derivados de *Labirinto*) — foi ampliada para coincidir com a altura e para se encostar a uma parede não sombreada de janelas. Os fragmentos metálicos, envolvidos num campo verde saturado, sangram para a folhagem circundante e vice-versa. Galhos de árvores ao redor agem como extensões das escuras plataformas de metal, em vez de seu predecessor orgânico e oposto. O campo horizontal, então, não tem limites. Na verdade, isso enfatiza uma característica já presente na destorcida ordem

15

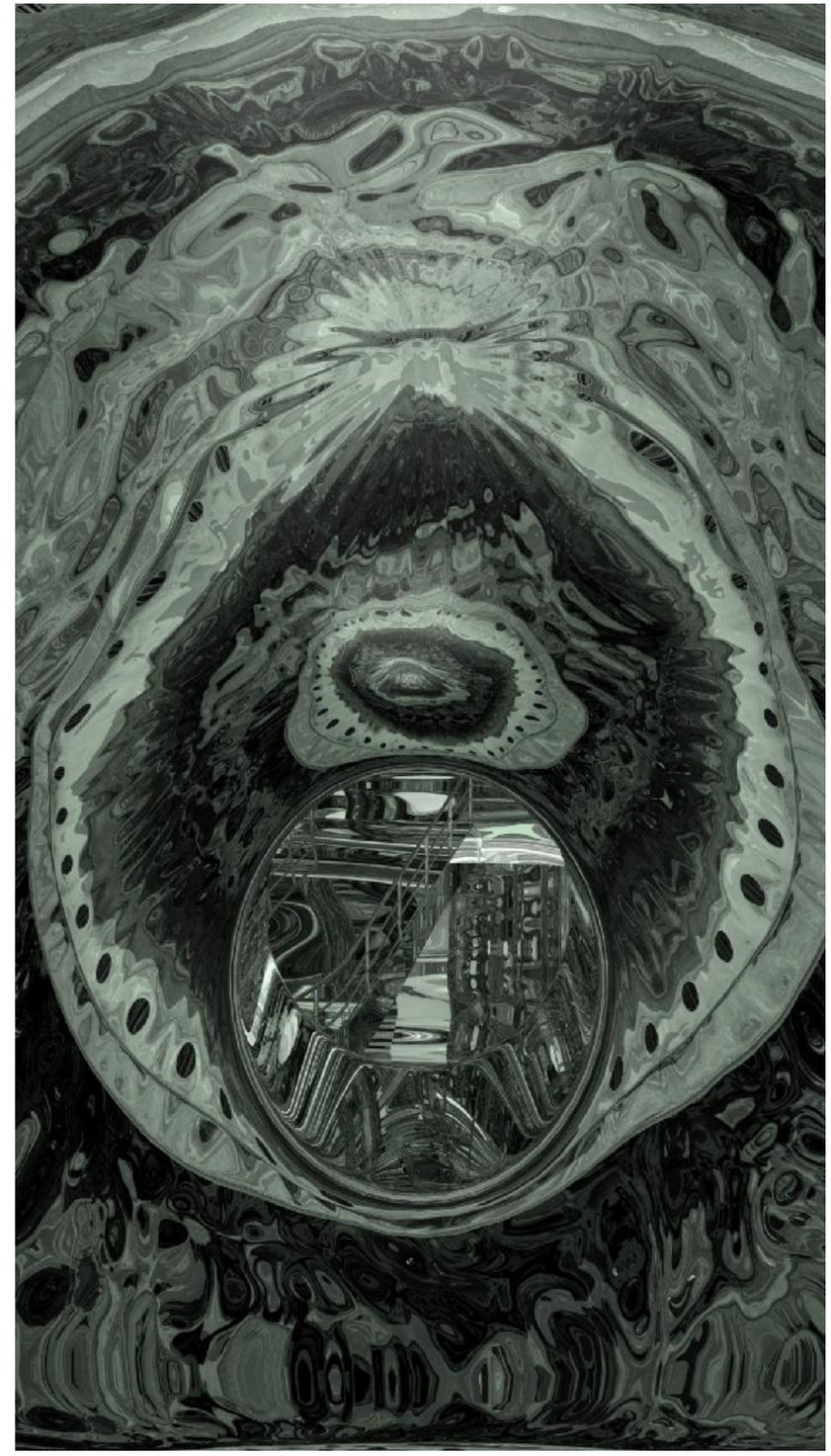
de sua série *Airshaft*: o trabalho reconhece e, em seguida, remove, ou cancela, convenções de representação da singularidade. Na verdade, o *release* da imprensa para a instalação de 2013 chama o trabalho de criação de uma "natureza vertiginosa". Da mesma forma, Huyssen observa que as gravuras de Piranesi deixam o espectador à deriva temporal e espacialmente. Incitar a instabilidade na imagem, em cada caso, é minar a coerência como tal. Para Piranesi, o objeto da ordem potencial é a modernidade. Como Huyssen conclui, "em sua tensão recíproca e seu entrelaçamento obsessivo de tempos e espaços, as prisões e as ruínas de Piranesi podem ser lidas como alegorias de uma modernidade cuja utopia de liberdade e progresso, de tempo linear e espaço geométrico, elas não só questionam, como anulam." No entanto, cancelar não é simplesmente refletir nostalgicamente sobre um passado perdido, nem é consternar-se com o futuro em potencial. Em vez disso, é conviver com os fragmentos de ambos.

Tavares intitulou a exposição de 2013 *Tautorama*, um conceito que deriva de dois termos: tautologia e *hórama*. O primeiro significa 'repetir', e o outro é um termo grego que significa 'algo visto'. Repetir ou reproduzir o que foi visto no passado, então, pode indicar simples pastiche; ao contrário a prática de Tavares contamina de forma produtiva a arte e a arquitetura contemporâneas. Tavares retoma os detritos do passado por meio da superfície plana e homogeneizada do campo fotográfico. Repete o imaginário arqueológico das gravuras de Piranesi. Retorna para um modelo de arquitetura fora de moda e estetiza sua forma. Reduplica esses mesmos engajamentos na serialidade da obra, coletiva e individualmente, intitulada *Airshaft*. A artista poderia ter invocado um título mais atual para essa prática de repetição — talvez *détournement.* Mas, fazer isso seria insistir em uma reorganização do fragmento em, ou em direção a um novo objetivo. O trabalho de Tavares, no entanto, se detém com o fragmento em pausa duracional. O fragmento não deve ser lamentado, nem totalmente abraçado; em vez disso, deve ser assumido a partir de uma posição de emaranhamento desconfortável e instável.

IMAGEM 16 >
Ana Maria Tavares
UTOPIAS DESVIANTES (da série Hieróglifos Sociais), 2015
20'48'' modo looping, HD 1080 vertical
Modelação Digital e Edição: Pedro Perez Machado
Trilha sonora: Gaspar Tavares Pini
Frame do vídeo

III. Profundidade rotativa

Se os fragmentos individuais já eram difíceis de identificar na série *Airshaft* de Tavares, estes tornam-se quase completamente sublimados na video-instalação *Utopias Desviantes* (da série *Hieróglifos Sociais*), comissionada em 2015 pela Rolls Royce para a Gallery-Weekend em Berlim. O vídeo onírico é uma exploração imaginada do edifício Oca de Niemeyer, o pavilhão de exposições de 1951 no Parque Ibirapuera, em São Paulo. A fonte do material arquitetônico fica evidente nos momentos iniciais do trabalho: uma visão distorcida mas discernível mostra uma forma floral que estranhamente se assemelha ao edifício. À medida que a tomada se aproxima da flor, aparece uma janela circular (enfatizando a conexão com o projeto de Niemeyer) [Img.16]. A janela parece ser uma parte da flor, embora a dimensão e a rigidez de cada uma sejam contraditórias. A matéria orgânica flutua em torno da grande e sólida abertura da janela, e a flor aparece simultaneamente para se refletir na superfície do edifício e representar o próprio edifício. Tavares substituiu o interior e exterior brancos de Niemeyer por um cromo altamente reflexivo. Na realidade, ao final do vídeo, fica claro que a paisagem também é composta nessa superfície espelhada 'líquida'. A imagem inicial, por conseguinte, parece ser



16

simultaneamente a imagem de uma flor e um segundo reflexo do edifício — a imagem do edifício é refletida num campo imaginado para cima e que se volta sobre si própria, onde uma vez mais é refletida para a lente da câmera "artificial". Tavares também buscou essa justaposição em *Topografias Desviantes de Paxton a Burle Marx,* três mesas retangulares em aço inox que formaram parte da sua video-instalação em Berlim [Imgs.17-18]. Para essa série de obras a artista anexou flores de crochê encapsuladas na superfície de uma imagem distorcida da Oca de Niemeyer. A imagem bulbosa, por sua vez, forma o tampo das mesas. A ligação entre o orgânico e o inorgânico — natureza tropical e arquitetura — constitui outro dos muitos exercícios exploratórios da artista, usado nesse caso para confrontar um dos principais debates do modernismo — a irreconciabilidade entre a arquitetura moderna e o ornamento.

Em *Utopias Desviantes*, Tavares dá ainda mais nuance a essa tensão, examinando o mínimo traço orgânico do fotográfico (luz). O vídeo de vinte minutos de duração é uma construção totalmente digital — a característica essencial da fotografia, a luz que emana da abertura sobre um campo de emulsão, está evidentemente ausente. O trabalho se sustenta paradoxalmente à beira do puro artifício. A derivação da imagem é cada vez mais ofuscada nas manipulações da artista. Os primeiros quatorze e poucos minutos são constituídos por uma longa tomada, em que a vista se move rotativamente para cima em direção às passarelas alteradas e estendidas do edifício. Rampas, paredes, colunas, e corrimãos se curvam e se distorcem; estes parecem ir contra e através um do um outro. Na metade do vídeo, a vista volta para trás e para baixo. Há um lento movimento em direção ao corrimão e então a vista se debruça sobre a borda em direção à abertura central (embora estreita) da rotunda. Nesse ponto, no entanto, os efeitos desorientadores do vídeo são tão completos, tão amplamente interiorizados, que nenhum sentimento de vertigem emerge. Pelo contrário, a descida rotativa ocorre sem interrupção. As superfícies reflexivas oferecem uma confluência tentadora de profundidades e percepções de forma mais ampla. Tavares destaca essa ambiguidade quando, mais para o final do vídeo, uma viga passa tão próxima que cobre a tela toda. Dentro da superfície refletora desse elemento estrutural constituinte, pode-se ver toda a rotunda. O colapso da integridade arquitetônica em uma mera imagem é redobrada pela própria superfície homogênea, que se estende para além do interior do edifício em direção à "paisagem" circundante.

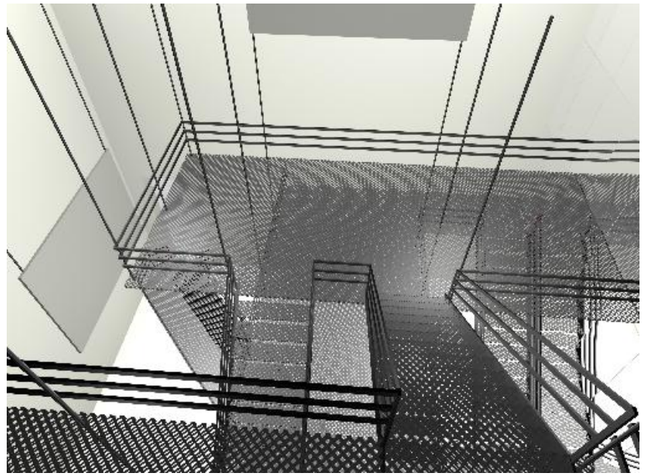
Como deveríamos entender esses engajamentos exploratórios polivalentes, cada um com materiais, histórias e subjetividades díspares? Em parte, Tavares é crítica do entendimento modernista de confinamento, ordem e estrutura — essas metodologias centrais ao racionalismo positivista que Piranesi desafiou. No entanto, ela retorna a esses processos históricos através de uma seleta gama de pensadores, artistas e arquitetos. Em vez de raspar a superfície de cada prática, ela mergulha em suas profundezas. A gama horizontal de protagonistas presentes em sua pesquisa, voltando no tempo, é não-sequencial em busca de uma nova forma de historicidade. Alinhada com uma profundidade vertical, Tavares parece escavar o trabalho de seus antecessores. Como precisamente essa tensão é resolvida, ainda está para se ver. O que está claro em seu trabalho, no entanto, é a intensidade de um problema atual em que uma genealogia das implicações negativas da modernidade convergem com um narcisismo corrente excessivo. Tavares trabalha através desse material, simultaneamente descascando camadas e, em seguida, dobrando-as de volta sobre si mesmas. Este é um exercício de duração, de repetição, e de rotação — um exercício que habita uma insolucionabilidade crítica.

IMAGEM 17
Ana Maria Tavares
UTOPIAS DESVIANTES (da série Hieróglifos Sociais), 2015
Vista parcial da instalação
Rolls-Royce Studio
Berlim, Alemanha
Foto: Getty Images

IMAGEM 18 >
Ana Maria Tavares
UTOPIAS DESVIANTES (da série Hieróglifos Sociais), 2015
Vista parcial da instalação
Rolls-Royce Studio
Berlim, Alemanha
Foto: Getty Images

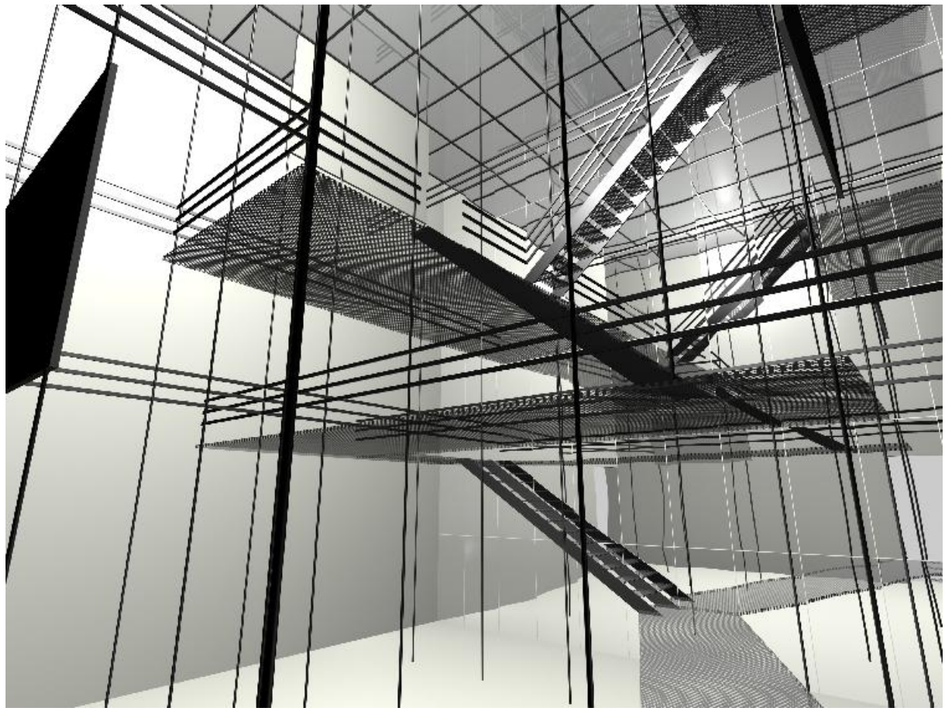
17

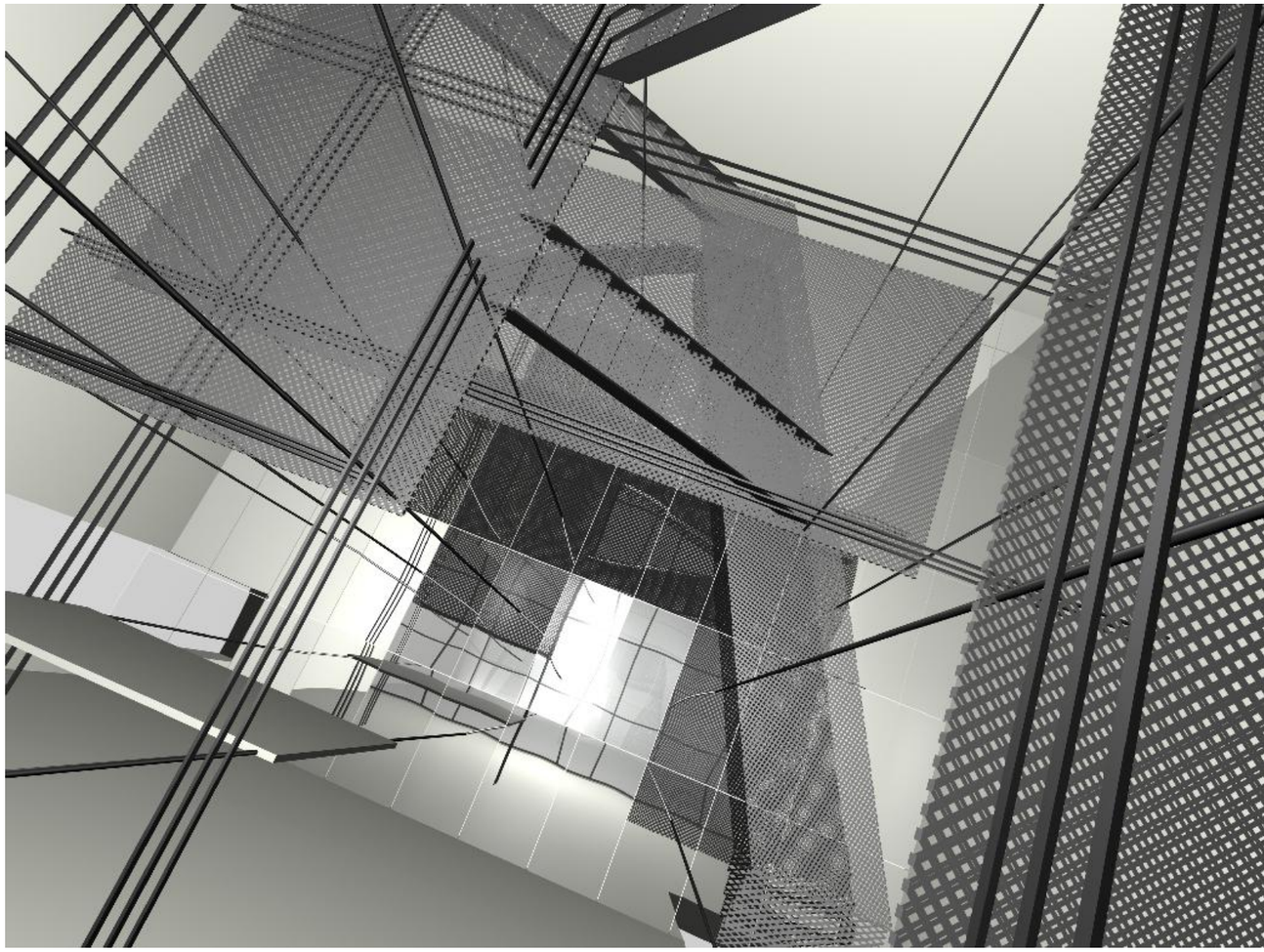
18



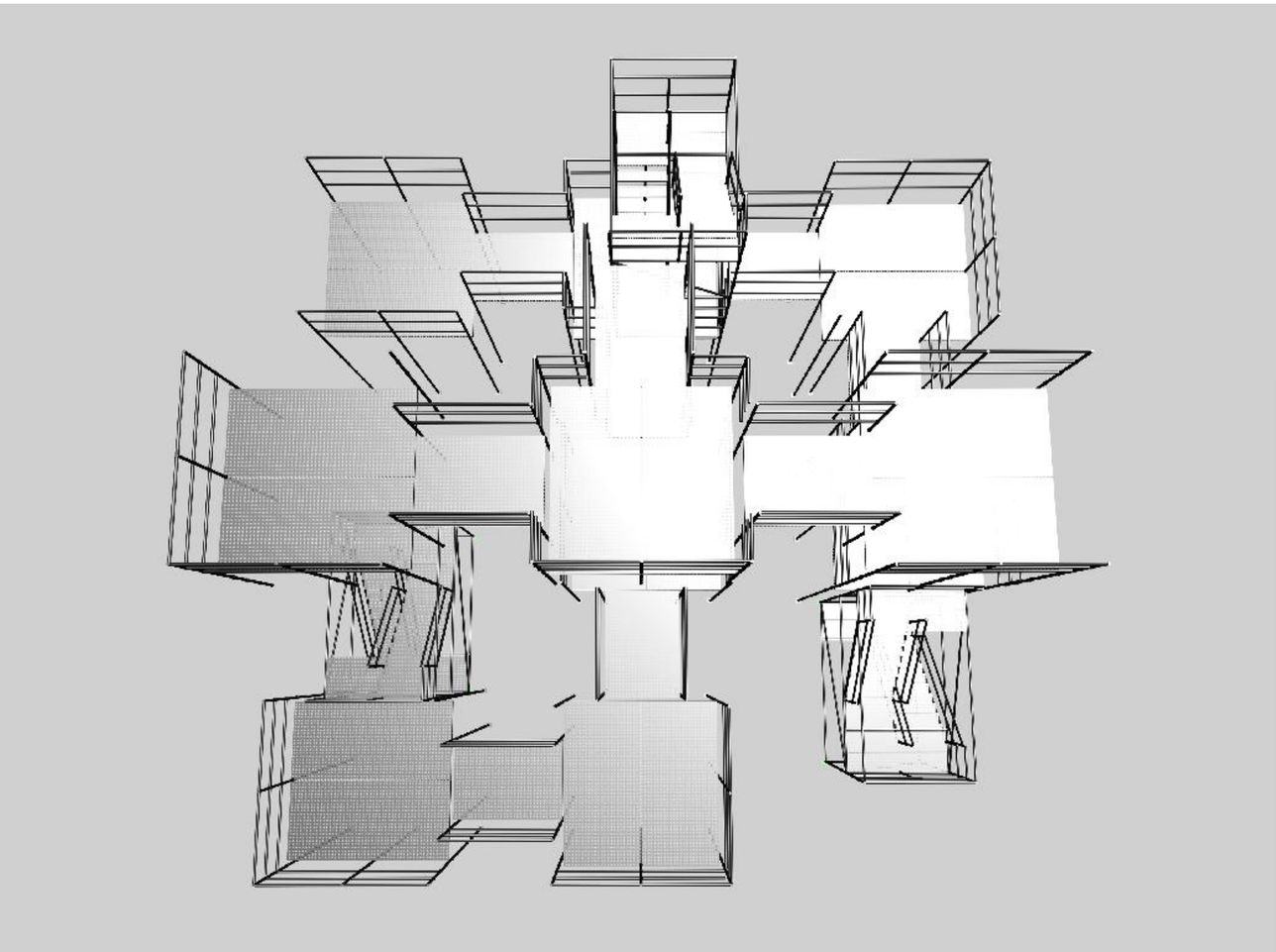
ESTUDOS PARA AIRSHAFT

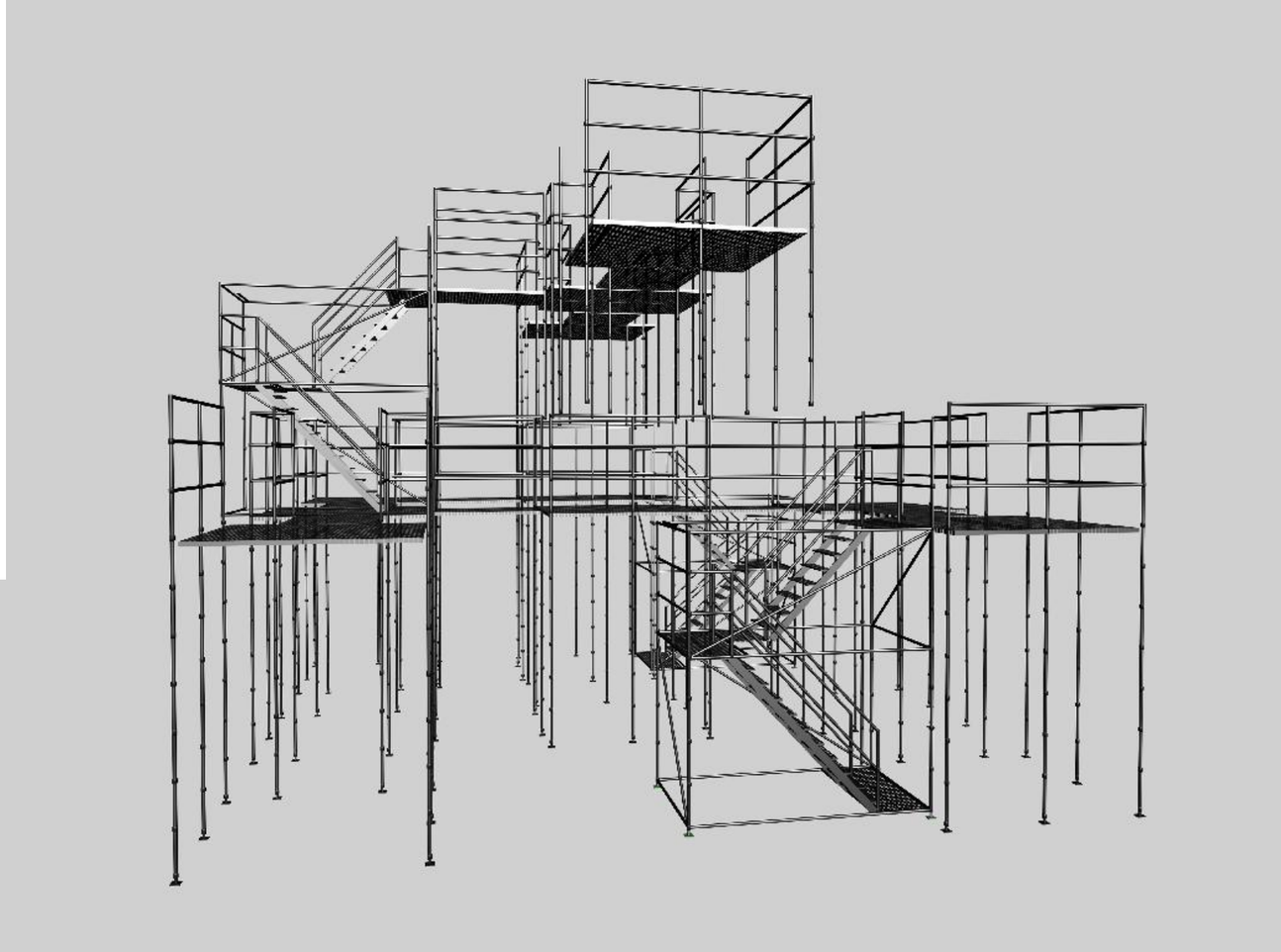
POLÍPTICO I-VI, 2004
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Kozo Thick White 110g
Dimensão: 28×37 cm cada peça
Edição: 5+1 p.a
Modelação Digital: Pedro Perez Machado

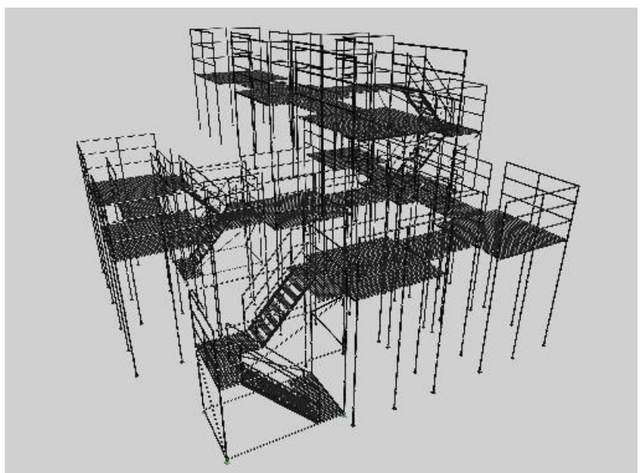


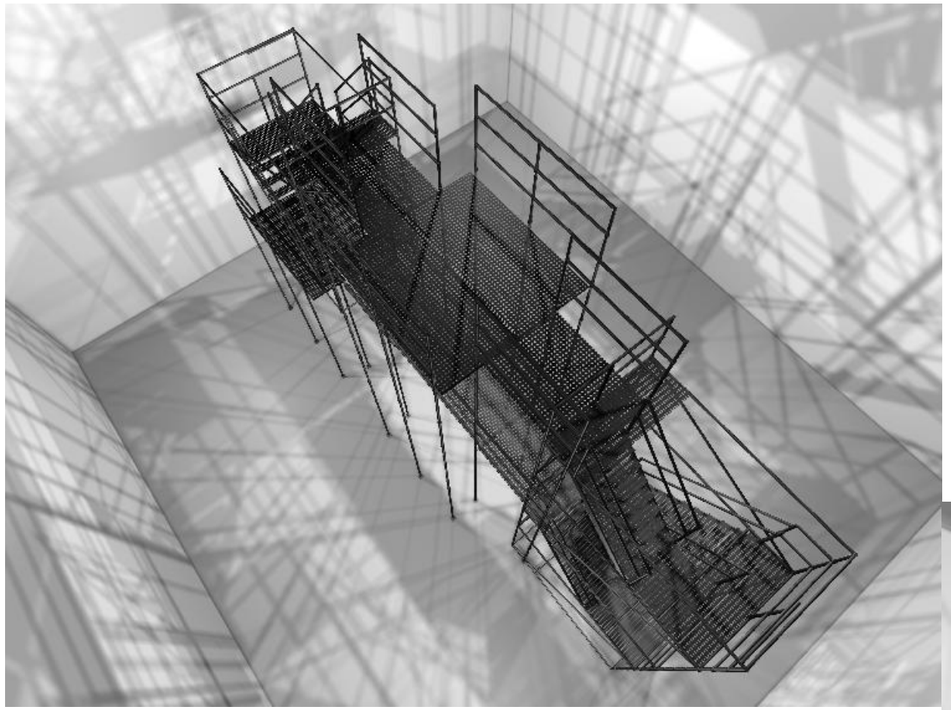


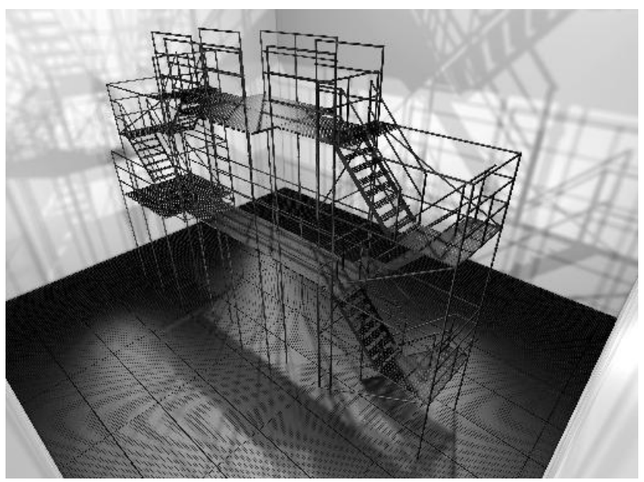
ESTUDOS PARA KENSINGTON MAZE
da série SOMBRAS PARA PIRANESI. Tríptico, 2003
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Kozo Thick White 110g
Dimensão: 32 × 42 cm cada peça
Edição: 5 + 1 p.a
Modelação Digital: Pedro Perez Machado

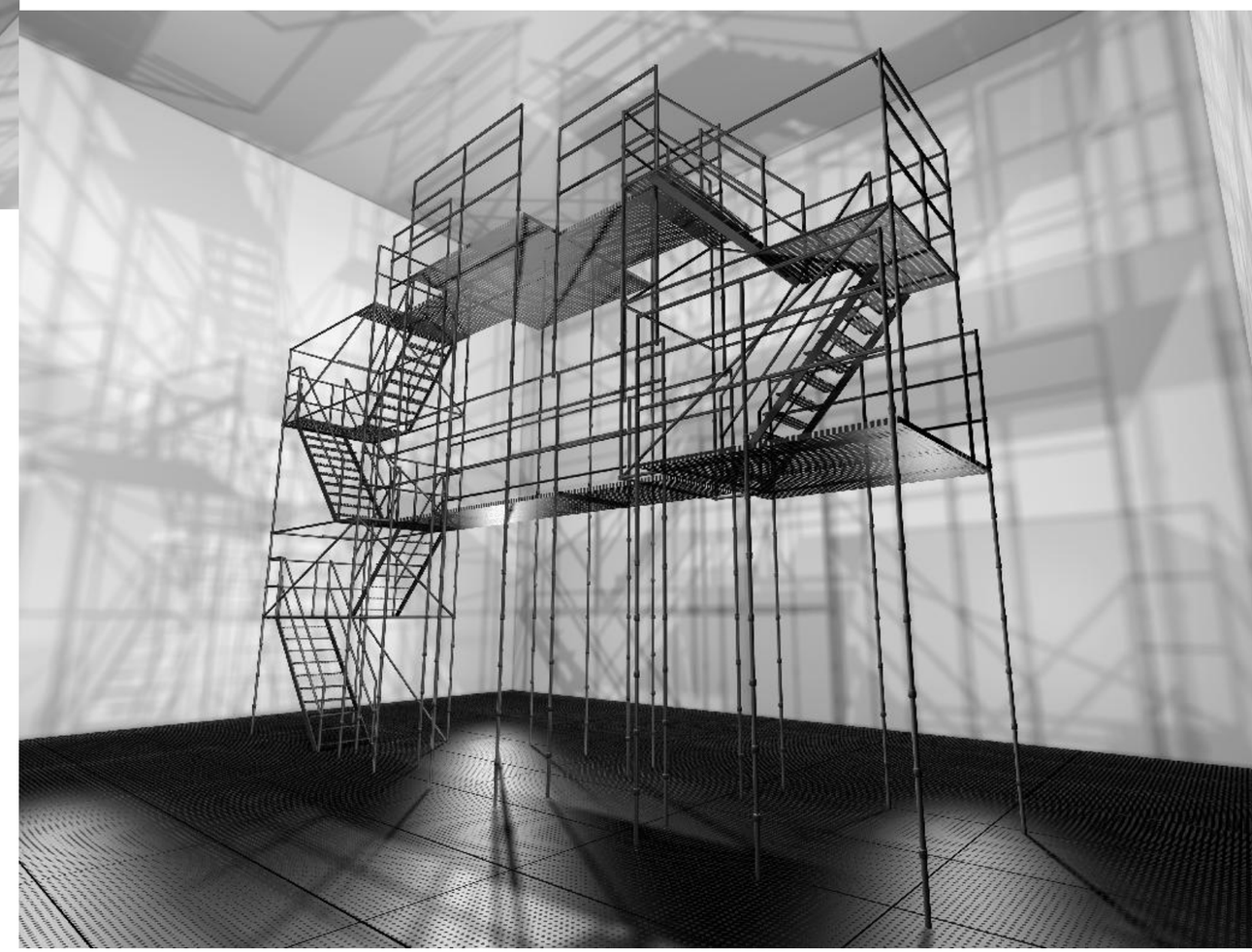






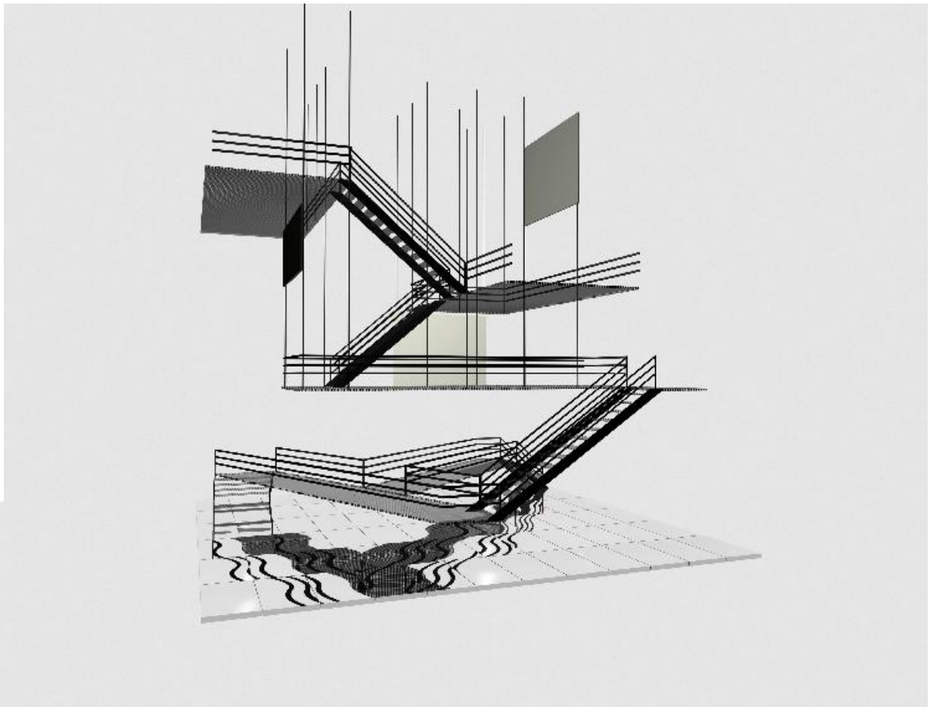


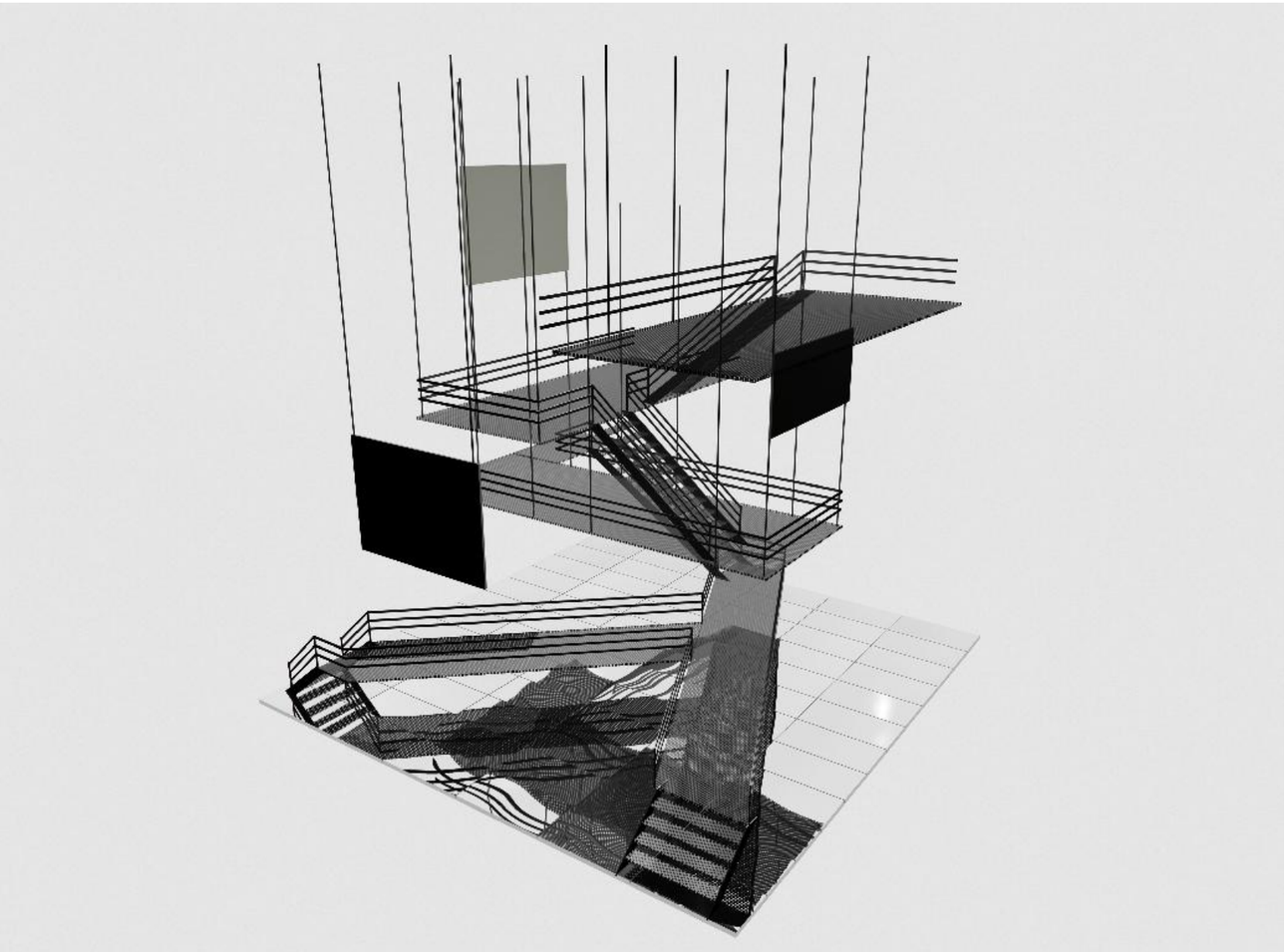


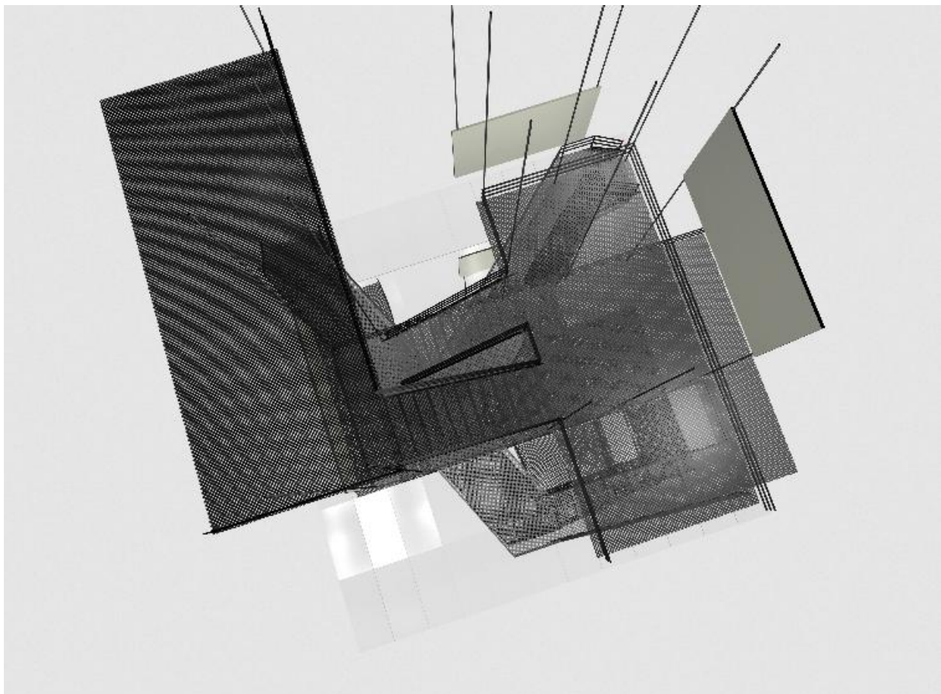


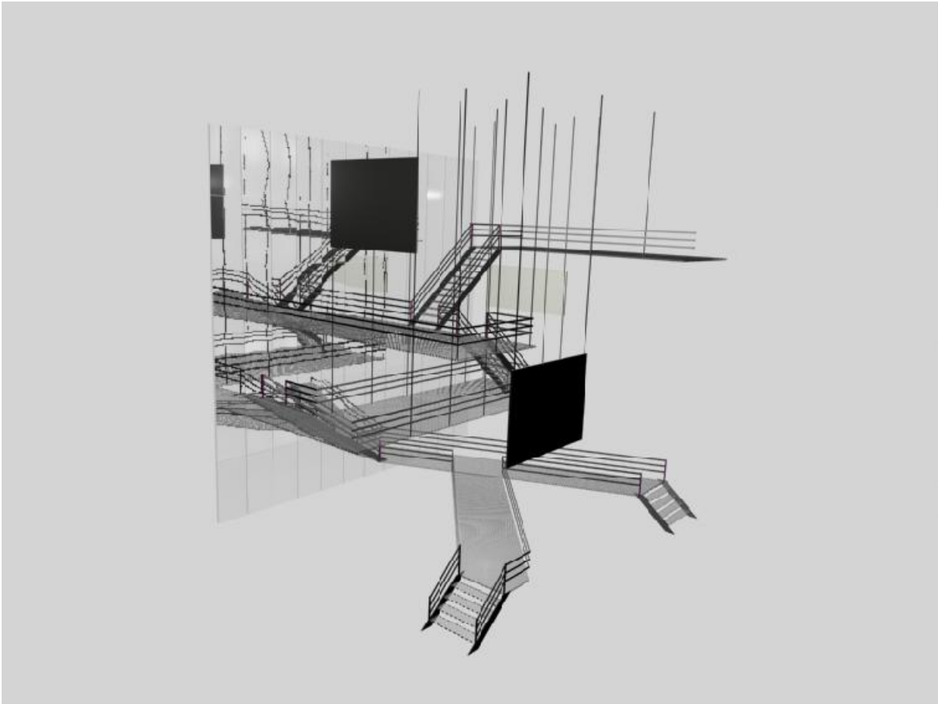
ESTUDOS PARA AIRSHAFT — SÉRIE KIESLER

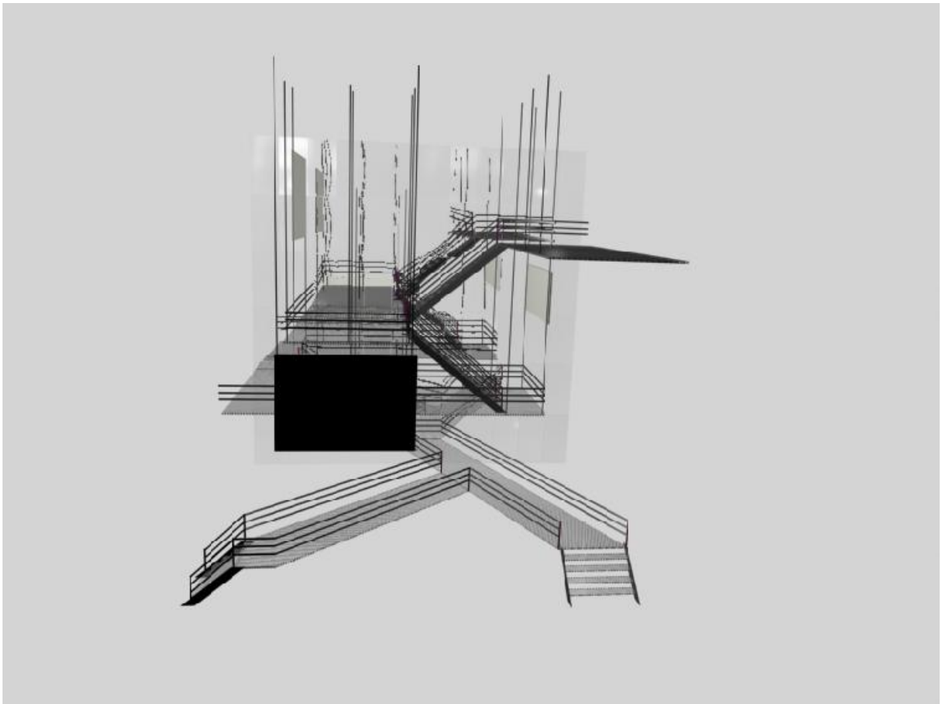
POLÍPTICO I-VI, 2004
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Kozo Thick White 110g
Dimensão: 28 × 37 cm cada peça
Edição: 5 + 1p.a
Modelação Digital: Pedro Perez Machado

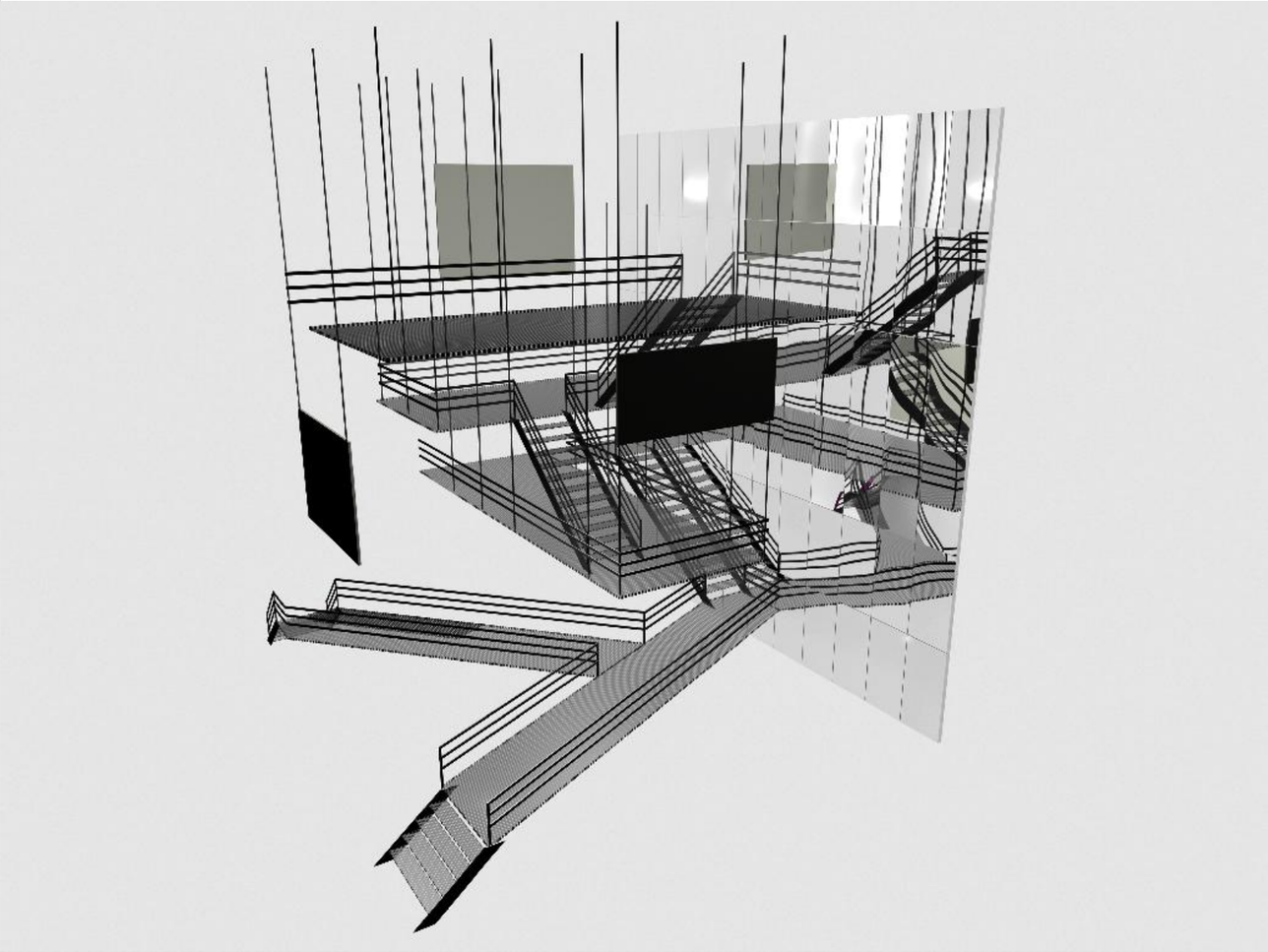


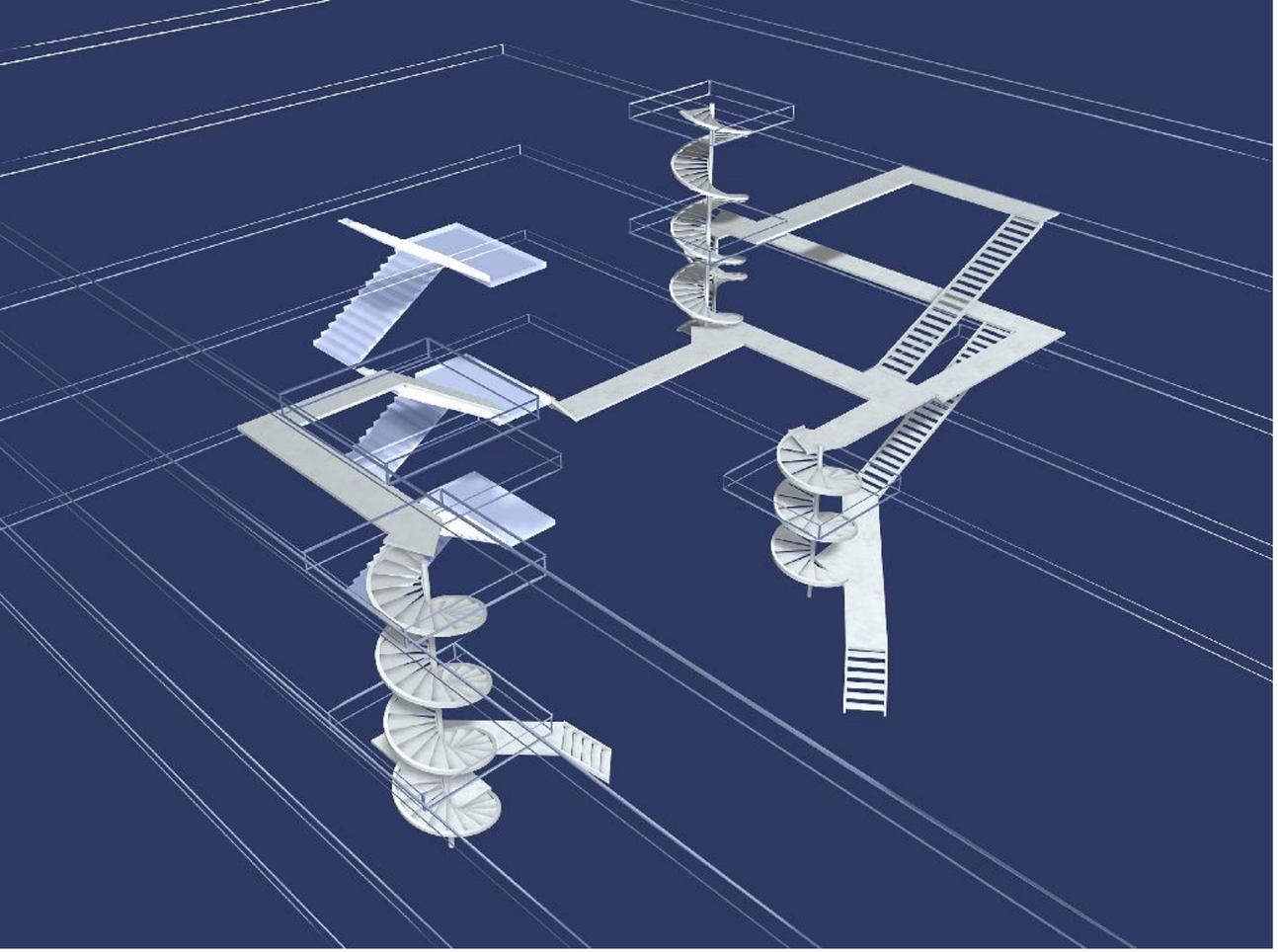


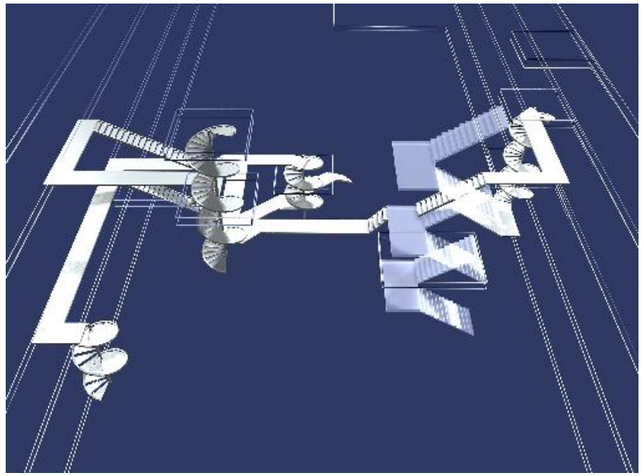


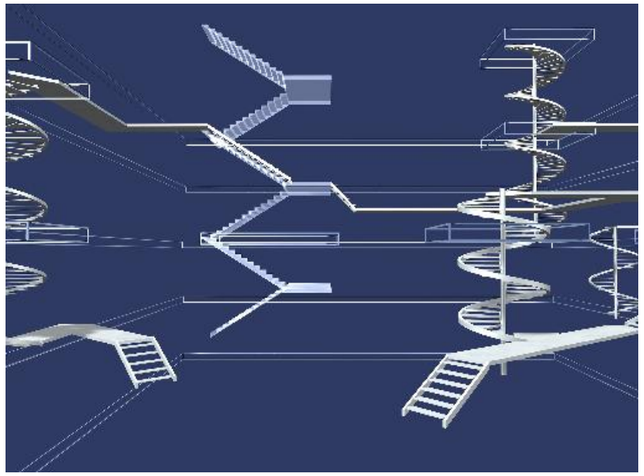


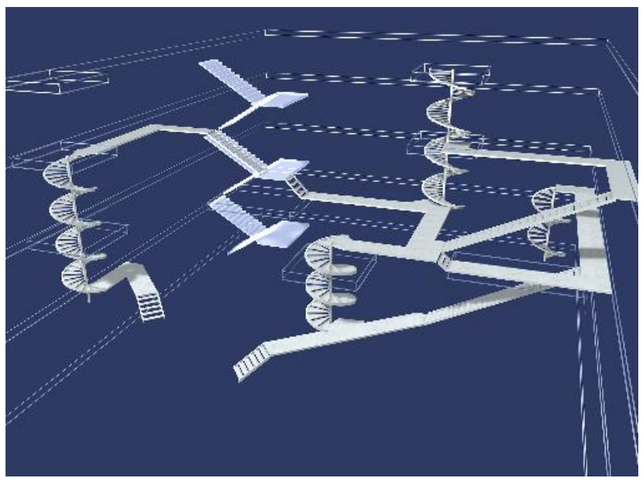






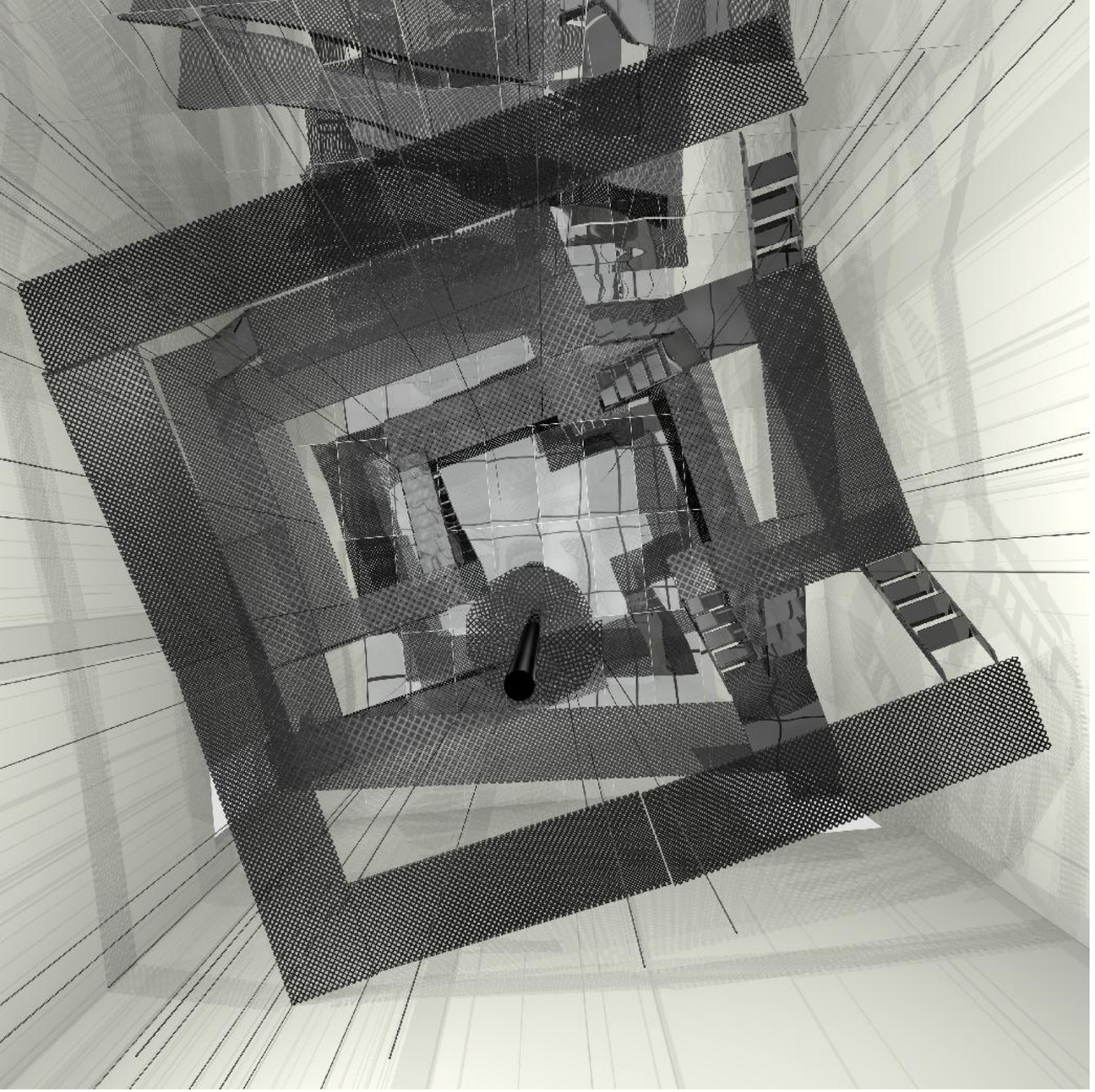


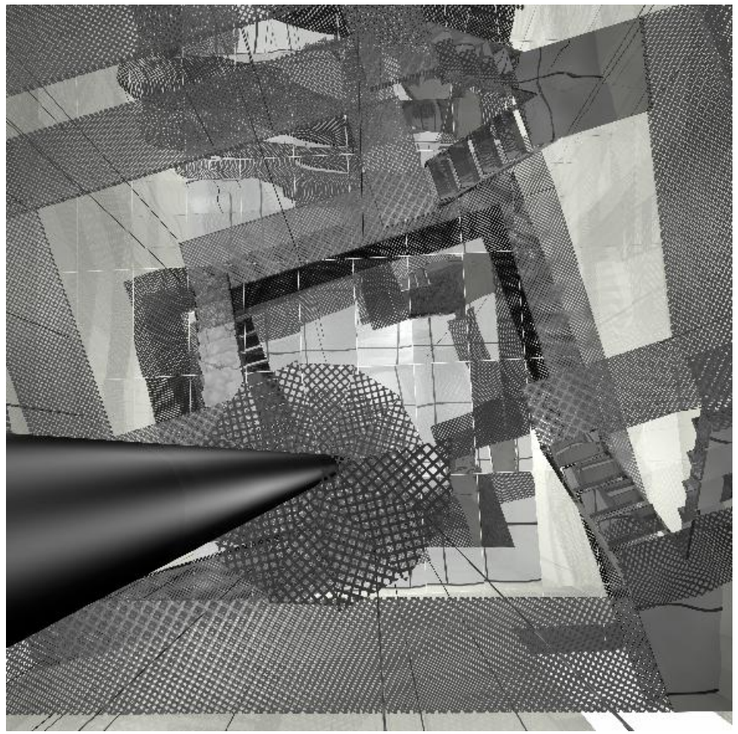


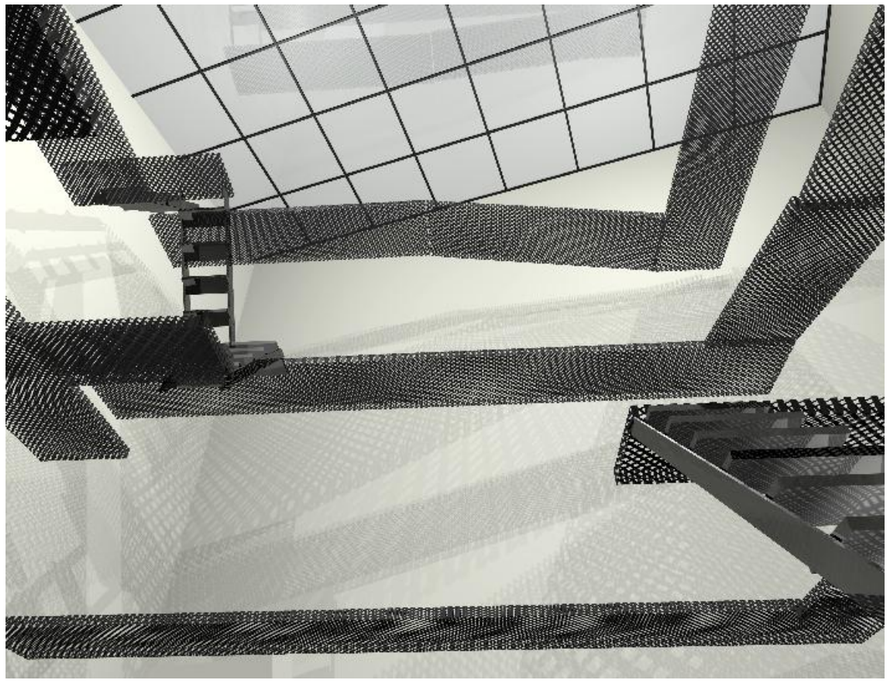


ESTUDOS PARA LABIRINTO

POLÍPTICO I-IV, 2002
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Kozo Thick White 110g
Dimensão: 24,5 × 32 cm cada peça
Edição: 5 + 1 p.a
Modelação Digital: Elísio Yamada

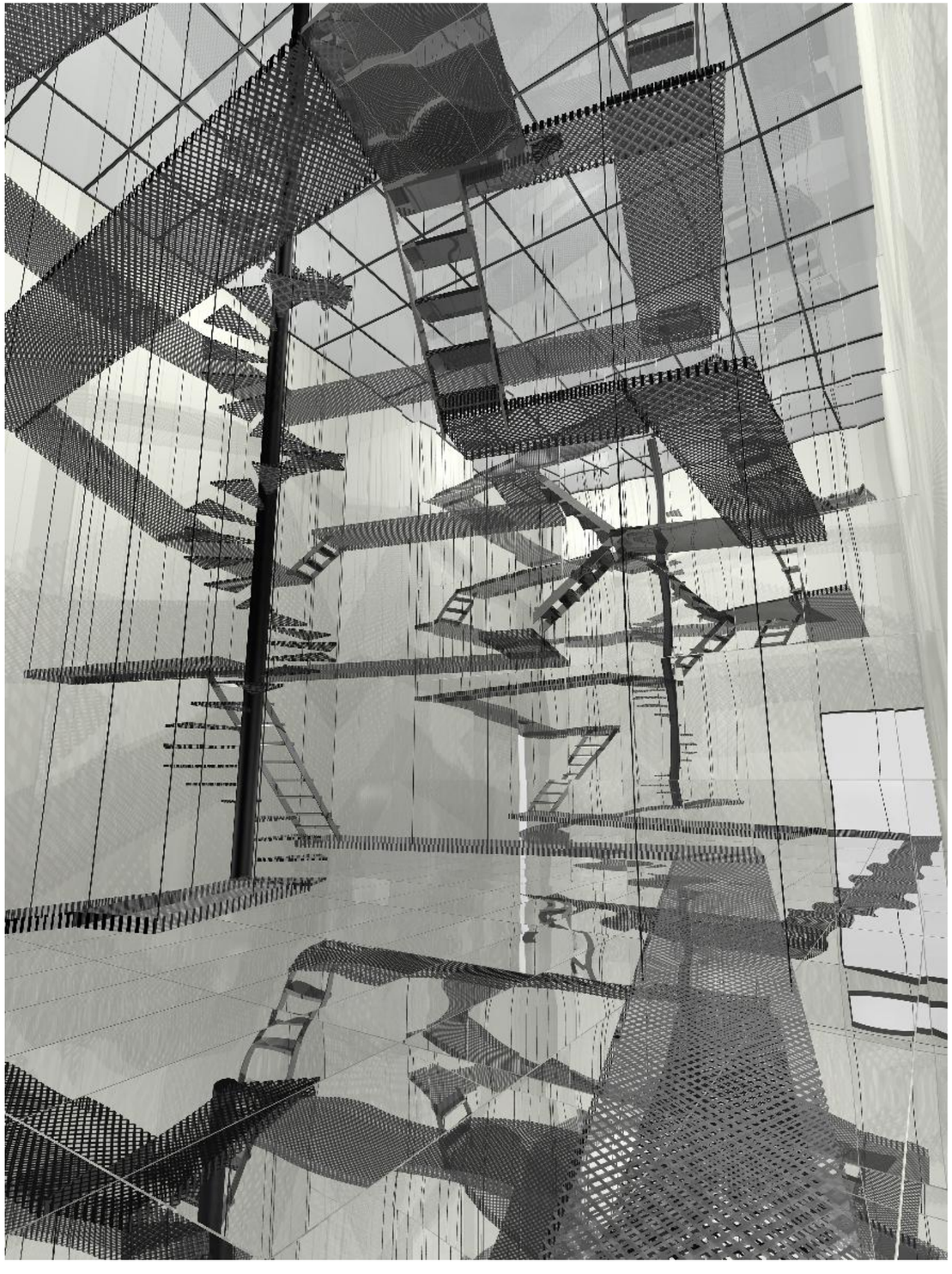


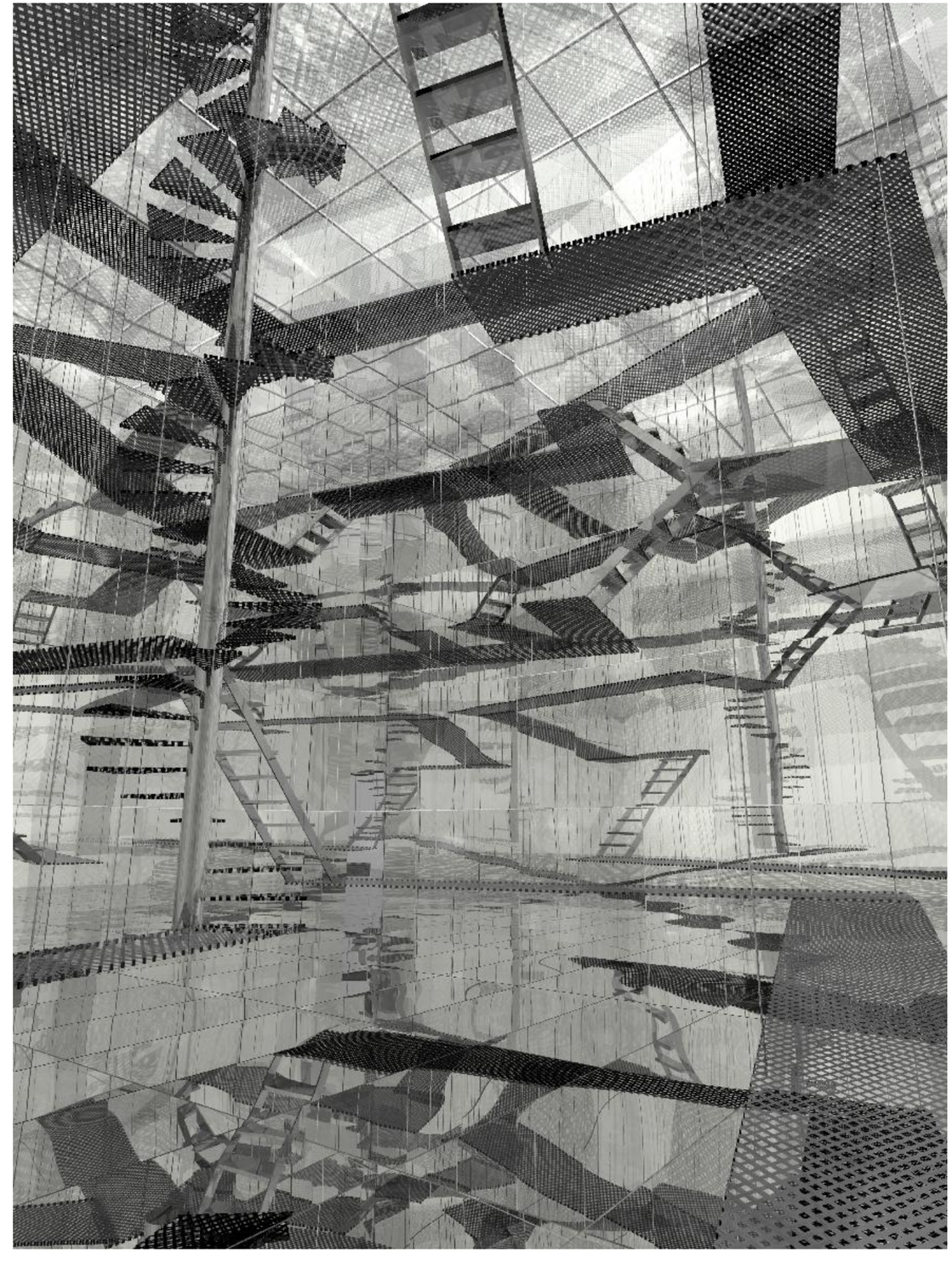




ESTUDOS PARA AIRSHAFT — SÉRIE PRÉ-PIRANESI

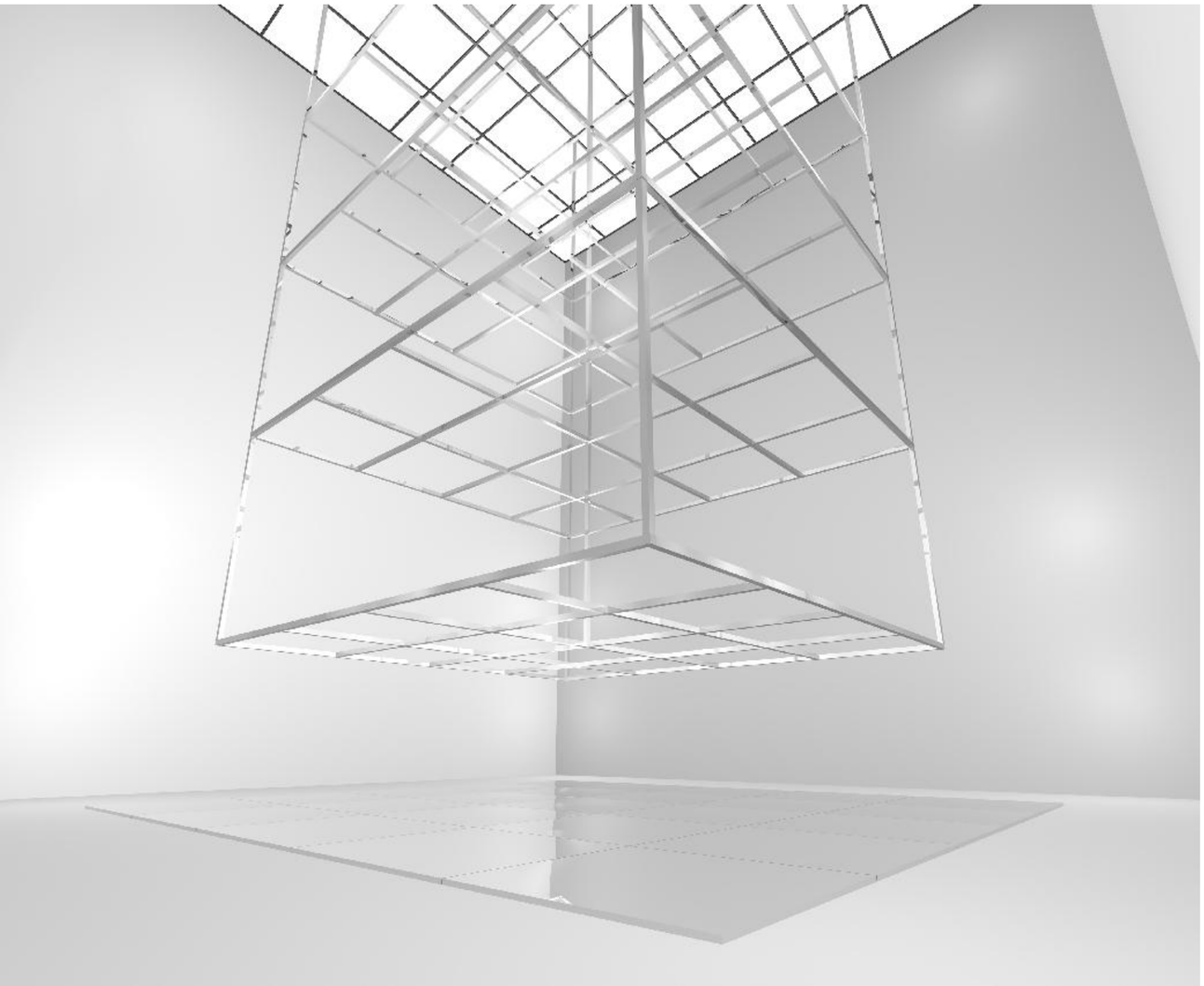
POLÍPTICO I-V, 2004
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Kozo Thick White 110g
Dimensão: Dimensões variáveis
Edição: 5 + 1 p.a
Modelação Digital: Pedro Perez Machado

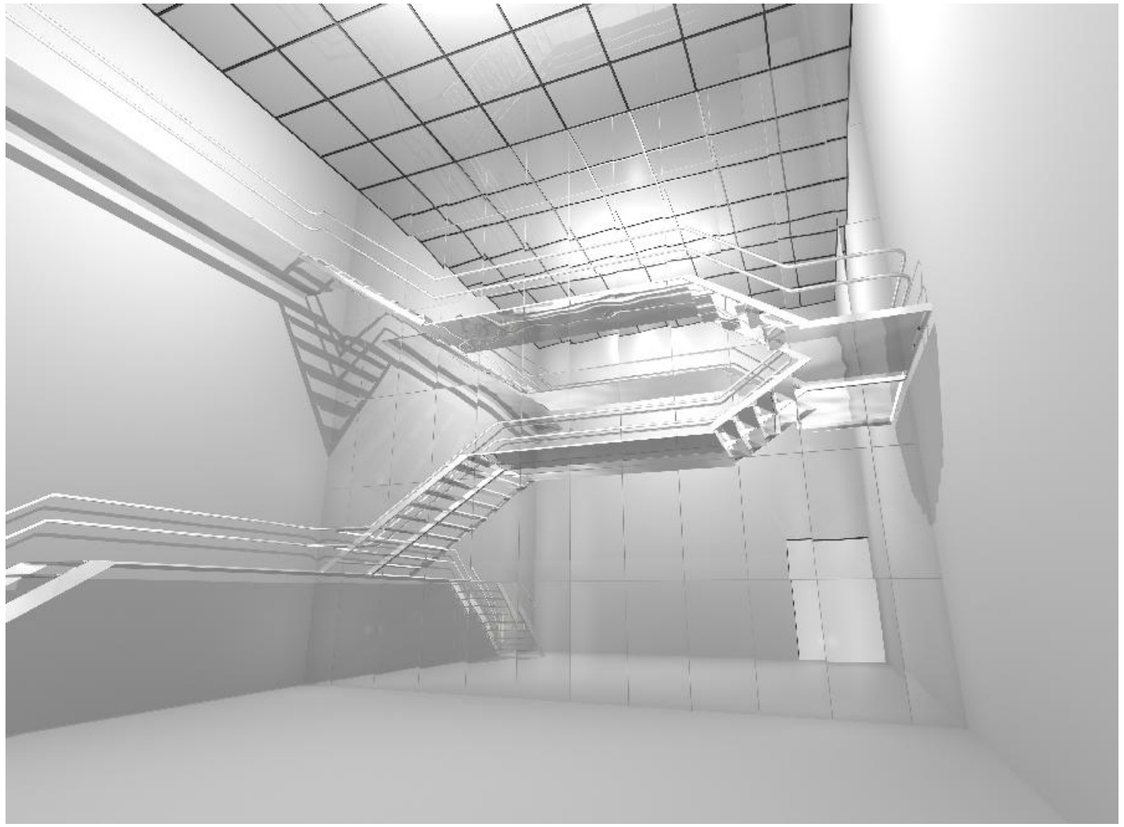


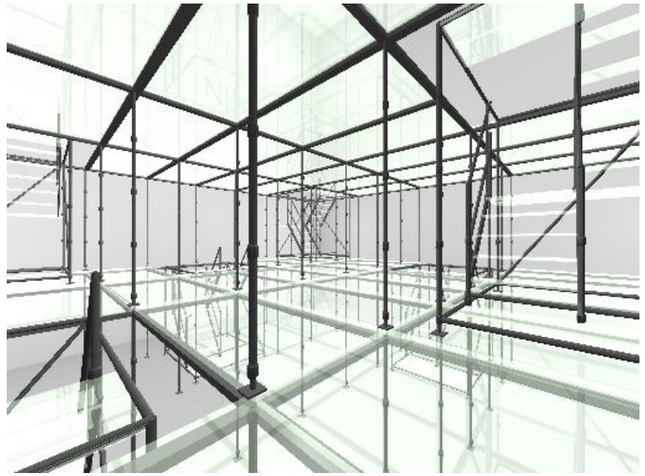


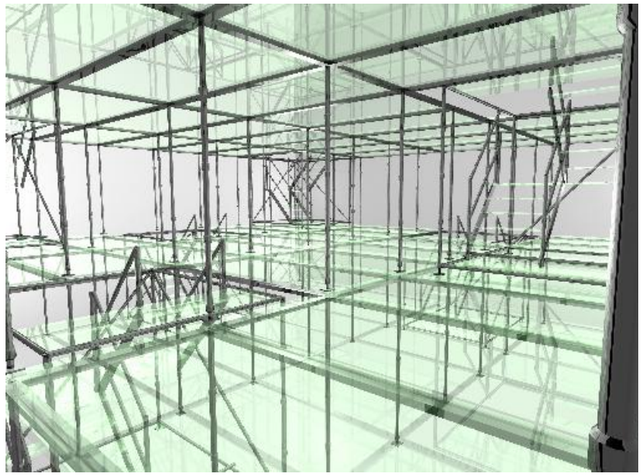
ESTUDOS PARA AIRSHAFT — SÉRIE TORRES

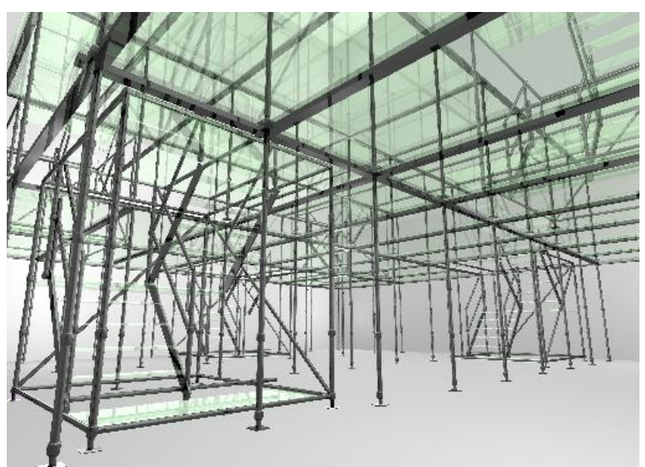
POLÍPTICO I-VI, 2004
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Kozo Thick White 110g
Dimensão: 28 × 37 cm cada peça
Edição: 5 + 1 p.a
Modelação Digital: Pedro Perez Machado

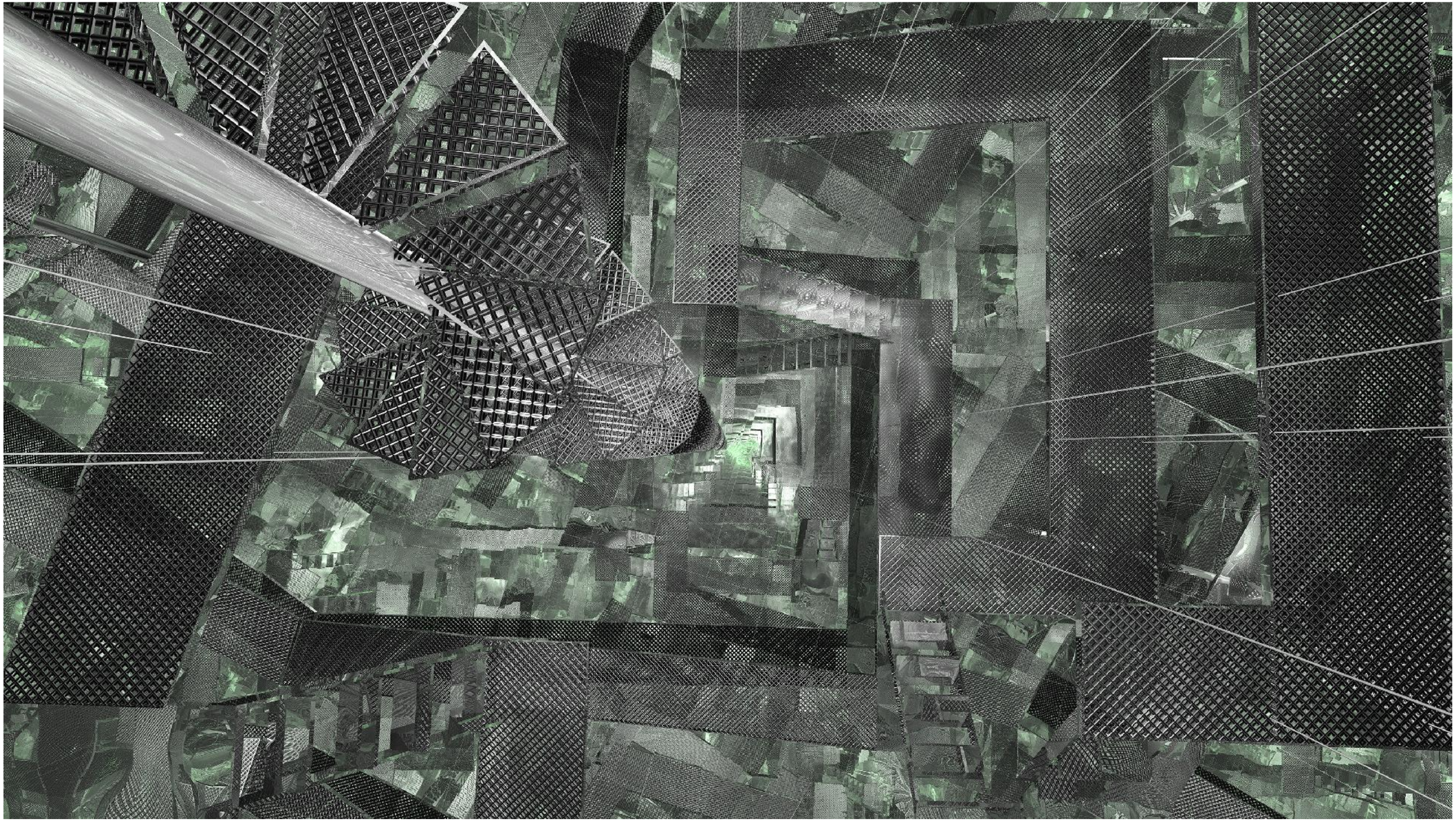




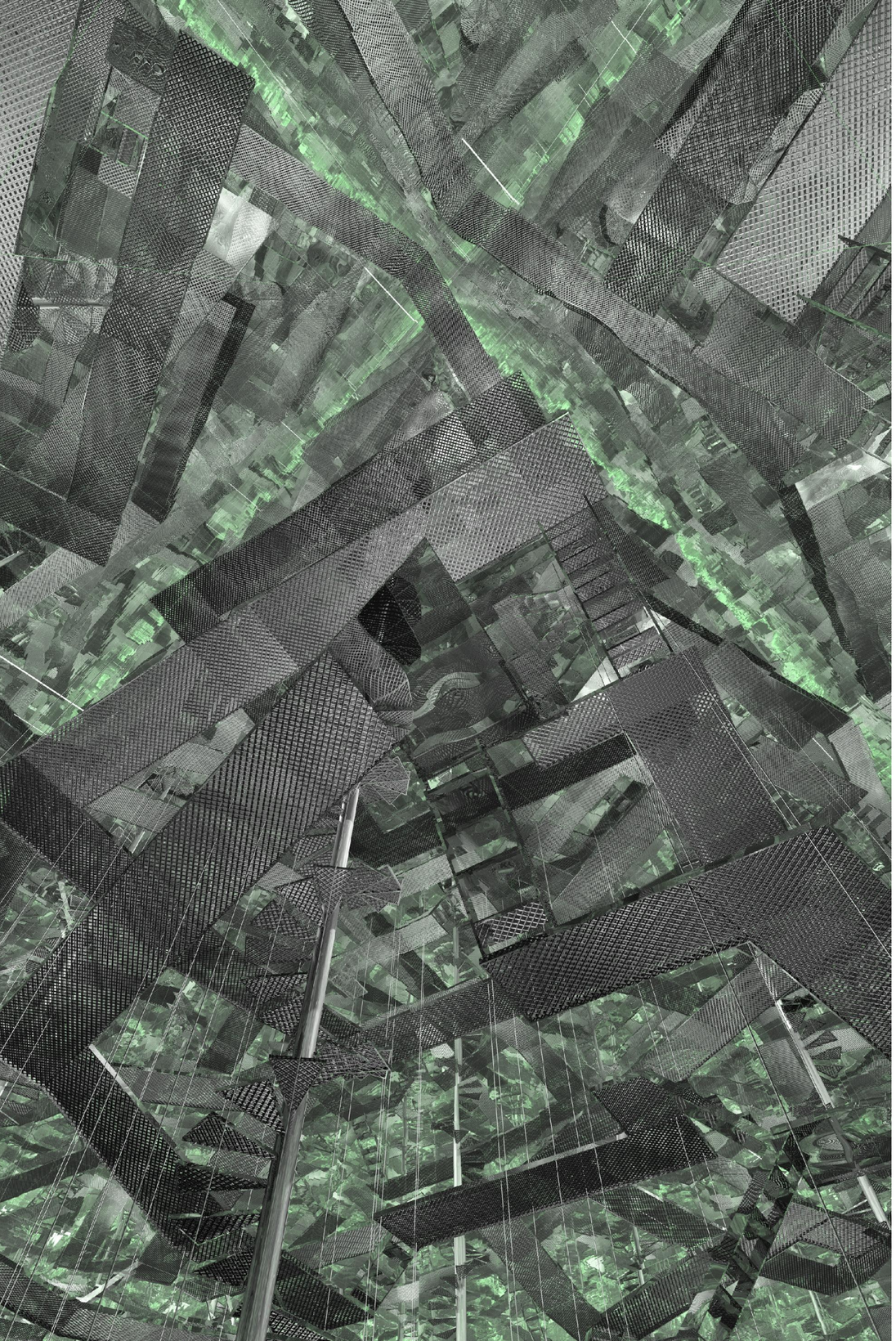


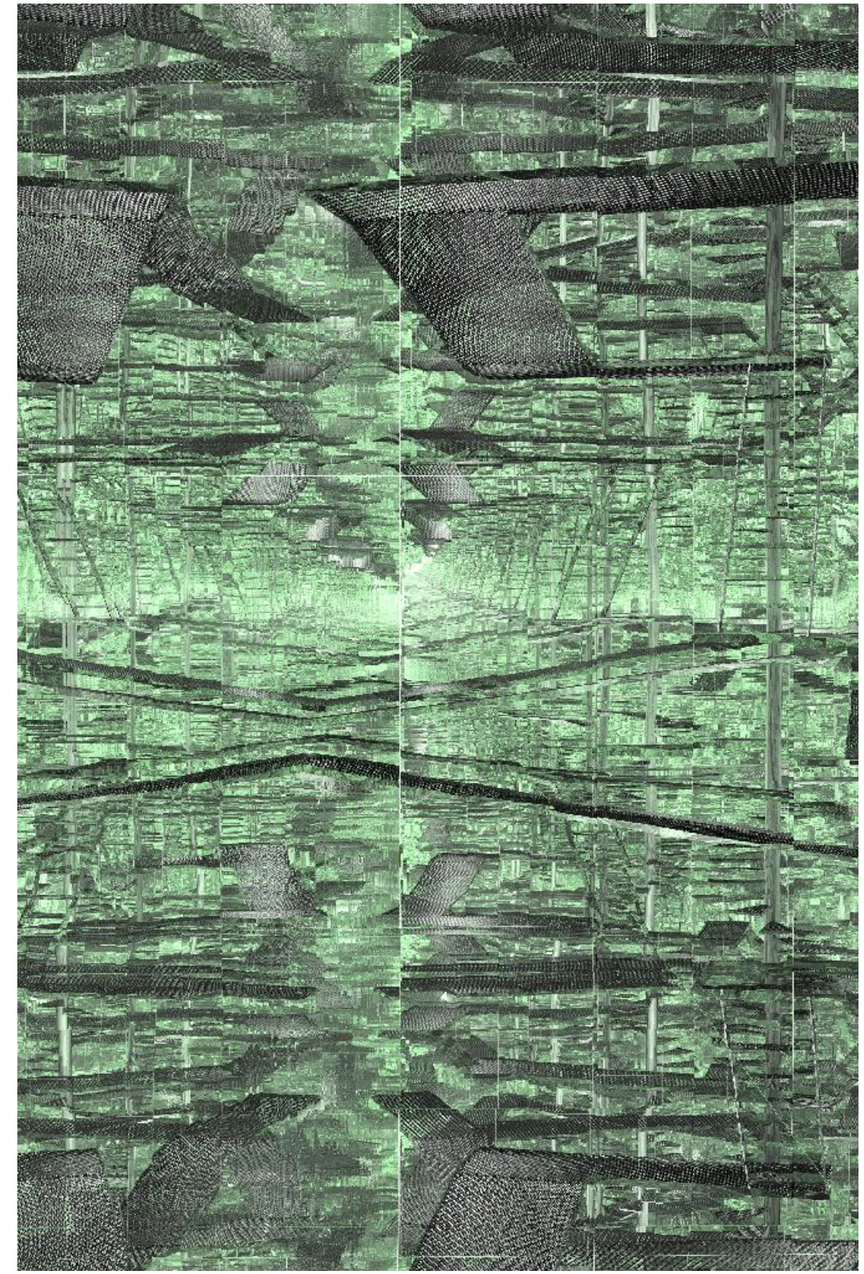






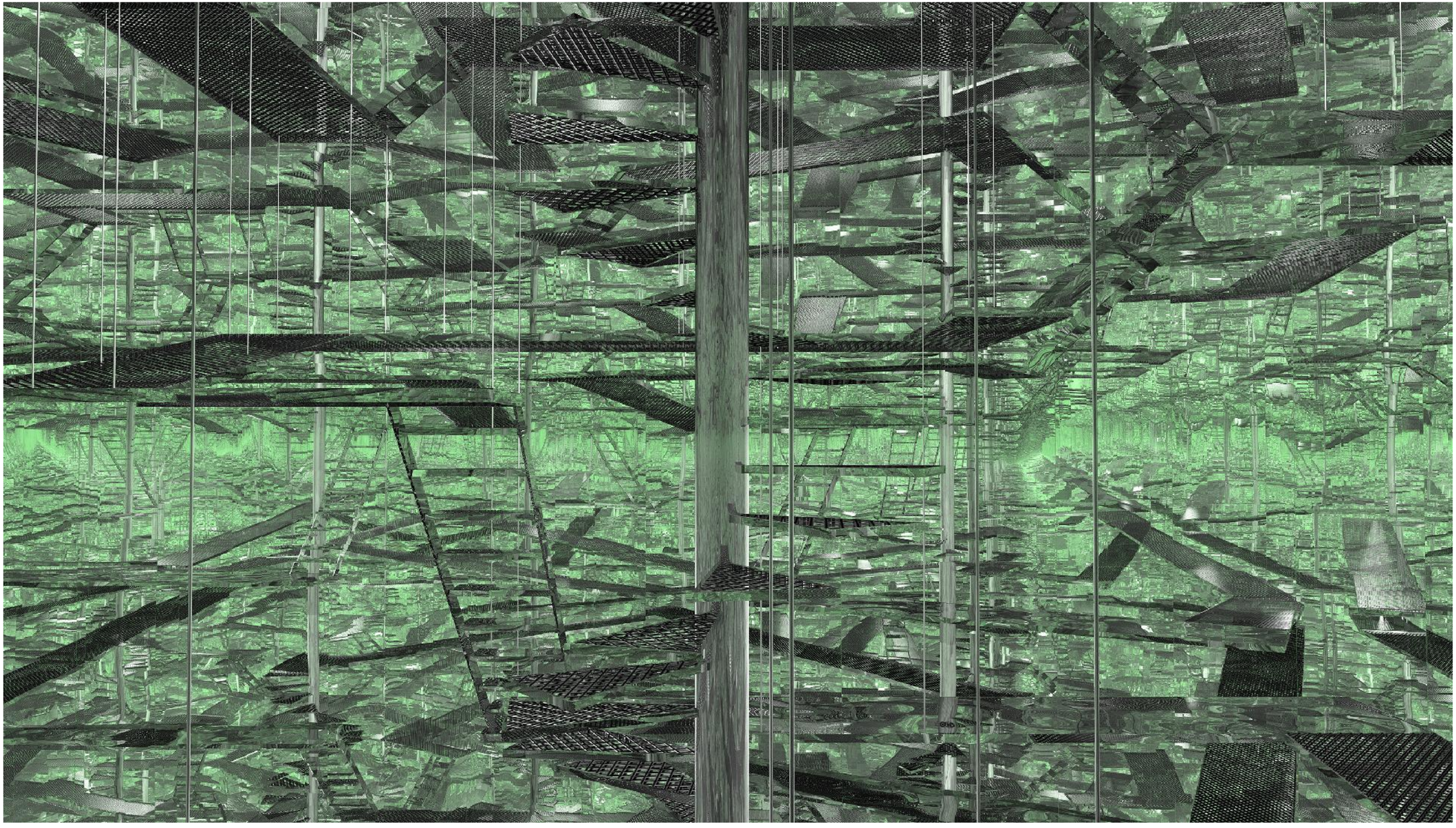
AIRSHAFT VII, 2008
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemuehle Photo Rag 308g, acrílico e alumínio
136 × 240 × 2,5 cm (3 módulos de 136 × 80 × 2,5 cm), edição única. Coleção Rosa e Eduardo Vecchia. SP



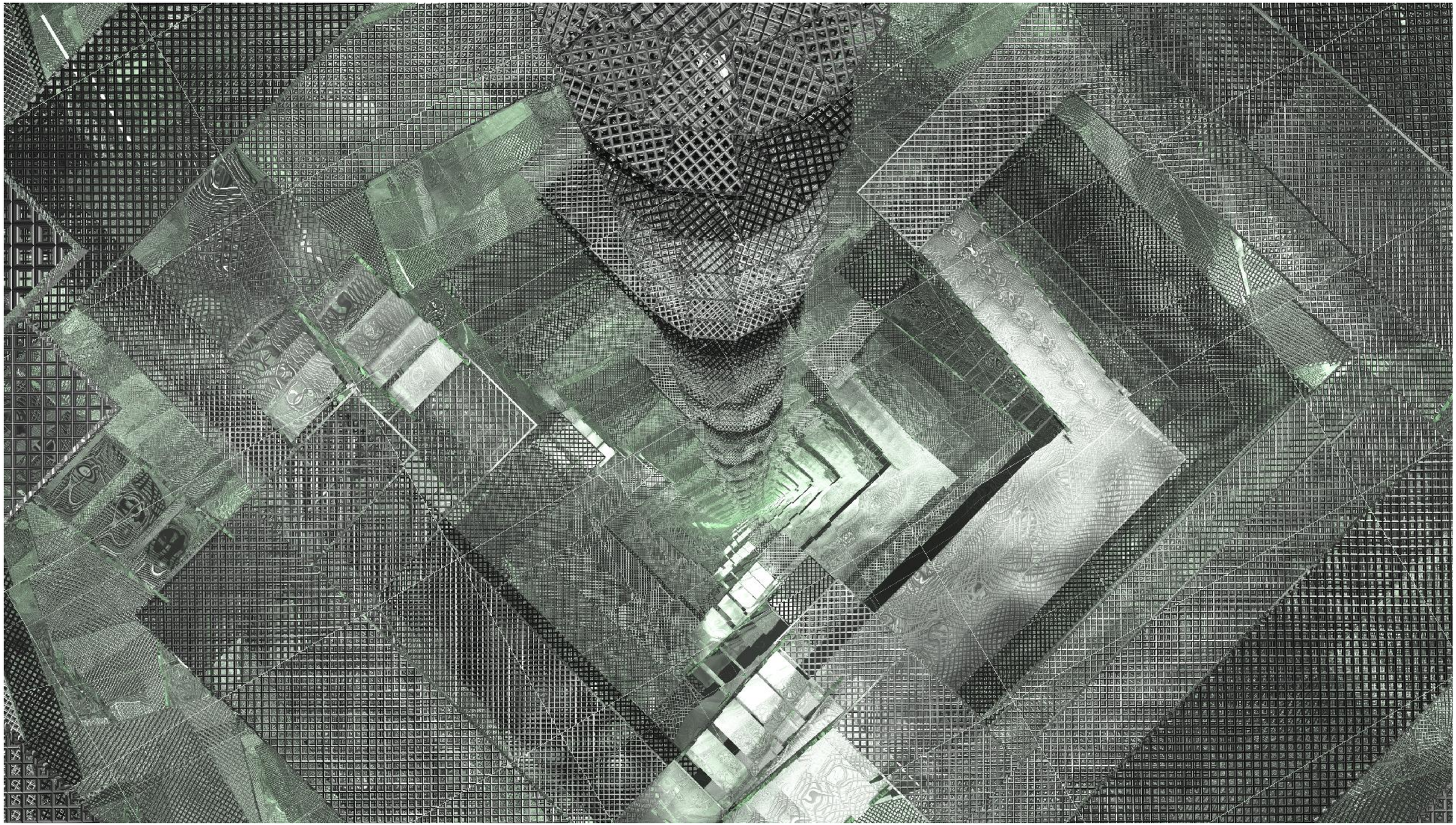


AIRSHAFT XII, 2008
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemuehle Photo Rag 308g, acrílico e alumínio
163,5 cm × 108 cm × 2,5 cm, edição única. Coleção Pedro Prado. SP

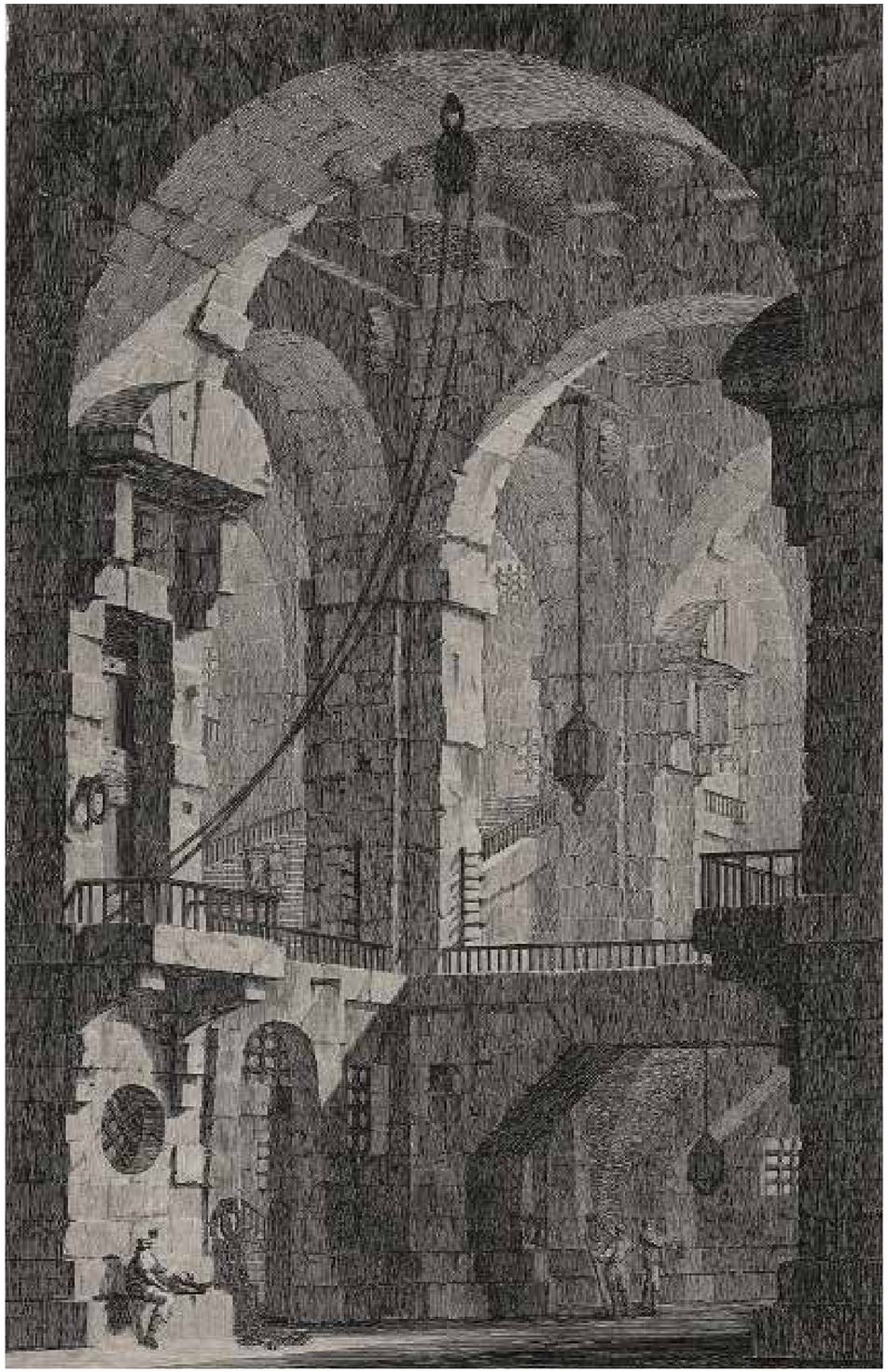
AIRSHAFT XVI, 2008
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemuehle Photo Rag 308g, acrílico e alumínio
163,5 cm × 108 cm × 2,5 cm, edição única. Coleção Almeida Dale. SP



AIRSHAFT XVIII, 2008
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemuehle Photo Rag 308g, acrílico e alumínio
136 × 240 × 2,5 cm (3 módulos de 136 × 80 × 2,5 cm), edição única. Coleção Joao Tavares Pini. SP



AIRSHAFT PARA PIRANESI V (da série Tautorama), 2013
Impressão digital em vinil espelhado, placa de placa de alumínio composto, perfil de alumínio
234 cm × 475 cm (5 módulos de 234 cm × 95 cm), Edição: Única + 1 p.a. Coleção da artista.



< Giovanni Battista Piranesi
CÁRCERE OSCURA da série Várias obras de arquitetura, *c.* 1745-1750
Água-forte
Coleção Foundation International Eisenstein Center

No último ano de sua vida, quando acamado e com o coração doente, Eisenstein concluiu um texto sobre a série *Carceri*, de Giovanni Battista Piranesi. Já que não podia filmar, nem se locomover, o cineasta lia, escrevia e recebia os amigos em seu apartamento, nas cercanias de Moscou. Esse texto tem origem justamente em seu retiro doméstico, a partir da contemplação de uma gravura de Piranesi, pendurada na parede diante de seus olhos, quando encontrava-se "sentado em uma sala amarela e brilhante, inundada com a luz solar".[1] A gravura em questão é a água-forte *Carcere oscuro* que o cineasta adquirira por meio de um escambo com um museu. Sob o olhar investigativo de Eisenstein, dirigido às estratégias de construção da imagem, nasce um dos textos mais sagazes sobre a percepção do espectador diante da "montagem" de planos concebidos por Piranesi. Mais uma vez Eisenstein pensa cinema por meio de outras expressões artísticas, aproximando suas reflexões das proposições de seus contemporâneos, como as do teólogo Pável Floriênski, e de Kasímir Maliévitch. Ao questionar os cânones do realismo, ao seu tempo, o cineasta demonstra teleologicamente, como Piranesi antecede os procedimentos desobjetuais na arte, que constituiu o eixo do suprematismo. E, discutindo a perspectiva inversa (teorizada por Floriênski), como visão de mundo e procedimento na arte oriental, em contraponto com os cânones renascentistas do ocidente, Eisenstein demonstra como Piranesi rompeu com a linearidade perspéctica e, fundindo e aprofundando um plano no outro, cortando-os com arcos, pontes, colunas e abóbodas, assombrou o mundo.

NEIDE JALLAGEAS 2015

1. EISENSTEIN, Serguei. "Piranesi, ili tekucest form" ("Piranesi ou a Fluidez das Formas") (1946-1947). In *Neravnodushnaya priroda. Tom 2. O stroenii veschey.* Moskvá: 2006, Musiei Kino. (*A natureza não indiferente. Volume 2. Sobre a estrutura das Coisas.* Moscou: 2006, Museu de Cinema), pp. 150-93 (2006, p. 150).

PIRANESI OU A FLUIDEZ DAS FORMAS/ PIRANESI, ILI TEKUCEST FORM[1]

(1946-1947)

Serguei Eisenstein

Sou um admirador de longa data
da exaltada arquitetura das "Prisões" de Piranesi.
Mas, sou mais um entusiasta que um conhecedor.[2]

[...]

Carcere oscura é conhecida como um discreto prenúncio da notável série de gravuras a água-forte *Carceri*.

Por ora, ainda, *Carcere oscura* é um distante estrondo de trovão, surgido das profundezas da série de 1743, cuja ressonância é absolutamente diferente.

Transcorridos dois anos este remoto estrondo desencadeia um genuíno impacto. [...]

Ao longo destes anos, na consciência e sentimentos de Piranesi ocorre uma dessas explosões, um desses "cataclismos" internos que transfiguram o ser humano, abalando sua estrutura espiritual, sua percepção humana do mundo, sua atitude em relação à realidade. Uma dessas bruscas alterações mentais, a qual "subitamente", "bruscamente", inesperada e não intencionalmente, eleva a pessoa acima de seus semelhantes e à altura do verdadeiro criador, capaz de arrancar de sua alma imagens de um poder sem precedentes e, com incessante vigor, faz arder os corações dos homens.

Alguns interpretam a série *Carceri* como visões delirantes de um arqueólogo, muito profundamente mergulhado no temível romantismo das ruínas gigantescas da antiga grandeza de Roma.

Outros tentam vê-las como a imagem personificada da mania de perseguição que, neste período, o artista começa a sofrer.

Há razões para uma lista de causas reais, porém, a preferência geral se inclina pelos pretextos imaginários.

Mas. a mim parece que no intervalo desses poucos anos ocorre com Piranesi a mesma iluminação instantânea "de genialidade" sobre a qual tão brilhantemente escreve Tchaikóvsky a respeito de outro músico genial—Glinka.[3]

Em 27 de junho de 1888, Tchaikóvski registra em seu diário:

> Incrível, trata-se de um fenômeno supreendente na esfera das artes. Um diletante que ora tocava violino, ora piano; que compunha quadrilhas incolores, fantasias à moda italiana, colocava-se à prova em formas mais sérias (quarteto, sexteto), e em romances, mas, que nada escrevia, exceto banalidades no estilo dos anos trinta; de repente, no trigésimo quarto ano de vida, apresenta uma ópera, que por sua genialidade, escopo, originalidade e perfeição técnica situa-se ao lado do que seja o maior e o mais profundo na arte...
>
> Às vezes sou atormentado até o pesadelo por esta questão, como pode tal força artística colossal coincidir com tamanha nulidade e de que modo Glinka,

1. In EISENSTEIN, Serguei Mikhailovitch. *Neravnodushnaya priroda. Tom 2. O stroenii veschey.* Moskvá: 2006, Musiei Kino. (*A natureza não indiferente. Volume 2. Sobre a estrutura das Coisas.* Moscou: 2006, Museu de Cinema), pp. 150-93. Fragmentos selecionados e traduzidos do russo por Neide Jallageas.

2. Idem, p. 153.

3. Mikhail Glinka (1804-1857), compositor, fundador da música clássica russa justamente com a estreia da ópera *Ivan Sussanin*, em 1836. [N.T.]

um diletante incolor, de repente, em um passo, ficou ao lado (sim! ao lado!) de Mozart, com Beethoven e de quem quer que seja...

E veja que não houve modelo algum; nenhum antecedente nem em Mozart, nem em Gluk, nem em qualquer outro mestre. Prodigioso, incrível!

E trata-se de um exemplo único, já que não existem antecedentes nem em Mozart, nem em Gluck nem em nenhum outro mestre. Assombroso, incrível!

Sim! Glinka é um autêntico gênio criador.[4]

Certamente, há logo que se pensar, que este "de repente", súbita e instantaneamente "desencadeou" todas as particularidades e os fragmentos que, grão a grão, se acumulavam e se formavam no "banal", insignificante e "diletantesco", de modo que em *Ruslan*[5] irromperam, como manifestação unitária e orgânica, em uma genialidade individual.

Mas o que mais impressiona aqui é a perfeita e completa "coincidência" com o que ocorreu a Piranesi entre as séries das *Vedute varie* e as *Carceri*.

Com efeito, a série *Carceri* pode ser considerada o início do caminho criativo de Piranesi.

Tudo o que ele fez antes não tem valor intrínseco (com exceção de dois ou três dos *Capricci*).

E sequer os diversos grupos de gravuras que Piranesi realizou antes da série *Prisões* formam séries autônomas, e mais tarde, quase todas elas passaram a integrar a série de vistas arquitetônicas de 1750.

Como vemos, o "verbo divino" do êxtase alcançou Piranesi em uma fase bastante precoce de seu percurso criativo.

E o clarão ofuscante das *Prisões* como que mantém seus fulgores e carrega seu esplendor, pleno de inspiração poética, não apenas dos pitorescos escombros e das ruínas da Roma antiga, que com tanta abundância saem de seus instrumentos, senão também das *vedute* mais prosaicas dos edifícios da cidade moderna.

Sobre este ardor inextinguível através de toda sua obra, fala ainda o fato que quinze a vinte anos depois, de suas mãos saiu uma nova versão, profunda e refinada, das mesmas matrizes, redesenhadas e todavia, reforçadas na sua desenfreada e espontânea grandeza. (Lembremos quantas vezes, El Greco regravou versões do mesmo tema, tudo para melhorar a sua espiritualidade interior!).

O ano de 1745 celebra o primeiro esboço da série *Carceri*, em sua primeira versão, de 1743. Giesecke[6] as nomeia—com acerto, *Ur-Carceri,* aludindo ao *Ur-Faust*[7] de Goethe que é a primeira versão do *Fausto*.

Oportuno e adequado, já que, substituindo o *Fausto* de Goethe, o *Ur--Faust* (1770-1775), vem o *Fausto* propriamente dito (1770-1806).

E passa a ter a segunda parte do *Fausto* (1773-1832).

Do mesmo modo, sucedendo a primeira versão da série *Prisões,* nasce, dentre quinze a vinte anos depois, a segunda versão—e se deste ponto de vista as gravuras a água-forte estão mais completas, estão também notavelmente retocadas, e do ponto de vista da "revelação" extática da representação, resultam ainda mais profundas e evidentes. A estas seguirá a terceira fase da auto explosão interior das *Prisões*.

Todas elevando-se na intensidade das concepções plásticas, estas três fases são como um segundo desenvolvimento da concepção de choque no *Fausto* de Goethe, começando a esboçar sua parte apocalíptica final.

Carcere oscura desempenha aqui o papel semelhante ao *Fausto* medieval (que serviu a Christophe Marlowe, em 1588), na qualidade de puro anunciador do tema das futuras concepções filosóficas de Goethe. [...]

4. *Diário de Piotr Ilitch Tchakóvski.* Moscou-Petersburgo: GIZ, Musikalniy Sector, 1923, p. 214-15. (*Dnievniki P.I.Tchaikóvskovo*, M.-P., Musikalniy Sector, 1923, c 214-215). [N.A.]

5. *Ruslan e Liudmila* (1837-1842), ópera de Glinka. [N.T.]

6. Eisenstein refere-se a VON GIESECKE, Albert. *Giovanni Battista Piranesi*, "Meister der Grafik", Banda VI, Leipzig : Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1911. [N.T.]

7. Ur- prefixo na língua alemã, forma palavras com o sentido de proto-, primitivo, original. [N.T.]

Carcere oscura conservou a figuração dos objetos e "dissipou" os meios de representação: as linhas se quebram em uma cascata de pequenos traços;[8] a densidade das formas, abrandada pela luz, se derrama no espaço, a precisão das arestas engolfa-se para alastrar-se nos contornos das formas.

Em *Invenzioni capricciose*, com estes mesmos meios de expressão (na verdade, com intensidade um tanto maior) já "se dissipa" a figuração dos objetos.

Para ser mais preciso, se dissipam os objetos como elementos físicos da própria representação.

Mas os meios de representar a figuração material nos próprios elementos, não é alterada.

A pedra se "desloca" a partir de pedra, mas conserva sua figuração "pétrea".

A abóboda de pedra se lança em vigas de madeira angulosa, mas a "figuração material" de ambas permanece intocada.

Trata-se de abóbodas de pedras reais "em si mesmas", de vigas de madeira realistas "em si".

O amontoado de perspectivas excluídas fica às raias da loucura das visões narcóticas (veremos, abaixo), mas cada elo entre estas, no total das vertiginosas perspectivas "em si" é, inclusive, naturalista.

A realidade figurativa da perspectiva, a representação realista dos próprios objetos, em parte alguma é perturbada.

A loucura está apenas no amontoado, nas confrontações, na explosão dos próprios fundamentos habituais de suas "possibilidades", agrupando-as em um sistema de arcos que sucessivamente "saem de si mesmos", que vomitam das profundezas novos arcos; das escadarias, que se quebram decolando para novas passagens; abóbodas que continuam sua corrida, uma à outra, até o infinito.

Agora já fica claro qual será (ou seria) o passo seguinte. Falta explodir... a figuração dos objetos.

A pedra já não é uma pedra, mas o sistema de planos e ângulos que se intersectam, no jogo em que se explodem as bases geométricas de sua forma.

Dos contornos semicirculares das abóbodas e arcos extraem-se os semicírculos de seu traçado estrutural.

As colunas compostas se dividem em cubos e cilindros iniciais, por interligações das quais se constroem a visibilidade da figuração dos elementos da arquitetura e da natureza.

O jogo do claro-escuro—o choque de saliências cintilantes com fossos abertos às trevas em meio a eles— se converte em jogo de manchas autônomas, não mais de luz e trevas, mas colorações escuras e claras (colorações e não "tonalidades").

Será possível que tudo esteja nas águas-fortes de Piranesi? Não, não nos limites das águas fortes.

Não além delas.

Não na obra de Piranesi.

E além de seus limites.

Saltando além dos limites desta obra.

E fugindo do bombardeio de tendências e das escolas que se seguem, umas às outras.

Em primeiro lugar, fora dos limites do cânone do realismo, tal como este é compreendido correntemente.

O primeiro salto — para além dos contornos precisos dos objetos, até o jogo de suas formas geométricas constituintes — e diante de nós, Cezanne.

8. Ainda que sofram, contudo, da furiosa voragem a que está submetido o traço em vias de desintegração, que por exemplo, caracteriza os desenhos à pena de Van Gogh. [N.A.]

Os vínculos com o objeto, ainda são perceptíveis.

Conosco—o jovem Picasso, Gleizes, Metzinger.

Um passo a mais, e Picasso está no apogeu.

O objeto—a "rédea"— já desaparece.

Ele já está dissolvido e desapareceu.

Ele explodiu as linhas e elementos, estilhaçando os "bastidores" (dando continuidade a Piranesi) construindo o novo mundo de espaços, volumes e suas relações recíprocas.

Esquerdistas das artes e... o êxtase?

Picasso e o êxtase?

Picasso e... o patético?

Quem já se deparou com *Guernica* receberá com menos surpresa esta afirmação. [...]

Talvez seja apropriado deter-se agora sobre o estranho fenômeno do êxtase que, por algum motivo, é frequentemente associado às visões de imagens arquitetônicas.

Considera-se que uma das grandes qualidades dos conjuntos e construções arquitetônicas é o trânsito harmonioso de certas formas em outras — como se fosse "uma transfusão" de umas para outras.

Nos modelos perfeitos da arquitetura capta-se isto de imediato.

E a dinâmica dessas transfusões de uns a outros elementos da construção, contribui para uma sensação de captura emocional, daquilo que é "não figurativo", e que para nós é verdadeiramente um edifício harmonioso.

O "não figurativo" e o "não representacional", neste caso, de modo algum, subtrai de tal conjunto a muito bem definida "imagicidade".

E isso ocorre porque a "imagem" é sempre social e historicamente condicionada, e expressa um certo conteúdo ideológico de determinada época.

O ritmo (e a melodia) que se transfunde harmoniosamente de uma forma a outra, reflete, por meio da correlação dos volumes e dos espaços, e a estrutura dos materiais de determinada imagem, as representações sociais; e o edifício, uma vez concluído, expressa, como imagem, o conteúdo espiritual do povo-construtor e um determinado estágio de seu desenvolvimento social e histórico. [...]

Se cotejarmos as passagens perfeitas de uma forma arquitetônica a outra em modelos distintos, tais como, por exemplo, Hagia Sofia ou a Catedral de Chartres, com o edifício governamental da época de Nikolai ou a fachada do Palácio Pitti, salta aos olhos, com perfeita evidência, a diferença fundamental, tanto da especificidade das suas formas, como o andamento rítmico da passagem de uma a outra, durante a formação do conjunto arquitetônico orgânico.

E cada um desses modelos, com eloquência extremamente imaginativa, vai falar sobre sua época: sobre sua estrutura ou sobre a profundidade de suas aspirações.

A aparência dos palácios soberanos dos duques e senhores feudais, que no centro da cidade erigiam uma fortaleza, expressavam um baluarte contra as comunas de cidadãos demasiado independentes.

A imagem congelada na invencibilidade de seus princípios de absolutismo foi construída nos edifícios da época de Nikolai, Imperador da Terra, concretamente "tzar e deus", apoiando-se em seus funcionários e na força policial.

E, por outro lado, exaltava-se a "subida aos céus" da Idade Média, nos templos góticos, aspirando ao deus abstraído e idealizado pelos místicos. [...]

Diga-se ainda que, além dos fundamentos histórico-sociais da imagem

da catedral gótica, sobre o que se escreve muito, interessa-nos o seu protótipo interior como visão extática.

E temos pleno direito de suspeitar deste seu fundamento psicológico.

Se nas fontes originais destas imagem não houvesse um estado de êxtase, se a imagem não tivesse nascido de semelhante estado, não teria sido capaz de tornar-se aquele "modelo de escritura", segundo o qual, ao experimentá-la o espectador cai em estado de êxtase. [...]

É interessante que dentre os estados de êxtase, o êxtase das visões "arquitetônicas" seja bastante frequente e característico.

Sobre semelhantes visões de imagens arquitetônicas nos estados de exaltação e êxtase, vinculados desta vez com o ópio, De Quincey (*Confession of an English Opium-eater,* 1821) escreve ainda mais claramente.

(Doença é como ele nomeia o seu apego ao ópio) "No início de minha doença, os explendores de meus sonhos eram extremamente arquitetônicos, e contemplei tantas cidades e pomposos palácios como jamais viu o olho da vigília, a não ser nas nuvens.[9]

Mais adiante ele cita Wordsworth: "... citarei parte de um poema que descreve, com aparência de uma nuvem, o que em diversas circunstâncias eu via em meus sonhos".[10]

No mesmo fragmento de poesia ele se detém, em especial, no momento de *fluidez ininterrupta* dos conjuntos arquitetônicos, os quais se amontoam por nuvens de tempestade: "[...] O sublime detalhe 'torres que em suas inquietas extremidades vestem estrelas'—pode ter sido copiado de alguns de meus sonhos arquitetônicos [...]".[11]

O que já foi dito seria o suficiente para relacionar as assombrosas visões de Piranesi, uma com outra, não apenas pela peculiaridade da construção, mas inclusive pelo seu sistema de imagens com reflexo nas formas concretas da arquitetura fantástica dos estados extáticos do autor.

No entanto, isto também se confirma pelo próprio De Quincey, para quem as *Prisões* de Piranesi se equiparam. de forma exata, com as visões arquitetônicas em conformidade exata com aquelas visões arquitetônicas que o dominam nos estados de exaltação sob a influência do ópio:

> Muitos anos atrás, quando folheava as *Antiguidades de Roma*, de Piranesi, Mr. Coleridge, que estava ao meu lado, descreveu-me uma série de gravuras deste artista, chamadas seus *Sonhos*, que apresentam o cenário de suas próprias visões durante o delírio de febre. Algumas delas (descrevo de memória a narrativa de Mr. Coleridge) representavam grandes salas góticas, e no chão havia engenhos e maquinismos, rodas, cabos, polias, catapultas etc., expressão do enorme poder posto em combate e da resistência vencida. Subindo pelas paredes dessa sala havia uma escadaria e sobre ela, subindo os degraus, está o próprio Piranesi; seguindo a escada um pouco mais acima o leitor perceberá que ela termina abruptamente, sem nenhuma balaustrada, nào permitindo nenhum passo à frente para aquele que alcançou sua extremidade, exceto em direção ao abismo. O que quer que tenha acontecido com Piranesi, supõe-se que pelo menos os seus trabalhos terminaram aqui. Mas levantai os olhos, leitor, e contemplai alguns degraus ainda mais altos, nos quais novamente se percebe Piranesi, dessa vez postado na extremidade do abismo. Novamente subi os olhos, e mais uma vez fitai alguns degraus ainda mais no alto. E novamente encontramos o pobre Piranesi em seu trabalho incessante, de subir até que as escadas inacabadas e o próprio Piranesi se perdem na abóboda da sala. Com o mesmo poder de infinito crescimento e repetição procedia minha arquitetura em meus sonhos [...].[12]

9. Thomas de Quincey. *Confissões de um comedor de ópio.* Trad. Ibañez Filho. Porto Alegre: 2001, L&PM. (Coleção L&PM Pocket). p. 132.

10. idem.

11. idem.

12. idem, pp. 131-32.

Não devemos nos perturbar com as inexatidões formais dos detalhes.

A série Prisões é chamada Sonhos.

Os movimentos de Piranesi, ao longo das escadarias extraídas de sua fantasia, são inventados.

Na série Prisões não existe nenhuma gravura semelhante ao descrito.

Mas, que os lances das escadarias encarnam a movimentação interna do próprio autor, isso é evidente.

E não é por acaso que as recordações comuns dos poetas—um sobre as gravuras, e outro sobre o relato sobre elas— encarnam este pensamento na imagem real do autor das gravuras, que se movimenta pelas passagens das escadas, e das gravuras.

Também não existem testemunhas que atestem as visões advindas, pretensamente, de um delírio febril, e reproduzidas nestas gravuras. E nelas o reflexo do verdadeiro estado de exaltação são apenas uma conjectura, desprovida de embasamento. Porém, ainda mais primário é designar erroneamente estas salas como góticas.

Isto não é tanto um erro, mas é exatamente a forma como Piranesi, extático, captou precisamente, por meio da imagem arquitetônica, o que especialmente expressam as salas e as catedrais góticas. [...]

Entretanto voltemos um pouco atrás e, uma vez mais, comparemos o que faz Piranesi em seu clássico Carceri, com o que Giesecke denomina Ur-Carceri.

A comparação destas duas opções é particularmente digna de nota. Elas estão por toda parte, e todo lugar — o mesmo procedimento técnico-composicional. Para opções já existentes, Piranesi invariavelmente desenha novos primeiros planos.

Estes novos primeiros planos, ainda no primeiro movimento, afastam, aprofundando-se na confluência das formas.

A própria composição dos conjuntos arquitetônicos já não se embasa no que diminui continuamente, mas como que se lançam uns aos outros (a perspectiva sendo abreviada) as repetições do mesmo motivo arquitetônico.

Como os tubos de um único telescópio que se estendem em comprimento, diminuindo de diâmetro, estes arcos se encravam para dentro por meio de um plano mais próximo, estes degraus voadores se projetam para cima até novos caminhos descendentes. Pontes engendram novas pontes. Pilares, novos pilares. Abóbodas, novas abóbodas. E assim, ad infinitum. Até onde o olho é capaz de alcançar.

Ao aumentar a intensidade das matrizes, de uma versão a outra, e ao agregar novos primeiros planos, é como se Piranesi impulsionasse ainda uma vez mais, com maior profundidade, a fuga criada por eles, essa fuga de volumes e de espaços que se aprofundam sucessivamente e os espaços reunidos e cortados pelas escadarias.

Um plano surge de outro plano e, mediante um sistema de explosões, se funde a uma profundidade cada vez maior.

Ou melhor, através do sistema de novos primeiros planos que nascem continuamente, se evade para mais adiante, fora da própria gravura e avança até o espectador. Para frente ou em profundidade? Não dá no mesmo, neste caso? E nesta simultaneidade das tendências opostas—para frente e em profundidade—uma vez mais se anula triunfalmente, no êxtase, um outro par—um par de contradições.

Como vemos, não apenas no esquema da estrutura preparada, mas no próprio método do processo da estrutura, de se "expulsar" do plano —está o plano.

Aqui nós temos que parar por um momento e dizer algumas palavras sobre a importância dos cortes perspécticos.

O seu papel, na obra Piranesi, é duplo.

Em primeiro lugar, o habitual—a ilusão espacial, ou seja os olhos "aspirados" pela profundidade do espaço representado pelas regras, como ele estava acostumado a ver nas distâncias dadas entre planos, na realidade corrente.

Mas há também outro papel—"um segundo". Em Piranesi, as perspectivas são construídas de uma forma muito original. E sua originalidade básica consiste em suas interrupções e passagens bruscas. Em nenhuma parte das Prisões nós encontramos a aparente continuidade perspéctica de profundidade.

Mas em todas as partes o movimento de aprofundamento perspéctico iniciado se interrompe por uma ponte, uma coluna, um arco, uma passagem.

Cada vez, por trás de colunas semelhantes ou de arcos semicirculares o movimento perspéctico é novamente capturado.

Mas já não é a mesma chave perspéctica, habitual, mas em uma escala muito mais reduzida da imagem do que alguém espera ou pode supor.

Isto dá um duplo efeito.

O efeito imediato é o que faz com que tal imagem seja reduzida através da abertura do arco, ou de sob uma ponte, ou entre dois pilares, dando a ilusão de distâncias extraordinariamente grandes, representadas em profundidade.

Mas há um efeito ainda mais forte.

Nós já dissemos que a escala destes novos fragmentos de espaço arquitetônico é diferente do que os nossos olhos "esperam" ver. Em outras palavras: as dimensões e o movimento dos elementos arquitetônicos, concentrados, digamos, ao encontro de um arco, acabam por desenhar naturalmente sua escala anterior, quer dizer, o olho espera ver uma continuidade do tema arquitetônico anterior, normalmente reduzido pela perspectiva.

Em vez disso, para além do arco, surge um outro motivo arquitetônico, mas tampouco este—o motivo, tomado na redução perspéctica, é aproximadamente duas vezes do que supõe o olho.

E como resultado, obtemos a sensação de que a suposta estrutura do arco teria sido "arrancada" das escalas normalmente previstas, para assumir proporções em escala qualitativamente diferente— em escalas de elevada intensidade (neste caso, arrancando "de si mesma" o afastamento espacial supostamente normal).

Daí há um inesperado salto qualitativo de espaço e de proporção.

E uma série de aprofundamentos espaciais, cindidos, um do outro, pelas colunas e arcos, construídos como unidades independentes, não sucedendo-se sobre a base da continuidade de uma perspectiva única, mas como colisões consecutivas dos espaços de intensidade e profundidade de diferença qualitativa. [...]

(Este efeito se baseia na qualidade dos nossos olhos que, por inércia, dão continuidade a um movimento já iniciado. O conflito do "suposto" movimento com outro caminho que o substitui, tem efeito de um choque. Sobre a capacidade análoga de reter a impressão da experiência visual, se baseia o fenômeno do movimento cinematográfico.)

Curiosamente, certas características deste método de Piranesi recordam as paisagens "verticais"... da pintura chinesa e japonesa (os kakemonos).

Se tudo em Piranesi é dinamismo, torvelinho, ritmo furioso incorporados na profundidade do envolvimento interior, aqui tudo é apaziguamento da ascensão solene até as alturas radiantes.

Mas, tanto aqueles quanto estes modelos, no efeito emocional, superam os limites do efeito realista ordinário.

O primeiro, por seu caráter apaixonado.

O segundo, pela iluminação. Parecem refletir a ativa agressividade do êxtase ocidental (espanhol, italiano) em oposição ao quietismo extático do Oriente (Índia, China).

É interessante cotejar a diferença dos meios pelos quais são obtidas estas distinções de caráter, pois tanto um quanto outro são igualmente extáticos em relação à "normalidade" da ordem das coisas.

As aspirações do italiano são dirigidas para assegurar que todas as forças da superfície plana das gravuras abarquem um corpo realmente tridimensional.

As aspirações do chinês para a realidade tridimensional, é a imagem bidimensional da contemplação.

Daí os cânones figurativos: perspectiva exagerada em um e... perspectiva inversa em outro.

O comum a ambos é, igualmente, a ação de romper a continuidade da representação.

Em Piranesi, a continuidade da perspectiva é rompida pelos pilares, arcos e pontes.

Nos kakemonos a unidade da imagem é simplesmente rompida, ou melhor, é "motivada" por camadas de nuvens.

Depois de cada uma destas rupturas ou das interposições de camadas de nuvens, a imagem seguinte de um elemento da paisagem (o maciço montanhoso) é dada também por uma escala diferente determinada pelo efeito da distância real.

Mas, diferente de Piranesi, o novo elemento não se revela aqui imprevisivelmente reduzido, senão aumentado, com o mesmo caráter imprevisível (aproximadamente o dobro).

Como resultado, em ambos os casos se produz um efeito extático que ultrapassa os limites de um simples reflexo real da aparência dos fenômenos.

Porém, suas características são diferentes, e inclusive opostas, já que um é a expressão da quietude panteísta própria da contemplação extática do Oriente; e o outro expressa o estado "explosivo", típico do êxtase "ativo", um dos desvios do êxtase ocidental. (Isso não significa de modo algum que o Oriente ignore o êxtase fanático dos derviches ou dos Chashsei-Vashei, nem que a Espanha ignore os êxtases místicos de San Juan de la Cruz, nem que as obras de Fra Angelico não guardem relação com os bodisatvas da Índia, e os demônios da Mongólia com as obras de El Greco. Esta separação é, desde logo, uma pura "convenção").

O quietismo tenta reduzir os contrastes por meio de sua dissolução, um no outro. Assim, a diminuição da amplitude de diferentes dimensões, de acordo com isso, converte e conduz os saltos descontínuos a um fluxo suave e uniforme.

O outro tipo de êxtase age de forma diferente: agravando ao extremo cada uma das contradições, busca o ponto mais alto de agravamento, para levá-las a penetrar o outro, aumentando assim o seu dinamismo devastador até os limites supremos.

CÁRCERES[1]

Aldous Huxley

No topo da escada principal do University College de Londres, ergue-se uma estrutura de madeira envernizada em forma de caixa, um pouco maior que uma cabine telefônica e um pouco menor que uma fonte de jardim. Quando se abre a porta dessa casa em miniatura, acende-se uma luz dentro dela e quem está diante do degrau depara-se com um velhinho firmemente sentado em uma cadeira e sorrindo bondosamente para o espaço. Seu cabelo é grisalho e chega quase até a altura dos ombros; seu chapéu de palha de abas largas parece ter saído de uma ilustração de uma das primeiras edições de *Paulo e Virgínia*;[2] usa uma sobrecasaca (verde, se me lembro bem, com botões de metal) e calças brancas de algodão com riscas discretas. Esse velhinho é Jeremy Benthan, ou pelo menos o que resta de Jeremy Benthan depois de ser embalsamado conforme determinava seu testamento: um esqueleto com mãos e rosto de cera, vestido com as roupas que haviam pertencido ao autor de *Os princípios de moral e legislação*.

Visitei por curiosidade esse estranho santuário (tão peculiar em sua excessiva modéstia, dessa "sinuosa ilha de Albion"[3]) em companhia de um dos homens mais extraordinários, mais admiráveis de nosso tempo, doutor Albert Schweitzer.[4] Já faz muitos anos que isso aconteceu, mas ainda me lembro claramente da expressão de cordialidade risonha que surgiu em seu rosto ao olhar a múmia: "Meu querido Bentham! — disse —, eu o aprecio muito mais do que Hegel. Foi responsável por muito menos danos". Um comentário acertado, sem dúvida. O filósofo alemão orgulhava-se de ser *tief*, profundo, mas carecia de humildade, que é a condição necessária para a verdadeira profundidade. Por isso acabou sendo um entusiasta do Estado prussiano e o pai espiritual das teorias marxistas da história em virtude das quais é possível justificar qualquer atrocidade cometida pelos verdadeiros crentes e condenar todos os atos bons ou razoáveis realizados pelos infiéis. Bentham, ao contrário, nunca pretendeu ser *tief*. Superficial, com aquela amável superficialidade do século XVIII, pensava nos indivíduos como pessoas reais, não como bolhas inúteis na superfície do rio da História, nem como meras células no músculo e no osso do organismo social, cuja alma é o Estado. Da profundidade de Hegel surgiram a tirania, a guerra e as perseguições; da superficialidade de Bentham, muitos benefícios modestos, mas reais: o repúdio às leis antigas, a introdução do sistema de aquedutos, a reforma do governo municipal, quase tudo o que é sensato e humano na civilização do século XIX. Somente em um aspecto Bentham semeou dentes de dragão: tinha a paixão do lógico pela

1. Publicado em Aldous Huxley. *Las Cárceles de Piranesi*. Tradução de David Tiptree. Madri: Casimiro, 2012, pp. 31-40.

2. Romance de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, publicado em 1788 com grande sucesso na França, que narra o amor impossível entre dois adolescentes franceses em uma ilha do Oceano Índico.

3. Frase extraída de *Henrique V*, de Shakespeare (III ato, cena V).

4. Teólogo e médico alsaciano, ganhou o prêmio Nobel da Paz em 1952.

ordem e a consistência e queria impor suas ideias de ordem não só nos pensamentos e nas palavras, mas também sobre as coisas e as instituições. Sem dúvida, a ordem é um bem, mas um bem do qual facilmente se chega a ter demais e a um preço alto demais. *O amor à ordem, juntamente com o amor ao poder, está entre os motivos da tirania*. Nos assuntos humanos, o cúmulo da desordem é a anarquia; o cúmulo da ordem, um exército ou uma penitenciária. A anarquia é inimiga da liberdade, assim como a eficiência mecânica em seus casos extremos também é inimiga. A boa vida somente pode ser vivida em uma sociedade em que a ordem seja pregada e praticada, mas sem demasiado fanatismo, e em que a eficiência esteja imersa em um halo, por assim dizer, de desordem tolerada. Bentham não era nem um tirano nem um adorador do Estado eficiente, ubíquo e providencial. Mas amava a ordem e promoveu a ideia de eficiência social que foi e continua sendo uma desculpa para concentrar o poder nas mãos de uns poucos especialistas e arregimentar as massas. E não devemos esquecer o fato, estranho e não pouco alarmante, de que Bentham dedicou cerca de 25 anos de sua longa vida a elaborar nos mínimos detalhes seu projeto de prisão perfeitamente eficiente. O *Panopticon*, como o denominou, deveria ser um edifício circular construído de tal maneira que todos os presos permanecessem em perpétua solidão, mas sob a permanente vigilância de um guardião situado no centro. (É bastante significativo que Jeremy Bentham tenha tomado emprestada a ideia do pan-óptico de seu irmão, Sir Samuel, o arquiteto naval que, por ordem de Catarina a Grande, construiu navios para a Rússia e projetou uma fábrica com princípios pan-ópticos com o objetivo de fazer trabalhar mais e melhor os recém-industrializados *mujiks*.) Esse projeto de alojamento totalitário nunca se concretizou. Para consolá-lo dessa desilusão, foram concedidas a Bentham, por ordem do Parlamento, 23 mil libras dos fundos públicos.

A arquitetura das prisões modernas não atinge a perfeição lógica do pan-óptico, mas se inspira nessa mesma paixão pela ordem mais que humana que moveu os irmãos Bentham e que, desde tempos imemoriais, anima tiranos e ditadores. Antes dos dias de Bentham ou dos quáqueres da Filadélfia, ninguém, por alguma estranha razão, parece haver pensado em construir prisões organizadas e eficientes. Os cárceres aos quais Elizabeth Fry levava seus inesgotáveis tesouros de caridade e senso comum eram como um delírio criminal tornado realidade. Ao cruzar suas portas, o prisioneiro ficava condenado a uma existência parecida com o teórico *estado natural* de Hobbes. Por trás da fachada da prisão londrina de Newgate — uma fachada que seu arquiteto, livre da tediosa necessidade de abrir janelas, pôde fazer gloriosamente elegante —, existia não um mundo de homens e mulheres, nem um mundo de bestas, mas um mundo de caos, um pandemônio.

O artista cuja obra reflete mais fielmente a natureza desse inferno é Hogarth, não o Hogarth dos quadros de cores harmoniosas, mas o das gravuras, o das linhas duras e insensíveis, o cruel retratista do mal e da caótica miséria, tanto nos cárceres de Fleet e Newgate, no manicômio de Bedlam, como em outras prisões, outros asilos ou nas tabernas de Gin Alley, nos bordéis ou nas casas de jogo de Covent Garden, ou também nos descampados onde as crianças atormentam seus cães e pássaros com requintes de crueldade e lascívia que mal se pode imaginar.

Em apenas 30 ou 40 anos, a *Prison Discipline Society* realizou uma reforma extraordinária. Por serem desumanamente anárquicas, as prisões se tornaram desumanamente mecânicas. Desde que Sir Joshua Jebb, o inspetor de prisões, ergueu sua prisão modelo em Pentonville, nos arredores de Londres, a

sensação de estar preso em uma máquina, aprisionado em uma utopia realizada da ordem absoluta e da perfeita arregimentação, foi parte essencial do castigo imposto aos convictos. Nos campos de concentração nazistas, o inferno na terra não era ao estilo de Hogarth, mas sim limpo, organizado e inteiramente científico. Visto do ar, Belsen disse a si mesmo que parecia um laboratório de experimentos atômicos ou um estúdio cinematográfico bem projetado. Os irmãos Bentham morreram há mais de cem anos, mas o espírito do pan-óptico, o espírito das oficinas para o trabalho forçado dos *mujiks* de Sir Samuel seguiu seu caminho rumo a estranhos e terríveis pontos de chegada.

Hoje em dia, qualquer oficina eficiente, qualquer fábrica moderna é uma prisão pan-óptica em que os trabalhadores sofrem (mais ou menos, de acordo com o caráter dos guardiães e o grau de resignação) sabendo-se dentro de uma máquina. Creio que somente no âmbito da literatura se soube fazer uma interpretação artística adequada dessa consciência. De Vigny, por exemplo, disse coisas acertadas sobre a submissão do soldado ao ideal da ordem absoluta; e, em *Guerra e paz*, há um capítulo memorável no qual as forças impessoais das Ordens de Cima, da Alta Política, manifestando-se através do funcionamento de um sistema, transformam os amáveis carcereiros de Pierre Bezukhov em autômatos insensíveis e impiedosos. Porém, no século XX, um exército é somente um entre muitos outros pan-ópticos. Também existem os regimentos da indústria, os regimentos de contabilidade e administração, que inspiraram não poucos escritos lamuriosos ou truculentos, mas não muito ou nada digno de menção no âmbito das artes visuais. Houve, é verdade, determinados cubistas que gostavam de pintar máquinas ou de representar corpos humanos como se fossem partes de máquinas. Mas, em definitiva, uma máquina é em si mesma uma obra de arte, muito mais sutil, muito mais interessante, de um ponto de vista formal, do que qualquer representação de uma máquina pode ser. Dito de outro modo, uma máquina é em si mesma sua mais alta expressão artística e perde ao ser simplificada e transformada na quintessência de uma representação simbólica. A representação de seres humanos de forma mecanomórfica, por sua vez, revela-se efetiva somente até certo ponto. Pois a situação realmente horrorosa em um pan-óptico industrial ou administrativo não é que os seres humanos sejam transformados em máquinas (caso pudessem se transformar em máquinas, seriam perfeitamente felizes em suas prisões); não, o horror consiste justamente em que não são máquinas, e sim animais que amam a liberdade, mentes abertas e espíritos semelhantes a Deus, que se veem submetidos às máquinas e obrigados a viver — se de vida ainda se trata — dentro do túnel sem saída de um sistema arbitrário e desumano.

Para além das prisões reais havidas na história com demasiada ordem e daquelas em que a anarquia gera o inferno do caos físico e moral, há outras prisões, não menos terríveis por serem fantásticas e incorpóreas: as *prisões metafísicas*, cujas sedes estão na mente, cujas paredes são feitas de pesadelo e incompreensão, cujas correntes são ansiedade e seus instrumentos de tortura consistem em uma sensação de culpa pessoal ou até genérica. A visão que Thomas De Quincey teve, em Oxford Street, da morte repentina, era uma visão povoada de prisões desse tipo, tal como estava o inferno luxurioso descrito por William Beckford em *Vathek* ou os castelos, tribunais e colônias penitenciárias habitadas pelos personagens dos romances de Kafka. E passando do mundo das palavras para o das formas, encontramos as mesmas *prisões metafísicas*, desenhadas com força incomparável, nas águas-fortes mais estranhas — que são também, de certo modo, as mais belas — de Piranesi.

As generalizações históricas revelam-se divertidas de escrever e emocionantes de ler. Mas até que ponto nos ajudam a compreender o passado? A pergunta é de tal calibre que não me atrevo a respondê-la, salvo se for com muitas outras perguntas. Por exemplo, se, como nos foi dito, a arte de um período reflete a história social desse período, exatamente de que maneira as pinturas de Perugino expressam a época cuja história ficou escrita em *O príncipe*, de Maquiavel? Ou também: os historiadores nos asseguram que o século XIII foi uma época de Fé e Progresso. Então, por que aqueles que viveram no século XIII a consideravam uma época de decadência, e por que seu mais animado cronista, Frei Salimbene, descreve uma sociedade que se comporta como se nunca tivesse ouvido falar da moral cristã. Ou considerando-se o século IV em Constantinopla. Lá e então, assim asseguram vários historiadores, os homens preocupavam-se quase exclusivamente com as questões teológicas. Se é assim, por que os escritores de então se queixavam que seus contemporâneos somente viviam para as corridas de quadrigas? E por último, por que Voltaire e Hume são considerados mais representativos do século XVIII que Bach e Wesley. Por que eu mesmo falei, em um parágrafo anterior, da amável superficialidade do século XVIII quando essa centúria viu nascer homens como William Blake e Giovanni Battista Piranesi, além de Helvétius e Bentham? A verdade é, evidentemente, que existe em todos os períodos uma infinita variedade de seres humanos. Quanto à religião, por exemplo, toda geração tem seus fetichistas, seus pregadores, seus legalistas, seus racionalistas e seus místicos. E qualquer que seja a moda artística imperante, toda época tem seus românticos congênitos e seus acérrimos classicistas. Sem dúvida, em todo período, as modas em voga, seja na arte, religião ou modos de pensar e sentir, são mais ou menos rígidas. Por isso, para aqueles cujo temperamento está em desacordo com a moda acaba sempre sendo mais ou menos difícil expressar-se e devem fazê-lo indireta ou ambiguamente. Toda obra de arte pode ser representada como uma diagonal em um paralelogramo de forças, um paralelogramo em cuja base estaria a tradição imperante e os acontecimentos socialmente relevantes da época e em cujo lado vertical poríamos o temperamento e a vida privada do artista. Em algumas obras, a base é mais longa que a vertical, em outras, esta é mais longa que aquela.

Os *Cárceres* de Piranesi são criações do segundo tipo. Aí o pessoal, o privado e portanto universal e imperecível, tem notavelmente mais peso que o meramente histórico e local. A prova disso é que estas extraordinárias águas-fortes continuaram, ao longo dos séculos, revelando-se plenamente apropriadas e modernas, não somente por seu aspecto formal, mas também como expressão de obscuras verdades psicológicas. Para usar uma expressão religiosa muito em voga em outros tempos, "falaram à condição" de Coleridge e De Quincey em tempos do apogeu romântico e falam não menos eloquentemente a nós, homens e mulheres do século XX, crescidos na cultura do psicológico. O que Piranesi expressou não está sujeito a mudanças históricas. Piranesi não está, como Hogarth, refletindo os fatos da vida social de sua época. Nem está, como Bentham, tratando de projetar um mecanismo que mude a natureza desses fatos. Sua preocupação são os *estados da alma*, estados que são em grande parte alheios às circunstâncias externas, estados que se repetem cada vez que a natureza, em seu sempiterno jogo de azar, combina os fatores hereditários do físico e o temperamento em determinados perfis.

No passado, a psicologia costumava ser tratada como um ramo da ética ou da teologia. Assim, para Santo Agostinho, o problema das diferenças nos caracteres humanos era o mesmo que o da Graça e do mistério da vontade

divina. Somente em tempos recentes, os homens aprenderam a falar sobre as idiossincrasias da conduta pessoal em termos que não sejam os do pecado e da virtude. As *prisões metafísicas* desenhadas por Piranesi, e descritas por tantos poetas e romancistas modernos, eram conhecidas por nossos antepassados, mas conhecidas não como sintomas de doença ou como uma peculiaridade temperamental, não como estados a serem analisados e expressos pelos poetas, mas como imperfeições morais, como dolosas rebeliões contra Deus, como obstáculos no caminho do esclarecimento. Assim o *Weltschmerz*, de que tanto se orgulhavam os românticos alemães, o *ennui, fruit de la morne incuriosité* que escorre em tantos versos esplêndidos de Baudelaire, não era senão *acédia*, por cuja causa Dante mergulhou os apáticos e melancólicos em cheio no barro negro do terceiro círculo do Inferno. Era isso o que Santa Catarina de Siena tinha a dizer sobre o estado de ânimo que séculos depois caracterizou a atmosfera de todos os romances de Kafka: "A confusão é uma lepra que seca o corpo e a alma, e ata os braços diante dos desejos pelo divino. Torna a alma insofrível para si mesma, dispondo a mente para os conflitos e as fantasias. Rouba à alma a luz sobrenatural e obscurece sua luz natural. Deixa que os demônios de confusão sejam vencidos pela fé viva e o desejo sagrado". Para alguém como Santa Catarina, cuja primeira preocupação é a união com Deus e a salvação das almas, inclusive para alguém cuja preocupação com o Cristianismo foi, como no caso de Dante, mais a de um filósofo do que a de um teocêntrico, a ideia de tratar a confusão espiritual ou *acédia*, ou qualquer outro tipo de prisão metafísica, tão somente como uma questão digna de investigação científica ou de manipulação artística, teria lhe parecido algo semelhante a uma criminosa imbecilidade. A base histórica sobre a qual os artistas medievais erguiam seus lados pessoais era tão longa e estava tão arraigada na teologia e na ética tradicionais que nem Boccaccio — mesmo sendo um narrador nato e um apaixonado humanista — pôde dedicar a mínima atenção à psicologia. No *Decameron*, não é descrita nem a aparência exterior dos personagens e a caracterização está confinada a simples adjetivos tais como "amável", "cortês", "avarento", "amoroso" e outros semelhantes. Seria necessário um gênio maior e um ceticismo mais fundo que os de Boccaccio para inventar uma psicologia independente da teologia e da ética: Chaucer. E recordemos que Chaucer — o Chaucer dos *Contos de Canterbury* — não teve rival até a época de Shakespeare. Diante de sua base tradicional, seu lado pessoal é dos mais elevados de toda a literatura. A diagonal resultante é uma obra de uma originalidade verdadeiramente surpreendente.

Em sua escala, muito menor, os *Cárceres* de Piranesi são também assombrosamente originais. Nenhum pintor ou desenhista anterior havia feito nada similar. Artistas dotados de fantasia tinha havido, evidentemente, capazes também de expressar-se com desenhos arquitetônicos, como os integrantes da dinastia italiana dos Bibiena. Mas os Bibiena eram pintores, arquitetos e cenógrafos cujas invenções deviam acima de tudo assombrar o vulgo e expressar não tanto o soterrado funcionamento de uma alma angustiada como as vulgares aspirações à grandiosidade, que, ao longo dos séculos XVII e XVIII atormentaram os grandes da terra, e todos aqueles que arrogantemente queriam imitá-los. Salvator Rosa foi um renomado artista fantasioso, um homem que, por razões agora incompreensíveis, os críticos de quatro ou cinco gerações atrás consideraram um dos maiores artistas do mundo. Mas as fantasias românticas de Salvator Rosa são bastante banais e óbvias. É um melodramático que nunca penetra sob a superfície. Se estivesse vivo hoje, seria conhecido muito provavelmente como o incansável autor de algumas das

historietas mais sanguinárias e descabidas. Dotado de muito mais talento era Magnasco, cuja especialidade foram os monges vistos à luz dos candeeiros, em um estado de alongamento gótico ou grego. Suas invenções são sempre agradáveis, mas sempre carentes de profundidade ou de significado duradouro: coisas criadas *ex-profeso* em um dos níveis mais altos da consciência, em algum lugar próximo ao topo de uma cabeça madura e caprichosa.

A fantasia que se desenvolve nos *Cárceres* é de uma ordem diferente, muito diferente da que foi mostrada por qualquer de seus predecessores. Todas as estampas da série são evidentes variações de um mesmo símbolo, que remete a coisas existentes nas profundezas físicas e metafísicas da alma humana: a *acédia* e a confusão, o pesadelo e o *angst*, a incompreensão e o pânico.

O fato mais inquietantemente óbvio de todos esses calabouços é a perfeita falta de sentido que predomina em tudo. Sua arquitetura é colossal e magnífica. Sente-se que o gênio de grandes artistas e o trabalho de inúmeros escravos contribuíram para a criação desses monumentos, todos cujos detalhes carecem de objeto. Sim, de objeto, pois as escadas não levam a lugar algum, as abóbodas não suportam mais do que seu próprio peso e encerram grandes espaços que nunca são realmente salas, mas apenas antecâmaras, armazéns, vestíbulos e dependências. E essa magnificência de pedras ciclópicas foi em toda parte esticada por escadas de madeira, por frágeis corrimãos e estreitas passarelas. E o caráter esquálido está presente pelo simples fato de mostrá-lo, porque os caminhos desvencilhados ao longo do espaço carecem claramente de destino. Debaixo deles, no chão, há grandes máquinas incapazes de fazer qualquer coisa em particular, e dos arcos de cima pendem cordas que não encerram nada mais que uma desagradável ideia de torturas. Alguns dos *Cárceres* são iluminados somente por algumas janelas estreitas. Outras estão meio abertas para o céu, deixando entrever mais abóbadas e mais paredes na distância. Porém, até mesmo quando os recintos aparecem mais ou menos fechados, Piranesi consegue sempre transmitir a impressão de que esses colossos sem sentido se estendem infinitamente até ocupar todo o universo. Entregues a atividades irreconhecíveis, ignorando-se mutuamente, algumas poucas figuras sem rosto rondam as sombras. Sua insignificante presença reforça o fato de que nenhuma está onde deveria estar.

Fisiologicamente, todo ser humano está sempre sozinho, sofrendo em solidão, tendo bons momentos em solidão, incapaz de participar dos processos vitais de seu próximo. Entretanto, apesar de ser fechado, esse organismo-ilha nunca se basta. Toda solidão vivente depende de outras solidões viventes e, mais ainda, do oceano de existência no qual ergue seu pequeno recife de individualidade. A consciência desse paradoxo de solidão no meio da dependência, do isolamento acompanhado de insuficiência, é uma das principais causas da confusão, da *acédia* e da ansiedade, as quais, por sua vez, intensificam a sensação de solidão e fazem com que o paradoxo humano pareça ainda mais trágico. Os ocupantes destes *Cárceres* de Piranesi são os espectadores sem esperança desta "pompa de mundos, deste doloroso nascer", de uma magnificência sem sentido, de uma miséria sem fim que o homem não pode nem compreender nem suportar.

Diz-se que a primeira ideia dos *Cárceres* surgiu na mente de Piranesi no meio de um delírio de febre. Do que não há dúvida é de que essa primeira ideia não foi a última, pois há primeiros estados de algumas pranchas nos quais faltam muitos dos elementos mais característicos e inquietantes dos *Cárceres*. Pode-se deduzir disso que os estados de ânimo expressos nessas águas-fortes eram, para Piranesi, crônicos e, de certo modo, normais. A febre pode haver

sugerido originalmente os *Cárceres*, mas, nos anos que transcorreram entre os primeiros ensaios de Piranesi e a publicação definitiva das lâminas, recorrentes períodos de confusão, *acédia* e *angst* devem sem dúvida haver motivado esses sombrios e, agora vemos, indispensáveis símbolos, como as cordas, as máquinas sem objeto, as pontes improvisadas e escadas de madeira.

As lâminas dos *Cárceres* foram publicadas quando seu autor ainda era jovem e, durante o restante de sua longa vida, Piranesi nunca mais voltou ao tema que com tanta maestria havia trabalhado. A maior parte de sua obra, daí em diante, foi topográfica e arquitetônica. Seu tema sempre foi Roma; até mesmo quando deixava de desenhar ruínas e igrejas barrocas para mergulhar no reino da fantasia. Porque o que gostava de imaginar continuava sendo Roma: Roma como deveria ter sido, como poderia ter sido se Augusto e seus sucessores houvessem possuído um tesouro inesgotável e uma inesgotável reserva de mão de obra. Por sorte, seus recursos foram limitados, pois a hipotética Roma imaginada por Piranesi é um lugar infelizmente despretensioso.

Santa Catarina defendia que os demônios da confusão deveriam ser vencidos somente pelo fervor divino e a fé na revelação cristã. Mas, na realidade, qualquer desejo sustentado e qualquer fé intensa podem bastar. Piranesi, por exemplo, não parece haver sido uma pessoa de convicções religiosas profundas ou com aspirações místicas. Diversamente de seu contemporâneo mais jovem William Blake, não vislumbrou a imortalidade, não teve visões de Deus entre tormentos e lamentos. A fé de Piranesi era a de um humanista renascentista; seu deus, a Antiguidade romana; e seu desejo, uma mistura do desejo do artista pela beleza, do desejo do arqueólogo pela verdade e da determinação do homem pobre de ganhar o sustento. Esses fatores foram, aparentemente, antídotos suficientes contra a *acédia* e a confusão espiritual. Em todo caso, não voltou a expressar uma segunda vez o estado de ânimo que inspirou os *Cárceres*.

De um ponto de vista puramente formal, os *Cárceres* são notáveis como o que mais se aproxima da arte abstrata no século XVIII. A matéria-prima dos desenhos de Piranesi são as formas arquitetônicas, mas como os *Cárceres* são imagens de confusão, como sua essência carece de sentido, as combinações de formas arquitetônicas nunca somam um desenho arquitetônico, e sim continuam sendo desenhos livres, sem as travas de qualquer consideração de utilidade nem sequer de possibilidade, e limitadas somente pela necessidade de evocar a ideia genérica de um edifício. Em outras palavras, Piranesi usa formas arquitetônicas para produzir uma série de desenhos lindamente complexos, que se assemelham às abstrações dos cubistas por estarem compostos de elementos geométricos, mas que têm a vantagem de combinar a geometria pura com o conteúdo suficiente e a literatura suficiente para expressar, com mais força do que simples formas poderiam fazer, os sombrios estados de confusão espiritual e *acédia*.

Das formas naturais, diversamente das geométricas, Piranesi faz pouco uso nos *Cárceres*. Não há nem uma folha nem um fiapo de relva em toda a série; nem um pássaro, nem um animal. Aqui e ali, irrelevantemente vivas em meio às abstrações de pedra, há umas poucas figuras humanas, obscuramente adornadas, sem feições e impassíveis.

Nas águas-fortes topográficas, as coisas são muito diferentes. Piranesi usa formas naturais como um ouropel decorativamente romântico da geometria pura dos monumentos. As árvores têm uma rusticidade desatada; os personagens no primeiro plano são ou mendigos incrivelmente esfarrapados, ou elegantes damas e cavalheiros não menos inconcebivelmente cobertos de laços e perucas, algumas vezes a pé, outras em carruagens rococós esculpidas

como bolos de casamento ou pequenas caleças. Por toda parte, trata-se de mostrar a suavidade da pedra lavrada mediante a justaposição das formas vacilantes, com aspecto de chamas, das plantas e dos seres humanos. As figuras têm também outra finalidade: ampliar o tamanho dos monumentos. Os homens e as mulheres ficam reduzidos à estatura de crianças; os cavalos transformam-se em mastins. Dentro das basílicas, os fiéis aproximam-se das pias de água-benta e mesmo na ponta dos pés mal podem molhar a ponta dos dedos. Povoados por anões, os edifícios mais modestos do barroco assumem proporções heroicas; uma obrazinha classicista de Pietro da Cortona parece solenemente portentosa e uma engraçada bugiganga de Borromini adquire a presença do ciclópico. Esse truque de aumentar o tamanho aparente dos edifícios diminuindo a escala da figura humana era uma estratégia favorita entre os artistas do século XVIII. Foi levada ao extremo em quadros como *O festim de Baltazar* (1820) do inglês John Martin, em que o rei e seus cortesãos se sentam como formigas para jantar em uma sala de cerca de três mil metros de largura e quinhentos de altura.

Nos *Cárceres* não há nenhum indício dessa engenhosa e ingênua teatralidade. Os poucos e solitários prisioneiros estão aí para reforçar não a sobre-humana grandeza dos edifícios, mas sim sua desumana vacuidade, sua sub-humana carência de sentido. São, literalmente, almas perdidas, vagando — ou nem sequer vagando, simplesmente varadas — em um labiríntico vazio. É interessante compará-las aos personagens das ilustrações de Blake para o *Inferno* de Dante. Essas almas malditas estão tão pouco perdidas que parecem sentir-se em casa entre suas chamas, penhascos e lamaçais. Em todos os círculos do Inferno de Blake, todo mundo aparenta ser vagamente heroico à maneira clássica, algo corrompida, do final do século XVIII, e todos parecem interessar-se sinceramente pelo próximo. Como as coisas são diferentes nos *Cárceres*! Aqui não há musculaturas heroicas, não há exibicionismos nem extroversões, não há rastro de vida social. Cada homem aparece coberto, furtivo e, até mesmo quando está acompanhado, completamente sozinho. Os desenhos de Blake são curiosos e algumas vezes belos; mas em nenhum momento podemos levá-los a sério como símbolos de sofrimento extremo. Os prisioneiros de Piranesi, ao contrário, são os habitantes de um inferno que, embora seja apenas um entre os muitos piores dos mundos possíveis, revela-se completamente crível e leva o selo de uma manifesta autenticidade.

O CÉREBRO NEGRO DE PIRANESI[1]

Marguerite Yourcenar

Mount Desert Island, 1959-1961

[...] O primeiro álbum das *Prisões*, ou para traduzir mais exatamente o seu título, das *Prisões imaginárias* (*Invenzioni Caprici di Carceri*), não traz nenhuma data, mas supõe-se que tenha sido publicado em 1745. O próprio Piranesi atribuiu-lhe uma data mais antiga no catálogo de suas obras: "Pranchas feitas em 1742"; o autor tinha 22 anos nessa época. Assim, essas quatorze pranchas das primeiras *Prisões imaginárias* são mais ou menos contemporâneas de duas obras de juventude, *Prima parte di architettura* e *Opere varie di architettura*, onde Piranesi ergue edifícios fictícios de perspectivas sabiamente complicadas, trechos de brilhantismo, quase obrigatórios para os artistas educados na tradição barroca e entre os quais já figura a imagem isolada de uma *Prisão escura.* Elas seguem de perto a publicação das fantasias arquitetônicas de Giuseppe Bibbiena, *Architettura e prospettiva*, publicadas em Augsburgo em 1740. Seu acabamento, ou seus últimos retoques, situa-se na época da estada em Veneza de 1744, durante a qual se sabe que Piranesi trabalhou com Tiepolo, outro prestidigitador das arquiteturas teatrais. Mas essas imagens, que se encaixam por muitos aspectos num gênero em moda, saem dele deliberadamente pela intensidade, a estranheza, a violência, pelo efeito de um inexplicável raio de sol negro. Se, como se afirma, as delirantes *Prisões* são oriundas de um acesso de febre, a malária da Campanha Romana favoreceu o gênio de Piranesi liberando momentaneamente elementos que teriam podido ficar até o fim sob controle e como que subentendidos em sua obra.

É preciso discutir a palavra delírio. Se considerarmos como autêntica a sua legendária malária de 1742, a febre não abriu, para Piranesi, as portas de um mundo de confusão mental, mas de um reino interior perigosamente mais vasto e complexo que aquele em que o jovem gravador tinha vivido até então, embora, afinal de contas, fosse composto de materiais quase idênticos. A febre aumentou, principalmente, até ao eretismo, e quase até à tortura, as percepções do artista, tornando possíveis, assim, de um lado o impulso vertiginoso, a embriaguez matemática, e do outro a crise de agorafobia e claustrofobia conjugadas, a angústia do espaço prisioneiro dos quais, certamente, devem ter nascido as *Prisões*. Não há nada mais útil, sob esse ponto de vista, do que comparar as *Prisões imaginárias* com uma das pranchas tecnicamente perfeitas, mas friamente lineares, da *Prima parte di architettura*, como o acadêmico *Projeto de um templo*, datado de 1743, e que é, por conseguinte,

1. YOURCENAR, Marguerite. In: *Notas à margem do tempo* [*Sous bénefice d'inventaire*]. Trad. Vera de Azambuja Harvey e Ecila de Azeredo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

contemporâneo das primeiras versões das *Prisões*, ou mesmo muito pouco posterior. Se prolongarmos as perspectivas, levantarmos a abóbada de caixotes já de uma altura desproporcionada, banharmos aquelas arquiteturas ainda secas e aqueles pequenos figurantes de ópera em uma atmosfera de sonho, fizermos elevar-se de um modo ainda mais perturbador a fumaça daquelas urnas clássicas e agravarmos e simplificarmos cada linha, o que obteremos divergirá muito pouco das *Prisões* alucinadas. O que significa em suma que, nas *Prisões*, o gênio de Piranesi entra em cena pela primeira vez.

Essa sequência inaudita de quatorze pranchas e a série, mais leve, de quatro composições decorativas, as *Grotescas*, de 1774, são as únicas obras em que Piranesi se entrega ao que ele próprio chama de seus caprichos, ou melhor, suas obsessões, seus fantasmas. Por mais diversas que sejam, as *Prisões* e as *Grotescas* registram o primeiro choque do antigo e do romano sobre o veneziano Piranesi. Nas *Grotescas* combinam-se, numa encantadora mistura rococó, fragmentos de colunas, baixos-relevos quebrados e caveiras que lembram um pouco os ornamentos graciosamente macabros de certas lápides tumulares do século XVII e, um pouco, os leves crânios e esqueletos do cinzel alexandrino. As altas *Prisões*, por seu lado, oferecem uma espécie de imagem invertida da grandeza romana e barroca refletida na câmara escura de um cérebro visionário. A sombria fantasia que, mais tarde, incorporada ao real e ao concreto, impregnará ainda as *Antiguidades de Roma*, encontra-se nessas duas obras de juventude em estado livre e é, por assim dizer, quimicamente pura. Quanto às *Prisões*, principalmente, é importante lembrar que o autor dessa série extraordinária tinha apenas vinte e dois anos. Se fosse possível comparar um artista da era barroca a um poeta da época pós-romântica, poderíamos arriscar-nos a mostrar nos *Carceri* do jovem Piranesi a equivalência com as *Iluminações* de um Rimbaud que não tivesse desistido de escrever. Talvez elas tenham sido também a sua *Saison en enfer*.

As *Prisões* que a crítica moderna eleva aos píncaros da glória, como era de esperar, foram pouco apreciadas e ainda menos compreendidas e, por conseguinte, pouco vendidas. Em 1761, isto é, quase dezessete anos após a publicação da coletânea sob a sua primeira forma, Piranesi, aos quarenta anos, publicou uma segunda edição bastante reelaborada (*Carceri d'invenzione di G. B. Piranesi*), que continha, dessa vez, dezesseis pranchas. Ao mesmo tempo, a palavra *Capricho*, que aparecia com destaque no frontispício da primeira versão, desapareceu nessa edição definitiva, por uma omissão talvez significativa, ou, talvez, devido apenas à reelaboração formal da página do título.

Vistas de perto, as outras modificações feitas por Piranesi nas *Prisões* são quase todas de duas espécies: ele multiplicou os cortes que passaram a permitir uma aplicação maior de tinta, diminuiu os grandes espaços claros, escureceu e aumentou as sombras; e também acrescentou, um pouco por todos os lados, as máquinas que se destacam em primeiro plano ou nos cantos das salas, rodas, roldanas, gruas, guinchos e cabrestantes, detalhes que fazem delas decididamente instrumentos de tortura ao invés dos engenhos de construção que poderiam ter sido; as rodas e as plataformas eriçaram-se sinistramente de pregos; de um braseiro fumegando paradoxalmente à beira de uma galeria lançada em pleno vazio surgiram postes escurecidos que sugerem vagos suplícios; na prancha IV da segunda versão, uma roda de suplício imensa e escura tomou o lugar da nobre coluna que constituía o eixo da perspectiva; os cachos de correntes penduradas nas muralhas proliferaram como os de uma videira detestável. Além disso, Piranesi acrescentou ao álbum duas pranchas novas (II e V), mais veementes e sobrecarregadas que as outras de

reminiscências arqueológicas. Enfim, suprimiu a décima quarta e última folha da primeira coletânea, onde se viam, sobre um fundo quase claro, dois personagens descendo os degraus de uma escada central, enquanto uma pequena figura, coberta com um véu, uma espécie de contrapeso misterioso, aparecia à direita numa escada escondida. Essa obra de graça estranha, que parecia, antecipadamente, o equivalente de uma espécie de final de um *Fidelio* ideal, foi substituída pela imagem de uma escura masmorra adornada de carrancudos bustos romanos e inscrições lúgubres que enfatizam quase com exagero que o lugar em que estamos é realmente uma prisão.

Entre os numerosos motivos que um artista genial pode ter para modificar sua obra, o mais corriqueiro não funciona aqui. Não se trata de um trabalho ainda com falhas devidas à inexperiência e retomado pelo artista que dominou a técnica: nada, ao contrário, iguala ou supera a virtuosidade manifestada nessas segundas versões, a não ser talvez a das primeiras. Pode-se dizer, no máximo, que, nesse meio tempo, Piranesi estudou mais Rembrandt, cuja obra de gravador, como sabemos, ele admirava e que certamente influenciou suas produções embora estas permaneçam tipicamente italianas. É possível, sem dúvida, que Piranesi tenha sido arrastado com todo o seu século pela corrente que levava a arte barroca rumo ao pré-romantismo, e que tenha voluntariamente modificado sua obra para acompanhar o romance *noir*. É possível também que, por um motivo qualquer, a ideia de crime, a noção da vindita legal tenham cada vez mais preocupado o autor das *Prisões*. Mas não esqueçamos principalmente que o artista do século XVIII devia oferecer ao público um discurso organizado cujo significado fosse patente para todos, e não o resultado mais ou menos indecifrável de um devaneio subjetivo. Tudo acontece nessas *Carceri* como se Piranesi, em estado de lucidez, tivesse se esforçado para tornar mais convincentes e coerentes aquelas imagens que talvez tivessem perdido para ele o sentido manifesto que tinham tido na inspiração ou no delírio, para justificar-lhes o título acrescentando, aqui e ali, àquelas masmorras transcendentais e àquelas câmaras de tortura de vertigem, o detalhe irrecusável tirado dos calabouços reais e das torturas verdadeiras, em suma, colocar no nível de noções e emoções compreensíveis no estado de vigília, mais tenebrosas, mas menos insólitas, o que fora, de início, uma prodigiosa alucinação de arquiteto, o sonho de um construtor embriagado de puros volumes e puro espaço.

Numa visão de conjunto, e quer se trate da edição de 1761 ou de uma versão mais antiga, o que impressiona em primeiro lugar é o fato de as *Carceri* se assemelharem muito pouco à imagem tradicional de uma prisão. O pesadelo do encarceramento sempre constituiu principalmente numa colocação em lugar apertado, no emparedamento dentro de uma cela que já tem as dimensões de um túmulo. "*Tuin questa tomba...*" Ele comporta também a miséria física, o lixo, os bichos, os ratos correndo na escuridão, todo o cenário hediondo dos calabouços e das solitárias que obcecou a imaginação romântica. A essas características lugubremente permanentes, a nossa época acrescentará o frio funcionalismo das suas prisões-modelos, a banalidade sinistra dos acampamentos de campos de concentração atrás da qual se ocultam a tortura e a morte modernas, a higiene desprezível das câmaras de duchas de Belsen, a imagem de uma humanidade amontoada nos matadouros da primeira metade do século XX e naqueles que o futuro nos reserva. Estamos longe desse horror infecto ou dessa sórdida hipocrisia com as *Prisões* megalomaníacas de Piranesi. A visão dos lugares de carceragem da antiga Roma não pode ter-lhe inspirado essas *Carceri* sublimes: a terrível Prisão

Mamertina, onde agonizaram as vítimas da República e as de César, consiste apenas em dois buracos negros superpostos, o mais baixo dos quais alcança exatamente a altura de um homem; Jugurta e Vercingetorix sufocaram nessa fossa sem outra saída além do esgoto da *Cloaca Maxima*. Não foi também dos cárceres medievais do castelo Sant'Angelo que Piranesi se lembrou, embora tenha podido guardar, do antigo mausoléu de Adriano, certos elementos de sua estrutura interna, como o corredor helicoidal ou o subterrâneo dos túmulos, para tornar a usá-los, modificados, em certas pranchas das *Prisões*; e os locais de despejo e os poços de Veneza, cuja lembrança pode ter perseguido esse veneziano ao desenhar cárceres, pertenciam também ao tipo de prisão em que o preso se sente asfixiado ou morre de frio num espaço reduzidíssimo. A arte pictórica do passado e, em particular, as velhas pinturas hagiográficas italianas, que aquele homem do século XVIII não deve ter olhado muitas vezes, oferecem, todas, da prisão, a variante da gaiola de ferro ou da cela rodeada de pesadas grades de ferro, onde o Santo mal tem espaço para receber a visita do anjo que vem prepará-lo para o martírio ou, ao contrário, salvá-lo; e tinha sido também sob essa forma exígua que Rafael representara a prisão de São Pedro nas Galerias do Vaticano.

A maioria dos comentaristas de Piranesi, ao buscar um ponto de partida para as delirantes *Carceri*, por falta de outro recurso melhor, chega até certo Daniel Marot, desenhista e gravador francês que trabalhou na Inglaterra, e publicou, em 1708, uma pequena série de gravuras, uma das quais, a *Prisão de Amadis*, já anunciava o estilo exaltado das prisões de Piranesi. Mas esse fio é muito tênue, e parece mais provável que os dois gravadores tenham partido separadamente de um projeto de cenário imaginário ou real: um rei de tragédia cativo do usurpador do trono, um cavaleiro de ópera prisioneiro de um feiticeiro poderia, a rigor, encher com o *bel canto* de sua desgraça aqueles palácios vertiginosos que não se parecem com nenhuma prisão para verdadeiros presos. A cena I do ato III da peça *Artaxerxes* de Metastásio, composta em 1730, fornece, por exemplo, as breves indicações seguintes, as quais, dado o gosto do tempo pelos *trompe-l'oeil* e os grandiloquentes jogos de perspectiva, poderiam levar longe um decorador menos preocupado com a verossimilhança do que com belos efeitos de volume e sombra: *Parte interna della Fortezza nella quale è ritenuto Arbace. Cancelli in prospetto. Piccola porta a destra, per la quale si ascende alla reggia*. Foi, provavelmente, a partir de uma decoração desse tipo que Piranesi se lançou para alcançar uma região onde reina uma angústia mais misteriosa do que a do teatro, e que parece, às vezes, traduzir a da condição humana inteira.

Contemplemos essas *Prisões* que são, com as *Pinturas negras* de Goya, uma das obras mais secretas que nos legou um homem do século XVIII. Em primeiro lugar, trata-se de um sonho. Nenhum conhecedor em matéria onírica hesitará um momento em presença daquelas páginas marcadas pelas principais características do estado de sonho: a negação do tempo, o deslocamento do espaço, a levitação sugerida, a embriaguez do impossível reconciliado ou superado, um terror mais próximo do êxtase do que pensam os que, de fora, analisam as produções do visionário, a ausência de liame ou de contato visível entre as partes ou os personagens do sonho, e enfim a fatal e necessária beleza. E também, para dar à fórmula baudelairiana o seu sentido mais concreto, é um sonho de pedra. A pedra formidavelmente talhada e colocada em seu lugar pela mão do homem constitui quase a única matéria das *Prisões*; apenas, ao lado dela, aparecem, aqui e ali, a madeira de uma viga, o ferro de um macaco ou de uma corrente; contrariamente ao que se

passava nas *Vistas* e nas *Antiguidades*, pedra, ferro e madeira deixaram de ser substâncias elementares para serem apenas uma parte constituinte do edifício, sem relação com a vida das coisas. O animal e a planta foram eliminados daqueles interiores onde reina exclusivamente a lógica ou a loucura humana; nem sequer o menor musgo orna aquelas paredes nuas. Os próprios elementos estão ausentes ou estreitamente dominados: a terra não aparece em parte alguma, recoberta por lajes ou paralelepípedos indestrutíveis; o ar não circula; nenhum sopro, na prancha VIII onde figuram troféus, anima a seda esfarrapada das bandeiras; uma imobilidade perfeita reina naqueles grandes espaços fechados. Bem embaixo da prancha IX, um chafariz diante do qual se inclina uma mulher (e o personagem e o objetivo parecem ambos saídos das *Vistas de Roma*) é o único signo imperceptível da presença da água naquele mundo petrificado. Em várias pranchas, ao contrário, o fogo está presente: uma fumaça sobe de um lampião estranhamente colocado à beira do vazio, na saliência de uma cornija e faz pensar no fogareiro do carrasco ou na caçoleta do mago. Na verdade, tem-se, principalmente, a impressão de que Piranesi teve prazer em opor a leve e informe ascensão da fumaça à verticalidade das pedras. O tempo, assim como o ar, permanece imóvel; o claro-escuro perpétuo exclui a noção da hora, e a terrível solidez dos edifícios, a do desgaste dos séculos. Quando Piranesi não pôde deixar de introduzir naqueles conjuntos uma trave carcomida ou um nobre pedaço de ruína antiga, ele o engastou, como uma preciosa peça trazida de longe, no meio de edificações imemoriais. Enfim, aquele vazio é sonoro: cada prisão foi concebida como um enorme ouvido de Dionísio. Assim como se ouviam vagamente ressoar nas *Antichità* a harpa eólia das ruínas, o murmúrio do vento por entre o matagal e as ervas daninhas, o ouvido atento percebe aqui um silêncio formidável em que o menor passo, o menor suspiro dos estranhos e diminutos personagens perdidos nas galerias aéreas parece ressoar de uma ponta a outra das vastas estruturas de pedra. Em parte alguma protegidos do ruído, também não estamos em parte alguma protegidos do olhar naqueles torreões ocos, que parecem esvaziados, ligados por escadas e claraboias a outros torreões invisíveis, e esse sentimento de exposição total, de insegurança total, contribui talvez mais do que todo o resto para transformar aqueles palácios fantásticos em prisões.

O grande protagonista das *Antiguidades* é o Tempo; o herói do drama das *Prisões* é o Espaço. O deslocamento, as perspectivas voluntariamente oblíquas abundam também nos álbuns romanos de Piranesi; continuam sendo, neles, uma técnica de gravador preocupado em reproduzir a totalidade de um prédio ou um lugar, os seus diversos aspectos que o olhar, na realidade, não percebe simultaneamente, mas que a lembrança e a reflexão juntam inconscientemente, mais tarde. Quase sempre, nas suas vistas internas de basílicas romanas, Piranesi parece colocar-se, e nos colocar, na entrada do edifício que desenha, como se acabássemos de transpor, com ele, o seu umbral. De fato, ele recuou pelo menos uns cem passos, suprimindo em pensamento a fachada que se ergue atrás dele e atrás de nós, o que lhe permite incluir em seu esboço o interior da igreja inteira, mas reduz as figuras colocadas no primeiro plano às dimensões de transeuntes vistos a uma distância média, enquanto os personagens colocados bem no fundo se tornam simples pontos naquele universo de linhas. A receita tem como resultado o aumento desmesurado da desproporção já existente entre o tamanho dos homens e o monumento erguido pelo homem. O estiramento ou a diagonalização das perspectivas de ruas e praças produz o mesmo efeito, separando ou afastando os prédios que prejudicam a vista, erguendo majestosamente a *Fontana di*

Trevi ou os colossos de *Monte Cavallo* num vazio maior que o seu distanciamento real, mas que influenciou, depois, os arquitetos e urbanistas do futuro. Nas *Carceri*, esse jogo com o espaço passa a ser o equivalente do que são; na obra de um romancista genial, as liberdades tomadas com o tempo.

Nossa vertigem diante do mundo irracional das *Prisões* não provém da falta de medidas (pois nunca Piranesi foi mais geométrico do que nelas), mas da multiplicidade de cálculos, que sabemos serem exatos, feitos a partir de proporções que sabemos falsas. Para que os personagens situados numa galeria no fundo da sala tenham aquelas proporções de minúsculas palhinhas ou argueiros, é preciso que a sacada, prolongada por outras cornijas ainda mais inacessíveis, seja separada de nós por horas de caminhada, e isso, sendo suficiente para provar que aquele palácio sombrio não passa de um sonho, enche-nos de uma angústia análoga à de um verme esforçando-se para andar pelas paredes de uma catedral. Muitas vezes, a base de uma arcada encobre, no alto da imagem, os degraus superiores de uma escada, sugerindo altitudes ainda mais elevadas do que a dos degraus ou patamares visíveis; a indicação de outra escada que mergulha ainda mais baixo do que o nível onde estamos adverte-nos de que aquele abismo se abre também além da margem inferior; a sugestão torna-se mais clara ainda quando uma lanterna, suspensa quase à altura da mesma margem, confirma a hipótese de negras profundezas invisíveis. O artista consegue convencer-nos de que aquela sala desmesurada está aliás hermeticamente fechada, mesmo na face do retângulo que nós nunca veremos, porque está situada atrás de nós. Nos raros casos (pranchas II, IV e IX) em que uma impraticável perspectiva se abre para um exterior que é também fechado por muros, essa espécie de *trompe-l'oeil* agrava ainda mais, no centro da imagem, o pesadelo do espaço fechado. A impossibilidade de discernir um plano de conjunto acrescenta outro elemento ao mal-estar que as *Prisões* nos causam: não temos quase nunca a impressão de estar no eixo do edifício, mas somente num raio vector; a preferência do barroco pelas perspectivas diagonais acaba, aqui, dando o sentimento de existir num universo assimétrico. Mas esse mundo privado de centro é ao mesmo tempo perpetuamente expansível. Atrás daquelas salas de claraboias gradeadas, suspeitamos outras salas iguais, deduzidas ou a serem deduzidas indefinidamente em todas as direções imagináveis. As leves passarelas, as aéreas pontes levadiças que duplicam por toda parte as galerias e as escadas de pedra parecem corresponder à mesma preocupação de lançar no espaço todas as curvas e todas as paralelas possíveis. Aquele mundo fechado sobre si mesmo é matematicamente infinito.

Contrariando toda expectativa, aquele inquietante jogo construtivo aparece, depois de analisado, como formado de componentes muito concretos que Piranesi tornará a introduzir em outro lugar em sua obra sob aspectos aparentemente mais reais que, de fato, não são menos visionários. Aquelas salas subterrâneas assemelham-se aos antigos reservatórios do *Emissário do lago de Albano* ou à *Cisterna de Castel Gandolfo*; aqueles troféus embaixo dos nobres degraus da prancha VIII lembram os de Mário na rampa do Capitólio; aqueles marcos ligados por correntes provêm de fachadas e de pátios de palácios romanos onde servem simplesmente para impedir o acesso dos veículos; aquelas escadas aprisionando o abismo com seus balaústres e seus lanços são, mas no nível do pesadelo, as que os príncipes e os prelados da Roma barroca subiam diariamente; aquele hemiciclo que se vê na prancha IV através de um arco ornamentado por baixos-relevos antigos assemelha-se, mas como as coisas assemelha-se em sonho, à colunata de São Pedro; aquele sistema complicado de abóbadas e arcos de meio ponto é, de forma ainda mais ousada, o das Termas de Caracala ou de Diocleciano; aqueles anéis de bronze entre os dentes dos mascarões de granito são menos feitos para prender prisioneiros miseráveis do que para amarrar no cais as galeras de César. A preocupação com o detalhe arqueológico especificamente romano acaba impondo-se com uma pesada insistência nas três pranchas acrescentadas em 1761: com seus blocos empilhados à beira de uma escavação aberta, os baixos-relevos povoados de feras monstruosas, os bustos vistos numa penumbra sepulcral, dão cada vez mais a impressão de que, nelas, o resíduo dos maus sonhos do antiquário veio acrescentar-se ao delírio do arquiteto.

Da mesma forma, as máquinas fantásticas, que guarnecem de modo tão assustador as *Prisões*, não passam dos velhos engenhos de construção cujo uso chegou até nossos dias, e que um engenheiro habituado aos instrumentos antigos reconhece e chama pelo nome à primeira vista. A forca apresentada na segunda versão da prancha IX é o esquadro sustentando uma roldana que serve desde tempos imemoriais para levantar fardos; as escadas evocadoras de enforcamento são as de pedreiros, e, aqui e ali, nas *Antiguidades* encostam-se aos muros de Roma; o cilindro armado de longas pontas é um cabrestante; o cavalete que Piranesi sorrateiramente eriçou de pregos é o dos serradores de pranchas; aquela inquietante pirâmide de vigas é um macaco cuja épura o próprio artista desenhou no seu *Modo de elevação dos grandes blocos de travertino e outros mármores que serviram para construir o túmulo de Cecilia Metella*; aqueles cadafalsos são andaimes. A semelhança muito real entre os instrumentos de tortura de uma época e os instrumentos técnicos permitiu que Piranesi sugerisse nas *Prisões* a onipresença do carrasco, e, ao mesmo tempo, mantivesse ali, ao pé de muros já titânicos, a imagem do inacabado e do provisório, o extenuante símbolo dos trabalhos forçados do arquiteto. Foi cedo que Piranesi decidiu explicar a presença daquelas pavorosas máquinas por seu emprego nas mãos de algozes já que desde a *Sombria prisão*, publicada em 1743 na *Prima parte di architettura*, e que o artista mais tarde não juntou ao álbum das *Carceri*, encontra-se a menção seguinte: *Carcere oscura con Antenna pel suplizio dè malfatori*. De fato, não se vê em nenhum ponto de sua obra um cadáver balançando-se na ponta daquelas forcas imensas, como o *Sineiro* de Felicien Rops pendurado no sino do seu campanário. Até nas mais negras segundas versões das *Prisões*, a corda de uma roldana e o fio de prumo de um pêndulo servem apenas para riscar com uma curva e uma reta magistrais o abismo encerrado entre muros. Acontece o mesmo com as rodas gigantescas erguidas por toda parte no fundo das masmorras e que nós encontramos, às vezes, nas *Antiguidades de Roma*, reduzidas ao modesto papel de rodas hidráulicas ou cabrestantes: nenhum ser humano é esmagado por seus enormes aros.

Na realidade, e apesar de os comentaristas terem insistido nos "suplícios extraordinários" que numerosos condenados estariam sofrendo nas *Carceri*, sente-se, ao contrário, uma surpresa diante da relativa infrequência e, principalmente, da insignificância daquelas imagens de tormento. Em volta da enorme claraboia que enche paradoxalmente o alto da prancha IX, minúsculos personagens flagelam um pequeno prisioneiro amarrado a um poste; um vibrião, que se soltou de uma cruz de Santo André, cai, como um acrobata, de uma altura prodigiosa; e esses vultos incertos desempenham aqui o mesmo papel que no alto das muralhas das *Antiguidades*: frágeis arbustos açoitados pelo vento. No centro da prancha XIII, duas figuras descendo degraus são sem dúvida prisioneiros de mãos amarradas; em duas pranchas acrescentadas em

1761 (II), no fundo de uma gigantesca fossa que parece uma ruína estripada de monumento antigo, dois pigmeus arrastam pelos pés um grande condenado que se assemelha muito a uma estátua caída; basbaques trepados à beira dessa latomia excitam os carrascos, a menos talvez que suas gesticulações se dirijam a um canteiro que um pouco mais abaixo cinzela um bloco. Aqui e ali, de tanto procurar com o olhar os recônditos das *Prisões*, os olhos percebem outros presos e outros carcereiros. Mas essas pequenas imagens ocupam apenas um pouco mais de espaço do que uma luta ou agonia de insetos. Só uma vez (prancha X), Piranesi representou bem nitidamente um grupo de supliciados: um conjunto escultórico de quatro ou cinco titãs amarrados a postes, curvados ou prostrados no alto de uma imensa abóbada. Dir-se-ia um Cristo ou um Prometeu desdobrado em figuras idênticas como em certas representações de sonhos. Colossais, sem relação com a pequena humanidade que anda ao longo das galerias ou sobe degraus, eles comovem-nos apenas um pouco mais do que o prisioneiro do frontispício, irmão dos *Ignudi* de Miguel Ângelo, e ainda mais das jovens figuras pintadas nos tetos dos Carracci, carregando uma corrente no pescoço como se fosse um laço de fita.

Assim como seus congêneres das *Antiguidades de Roma*, os pequenos habitantes das *Prisões* surpreendem por sua alacridade, bem característica do século XVIII. Alguns desses fantoches, transeuntes, presos ou carcereiros, com as suas piruetas, seguram na mão uma vara que talvez seja uma lança, mas que parece mais o arco de uma música vaga e estridente ou a maromba de um equilibrista, e que substitui aqui a chibata de tanger o gado que o Piranesi das *Antiguidades* põe nas mãos dos seus campônios. Uma sugestão de suplícios flutua no ar das *Prisões*, mas quase tão vaga como, nas *Vistas* dos lugares desertos da Campanha romana, a sugestão dos maus encontros. O verdadeiro horror das *Carceri* está menos em algumas misteriosas cenas de tortura do que na indiferença daquelas formigas humanas vagando em espaços imensos, e cujos diversos grupos não parecem nunca se comunicar entre si, ou sequer perceber a respectiva presença e ainda menos notar que, num canto escuro, um condenado está sendo torturado. E daquela perturbadora multidão minúscula, talvez o traço mais original seja a imunidade à vertigem. Leves, bem à vontade naquelas altitudes do delírio, aqueles insetos não parecem perceber que estão à beira do abismo.

Mas por que Piranesi deu às *Prisões imaginárias* esses caracteres simultaneamente fictícios, e sublimes, ou, o que é a mesma coisa, por que ele escolheu para os seus suntuosos fantasmas arquitetônicos o nome de *Carceri*? A influência de uma ilustração de romance de cavalaria feita quase quarenta anos antes, por um gravador quase desconhecido, a hipótese de um projeto de cenário para uma época, da qual nem sequer o nome chegou até nós, só explicam de forma incompleta a escolha do tema e da série de dezoito obras-primas.[2]

Sem sombra de dúvida, as *Prisões* poderiam ser um dos primeiros e mais misteriosos sintomas dessa obsessão pelo encarceramento e o suplício que, gradativamente, se apodera das mentes durante os últimos decênios do século XVIII. Pensamos em Sade, nas masmorras da vida florentina onde Mirsky encerra suas vítimas. Não que, já vimos, Piranesi sirva de prelúdio, tão significativamente quanto poderíamos acreditar, às manias cruéis do autor de *Justine*, mas porque ambos, Sade e o Piranesi das *Prisões*, exprimem esse abuso que é de alguma forma a conclusão inevitável da vontade de poder barroca. Pensa-se no requisitório de Beccaria contra as atrocidades das prisões da época, que ia dentro em pouco transformar as consciências e ajudar a tomar as bastilhas do *Ancien Régime*. Pensa-se principalmente, sob a impressão do

2. Dezoito, se contarmos, além das dezesseis da edição de 1761, a admirável prancha XIV da primeira versão, substituída depois pela XVI da edição definitiva, e a *Prisão escura* da *Prima parte di architettura*, que pertence evidentemente ao grupo das *Carceri*.

contraste quase grotesco entre a visão interior dos poetas e a realidade da história, que apenas trinta anos separam as fantásticas *Carceri* das prisões do Terror que não têm nada de poético, e que o gentil Hubert Robert, amigo e êmulo de Piranesi, ia ter a oportunidade de pintar, na sórdida falta de conforto burguês da Conciergerie, Camille Desmoulins, à espera da morte entre um catre, um urinol, uma escrivaninha portátil e uma miniatura de sua Lucile. Mas apesar do grupo prometeico dos prisioneiros da prancha X, apesar de um gesto de pena ou medo que alguns pequenos personagens parecem esboçar na sombra, não é absolutamente certo que o próprio Piranesi tenha sido atingido pelo acesso de horror e revolta pré-revolucionário do qual as suas *Prisões* são, apesar de tudo, um dos signos precursores. Na última prancha da segunda versão, as sombrias inscrições incompletas: *Infamas... Ad terrorem increscentis audaciae... Impietati et malis artibus* parecem pôr o autor a favor da vindita pública, da ordem romana, e mostrar os presos das *Carceri* mais como malfeitores do que como mártires.

Relegando ao segundo plano a explicação pelo sadismo antecipado ou a presciência revolucionária, talvez seja preciso buscar o segredo das *Prisões* num conceito que preocupou particularmente a imaginação italiana e que sempre foi fecundo em obras-primas, o do Juízo Final, do Inferno, do *Dies Irae*. Apesar da ausência total de qualquer concepção religiosa na base das *Prisões*, aqueles abismos escuros e aqueles rabiscos lúgubres nem por isso deixam de ser o único e grandioso equivalente que a arte barroca italiana produziu do terrível funil e do *Lasciate ogni speranza* de Dante. Elie Faure, na sua *História da arte*, tinha observado por alto que o autor das *Carceri* pertencia à grande tradição do *Juízo final* de Miguel Ângelo e isso é verdade não só do ponto de vista das perspectivas pendentes e da disposição do espaço, porém mais ainda do ponto de vista das perspectivas internas. A obra de Miguel Ângelo, impregnada do pensamento dantesco, parece ter servido de intermediária entre as *Prisões* de Piranesi totalmente laicas e as velhas concepções sagradas da Justiça Imanente. Nenhum Deus, é verdade, atribui aos malditos, nas *Carceri*, um lugar ao longo dos patamares do abismo, mas sua própria omissão ainda torna mais trágica a imagem das ambições desmedidas e do perpétuo fracasso do homem. Aqueles lugares de reclusão dos quais são eliminados o tempo e as formas da natureza viva, aquelas câmaras fechadas, que se transformam tão depressa em câmaras de tortura, mas cujos habitantes parecem, na maioria, perigosos e obtusamente à vontade, aqueles abismos sem fundo e, no entanto, sem saída, não são uma prisão qualquer: são os nossos infernos.

"A Dinamarca é uma prisão", diz Hamlet. "Então, o mundo também é", replica o plácido Rosencranz, superando por uma vez o príncipe trajado de preto. Será preciso atribuir a Piranesi uma concepção do mesmo gênero, a visão distinta de um universo de prisioneiros? Quanto a nós, entristecidos por mais dois séculos de aventura humana, reconhecemos muito bem aquele mundo fechado e, no entanto, infinito em que pululam minúsculos e obsessivos fantasmas: reconhecemos o cérebro do homem. Não podemos deixar de pensar em nossas teorias, nossos sistemas, nossas construções mentais magníficas e inúteis, em cujos recônditos acaba sempre por se agachar um torturado. Se aquelas *Prisões*, durante tanto tempo relativamente desprezadas, atraem, como acontece agora, a atenção do mundo moderno, não é somente, como disse Aldous Huxley, porque aquela obra-prima de contraponto arquitetônico prefigura certas concepções da arte abstrata, é principalmente porque aquele mundo fictício e, no entanto, sinistramente real, claustrofóbico, porém mega-

lomaníaco, não deixa de recordar-nos aquele em que a humanidade moderna se encerra cada dia mais, e cujos mortais perigos começamos a reconhecer. Quaisquer que tenham podido ser para o autor as implicações quase metafísicas das *Carceri* (ou, ao contrário, sua total ausência) existe, entre as palavras saídas dos lábios de Piranesi, uma frase, pronunciada talvez em tom de brincadeira, que indica que ele não ignorava o lado demoníaco de seu próprio gênio: "Eu preciso de grandes ideias, e acho que, se me encomendassem o plano de um novo universo, eu faria a loucura de empreendê-lo". Uma vez na vida, conscientemente ou não, o artista manteve esse compromisso quase arquimediano que consiste em traçar, de um mundo unicamente construído pelo poder ou a vontade de um homem, uma série de épuras: disso resultaram as *Prisões.*

Como a maioria das glórias artísticas, a de Piranesi foi intermitente e fragmentária, pois atingiu sucessivamente as diversas partes de sua obra. As *Vistas* e as *Antiguidades de Roma* tornaram-se imediatamente célebres, principalmente fora da Itália, onde foram a princípio recebidas com menos entusiasmo. Pode-se dizer que fixaram, para sempre, certo aspecto de Roma em certo momento de sua história. Fizeram até mais: como não temos, das épocas que precederam a de Piranesi, nenhuma documentação igual, em abundância e principalmente em beleza, à sua, e, em particular, não conheceremos nunca o aspecto físico de Roma na Antiguidade a não ser através de frias e hipotéticas reconstruções arqueológicas, a imagem que deixou das ruínas romanas de seu tempo estendeu-se pouco a pouco retroativamente, na imaginação humana; e é quase maquinalmente nas ruínas de Roma como as pintou Piranesi e não no monumento em seu estado inicial ou mais antigo, que nós nos surpreendemos pensando primeiro, quando nos acontece dizer o nome de um edifício de Roma.

A partir dos últimos anos do século XVIII, não houve, provavelmente, em parte alguma nenhum estudante de arquitetura que não tenha sido direta ou indiretamente influenciado pelos álbuns de Piranesi, e pode-se afirmar que de Copenhague a Lisboa e de São Petersburgo a Londres, ou até ao jovem estado de Massachusetts, os edifícios e as perspectivas urbanas riscados naquela época e durante os cinquenta anos seguintes não seriam o que são se seus autores não tivessem folheado as *Vistas de Roma*. Piranesi certamente teve sua influência na obsessão que acabou arrastando para a Itália Goethe, que encontraria ali uma segunda juventude, e Keats, para morrer. A Roma de Byron é piranesiana assim como são também piranesianas a de Chateaubriand, e aquela, mais esquecida, de Mme de Staël, bem como a "cidade dos túmulos" de Stendhal. Pelo menos até 1870, e até à onda de especulações imobiliárias que se seguiu à escolha de Roma como capital do novo reino da Itália, a aparência da cidade permanecera piranesiana, e é ainda em grande parte a lembrança da sua Roma meio antiga, meio barroca, que nos atrai irresistivelmente hoje para aquela cidade cada vez mais mudada.

Ao divulgar entre o grande público o gosto pelas ruínas, limitado até o século XVIII a alguns artistas e poetas, a influência de Piranesi teve o paradoxal resultado de modificar a própria ruína. O gosto pela preservação e restauração, às vezes abusivamente, das obras de arte antigas, antecedeu muito o de preservar e restaurar os escombros de onde elas tinham saído. Até o dia em que se desenvolveu a poesia da arqueologia da qual os álbuns de Piranesi são um dos primeiros indícios, a ruína, com poucas exceções, tinha sido considerada como uma mina para a extração das obras-primas transportadas depois para as coleções papais ou principescas; ou ainda, como se

queixava o próprio Piranesi, como uma canteira de mármore explorada para a ereção de monumentos novos por papas preocupados em dirigir para a glória do Cristianismo (e a sua própria glória) o que havia sido a grandeza pagã da Antiguidade. Foi essa ruína desmoronada e trágica que Piranesi gravou, e a própria difusão de sua obra foi um dos elementos que talvez tenham mudado a atitude do público, e finalmente das próprias autoridades, e que nos levaram à ruína rotulada, espanada e restaurada de hoje, objeto da solicitude do Estado e riqueza nacional do turismo organizado.

A moda das *Vistas* e das *Antiguidades de Roma* era substancialmente fundada, não num mérito estético ou técnico que poucos podem julgar, mas nos seus temas; estes atendiam ao gosto de amadores para quem os grandes nomes e os grandes lugares da história romana faziam parte da bagagem escolar. Com as gerações seguintes, esses conhecimentos iam reduzir-se a pouca coisa. Além disso, o interesse arqueológico propriamente dito voltava-se, em grande parte, para os monumentos da Grécia até então inacessíveis, mas que acabavam de se incorporar ao patrimônio europeu, depois para o Egito e o Oriente Médio recentemente explorados ou decifrados. Roma deixava de ser a única rainha do mundo antigo que tinha sido até o fim do século XVIII. Enfim, essas pranchas, admiráveis sob tantos pontos de vista, sofreram com a inflação alcançada pela arte da gravura no século XIX, confundiram-se na multidão sem glória das imagens de lugares ou de monumentos célebres, cujos exemplares, com grandes margens, em molduras de acaju ou de pau-rosa, ornamentavam as salas de jantar da província. Pouco a pouco, as *Antiguidades* e as *Vistas* de Piranesi foram relegadas, com o restante, a um canto escuro dos corredores, ou até ao sótão. Encontramo-las hoje com aquela admiração, ao mesmo tempo nova e motivada, que frequentemente sentimos quando vimos pela primeira vez obras saídas da moda e, depois, do esquecimento que se segue à moda.

Os álbuns decorativos de Piranesi, aqueles desenhos que, passando pelo Luís XVI e o Diretório, antecipam o estilo Império, encontraram imediatamente certo eco na Inglaterra, onde o autor se tornara, desde 1757, membro da Sociedade dos Antiquários de Londres; eles contribuíram um pouco sem dúvida para a passagem do barroco ao neoclássico por toda a parte na Europa. Mas, no conjunto, para aquela obsessão quase desenfreada pelo antigo se impor à imaginação dos decoradores e marceneiros, foi preciso esperar que os fatos tornassem a pôr em moda a Roma consular e a dos Césares, e os quarenta séculos da história do Egito dos faraós. É curioso notar, em particular, que a primeira semente daquele estilo egipcizante, com a sua profusão de esfinges, Osíris e múmias, encontra-se, não, como se poderia supor, nos desenhos de estátuas do vale do Nilo da *Description de l'Égypte* de Jomard, começada na época de Napoleão e terminada no reinado de Luís XVIII, mas no álbum da *Arte d'adornare i cammini*, publicado em 1769 por Piranesi, que se inspirou nas modestas estátuas pseudoegípcias encontradas na Vila Adriana entre 1740 e 1748 e que hoje estão no Vaticano.

O destino das *Prisões imaginárias* foi diferente do restante da obra de Piranesi. Elas foram, como vimos, pouco apreciadas na época a não ser por alguns raros amadores. Desde 1763, no entanto, as *Prisões* figuravam na biblioteca de Luís XV, e o comentário correspondente elogiava seus belos efeitos de luz. Quase ignorados pelo público em geral, durante o século XIX, aqueles edifícios surgidos da varinha mágica de um tenebroso feiticeiro deviam, no entanto, encantar alguns poetas: Théophile Gautier gostaria de ver *Hamlet* representado num cenário tirado das *Prisões*, e nisso ele estava ao mesmo tempo muito atrasado e muito adiantado quanto às ideias sobre decoração

teatral de seu século. Mas foi principalmente Victor Hugo quem parece ter sofrido mais profundamente a influência de Piranesi, e as alusões ao gravador italiano são bastante frequentes em sua obra. Foi evidentemente através das *Antiguidades* e das *Vistas* que este homem, que só entreviu Roma uma vez em toda a sua existência, e com os olhos de criança pequena, imaginou a cidade dos Césares; é provável que a *Ode à l'Arc de Triomphe*, com sua evocação das ruínas de cidades do passado e dos escombros da Paris futura, não fosse o que é, se o autor não tivesse folheado frequentemente aquelas grandes imagens da decrepitude romana. Pelas *Prisões imaginárias*, o Hugo poeta (e talvez também o Hugo desenhista) sentia uma verdadeira obsessão. Aquelas "effrayantes Babels que rêvait Piranèse" provavelmente serviram de pano de fundo para alguns de seus poemas; nelas, ele reconhecia a sua tendência para o sobre-humano e o misterioso. O visionário reconhecia o visionário.

Entretanto foi na Inglaterra, principalmente, que a influência de Piranesi parece ter se exercido com mais força sobre certas imaginações de poetas e artistas. Horace Walpole via nelas "cenas caóticas e incoerentes onde se sente o escárnio da Morte", apreciação, em si, mais melodramática do que precisa, mas aquelas sombrias imagens parecem ressurgir em seu romance *The Castle of Otranto*, publicado em 1764, portanto três anos após a edição definitiva das *Carceri*, e que tem como cenário um imaginário torreão italiano. O fantástico William Beckford era um dos admiradores de Piranesi, e as vastas salas subterrâneas de seu *Vathek*, publicado em 1784, talvez se ressintam também das fuliginosas *Prisões*. Coisa curiosa, Walpole e Beckford, os dois mestres do *roman noir*, foram ao mesmo tempo dois construtores apaixonados, e as caprichosas estruturas rococó-góticas de um e gótico-mouriscas do outro, sem prosseguir de forma alguma na grande maneira barroca de Piranesi, traem, no entanto, a mesma obsessão de uma arquitetura subjetiva. Mas o mais belo texto inglês referente a Piranesi não provém desses dois ricos amadores e sim das *Confissões de um comedor de ópio*, de De Quincey, ou talvez das reminiscências de Coleridge narradas por De Quincey, que citamos a seguir:

> Um dia em que eu estava olhando as *Antiguidades de Roma* de Piranesi em companhia de Coleridge, este descreveu-me uma série de gravuras daquele artista, intitulada *Sonhos* e que descreve suas próprias visões no delírio da febre. Algumas dessas gravuras (descrevo-as somente segundo a lembrança do que Coleridge me disse delas) representam vastos vestíbulos góticos; formidáveis engenhos ou máquinas, rodas, cabos, catapultas, etc., demonstram uma enorme força em ação ou uma enorme resistência vencida. Vê-se nelas uma escada que se eleva ao longo de uma muralha e cujos degraus Piranesi sobe às apalpadelas. Um pouco mais alto, a escada para de repente, sem nenhum parapeito, não oferecendo outra saída além de uma queda no abismo. O que quer que possa acontecer ao infeliz Piranesi, supõe-se então que, de uma maneira ou de outra, suas fadigas vão terminar. Mas se levantarmos os olhos, veremos uma segunda escada situada ainda mais alto, sobre a qual Piranesi se encontra de novo, dessa vez de pé, à beira extrema do abismo. Mais uma vez, levantemos os olhos e veremos uma série de degraus ainda mais vertiginosos, e, sobre estes, o delirante Piranesi continuando sua ambiciosa subida: e assim por diante até que aquelas escadas infinitas e aquele Piranesi desesperado desapareçam juntos nas trevas das regiões superiores. Era com a mesma capacidade de desenvolvimento ilimitado que a arquitetura dos meus sonhos crescia e se multiplicava infinitamente.

O que impressiona imediatamente nessa página admirável é, primeiramente, sua inteira fidelidade quanto ao espírito da obra de Piranesi, e depois a sua extraordinária infidelidade quanto ao sentido literal. O título, para começar, está errado, já que as *Carceri* nunca se chamaram *Sonhos*, e é interessante ver os dois poetas deixarem por assim dizer cair, do frontão daqueles palácios prodigiosos, seu nome de *Prisões*. E, além disso, a imagem de vestíbulos góticos, inconscientemente introduzida pelos dois grandes românticos naquele mundo arquitetônico especificamente romano. Mas, sobretudo, seria inútil procurar, nas dezoito pranchas que constituem a série total das *Carceri*, aquela delirante escada que continua a sua escalada ininterrupta aqui e ali por degraus ausentes, e onde um mesmo personagem, que seria Piranesi, reapareceria, cada vez um pouco mais alto, sobre novos degraus separados dos precedentes pelo abismo. Essa representação, tão característica de certo tipo de sonho obsessivo, ou foi transmitida por Coleridge a De Quincey, que nunca pusera os olhos nas *Prisões*, ou então foi inserida mais tarde pelo próprio De Quincey, na descrição que Coleridge lhe fez. O erro de um ou de outro pode ser perdoado, pois deve ter sido induzido pela própria natureza daquele estranho álbum. Realmente, as *Prisões* parecem pertencer ao tipo de obras meio hipnóticas, em que se poderia dizer que, entre dois olhares, os personagens se moveram, desapareceram ou surgiram e os próprios lugares mudaram misteriosamente. As *Carceri d'invenzione di G. B. Piranesi* suscitaram, assim, no autor de *Christabel* ou no de *Suspiria de Profundis*, a imagem de uma escada simbólica ou de um Piranesi simbólico, mais verdadeiros que o verdadeiro, emblemas de sua própria ascensão ou da sua própria vertigem. Assim se engendram, uns nos outros, os sonhos dos homens.

A história das pranchas de Piranesi deveria ser contada à parte. Tendo sido trazidas a Paris por Francesco Piranesi durante o período revolucionário, chegaram às mãos do editor Firmin Didot que as revendeu, um pouco mais tarde, à Academia de São Lucas em Roma, onde elas ainda estão. Piranesi calculava tirar de cada matriz de cobre um total de três mil exemplares, quantidade muito superior à da maioria dos gravadores da época, cujas matrizes se deterioravam após uma centena de provas. Essa espantosa resistência das matrizes em cobre, que permitiu a abundante difusão da obra de Piranesi, devia-se à admirável simplicidade de seus processos de gravador. Ele trabalhava o mais que podia com traços paralelos e poupava os sombreados que tendem a formar na matriz uma ilhota carcomida onde a tinta se acumula indevidamente ao ser aplicada. Apesar da perfeição técnica, os originais de Piranesi acabaram desgastando-se pelo uso e não podem mais ser utilizados hoje. Mesmo quando era vivo, ele próprio, muitas vezes, fez novos entalhes nas pranchas que apresentavam desgaste. É isso o que faz com que suas gravuras mais recentes sejam também as mais escuras. Não se deve esquecer esse detalhe quando se buscam as razões psicológicas do escurecimento das segundas versões das *Prisões*, embora a necessidade de tais retoques deva ter sido menor no caso delas do que no de outras obras do mesmo artista reproduzidas mais frequentemente. De qualquer forma, pareceu-nos útil terminar este trabalho por esses detalhes técnicos, que provam mais uma vez como foram modestas as preocupações de perfeição artesanal que contribuíram para essas obras-primas muitas vezes perturbadoras do grande virtuose.

CRONOLOGIA

Orietta Rossi Pinelli[1]

1720
Watteau acaba de voltar de sua permanência em Londres e pinta a Tabuleta de Gersaint.
Em 4 de outubro nasce Giovanni Battista, em Moiano de Mestre (Veneza).

1735
Magnasco volta a Gênova depois de uma estada em Milão. Boucher: primeiros encargos na Corte.
Primeiros estudos com o arquiteto Matteo Lucchesi e Giovanni Antonio Scalfarotto. Estuda gravura com Carlo Zucchi.

1740
Giovan Battista Tiepolo, *Vergine del Carmelo* [*Virgem do Carmo*] no teto da Scuola del Carmine em Veneza.
Viagem a Roma na comitiva do embaixador de Veneza, Francesco Venier.

1741
Mengs chega a Roma onde é fundada a Academia de história e de antiguidade romanas. O colecionador inglês Horace Walpole publica *Aedes Walpolianae.*
Começa a gravar pequenas *Vedute* [*Vistas*] para os editores romanos e frequenta o ateliê do gravador Giuseppe Vasi.

1743
A Galleria degli Uffizi é aberta ao público com doação feita por Anna Luisa de' Medici das coleções do grão-ducado à cidade de Florença.
Prima parte di architetture e prospettive inventate ed incise da Gio. Batta. Piranesi Architetto Veneziano dedicate al Sig. Nicola Giobbe. [Primeira parte de arquiteturas e perspectivas inventadas e gravadas por Giovanni Battista Piranesi, Arquiteto Veneziano, dedicadas ao Sr. Nicola Giobbe]. Passa esse ano e o seguinte em Veneza, talvez no ateliê de Tiepolo.

1744
Bernardo Bellotto aprofunda a experiência do efeito objetivo da vista em *Veduta di Vaprio d'Adda* [Vista de Vaprio d'Adda].
Pietro Longhi*: Il risveglio* [O despertar].
Trabalha com Carlo Nolli, em Roma, em *Pianta del corso del Tevere* [Mapa do curso do rio Tibre] e começa *Varie vedute di Roma antica e moderna* [Várias vistas de Roma antiga e moderna].

1745
Na Basílica de San Pietro [Vaticano], monumento funerário a Inocêncio XII, esculpido por Filippo della Valle. Bellotto executa *Due vedute di Torino* [Duas vistas de Turim].
Primeira edição de *Invenzioni Capric. di carceri all'acquaforte date in luce da Giovanni Buzard in Roma mercante al Corso,* [Invenções caprichosas de cárceres em gravura publicadas em Roma por Giovanni Buzard, negociante de arte em Corso [rua do centro de Roma]], republicadas posteriormente, em 1761, com modificações. *Varie vedute di Roma antica e moderna [...] raccolte da principio da Fausto Amidei libraro al Corso* [Várias vistas de Roma antiga e moderna [...] recolhidas inicialmente por Fausto Amidei, livreiro no Corso. A série foi enriquecida em 1748 e em 1750.

1746
Bottari publica *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma* [Esculturas e pinturas sagradas extraídas dos cemitérios de Roma]. Canaletto está em Londres

1748
Começam as escavações de Pompeia.
Nasce Jacques — Louis David.
Nuova pianta di Roma {Novo mapa de Roma] publicada por Nolli, em colaboração com Piranesi.

1. Pinelli, Orieta Rossi. *Piranesi.* Art Dossier 186. Giunti: Florença, fev. 2003.

1749
Mengs está em Dresden para pintar a Capela palatina.
Pier Leone Ghezzi faz a caricatura de Piranesi.

1750
Tiepolo trabalha nos afrescos do palácio real de Wurtzburgo. É fundada a Academia de Belas Artes de Veneza. Joshua Reynolds chega a Roma e se junta ao ateliê de Pompeo Batoni.
Uma série de folhas para *Opere varie di architettura, prospettive, grotteschi, antichità* [Obras diversas de arquitetura, perspectiva, grotescos, antiguidade]. O retrato de Piranesi é gravado por Polanzani. Trabalha na série *Camere Sepolcrali degli antichi Romani le quali esistono dentro e fuori Roma* [Câmaras funerárias dos antigos Romanos que existem dentro e fora de Roma]. Entra na Arcadia, por intermédio, talvez, de Bottari.

1751
Começam a sair em Paris os primeiros volumes da *Encyclopédie*.
Le Magnificenze di Roma [As grandiosidades de Roma], publicadas por Giovanni Bouchard.

1752
Caylus começa a publicar *Recueil d'antiquités [...]* [Coleção de antiguidades] que defende a importância da arte etrusca e sua prioridade em relação à romana.
Raccolta di varie vedute di Roma sì antica che moderna intagliate la maggior parte dal celebre Giambattista Piranesi e da altri incisori.[Coleção de vistas de Roma antiga e moderna, a maior parte delas entalhadas pelo célebre Giambattista Piranesi e por outros gravadores] Casa-se com Angela Pasquini.

1753
William Hogarth publica *L'analisi della bellezza* [A análise da beleza]. Bellotto trabalha nas vistas de Pirna. Em Veneza, Carlo Goldoni assina um contrato com o Teatro San Luca: é o ano de *La Locandiera* [A estalajadeira].
Publica os *Trofei di Ottaviano Augusto innalzati per la Vittoria ad Actim e conquista dell'Egitto* [...] *che si vendono dal libraio Iambattista Bouchard a San Marcelo al Corso* [Troféus de Otaviano Augusto erguidos pela vitória de Ácio e pela conquista do Egito [...] que são vendidos pelo livreiro Iambattista Bouchard em San Marcello al Corso.

1755
Richard Wilson pinta *Et in Arcadia Ego*.
Robert Adam frequenta o ateliê de Piranesi.

1756
Pannini pinta a *Galleria immaginaria* [Galeria imaginária], dedicada a Roma.
Le antichità romane [As antiguidades romanas], em quatro volumes.

1757
Edmund Burke publica *Inchiesta sul Bello e il Sublime* [Investigação sobre o Belo e o Sublime]. Morte de Rosalba Carriera. Nascimento de Canova.
É nomeado membro honorário da *Royal Society of Antiquaries* de Londres.
Lettere di Giustificazione scritta a Milord Charlemont [Carta de justificação escrita a Milorde Charlemont] (panfleto contra o não financiamento de *Antichità romane* por parte do lorde irlandês).

1760
Mylne: ponte de Blackfriars em Londres.
Decora o *Caffé degli Inglesi.*

1761
Em Veneza. Alessandro Longhi, filho de Pietro, trabalha na elaboração das biografias dos pintores mais célebres de seu tempo. Mengs está em Madri. Diderot exalta Pigmaleão e Galateia, de Falconet, e começa a atacar Boucher.
Nova edição, com modificações até mesmo no título, de *Carceri d'invenzione di G. Battista Piranesi Archit. Vene. Presso l'autore a Strada Felice vicino alla Trinità de' Monti, 2ª edizione* [Cárceres de invenção de G. Battista Piranesi, Arquiteto Veneziano. Com o autor em Strada Felice, perto de Trinità dei Monti, 2º edição].
É nomeado acadêmico de San Luca e muda casa e ateliê para o edifício Tornati (atual nº 48 de Via Sistina). *Della magnificenza ed architettura de' romani* [Sobre a grandiosidade e a arquitetura dos romanos] *Le rovine del castello dell'Acqua Giulia* [As ruínas do castelo de Acqua Giulia].

1762
Giovan Battista Tiepolo e o filho Domenico são chamados à corte da Espanha.
Rousseau escreve o *Contrato Social*.
Il *Campo Marzio dell'antica Roma* [O Campo Marzio [bairro] de Roma antiga], *Lapides Capitolini [Inscrições de Roma antiga] e Descrizione e disegno dell'Emissario del lago di Albano* [Descrição e desenho do emissário do Lago Albano].

1763
Visita a Chiusi e Corneto

1764
Winckelmann publica a *Storia dell'arte presso gli antichi* [História da arte entre os antigos]. Walpole publica um romance neogótico de grande sucesso*: Il castello di Otranto* [O castelo de Otranto].
Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo [Antiguidades de Albano e de Castel Gandolfo] *Antichità di Cori* [Antiguidades de Cori]. Recebe a incumbência de restaurar a abside e o coro em San Giovanni in Laterano [basílica] e a igreja de Santa Maria del Priorato, no Aventino [bairro de Roma].

1765
Pietro Leopoldo de Lorena, filho de Francesco Stefano e da imperatriz Maria Teresa da Áustria, torna-se grão-duque da Toscana.
Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la Lettre de M. Mairette aux auteurs de la Gazette Littéraire de l'Europe [Observações de Giovanni Battista Piranesi sobre a Carta de M. Mairette aos autores da Gazeta Literária da Europa].

Tradução em francês da *Storia* de Wincklemann. Morte de Nattier.
Terminam os trabalhos na igreja de Santa Maria del Priorato.

1767
A erupção do Vesúvio atrai inúmeros visitantes e muitos artistas a Nápoles. Bellotto trabalha na corte de Varsóvia. Samuel Wallis descobre o Tahiti.
Trabalha no apartamento do cardeal Rezzonico, no Quirinal. É nomeado cavaleiro do *Speron d'oro* [ordem de cavalaria papal Espora de Ouro] pelo Papa. Vai com frequência à Vila Adriana, em Tivoli, para desenhar as ruínas.

1769
Greuze expõe no Salon [exposição de pintura e escultura no Louvre de Paris] *Settimio Severo e Caracalla* [Setimio Severo e Caracala, imperadores romanos] que é rejeitado pela Academia.
Diverse maniere d'adornare i camini ed ogni altra parte degli edifizi [...] [Diversos modos de ornar lareiras e qualquer outra parte dos edifícios].

1770
Tem início a fundação do Museu Pio-Clementino nos Palácios Vaticanos em Roma. Morte de Tiepolo e Boucher.
Primeiras viagens a Herculano e Pompéia.

1772
Goethe dedica um ensaio à catedral gótica de Estrasburgo exaltando sua grandiosidade.
Entra em polêmica com a Academia de San Luca em razão do monumento a ser dedicado a Pio Balestra.

1777
Visita os templos de Pesto.

1778
Füssli desenha em Roma *L'artista disperato per la grandiosità dele rovine antiche* [O artista desesperado pela grandiosidade das ruínas antigas]. Em Turim, é aberta a Real Academia de pintura e escultura.
Pianta di Roma e del Campo marzio [Mapa de Roma e de Campo Marzio] *e Vasi candelabri cippi sarcophagi tripodi lucerne ed ornamenti antichi* [Vasos, candelabros, estelas, sarcófagos, trípodes, candeeiros e ornamentos antigos].
Morre em 9 de novembro em Roma.

MUSEU LASAR SEGALL

Diretor Emérito
Mauricio Segall

Diretoria
Jorge Schwartz
Marcelo Monzani

EXPOSIÇÃO

Curadoria
Jorge Schwartz e Marcelo Monzani

Montagem
Ademir Maschio/ Leonardo Takato Kikuchi/
Luiz Fernando G. dos Santos/ Maria Gilenilda C. Nascimento
Paulo Nascimento/ Pierina Camargo/ Ubiratan Torres

Comunicação Visual
Nilton Campos

Comunicação
Selene Cunha

Administração
Valquiria Carmo Cestrem — coordenação
Dimas Luppi Kubo
Luciana Gonçalves de Azevedo
Silvia Miloco
Walter Moacir da Costa

Atelier Ana Maria Tavares
Aarão Reis dos Santos
Denise Pereira de Souza
Pedro Perez Machado

PUBLICAÇÃO

Coordenação Editoral
Jorge Schwartz

Produção
Marcelo Monzani

Textos
Aldous Huxley © Karin Schindler Com
e Adm de Direitos Autorais Ltda.
Daniel Samoilovich ©
Jorge Schwartz ©
Fabiola López-Durán e Philip Kelleher ©
Marguerite Yourcenar © Empresas Ediouro Publicações
Neide Jallageas ©
Sergei Eisenstein © Foundation International
Eisenstein Center
Cronologia Piranesi © Giunti Editore

Tradução
Gênese Andrade — Aldous Huxley
Jorge Schwartz — Daniel Samoilovich
Neide Jallageas — Sergei Eisenstein
Stella o. Tagnin — Fabiola López-Durán e Philip Kelleher
Sonia Maria Scala Padalino — Orieta Rossi Pinelli

Revisão
Erivoneide Barros
Maria Carolina de Araújo

Projeto Gráfico
Raul Loureiro
Jussara Fino

CTP, impressão e acabamento
Finaliza Editora e Indústria Gráfica

GOVERNO FEDERAL

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Cultura
Roberto Freire

Presidente do IBRAM
Marcelo Mattos Araújo

Agradecimentos a Ana Maria Tavares, Almeida Dale, Celso Vasconcelos — Empresas Ediouro Publicações, Claudio Pescio, Daniel Samoilovich, Fabiola López-Durán, Fundação Biblioteca Nacional, Galeria Vermelho, Galeria Silvia Cintra, Galeria Sicardi, Juliana Landgraf, Karin Schindler, Luciana Brito, Maria José da Silva Fernandes, Monica Tachotte, Naum Kleiman — Foundation International Eisenstein Center, Neide Jallageas, Patrícia Borges, Pedro Prado, Philip Kelleher, Renato Lessa e Rosa e Eduardo Dalla Vecchia.

Créditos Fotográficos
Giovanni Battista Piranesi —
© Acervo Fundação Biblioteca Nacional — Brasil
e Foundation International Eisenstein Center
Ana Maria Tavares — © Ana Maria Tavares

Ctp, impressão e acabamento
Finaliza Editora e Indústria Gráfica

© Museu Lasar Segall 2017

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.
Foi feito o depósito legal na Biblioteca Nacional (lei nº 10.994, de 14/12/2004)
Direitos reservados e protegidos pela lei no 9.610/1998
Proibida a reprodução total ou parcial sem a prévia autorização dos editores

Impresso no Brasil 2017

Museu Lasar Segall
Exposição realizada entre 12.09–09.11.2015
Rua Berta, 111 — São Paulo/SP
Funcionamento de quarta a segunda das 11 às 19 hs
www.museusegall.org.br
Metrô Santa Cruz

Ficha catalográfica –
Cárceres a duas vozes: Piranesi e Ana Maria Tavares

Museu Lasar Segall
Cárceres a duas vozes: Piranesi e Ana Maria Tavares; curadoria de Jorge Schwartz e Marcelo Monzani ; textos de Aldous Huxley; Daniel Samoilovich; Jorge Schwartz; Fabiola López-Durán; Philip Kelleher; Marguerite Yourcenar; Neide Jallageas; Sergei Eisenstein – São Paulo : Museu Lasar Segall, 2015.
144 p. ; il. cor e p/b

Catálogo da exposição realizada no Museu Lasar Segall, de 12 setembro a 9 de novembro de 2015.

ISBN 978-85-62930-16-4

1. Arte – Século XVIII. 2. Arte – Brasil – Século XXI 2. Arte moderna – Brasil 3. Arte contemporânea – Brasil – Século XXI 4. Artistas brasileiros I. Schwartz, Jorge II. Monzani, Marcelo III. Huxley, Aldous IV. Samoilolvich V. Lopez-Duran, Fabiola VI. Kelleher, Philip VII. Youcenar, Marguerite VIII. Jallageas, Neide IX. Eisentein, Sergei X.Título

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Jenny Klabin Segall/Museu Lasar Segall/IBRAM/Minc

MUSEU LASAR SEGALL IBRAM - MINC
ASSOCIAÇÃO CULTURAL DE AMIGOS DO MUSEU LASAR SEGALL
sistema brasileiro de museus
ibram instituto brasileiro de museus
MINISTÉRIO DA CULTURA
BRASIL GOVERNO FEDERAL

SOBRE O FRAGMENTO: ANA MARIA TAVARES E PIRANESI EM UM EXERCÍCIO DURACIONAL*

Philip Kelleher e Fabiola López-Durán

"As gravuras de Piranesi a partir de meados do Iluminismo apontam para uma compreensão crítica e alternativa da modernidade que sempre se opôs à crença ingênua no progresso e no aperfeiçoamento moral da humanidade".
ANDREAS HUYSSEN[1]

Uma escada em espiral se eleva na fachada de uma fábrica têxtil abandonada em São Paulo.[2] Conectada à pele externa do edifício, a estrutura metálica liga o interior e o exterior. À medida que se torce para cima, os degraus são alternadamente expostos e protegidos de uma exterioridade à qual a espiral é finalmente ligada. A escadaria atua como um umbral estendido que liga, mas não erradica, o vazio vertical e horizontal entre a rua e o interior da fábrica [Img.1]. Em 2002, esta escada em caracol serviu de ponto de partida, ou certamente de entrada, para a intervenção de arte pública de Ana Maria Tavares na fábrica. Naquele trabalho, intitulado *Labirinto*, a artista criou um sistema complexo de escadas e plataformas que serpenteiam através do edifício.[3] Ela perfurou pisos e paredes, a fim de reconfigurar o sistema industrial [Img.2]. Vários anos depois, Tavares continuaria a usar a escada em espiral e plataformas metálicas em uma série de vídeos e trabalhos de caráter fotográfico chamados coletivamente Airshaft [Img.3]. Como o título desse último grupo de obras indica, o espaço intersticial continua a ser crucial para a produção e a reflexão da artista: airshaft indica passagens tanto para a circulação ambiental como para o movimento humano (um poço de elevador, por exemplo). Consequentemente, Giovanni Battista Piranesi torna-se um interlocutor importante: a obra do artista do século XVIII *Carceri d'Invenzione* enfatiza não só intervalos verticais e horizontais, mas também uma derrapagem, ou perda de limites exteriores. Piranesi fornece, então, um vetor adicional (anacrônico) à tentativa de Tavares em lidar com os problemas contemporâneos de fragmentação e com as fronteiras e os limites tendenciosos[Img.4]. Em um desenho preparatório para Labirinto, uma linha azul indica movimento — um tipo de conectividade proi-

*** Texto reimpresso na íntegra com as notas dos autores.**
Este folder faz parte do catálogo, *Cárceres a duas vozes // Piranesi e Ana Maria Tavares*, e não pode ser comercializado separadamente.

1. Andreas Huyssen, "Nostalgia for Ruins" *Grey Room* 23 (Spring 2006): 14.

2. Localizado no bairro do Belenzinho, esta unidade industrial foi construída em 1934 para sediar o Moinho Santista SA, uma indústria têxtil que o grupo argentino Bunge & Born adicionou aos seus negócios de trigo no Brasil. Peter Evans, *Dependent Development: The Alliance of Multinational, State, and Local Capital in Brazil* (Princeton: Princeton University Press, 1979), 141.

3. Com esta instalação de arte, Tavares participou da edição 2002 de *Arte/Cidade*, em São Paulo, projeto de curadoria de Nelson Brissac. Esta edição reuniu uma série de intervenções públicas na cidade concebidas por artistas e arquitetos internacionais, incluindo Vito Acconci, Rem Koolhaas, Antoni Muntadas, Krzysztof Wodiczko e os brasileiros Waltercio Caldas, Carmela Gross, José Resende, Regina Silveira, Mauricio Diaz e Walter Riedweg.

encarte_piranesi.indd 1 7/12/17 9:58 AM

bida pela ordem compartimentalizada do edifício [Img.5]. Há algo de não-confrontador na forma dessa linha ao ecoar as linhas do telhado em ângulo do projeto arquitetônico. No entanto, a qualidade do desenho desigual feito a mão, em si uma proposta para alterar fisicamente a estrutura, coloca em movimento uma reordenação paradoxal e insolúvel. A forma labiríntica linear lembra o tropo comum da fita de Moebius; porém, o loop fica aberto, e setas indicam que os dois pontos finais lineares servem como pontos de entrada, e não, como se poderia esperar, um ponto de entrada e um de saída.[4] Design, ordem e estrutura estão destinados à fragmentação, desordem e dissolução. Em vez de abandonar o primeiro ou o último, Tavares junta os dois de uma forma que não apresenta necessariamente respostas, mas examina novas formas de explorar e pensar.

I. Visão instável

As gravuras das prisões de Piranesi, *Carceri d'Invenzione*, são espaços fictícios; mas, como Andreas Huyssen argumentou em 2006, elas são fundamentalmente ligadas à arqueologia do artista em relação às ruínas romanas [Img.6].[5] Ou seja, as ilustrações conectam, de forma produtiva, as históricas ruínas arquitetônicas com um *design* imaginário orientado para o futuro. Tavares empreende um processo análogo: ela escava a antiga fábrica paulista em *Labirinto* e depois re-objetiva as extrações formais ao longo da série *Airshaft*. No entanto, sua fase "arqueológica" é distinta — um corte que perfura e atravessa em vez da natureza catalográfica das gravuras de Piranesi.[6] Isso não deve situar Piranesi nem como um contador objetivo (o seu apoio polêmico à arquitetura romana em detrimento da grega é bem conhecido), nem menosprezar a metodologia de Tavares.[7] Em vez disso, a disparidade evidencia a óbvia diferença de contexto. Além disso, o relacionamento de Tavares com os artistas, arquitetos e pensadores com os quais se engaja — Piranesi, Laugier, Niemeyer, para citar alguns — é menos rígido.[8] A ambivalência é produtiva. As rampas e plataformas de Oscar Niemeyer, por exemplo, formam uma armadura semi-antitética para o *Labirinto*: Tavares observa que ela procurou subverter a visão objetiva distanciada criada pelo arquiteto.[9] A artista instalou escadas em espiral que cortam verticalmente através de pisos e tetos de concreto anteriormente intactos no interior do edifício — um movimento que começa a desafiar a ordem espacial divisiva. Ela construiu passarelas de malha de aço que cediam um pouco sob o peso do espectador; embora esses caminhos estivessem ligeiramente acima dos pisos existentes, produziam uma posição não absolutamente segura de onde observar.[10] Se essa trajetória instável questiona um tipo específico de distanciamento, próprio do Estilo Internacional, uma nova forma de distância foi colocada em seu lugar.[11] O edifício, afinal, é uma fábrica têxtil e, além disso, abandonada. Explorar, ou enquadrar essa ruína industrial não pode ter como objetivo criticar a produção em massa centralizada de produtos têxteis no sul global (uma modalidade que, é claro, marca

4. À semelhança da escultura vencedora de Max Bill na primeira Bienal de São Paulo, em 1951, o *Labirinto* de Tavares evoca uma estrutura contínua que vira e revira como a fita de Moebius, mas que, em vez de simbolizar o olhar à frente da arte concreta e sua conexão com os avanços na ciência e na indústria, aponta para a sua natureza fragmentária e sua conexão com as disparidades entre modernismo, modernidade e modernização no Brasil.

5. Huyssen, "Nostalgia for Ruins", 6-21.

6. Em outras palavras, as manipulações de Tavares se registram em termos mais materiais – cortes físicos no edifício de concreto, por exemplo – do que as de Piranesi.

7. É importante ressaltar que queremos evitar a criação de um binário valorativo entre os dois. Uma breve palavra adicional sobre a metodologia de Tavares: a fim de levar o espectador a ter uma experiência crítica, ela instrumentaliza uma estratégia que chama de "rotação". A partir da década de 1990, ela vem incorporando sistematicamente *fac-símiles* de elementos de espaços públicos e mobiliário urbano, tais como barras de apoio do metrô, saguões de aeroportos e barras de segurança a suas instalações artísticas. Ao fazer isso a artista revela a menos aparente materialidade desses objetos – seus usos ou localização no âmbito dos sistemas de poder. Sobre a metodologia de Tavares ver Ana Maria Tavares, "Suspensão, mobilidade, deslocamentos, rotações: Arte e arquitetura feitas natureza-morta" em Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa e outros (ed.), *27a. Bienal de São Paulo Seminários* (São Paulo: Cobogó, 2008), 138-150. Sobre a polêmica de Piranesi ver, entre outras fontes, Alina Payne, "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism," *Journal of the Society of Architectural Historians* 53 (1994): 322-342; Erika Naginski, "Preliminary thoughts on Piranesi and Vico," *RES: Anthropology and Aesthetics* 53/54 (Spring – Autumn 2008) 150-165; e, claro, o estudo clássico da controvérsia greco-romana: Rudolf Wittkower, "Piranesi's 'Parere su l'architettura'", *Journal of the Warburg Institute* 2 (1938-1939): 147-158.

8. Por exemplo, uma das séries mais poderosas dentre as obras de Tavares, os *Desviantes* (2011), encapsula, numa reprodução das janelas horizontais de Le Corbusier, uma aliança histórica e incerta entre antiguidade e modernidade. Sem privilegiar uma ou outra, Tavares reconstrói o edifício Oca de Oscar Niemeyer em diálogo com a cabana primitiva de Marc-Antoine Laugier e suas referências ao início da arquitetura em relação à natureza.

9. Ana Maria Tavares, sem título (conferência, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA, 24 de novembro de 2009), da série de conferências do MIT, "Art, Culture and Technology," (Arte, Cultura e Tecnologia) vídeo, 1:35:53, http://video.mit.edu/watch/ana-maria-tavares-3988/, acessado em 28/03/2015.

encarte_piranesi.indd 2 7/12/17 9:58 AM

a história do Brasil de forma particular). Em vez disso, intervir nesse espaço é marcar a sua obsolescência. É assinalar negativamente sua substituição: o ressurgimento de oficinas degradantes e trabalho informal, especialmente na indústria do vestuário.[12] Que o edifício está vazio e, portanto, pronto para o "jogo" artístico não revela a centralização do poder, mas sim, sua dispersão. A escada em espiral (indicativa de todo o labirinto) formalmente, ao se enrolar sobre si mesma, virando mas não voltando para trás, enfatiza a complexidade desse retorno: não é nem a repetição da história, nem a linearidade do progresso.

À medida que Tavares se move do arqueológico ao imaginativo, a escada em espiral une os dois. Em uma impressão digital de 2008, *Airshaft XVIII*, a forma espiral bifurca o campo verde da imagem [Img.7]. Os degraus, ao girarem em torno do lado inferior esquerdo da coluna central, perdem sua integridade estrutural e a segurança do corrimão. A escada não foi diretamente apropriada de uma fotografia; é antes uma reconstituição digital de suas partes. A perspectiva vacila e é restabelecida quando os degraus circundam a coluna; eles quase desaparecem no plano médio quando suas finas bordas verticais praticamente se mesclam com o fundo. Na parte superior da imagem, os degraus parecem mais estáveis ao se fundirem com um campo relativamente escuro e pesado que predomina acima do horizonte. Essa tensão — entre uma convenção de representação, a perspectiva de um único ponto, e sua dissolução — permeia a imagem. Escadarias retas em metal, plataformas de malha de aço e colunas verticais povoam o campo visual. Juntos, esses elementos parecem ser os blocos de construção explícitos da perspectiva: as escadas e plataformas podem servir como projeções ortogonais e as colunas como transversais. No entanto, esses componentes de ordem sistêmica perturbam em vez de estabelecer uma coerência de perspectiva. A maior escada reta (à esquerda da coluna central) encontra uma plataforma pouco visível ao nível dos olhos. Na borda esquerda da imagem, a plataforma se projeta à frente (ou será para trás?) deixando sua parte inferior exposta. A forma desconcertante dobra-se, então, sobre si mesma, a fim de cruzar horizontalmente a imagem para a direita, onde retorna para o ordem própria da perspectiva. Talvez o momento com uma perspectiva mais coerente na imagem ocorra no canto inferior direito — um acúmulo de plataformas recuam quase como um caminho a um ponto de fuga discreto. Em vez de resolver toda a imagem, o exemplo de coerência de perspectiva apresenta a convenção representacional a fim de revelar sua ausência. Tradicionalmente, essas convenções funcionam para garantir um campo que, de outra forma, seria incoerente, principalmente através do visual. Tavares descompacta essas reduções e demonstra seu status artificial e idealizado. Questionar a ordem racional não é nada novo, mas os repetidos engajamentos de Tavares com suas vicissitudes históricas são reveladores. Ela se volta com atenção a praticantes críticos (Piranesi) e apologéticos (Niemeyer). Esses atos de retorno — um tipo de mineração — buscam reconfigurar essas genealogias históricas.

10. Essa estratégia (colocar o espectador em uma posição instável ou fornecer aparelhos ortopédicos para apoiar o corpo do espectador) foi por diversas vezes empregada pela artista ao longo de sua obra – desde seus primeiros trabalhos da década de 1990, *Bico de Diamantes* (1990), *Alguns Pássaros* (1991), *Guarda Corpo* (1996), *Colunas com banco de elevador* (1997), passando por várias iterações de *Exit I* (*com parede Niemeyer*), *Exit II (com parede Niemeyer)* e *Massagem para olhos cariocas* na década de 2000, até sua obra mais recente, *Rotatórias (tête-à-tête)* criada para esta exposição de 2015, no Museu Lasar Segall.

11. A modernidade tem privilegiado o ocular: uma redução visual que exclui a experiência corporal e social na busca de uma visão idealizada. Tavares problematiza essa posição.

12. Veja Simone Buechler, "Sweating It in the Brazilian Garment Industry: Korean and Bolivian Immigrants and Global Economic Forces in São Paulo" *Latin American Perspectives* 31, no. 3, East Asian Migration to Latin America (May 2004): 99-119.

encarte_piranesi.indd 3 7/12/17 9:58 AM

II. Dissolução fragmentária

Piranesi, assim como Tavares, acumula e implanta fragmentos arquitetônicos para desafiar uma construção ordenada. Nas prisões imaginárias de Piranesi, Huyssen identifica uma insolucionabilidade: "as regras da tectônica e da perspectiva central são anuladas."[13] Piranesi, continua Huyssen, "recusou-se a representar o espaço iluminado homogêneo em que acima e abaixo, dentro e fora podiam ser claramente distinguidos. Em vez disso, privilegia arcos e pontes, escadas e escadarias, antessalas e passagens".[14] A ênfase na transição é ainda salientada pela utilização que Piranesi faz da luz, que produz uma ausência de limites aos seus espaços imaginados: a luz se esparrama em múltiplas direções, e o labirinto produz uma regressão infinita [Img.8]. A regressão não é uma questão de ordem (ou seja, perspectiva de ponto único), mas, sim, de infinitude.[15] O que substitui o espaço palpável para Piranesi e Tavares é um umbral estendido. Em outras palavras, o intersticial não é meramente um necessário mecanismo; ao contrário, carrega um significado crucial. Como conectivo/divisivo, um espaço intermediário resiste à coerência singular de um aposento. É revelador que Tavares coloque uma de suas obras exatamente no portal de entrada para esta exposição — uma obra de 2015 intitulada *Invenzione para Piranesi (da série Airshaft)* [Img.9]. O que seria um discreto mecanismo de divisão é aqui apresentado como um objeto em si e de si mesmo.

No vídeo da artista, datado de 2015, *Rotação Infinita: Invenzione para Piranesi (da série Airshaft),* este tópico — movimento — anteriormente evidenciado em representações de escadarias e passagens, torna-se literalizado na mídia do trabalho, uma imagem em movimento. A tomada inicial do vídeo de vinte minutos assemelha-se a *Airshaft XVIII* e é um duplo (em movimento) da imagem *Invenzione para Piranesi (da série Airshaft)*: a densa parte superior encontra-se com um horizonte verde fortemente iluminado [Img.10].[16] Ao contrário de *Airshaft XVIII*, no entanto, a imagem de abertura do vídeo não é simplesmente constituída de extrações a partir das construções físicas do *Labirinto*; em vez disso, é uma aglomeração dessas estruturas metálicas e dos cárceres de Piranesi. A parte superior da imagem, de fato, é quase inteiramente composta de fragmentos das obras do século dezoito [Img.11]. Ao iniciar o vídeo, uma ondulação encrespa lentamente a superfície. As rígidas estruturas metálicas se dobram e retorcem à medida que um caráter aquoso permeia toda a imagem. A liquidez toma conta de tal forma que a profundidade apresentada pelo horizonte colapsa — visualmente o trabalho parece nada menos que uma superfície em movimento. Assim como a convenção da tridimensionalidade é afetada, a temporalidade substitui a profundidade. Alguns minutos após o início do vídeo uma segunda imagem aparece: fantasmagórica, quase imperceptível, a nova camada frontal se assemelha a um brilho na tela. Lentamente, essa camada adicional se torna mais claramente visível, e a imagem inicial (agora no fundo) para de se mover. Um novo tipo de profundidade digitalmente construída emerge momentaneamente nessa camada:

13. Huyssen, "Nostalgia for Ruins", 18.

14. Ibid.

15. Esse espaço infinito, incontido é exatamente ligado à conceitualização incerta da experiência discutida na primeira seção deste ensaio. Não foi por acaso que Piranesi desafiou o sistema estético ocidental baseado na axialidade, simetria e ordem ao mesmo tempo em que Edmund Burke teorizava sobre a estética do sublime e sua tentativa de compreender e medir o infinito.

16. Uma dificuldade em discutir este vídeo está em ele ser produzido de forma inteiramente digital, o que faz com que termos como "tomada" soem estranhos uma vez que, obviamente, não há uma câmera. Dessa forma, a obra não só desafia convenções de produção artística, como também os da crítica de arte (recepção).

encarte_piranesi.indd 4 7/12/17 9:58 AM

a profundidade, aqui, funciona como uma série de camadas planas. Logo, no entanto, a imagem do fundo se esvai, uma vez que outra se sobrepõe.[17] Sem a linha do horizonte, a nova iteração de plataformas e escadarias se dilatam e se elevam. Os materiais também foram alterados: as plataformas e escadas não mais parecem ser de metal (malha, colunas e vigas); agora são construídas das imagens de Piranesi. Na plataforma central, pode-se identificar *Cais com uma lâmpada* de Piranesi (de sua série *Carceri d'Invenzione*), embora cortado e rotacionado quase completamente de cabeça para baixo.[18] Uma convergência de arcos na gravura *O muro com a lâmpada* constrói um objeto central elíptico. Uma grande coluna que toma toda a altura do vídeo de Tavares parece juntar-se estruturalmente com um dos arcos virados para cima do *Cais com uma lâmpada* de Piranesi [Img.12]. Há uma confluência entre imagem e objeto — um colapso que cruza meios em risco de uma absoluta fragmentação. É interessante notar que *Cais com uma lâmpada* retrata um imenso pilar central sob tensão, tensão exercida pelos arcos que surgiram a partir dele. Múltiplas linhas visíveis no desenho enfatizam essa força centrífuga. A coluna de pedra de Piranesi parece resistir ao seu próprio desaparecimento, ou, pelo menos, ao seu colapso nos múltiplos fragmentos que mais tarde vão constituir as plataformas metálicas, corrimãos e degraus de Tavares. No entanto, Tavares também resiste a esse colapso, permitindo que o espectador recupere os materiais de referência, e nessa recuperação somos instados a repensar a especificidade histórica das obras, juntamente com sua importância contemporânea.

É como se Tavares empreendesse a prática da *bricolage* de Piranesi de maneira semelhante — como uma atividade instrumental crítica para confrontar as estruturas supostamente herméticas do modernismo e para expor a sua porosidade. Comumente entendida como a construção de algo a partir de uma variedade de fontes disponíveis, é a definição de *bricolage* por Claude Lévi-Strauss — como tentativa de questionar a amplamente aceita separação entre o pensamento conceitual e o mundo material — *e* a redefinição do termo por Jacques Derrida — como uma forma de crítica, uma atividade crucial auto-reflexiva incorporada na prática do profissional — que figuram no centro dos espaços imaginários de Piranesi e de Tavares.[19] Por exemplo, Manfredo Tafuri observa como Piranesi, em seu colossal *Campo Marzio*, tratou todas as formas de origem clássica "como meros fragmentos, como símbolos deformados, como organismos alucinatórios de uma 'ordem' em estado de decadência" para desafiar qualquer ideal de totalidade ou universalidade [Img.13].[20] Em seu *horror vacui*, a luta entre "a demanda por ordem e o desejo pela ausência de forma" torna-se um modo de questionamento da dialética do Iluminismo — sua incapacidade de separar o irracional do racional, não-razão da razão.[21] Por um lado, os precedentes históricos são evidentes e claros; por outro lado, todos os elementos da composição estão desarticulados. As obras de Piranesi, a partir de meados da era do Iluminismo, tentaram estabelecer um diálogo entre a nova epistemologia do Iluminismo e o passado clássico diferente

17. Há um caráter diagramático nesse processo que ilustra de forma quase direta os processos de construção de uma imagem digital (estratificação, desfocamento etc.).

18. Pode-se ver a *Escada com troféus* de Piranesi à esquerda da imagem. Também são encontradas outras seleções da série (viradas, rodadas ou alteradas de alguma forma).

19. Claude Lévi-Strauss introduziu o termo *bricolage* em 1962 em *La Pensée sauvage* (O pensamento selvagem). Aqui, *bricolage* aparece como uma tentativa de contestar a suposta falta de pensamento conceitual e a "inépcia para o pensamento abstrato" geralmente atribuída a culturas "primitivas". Ao esclarecer que a abstração "não é monopólio da civilização", Lévi-Strauss argumenta que *bricolage* é o pensamento do Outro – uma forma de pensar que é inseparável do fazer material. Claude Lévi Strauss, *O Pensamento Selvagem* (Campinas SP: Editora Papirus, 2005). Mais tarde Jacques Derrida definiu o termo como "a própria linguagem crítica", como uma crítica da cultura dominante. Partindo da definição ampliada de Derrida, o arquiteto historiador Patricio del Real afirma que "a função da *bricolage*... é uma crítica da própria cultura logocêntrica, uma vez que o discurso, conforme afirma Derrida, não chega 'do nada'." Para a visão de Derrida sobre *bricolage* ver Jacques Derrida, "A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas". In *A Escritura e a Diferença* (São Paulo: Perspectiva, 1971), 229-249. Veja também Patricio del Real, "Slums Do Stink: Artists, Bricolage, and Our Need for Doses of 'Real' Life," *Art Journal* 67, no. 1 (Spring 2008): 82-99.

20. Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development* (Cambridge: The MIT Press, 1990), 14.

21. Ibid., 16.

encarte_piranesi.indd 5 7/12/17 9:58 AM

daquele estabelecido durante o Renascimento. Como Tafuri ilustra, não é a austeridade e organicidade da arquitetura romana e etrusca que nos interessa, mas as complexidades e contradições que Ulya Vogt-Göknil observa entre os *Carceri* de Piranesi e a metodologia de sua criação:

> Suas reconstruções em perspectiva do plano, em particular, nos dizem muito sobre o método de composição de Piranesi: seus organismos complexos são vistos como se tivessem suas origens em planimetrias cujo elemento dominante é a aleatoriedade dos episódios, o entrelaçamento sem lei de superestruturas, o solapamento das leis da perspectiva, de modo a fazer sequências de estruturas *inexistentes* parecerem *reais*.[22]

Assim, as construções ficcionais de Piranesi, à semelhança do trabalho de Tavares, em sua tentativa de libertar-se da forma, emergem como uma compreensão crítica e alternativa da modernidade.[23]

Em 2013, Tavares busca esse modo interrogativo, desafiando os limites do campo visual para sua exposição *Tautorama* no Paço das Artes em São Paulo [Img.15]. Nesse caso, a imagem — fragmentos de escada e plataforma (mais uma vez, parcialmente derivados de *Labirinto*) — foi ampliada para coincidir com a altura e para se encostar a uma parede não sombreada de janelas. Os fragmentos metálicos, envolvidos num campo verde saturado, sangram para a folhagem circundante e vice-versa. Galhos de árvores ao redor agem como extensões das escuras plataformas de metal, em vez de seu predecessor orgânico e oposto. O campo horizontal, então, não tem limites. Na verdade, isso enfatiza uma característica já presente na destorcida ordem de sua série *Airshaft*: o trabalho reconhece e, em seguida, remove, ou cancela, convenções de representação da singularidade. Na verdade, o *release* da imprensa para a instalação de 2013 chama o trabalho de criação de uma "natureza vertiginosa".[24] Da mesma forma, Huyssen observa que as gravuras de Piranesi deixam o espectador à deriva temporal e espacialmente.[25] Incitar a instabilidade na imagem, em cada caso, é minar a coerência como tal. Para Piranesi, o objeto da ordem potencial é a modernidade. Como Huyssen conclui, "em sua tensão recíproca e seu entrelaçamento obsessivo de tempos e espaços, as prisões e as ruínas de Piranesi podem ser lidas como alegorias de uma modernidade cuja utopia de liberdade e progresso, de tempo linear e espaço geométrico, elas não só questionam, como anulam."[26] No entanto, cancelar não é simplesmente refletir nostalgicamente sobre um passado perdido, nem é consternar-se com o futuro em potencial. Em vez disso, é conviver com os fragmentos de ambos.

Tavares intitulou a exposição de 2013 *Tautorama*, um conceito que deriva de dois termos: tautologia e *hórama*. O primeiro significa 'repetir', e o outro é um termo grego que significa 'algo visto'.[27] Repetir ou reproduzir o que foi visto no passado, então, pode indicar simples pastiche; ao contrário a prática de Tavares contamina de forma produtiva a arte e a arquitetura contemporâneas. Tavares retoma os

22. Ênfase no original. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970* (Cambridge: The MIT Press, 1987), 26. See also Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi's "Carceri"* (Zurich: Origo Verlag, 1958), 34-35.

23. "Nos *Carceri*, Piranesi mostra claramente que a geometria euclidiana não representa para ele a única solução arquitetônica. Seu rompimento definitivo com as leis da perspectiva central fica aqui evidente. Piranesi não só muda o ponto de vista da pintura, mas até adota vários pontos de vista, fazendo, dessa forma, o espaço euclidiano entrar literalmente em colapso.... [Em um de seus *Carceri, O Arco Gotico,*] a escada aberta para a esquerda sobe, inclina-se para a direita em ângulo reto, na base do cais, para formar uma ponte cuja largura preenche completamente o espaço entre os dois piers. A ponte termina sobre o cais central. Quando voltamos o olhar para cima, para o arco que une o cais central ao da esquerda, ficamos tontos porque na base a distância entre os dois piers é apenas a de um lance de escadas. No nível da base, na frente da escada que vai para a direita, percebemos de repente que esse ramo não permanece entre os dois piers, pois termina numa plataforma situada em frente ao próprio cais. A segunda parte, que se eleva de forma íngreme para a direita, começa na borda do cais. Se seguirmos as junções dos dois piers mais acima, ficamos ainda mais desorientados: percebemos, de repente, que esse vasto interior tem apenas duas naves, e não três. Os dois piers que tínhamos visto da parte de baixo como partes de duas arcadas paralelas, quando observadas de cima pertencem ao mesmo grupo. O espaço ocupado pelo lance de escada que vai para a direita na realidade, então, não existe". Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi's*, 34- 35.

24. "Ana Maria Tavares e sua 'natureza vertiginosa', no Paço das Artes", *press release*, Instituto de Cultura Contemporânea. http://www.icco.art.br/ana-maria-tavares-tautorama-no-paco-das-artes, acessado 30 março 2015.

25. Podemos pensar no texto de Pamela Lee e, separadamente, no de Rosalyn Deutsche sobre Gordon Matta-Clark e na maneira como seus cortes de construção e obras fotográficas "deixam à deriva" o espectador, por exemplo o *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* de Lee (Cambridge, MA: MIT Press, 2001) e, de Deutsch, "The Threshold of Democracy,". In *Urban Mythologies: The Bronx Represented Since the 1960s*, catálogo da exposição (New York: The Bronx Museum of the Arts, 1999). Huyssen, "Nostalgia for Ruins," 18-19.

26. Ibid.

27. "Ana Maria Tavares," Instituto de Cultura Contemporânea, http://www.icco.art.br/ana-maria-tavares-tautorama-at-the-paco-dasartes, acessado 30 março 2015.

encarte_piranesi.indd 6 7/12/17 9:58 AM

detritos do passado por meio da superfície plana e homogeneizada do campo fotográfico. Repete o imaginário arqueológico das gravuras de Piranesi. Retorna para um modelo de arquitetura fora de moda e estetiza sua forma. Reduplica esses mesmos engajamentos na serialidade da obra, coletiva e individualmente, intitulada *Airshaft*. A artista poderia ter invocado um título mais atual para essa prática de repetição — talvez *détournement.*[28] Mas, fazer isso seria insistir em uma reorganização do fragmento em, ou em direção a um novo objetivo. O trabalho de Tavares, no entanto, se detém com o fragmento em pausa duracional. O fragmento não deve ser lamentado, nem totalmente abraçado; em vez disso, deve ser assumido a partir de uma posição de emaranhamento desconfortável e instável.

III. Profundidade rotativa

Se os fragmentos individuais já eram difíceis de identificar na série *Airshaft* de Tavares, estes tornam-se quase completamente sublimados na vídeo-instalacão *Utopias Desviantes* (da série *Hieróglifos Sociais*), comissionada em 2015 pela Rolls Royce para a Gallery-Weekend em Berlim. O vídeo onírico é uma exploração imaginada do edifício Oca de Niemeyer, o pavilhão de exposições de 1951 no Parque Ibirapuera, em São Paulo. A fonte do material arquitetônico fica evidente nos momentos iniciais do trabalho: uma visão distorcida mas discernível mostra uma forma floral que estranhamente se assemelha ao edifício. À medida que a tomada se aproxima da flor, aparece uma janela circular (enfatizando a conexão com o projeto de Niemeyer) [Img.16]. A janela parece ser uma parte da flor, embora a dimensão e a rigidez de cada uma sejam contraditórias. A matéria orgânica flutua em torno da grande e sólida abertura da janela, e a flor aparece simultaneamente para se refletir na superfície do edifício e representar o próprio edifício. Tavares substituiu o interior e exterior brancos de Niemeyer por um cromo altamente reflexivo. Na realidade, ao final do vídeo, fica claro que a paisagem também é composta nessa superfície espelhada 'líquida'. A imagem inicial, por conseguinte, parece ser simultaneamente a imagem de uma flor e um segundo reflexo do edifício — a imagem do edifício é refletida num campo imaginado para cima e que se volta sobre si própria, onde uma vez mais é refletida para a lente da câmera "artificial". Tavares também buscou essa justaposição em *Topografias Desviantes de Paxton a Burle Marx,* três mesas retangulares em aço inox que formaram parte da sua vídeo-instalação em Berlim [Imgs.17-18]. Para essa série de obras a artista anexou flores de crochê encapsuladas na superfície de uma imagem distorcida da Oca de Niemeyer. A imagem bulbosa, por sua vez, forma o tampo das mesas. A ligação entre o orgânico e o inorgânico — natureza tropical e arquitetura — constitui outro dos muitos exercícios exploratórios da artista, usado nesse caso para confrontar um dos principais debates do modernismo — a irreconciabilidade entre a arquitetura moderna e o ornamento.[29]

28. O termo, obviamente, faz referência a Guy Debord e à Internacional Situacionista na França pós-guerra.

29. Para esse debate no trabalho de Ana Maria Tavares veja: Fabiola López-Durán e Nikki Moore, *Atlântica Moderna: Purus e Negros* (Vitória: Ministério da Cultura e Museu Vale, 2015).

encarte_piranesi.indd 7 7/12/17 9:58 AM

Em *Utopias Desviantes*, Tavares dá ainda mais nuance a essa tensão, examinando o mínimo traço orgânico do fotográfico (luz). O vídeo de vinte minutos de duração é uma construção totalmente digital — a característica essencial da fotografia, a luz que emana da abertura sobre um campo de emulsão, está evidentemente ausente. O trabalho se sustenta paradoxalmente à beira do puro artifício. A derivação da imagem é cada vez mais ofuscada nas manipulações da artista. Os primeiros quatorze e poucos minutos são constituídos por uma longa tomada, em que a vista se move rotativamente para cima em direção às passarelas alteradas e estendidas do edifício. Rampas, paredes, colunas, e corrimãos se curvam e se distorcem; estes parecem ir contra e através um do outro. Na metade do vídeo, a vista volta para trás e para baixo. Há um lento movimento em direção ao corrimão e então a vista se debruça sobre a borda em direção à abertura central (embora estreita) da rotunda. Nesse ponto, no entanto, os efeitos desorientadores do vídeo são tão completos, tão amplamente interiorizados, que nenhum sentimento de vertigem emerge. Pelo contrário, a descida rotativa ocorre sem interrupção. As superfícies reflexivas oferecem uma confluência tentadora de profundidades e percepções de forma mais ampla. Tavares destaca essa ambiguidade quando, mais para o final do vídeo, uma viga passa tão próxima que cobre a tela toda. Dentro da superfície refletora desse elemento estrutural constituinte, pode-se ver toda a rotunda. O colapso da integridade arquitetônica em uma mera imagem é redobrada pela própria superfície homogênea, que se estende para além do interior do edifício em direção à "paisagem" circundante.

Como deveríamos entender esses engajamentos exploratórios polivalentes, cada um com materiais, histórias e subjetividades díspares? Em parte, Tavares é crítica do entendimento modernista de confinamento, ordem e estrutura — essas metodologias centrais ao racionalismo positivista que Piranesi desafiou. No entanto, ela retorna a esses processos históricos através de uma seleta gama de pensadores, artistas e arquitetos. Em vez de raspar a superfície de cada prática, ela mergulha em suas profundezas. A gama horizontal de protagonistas presentes em sua pesquisa, voltando no tempo, é não-sequencial em busca de uma nova forma de historicidade. Alinhada com uma profundidade vertical, Tavares parece escavar o trabalho de seus antecessores. Como precisamente essa tensão é resolvida, ainda está para se ver. O que está claro em seu trabalho, no entanto, é a intensidade de um problema atual em que uma genealogia das implicações negativas da modernidade convergem com um narcisismo corrente excessivo. Tavares trabalha através desse material, simultaneamente descascando camadas e, em seguida, dobrando-as de volta sobre si mesmas. Este é um exercício de duração, de repetição, e de rotação — um exercício que habita uma insolucionabilidade crítica.

encarte_piranesi.indd 8 7/12/17 9:58 AM

ON FRAGMENT: PIRANESI AND ANA MARIA TAVARES IN A DURATIONAL EXERCISE*

Philip Kelleher and Fabiola López-Durán

"Piranesi's etchings from the middle of the age of Enlightenment point toward a critical and alternative understanding of modernity that always stood against the naive belief in progress and the moral improvement of mankind."
ANDREAS HUYSSEN[1]

A spiral staircase runs up the façade of an abandoned textile factory in São Paulo.[2] Attached to the building's outer shell, the metal structure links the inside and the outside. As it twists upward, the stairs are alternately exposed to and shielded from an external to which the spiral is ultimately bound. The staircase acts as an extended threshold that links, but does not eradicate, the vertical and horizontal gap between the street and the factory's interior [Image 1]. In 2002, the stairs served as the point of departure, or indeed entry, for Ana Maria Tavares's public art intervention on the factory. In this work, titled *Labirinto*, the artist created a complex system of stairways and platforms that wind through the building.[3] She cut through floors and walls in order to reconfigure the industrial system [Image 2]. Several years later, Tavares would continue to use the spiral staircase and metal platforms in a series of still and moving photographic works, collectively named *Airshaft* [Image 3]. As the title of this latter group of works indicates, interstitial space remains crucial to the artist's work and thinking: airshaft indicates passageways for both environmental circulation and human movement (an elevator shaft, for example). Consequently, Giovanni Battista Piranesi becomes an important interlocutor: the eighteenth century artist's *Carceri d'invenzione* emphasizes not only vertical and horizontal intervals, but also a slippage, or loss of, outer limits. Piranesi, then, provides an additional (anachronistic) vector in Tavares's attempt to deal with the contemporary problems of fragmentation and tendentious boundaries and limits [Imagem 4]. In a preparatory drawing for *Labirinto*, a blue line indicates movement—a type of connectivity disallowed by the building's

*** This folder is part of the catalogue of the exibhition Carceri in Two Voices: Piranesi and Ana Maria Tavares, Organized by the Museum Lasar Segall in 2015, São Paulo, Brazil. The essay was originally written in english and cannot be sold saparrately**

1. Andreas Huyssen, "Nostalgia for Ruins" *Grey Room 23* (Spring 2006): 14.

2. Located in the Belenzinho neighborhood, this industrial facility was built in 1934 to host the Moinho Santista S.A., a textile industry that the Argentinian Bunge & Born group added to their wheat business in Brazil. *Peter Evans, Dependent Development:The Alliance of Multinational, State, and Local Capital in Brazil* (Princeton: Princeton University Press, 1979), 141.

3. With this art installation, Tavares participated in the 2002 edition of *Arte/Cidade* in São Paulo, a curatorial project by Nelson Brissac. This edition brought together a series of public interventions in the city conceived by international artists and architects, including Vito Acconci, Rem Koolhaas, Antoni Muntadas, Krzysztof Wodiczko and the brazilians Waltercio Caldas, Carmela Gross, Jose Resende, Regina Silveira and Mauricio Diaz and Walter Riedweg.

compartmentalized order [Image 5]. There is something non-confrontational in the form of this line as it echoes the angled roof-lines of the architectural design. Yet, the uneven hand-drawn quality, itself a proposition to physically alter the structure, sets in motion a paradoxical and unresolvable re-ordering. The linear maze-like form recalls the common trope of the moebius strip; however, the loop is left open, and arrows indicate that the two linear endpoints both serve as points of entry.[4] Rather than, as one might expect, one point of entry and one of exit. Design, order, and structure are bound to fragmentation, disorder, and dissolution. Rather than abandon the former or the latter, Tavares joins the two in a way that does not necessarily present answers but examines new ways of exploring and thinking.

I. Unstable Vision

Piranesi's prison etchings, *Carceri d'invenzione*, are fictional spaces; but, as Andreas Huyssen argued in 2006, they are crucially linked to the artist's archaeology of Roman ruins.[5] [Image 6] That is to say, the illustrations productively connect the historical architectural ruins with imaginary future-oriented design. Tavares undertakes an analogous process: she excavates the former factory in *Labirinto* and then repurposes the formal extractions throughout the *Airshaft* series. Yet her "archaeological" phase is distinct—a cutting-in and through rather than Piranesi's cataloguing etchings.[6] This should neither situate Piranesi as an objective accountant (his polemical support of Roman, over Greek, architecture is well known), nor undermine Tavares's methodology.[7] Instead, the disparity evidences the obvious difference in context. Moreover, Tavares's relationship to the artists, architects, and thinkers with which she engages—Piranesi, Laugier, Niemeyer, to name a few—is less rigid.[8] The ambivalence is productive. Oscar Niemeyer's ramps and platforms, for example, form a semi-antithetical armature for Labirinto: Tavares notes that she sought to undermine the objective distanced viewing position created by the architect.[9] The artist installed spiral staircases that cut vertically through previously unbroken concrete floors and ceilings within the building—a move that begins to challenge divisive spatial order. She constructed walkways out of steel mesh that gave slightly under the viewer's weight—though these pathways were somewhat above the existing floors, they produced a not-fully-secure position from which to view.[10] If this uncertain footing questions a distinct type of distantiation, particular to the International Style, a new form of distance was put in its place.[11] The building is, after all, a textile factory and an abandoned one at that. To explore, or frame, this industrial ruin cannot be to critique the centralized mass production of textiles in the global

4. As Max Bill's 1951 winning sculpture at the first São Paulo Biennial, Tavares' *Labirinto* evokes a continuous structure that as a Moebius strip twists and turns but rather than symbolizing the forward looking of concrete art and its connection to the advances in science and industry, it points to its fragmentary nature and its connection to the disparities between modernism, modernity, and modernization in Brazil.

5. Huyssen, "Nostalgia for Ruins," 6-21.

6. In other words, Tavares's manipulations register in more material terms—physical cuts into the concrete building, for example—than do Piranesi's.

7. Importantly, we want to avoid setting up a valuative binary between the two. To say a brief additional word on Tavares's methodology: In order to lead the viewer to a critical experience, she instrumentalizes a strategy that she calls "rotation." From the 1990s on, she has been systematically incorporating facsimiles of public spaces elements and urban furniture such as subway grab rails, airport lounges, and security bars into her artistic installations. Doing so reveals the less apparent materiality of these objects—their uses or location within systems of power. On Tavares' methodology see Ana Maria Tavares, "Suspensão, mobilidade, deslocamentos, rotações: Arte e arquitetura feitas natureza-morta" in Lisette Lagnado, Adriano Pedrosa and others (ed.), *27ª. Bienal de São Paulo Seminários* (São Paulo: Cobogó, 2008), 138-150. On Piranesi's polemics see, among other sources, Alina Payne, "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism," *Journal of the Society of Architectural Historians* 53 (1994): 322-342; Erika Naginski, "Preliminary thoughts on Piranesi and Vico," *RES: Anthropology and Aesthetics* 53/54 (Spring – Autumn 2008): 150-165; and, of course, the classical study of the Greco-Roman controversy: Rudolf Wittkower, "Piranesi's 'Parere su l'architettura'," *Journal of the Warburg Institute* 2 (1938-1939): 147-158.

8. For instance, one of Tavares more powerful series of works, the *Desviantes*, (2011), encapsulates into a reproduction of Le Corbusier's horizontal windows a historical and uncertain alliance between antiquity and modernism. Without privileging either one, Tavares reconstructs Oscar Niemeyer's Oca building in dialogue with Marc-Antoine Laugier's primitive hut and its references to the beginning of architecture vis-à-vis nature.

9. Ana Maria Tavares, untitled (lecture, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA, November 24, 2009), from MIT lecture series, "Art, Culture and Technology," video, 1:35:53, http://video.mit.edu/watch/ana-maria-tavares-3988/, accessed March 28, 2015.

south (a modality that, of course, particularly marks Brazil's history). Instead, to intervene in this space is to mark its outmodedness. It is to negatively indicate its replacement: the reemergence of sweatshops and informal labor, especially in the garment industry.[12] That the building is empty, and therefore ripe for artistic "play," reveals not the centralization of power, but rather, its dispersal. The spiral staircase (indicative of the entire labyrinth) formally, as it winds around itself, turning over but not folding back, emphasizes the complexity of this return: it is neither the repetition of history, nor the linearity of progress.

As Tavares moves from the archaeological to the imaginative, the spiral staircase tethers the two. In a 2008 digital print, Airshaft XVIII, the spiral form bifurcates the image's green field [Image 8]. The steps, as they rotate around the lower left side of the substantial central pole, lose their structural integrity and the security of the handrail. The staircase is not directly appropriated from a photograph; instead, it is a digital re-constitution of its parts. Perspective falters and is reestablished as the steps wind up the pole; they almost vanish in the middle ground as their slim vertical edges all but merge with the background. At the top of the image, the steps appear more stable as they blend with a relatively dark and weighty field that dominates above the horizon. This tension—between a convention of representation, single-point perspective, and its undoing—pervades the image. Straight metal staircases, steel mesh platforms, and vertical posts crowd the visual field. Together these elements appear to be the explicit building blocks of perspective: the stairs and platforms might serve as orthogonals and the posts as transversals. Yet these components of systemic order confound, rather than establish, perspectival coherence. The largest straight staircase (left of the central pillar) meets a barely visible platform at eye level. At the left edge of the image the platform projects forward (or is it backward?), its underside exposed. The perplexing form is then folded over itself in order to travel horizontally across the image to the right where it returns to perspectival order. Perhaps the most perspectivally coherent moment in the image occurs in the lower right corner—an accumulation of platforms recede almost track-like to an inconspicuous vanishing point. Rather than resolve the entire image, the instance of perspectival coherence presents the representational convention in order to reveal its absence. Traditionally, these conventions operate to secure an otherwise incoherent field, primarily through the visual. Tavares unpacks those reductions and demonstrates their artificial and idealized status. To question rational ordering is nothing new, but Tavares's repetitious engagements with its historical vicissitudes is telling. She returns with attention to critical (Piranesi) and apologetic (Niemeyer) practitioners. These acts of return—a type of mining—seek to reconfigure these historical genealogies.

10. This strategy (to put the viewer in an unstable position or to provide orthopedic apparatuses to support the viewer's body) has been variously deployed by the artist throughout her work—from her early 1990s *Bico de Diamantes* (1990), *Alguns Pássaros* (1991), *Guarda Corpo* (1996), *Colunas com banco de elevador* (1997), *to the various iterations of Exit I (com parede Niemeyer)*, *Exit II (com parede Niemeyer)*, and *Massagem para olhos cariocas* in the 2000s, to her more recent work, *Rotatorias (tête à tête)*, for this 2015 exhibition at the Museu Lasar Segall [Image 7].

11. Modernity has privileged the ocular: a visual reduction that excludes corporeal and social experience in the pursuit of an idealized view. Tavares complicates this position.

12. See Simone Buechler, "Sweating It in the Brazilian Garment Industry: Korean and Bolivian Immigrants and Global Economic Forces in Sao Paulo" *Latin American Perspectives* 31, no. 3, East Asian Migration to Latin America (May 2004): 99-119.

II. Fragmentary Dissolve

Piranesi, in a manner similar to Tavares, accumulates and deploys architectural fragments to challenge ordered construction. In Piranesi's imaginary prisons, Huyssen identifies an unresolvability: "the rules of tectonics and central perspective are canceled."[13] Piranesi, Huyssen continues, "refused to represent homogeneous enlightened space in which above and below, inside and outside could be clearly distinguished. Instead he privileged arches and bridges, ladders and staircases, anterooms and passageways."[14] The emphasis on transition is furthered by Piranesi's use of light, which produces an unboundedness to his imagined spaces: the light spills in from multiple directions, and the labyrinth produces an infinite regress [Image 9]. The regression is not one of order (i.e. single-point perspective) but, rather, of infinitude.[15] What replaces graspable space for Piranesi and Tavares is an extended threshold. That is to say, the interstitial is not a necessary but unimportant mechanism, rather, it holds crucial significance. As connective/divisive the in-between space resists the singular coherence of a room. It is telling that Tavares places one of her works directly on the entryway to this exhibition—a 2015 work titled Invenzione para Piranesi (da série Airshaft) [Image 10]. The otherwise discrete mechanism of division is here rendered as an object in and of itself.

In the artist's 2015 video, *Rotação Infinita: Invenzione para Piranesi (da série Airshaft)*, this subject matter—movement—previously connoted in representations of staircases and passageways becomes literalized in the work's medium, a moving image. The initial shot of the twenty minute video resembles Airshaft XVIII and is a duplicate of Invenzione para Piranesi (sa série Airshaft) a dense upper portion meets a brightly lit green horizon[16]. [Image 11]. Unlike the earlier print *Airshaft VIII*, however, the video's opening image is not simply comprised of extractions from *Labirinto's* physical constructions; instead, it is an agglomeration of those metal structures and Piranesi's prison etchings. The upper portion of the image, in fact, is almost entirely comprised of fragments from the eighteenth-century works [Image 12]. As the video begins, a slow undulation ripples through the surface. The hard metal structures bend and twist as an aqueous character permeates the entire image. The liquidity takes over to such an extent that the depth presented by the horizon is collapsed—visually the work appears as nothing but a moving surface. As the convention of three-dimensionality is curtailed, temporality replaces depth. Roughly two minutes into the video a second image appears: ghostly, almost imperceptible, the new frontal layer resembles a glare on the image screen. Slowly, this additional layer comes into view more clearly, and the initial (now rear) image stops moving. A new type of digitally constructed depth momentarily exists in this layering: depth, here, operates as a series of flat layers. Soon, however, the rear

13. Huyssen, "Nostalgia for Ruins," 18.

14. Ibid.

15. This infinite, uncontained, space is precisely linked to the uncertain conceptualization of experience discussed in the first section of this essay. It was not by chance that Piranesi challenged the Western aesthetic system based on axiality, symmetry, and order at the same time Edmund Burke theorized on the aesthetics of the sublime and its attempt to comprehend and measure the infinite.

16. A difficulty in discussing this video is the fact that it is entirely digitally produced, which makes terms like "shot" sound strange—since, of course, there is no camera. Importantly, then, the work confounds not only conventions of artistic production, but also those of art criticism (reception).

image fades from view, as it is masked over[17]. Absent the horizon line, the new iteration of platforms and staircases swells and heaves. The materials have been altered as well: the platforms and stairs no longer appear to be metal (mesh, posts, and beams); now they are constructed of Piranesi's images. In the central platform, Piranesi's *The Pier with a Lamp* (from his *Carceri d'invenzione* series) can be identified, though cropped and rotated almost directly upside-down.[18] A convergence of arches in the etching-cum-platform constructs an elliptical central object. A large pole that runs the entire height of Tavares's video appears to structurally converge with one of Piranesi's upturned arches from *The Pier with a Lamp* [Image 13]. There is a confluence of image and object—a cross-medium collapse at risk of utter fragmentation. It is interesting to note that *The Pier with a Lamp* portrays a central massive pillar under tension, a tension exerted by the arches that emerged from it. Multiple visible lines in the drawing emphasize this centrifugal force. Piranesi's stony column seems to resist its own disappearance, or at least, its collapse into the multiple fragments that later are comprised into Tavares's metallic platforms, rails, and steps. However, Tavares also resists this collapse by allowing the viewer to retrieve her source materials, and in this retrieval one is prompted to rethink their historical specificity along with their contemporary importance.

It is as if Tavares undertakes Piranesi's *bricolage* practice in a similar way—as a critical instrumental activity to confront the supposedly hermetically sealed structures of modernism and to expose their porousness. Commonly understood as the construction of something from assorted available sources, it is Claude Lévi-Strauss' 1962 definition of *bricolage*—as an attempt to challenge the widely accepted separation between conceptual thinking and the material world—*and* Jacques Derrida's redefinition of the term—as a form of criticism, a self-reflexive critical activity embedded in the practice of the practitioner—that are at the center of Piranesi's and Tavares's imaginary spaces[19]. For instance, Manfredo Tafuri observes how Piranesi, in his colossal Campo Marzio [Image 10], treated all forms of classical origin "as mere fragments, as deformed symbols, as hallucinating organisms of an 'order' in a state of decay" to challenge any ideal of totality and universality [Image 14].[20] In its *horror vacui*, the struggle between "the demand for order and the will for formlessness" becomes a form of interrogation of the Enlightenment dialectic—its inability to separate the irrational from the rational, no reason from reason.[21] On the one hand, the historical precedents are visible and clear; on the other hand, all compositional elements are disarticulated. Piranesi's works from the middle of the age of the Enlightenment attempted to establish a dialogue between the new epistemology of the Enlightenment and the classical past different from the one established during the Renaissance. As Tafuri illustrates, it is not the austerity and organicity of Etruscan and

17. There is a diagrammatic character to this process that almost directly illustrates the processes of digital image construction (layering, blurring, etc.).

18. Piranesi's The *Staircase with Trophies* is visible on the left of the image. Several other selections from the series can be found (flipped, rotated, and otherwise altered).

19. Claude Lévi-Strauss introduced the term *bricolage* in 1962 in *La Pensée sauvage* (The Savage Mind). Here, *bricolage* appears as an attempt to challenge the supposed lack of conceptual thinking and the "ineptitude for abstract thought" generally attributed to "primitive" cultures. Clarifying that abstraction "is not the monopoly of civilization," Lévi-Strauss argues that *bricolage* is the Other's thinking—a form of thinking that is inseparable from material making. Claude Levi Strauss, *The Savage Mind*, trans. John and Doreen Weightman (Chicago: University of Chicago Press, 1966), I. Later Jacques Derrida defined the term as "critical language itself," as a critique of dominant culture. Following from Derrida's expanded definition, architecture historian Patricio del Real asserts that "the function of *bricolage*...is a critique of logocentric culture itself, since discourse, as Derrida states, does not arrive 'out of nothing'." For Derrida's understanding of *bricolage* see Jacques Derrida, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences" in *Writing and Difference* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 285. See also Patricio del Real, "Slums Do Stink: Artists, Bricolage, and Our Need for Doses of 'Real' Life," *Art Journal* 67, no. 1 (Spring 2008): 82-99.

20. Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development* (Cambridge: The MIT Press, 1990), 14.

21. Ibid., 16.

Roman architecture that interest us but the complexities and contradictions that Ulya Vogt-Göknil observes between Piranesi's *Carceri* and its methodology of creation:

> His perspective reconstructions of the plan, in particular, tells us a great deal about Piranesi's method of composition: Piranesi's complex organisms are seen to have their origins in planimetries whose dominating element is the randomness of the episodes, the lawless intertwining of superstructures, the undermining of the laws of perspective, so as to make *nonexistent* sequences of structures seem *real*.[22]

Thus, Piranesi's fictional constructions, similar to Tavares's work, in their attempt to liberate themselves from form, emerge as a critical and alternative understanding of modernity.[23]

In 2013, Tavares pursues this interrogative mode by challenging the limits of the visual field for her exhibition, *Tautorama* at Paço das Artes in São Paulo [Image 15]. In this instance the image, of stair and platform fragments (again, partially derived from *Labirinto*), was expanded to match the height and to abut an un-shaded wall of windows. The metal fragments, enveloped in a saturated green field, bleed into the surrounding foliage and visa-versa. Surrounding tree branches act as extensions of the dark metal platforms, rather than their organic predecessor and opposite. The horizontal field, then, is unbound. In fact, this emphasizes a characteristic already present in the artist's order-confounding *Airshaft* series: the work acknowledges and then removes, or cancels, representational conventions of singularity. Indeed, the press release for the 2013 installation calls the work a creation of "vertiginous nature."[24] Similarly, Huyssen observes of Piranesi's etchings that they temporally and spatially unmoor the viewer.[25] To incite instability in the image, in each case, is to undermine coherency as such. For Piranesi, the object of potential order is modernity. As Huyssen concludes, "in their reciprocal tension and their obsessive intermingling of times and spaces, Piranesi's prisons and ruins can be read as allegories of a modernity whose utopia of freedom and progress, linear time and geometric space they not only question but cancel out."[26] Yet, to cancel out is not simply to reflect nostalgically on a lost past, nor is it to dismay at the potential future. Instead, it is to dwell with the fragments of both.

Tavares titled the 2013 exhibition *Tautorama*, a concept that derives from two terms: tautology and hórama. The former means to repeat, and the latter is a Greek term that means "something seen."[27] To repeat, or to reproduce, what has been seen in the past, then, might indicate simple pastiche; on the contrary, Tavares's practice productively contaminates contemporary art and architecture. Tavares recalls the detritus of the past through the flat homogenizing surface of the photographic field. Repeats the archaeological imaginary of

22. Emphasis original. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970* (Cambridge: The MIT Press, 1987), 26. See also Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi's "Carceri"* (Zurich: Origo Verlag, 1958), 34-35.

23. "In the Carceri, Piranesi clearly shows that Euclidean geometry does not represent for him the only architectural solution. The artist's definitive break with the laws of central perspective is here evident. Piranesi not only shifts the vantage point of the painting, but even adopts several vantage points, thus literally causing the Euclidean space to collapse. . . . [In one of his *Carceri*, The Gothic Arch,] the open staircase to the left ascends, bends toward the right at a right angle, at the base of the pier, to form a bridge whose width completely fills the space between the two piers. The bridge finishes upon the central pier. When we give an upward glance at the arch, which joins the central pier to that on the left, it makes us dizzy because at the bottom the distance between the two piers is barely that of a flight of stairs. At the level of the base, in front of the staircase going to the right, we suddenly notice that that branch does not at all remain between the two piers, since it ends in a platform situated just in front of the, pier itself. The second part, rising steeply to the right begins at the edge of the pier. If we follow the joinings of the two piers higher up, we become more disoriented than ever: we suddenly realize that this vast interior has only two naves, rather than three. The two piers that we had viewed from the bottom as parts of two parallel arcades, observed from above belong to the same group. The space that the flight of stairs going to the right occupies, in reality, then, does not exist." Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi's*, 34- 35.

24. "Ana Maria Tavares creates a 'vertiginous nature' at the Paço das Artes," press release, Instituto de Cultura Contemporânea, http://www.icco.art.br/ana-maria-tavares-tautorama-at-the-paco-das-artes?lang=eng, accessed March 30, 2015.

25. We might think of Pamela Lee's and, separately, Rosalyn Deutsche's writing on Gordon Matta-Clark and the way his building cuts and photographic works "unmoor" the viewer—for example Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* (Cambridge, MA: MIT Press, 2001) and Deutsche, "The Threshold of Democracy," in *Urban Mythologies: The Bronx Represented Since the 1960s*, exhibition catalogue (New York: The Bronx Museum of the Arts, 1999). Huyssen, "Nostalgia for Ruins," 18-19.

26. Ibid.

27. Ana Maria Tavares," ICCo, http://www.icco.art.br/ana-maria-tavares-tautorama-at-the-paco-das-artes?lang=eng, accessed March 30, 2015.

Piranesi's etchings. Returns to an outmoded architectural model and aestheticizes its form. Redoubles these very engagements in the serial body of work, collectively and individually titled *Airshaft*. The artist could have invoked a more fashionable title for this practice of repetition—perhaps *détournement*.[28] But to do so would be to insist on a reorganization of the fragment into, or toward, a new purpose. Tavares's work, however, lingers with the fragment in durational pause. The fragment is neither to be lamented nor fully embraced; instead, it is to be engaged from an uncomfortable, unstable, position of entanglement.

III. Rotational Depth

If the individual fragments had already become difficult to identify in Tavares's *Airshaft* series, they become almost completely sublimated in the video-installation *Deviating Utopias (from the Social Hieroglyphs Series)* a video for her recent exhibition for the Berlin Gallery Weekend, commissioned by Rolls Royce showroom in Berlin. The dreamlike video is an imagined exploration of Niemeyer's Oca building, the 1951 Ibirapuera Park's exhibition pavilion in São Paulo. The architectural source material is made evident by the initial moments of the work: a distorted but discernible view shows a floral form that strangely resembles the building. As the shot approaches the flower, a circular window appears (emphasizing the connection to Niemeyer's design) [Image 16]. The window appears to be a part of the flower, although the scale and rigidity of each are contradictory. The organic matter fluctuates around the solid large window opening, and the flower appears simultaneously to reflect off of the building's surface and represent the building itself. Tavares has replaced Niemeyer's white interior and exterior with a highly reflective chrome. In fact, by the end of the video, it becomes clear that the landscape too is composed in this liquid-like mirrored surface. The initial view, therefore, appears to be simultaneously an image of a flower and a second reflection of the building—the building's image reflects off of an imagined field above and back onto itself where it once again is reflected into the lens of the "artificial" camera. Tavares also pursued this juxtaposition in *Deviant Topographies from Paxton to Burle Marx, three rectangular stainless steel tables, which were part of* her video-installation in Berlin [Images 17-19]. For this series of works the artist attached encapsulated crocheted flowers on the surface of a distorted image of Niemeyer's Oca. The bulbous image, in turn, forms the top of the tables. The link between the organic and the inorganic—tropical nature and architecture—constitutes another of the artist's many exploratory exercises, used in this case to confront one of modernism's main debates—the irreconcilability between modern architecture and ornament.[29]

28. The term, of course, recalls Guy Debord and the Situationist International in Post War France.

29. Regarding this debate in the work of Ana Maria Tavares see: Fabiola López-Durán and Nikki Moore, *Atlântica Moderna: Purus e Negros* (Vitória: Ministério da Cultura and Museu Vale, 2015).

In *Deviating Utopias*, Tavares nuances this tension further, by examining the minimal organic trace of the photographic (light). The twenty minute long work is entirely a digital construction—the essential characteristic of photography, light pouring through the aperture onto an emulsion field, is evidently absent. The work paradoxically operates on the brink of pure artifice. The image derivation is increasingly obfuscated in the artist's manipulations. The first fourteen minutes plus are made up of one long-take, where the view moves rotationally up the building's altered and extended walkways. Ramps, walls, posts, and handrails bend and distort; they appear to push up against and through one another. At the video's mid-point, the view rotates back and downward. There is a slow move toward the railing and then the view pitches over its edge into the central open (though narrow) rotunda. By this point, however, the video's disorienting effects are so complete, so thoroughly internalized, that no feeling of vertigo follows. On the contrary, the rotational descent occurs uninterrupted. The reflective surfaces provide a tantalizing confluence of depths and perceptions more broadly. Tavares highlights this ambiguity when, toward the video's end, a beam is passed by at such proximity that it covers the entire screen. Within the reflective surface of this constituent structural element, the entire rotunda can be seen. The collapse of the architectural integrity into a mere image is redoubled by the homogenous surface itself, which extends beyond the building's interior to the surrounding "landscape."

What is one to make of these multivalent exploratory engagements, each with disparate materials, histories, and subjectivities? In part, Tavares is critical of a modernist understanding of containment, order, and structure—those methodologies at the heart of positivist rationalism that Piranesi challenged. Yet, she returns to these historical processes through a select range of thinkers, artists, and architects. Rather than scrape the surface of each practice, she plumbs their depths. The horizontal range of her study, back in time, is non-sequential in search of a new form of historicity. Paired with a vertical depth, Tavares mines the work of her predecessors. How precisely this tension resolves, is yet to be seen. What is clear in her work, however, is the intensity of a current problem where a genealogy of modern discontents converges with an excessive current narcissism. Tavares works through this material, simultaneously peeling back layers and then folding them back onto themselves. This is an exercise of duration, of repetition, and of rotation—one that inhabits a critical unresolvability.