

Bruno Amarante

A ESTÉTICA DA RUÍNA COMO POÉTICA



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Mestrado em Artes
2013

Bruno Amarante

A ESTÉTICA DA RUÍNA COMO POÉTICA

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Belas Artes

Mestrado em Artes

2013

Bruno de Guimaraens Amarante

Estética da Ruína como Poética

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO:

Arte e Tecnologia da Imagem.

ORIENTADORA: Maria do Céu Diel de Oliveira

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes / UFMG

2013

Amarante, Bruno, 1978-

A estética da ruína como poética [manuscrito] / Bruno de
Guimaraens Amarante. – 2013.

93 f. : il.

Orientadora: Maria do Céu Diel de Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Objeto (Estética) – Teses. 2. Artes plásticas – Teses. 3. Arte –
Filosofia – Teses. 4. Percepção – Teses. 5. Estética – Teses. 6. Tempo
na arte – Teses. 7. Memória na arte – Teses. 8. Criação (Literária,
artística, etc.) – Teses. I. Oliveira, M. C. D., 1962- II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 701.08



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **BRUNO DE GUIMARAENS AMARANTE** Número de Registro **2011711058**.

Titulo: "A ESTÉTICA DA RUÍNA COMO POÉTICA"

Prof. Dra. Maria do Céu Diel de Oliveira – Orientadora - EBA/UFMG

Prof. Dr. Flavio de Lemos Carsalade – titular - EA/UFMG

Prof. Dra. Zandra Coelho de Miranda Santos – titular – UFSJ

Belo Horizonte, 29 de Maio de 2013

“As ruínas contrariam o devir abstrato do tempo, compensando a sistemática tripartição – antes, durante, depois – pela dinâmica pas encore (ainda não) e jamais plus (nunca mais): As ruínas ocupam um justo meio entre o desmoronamento total de uma linha, por assim dizer, inteira; este justo meio se mantém em equilíbrio, em suspenso; permite estabelecer um elo da transitoriedade com um mundo para o qual chegou a hora final. Na mescla do efêmero e apoteose, as ruínas são mais que belas, são veneráveis. Instante único, elas atestam um tempo antes do qual a foi consumado e depois do qual tudo estará perdido”.

Olgária Matos

RESUMO

A presente dissertação engendra-se a partir das relações conceituais, estéticas e interpretativas entre minha produção plástica e do objeto de pesquisa: a estética da ruína como poética. Para tal, foram observados pontos da imagética da ruína onde potencialidades plásticas e poéticas de outras produções e de imagens agentes possibilitaram possíveis correlações com meus trabalhos. A pesquisa permeia o tempo cronológico das artes plásticas, relativizando produções de diferentes artistas, de tempos e suportes distintos que continham ou, que ainda contém em seus trabalhos a imagética da ruína. Seja por Piranesi, Anselm Kiefer ou Claudi Casanovas, a pesquisa propõe uma análise que compreende a poética ruínosa relativizando suas faculdades sensoriais. Qualidades que incidem, tanto, sobre questões mnemônicas, quanto às questões que tratam a passagem do tempo, seja este urbano, humano ou geológico - sublime. Também é alvo de minhas observações, algumas imagens da minha cidade e do seu entorno, nas quais a visualidade da ruína detém algumas particularidades.

A leitura proposta neste trabalho corteja o pensamento particular e autoral sobre a imagem do objeto. Também, suporta-se na compreensão dos pensamentos dos próprios artistas, historiadores e filósofos elencados. Estes, que se ocuparam na reflexão sobre o mesmo objeto, assim como as imagens agentes comentadas, coabitam meu inventário mnemotécnico, de influxo ativo às reflexões e aos caminhos poéticos da minha produção plástica e textual.

PALAVRAS CHAVES: RUÍNA, MEMÓRIA, TEMPO.

ABSTRACT

The following dissertation is the fruit of the conceptual, aesthetic and interpretative relationships between my artistic production and the object of research: the aesthetic of ruins as a poetic. To this end, I observed different aspects of the imagery of the ruin where the poetic and plastic potentials in the productions of others and in agent images made it possible to find correlations with my work.

This research permeates the chronological time of the visual arts, relativizing the works of different artists, of different times and media that contained, or still contain, the imagery of the ruin in their works. This research proposes an analysis that comprises the ruinous poetic, whether by Piranesi, Anselm Kiefer, or Claudi Casanovas, relativizing its sensory faculties. These faculties have incidence both on mnemonic questions and on issues dealing with the passage of time, be it urban, human or geologic—sublime. Also it is the target of my observations some images of my city and its surroundings, in which the visuality of the ruin has some peculiarities.

The interpretation proposed in this work is based on the particular thought of the author about the object image. It is also based on an understanding of the thoughts of the selected artists, historians and philosophers. These thoughts, inasmuch as they are a reflection of the same object, and the discussed agent images coexist in my mnemonic inventory, with an active influence in the reflections and poetic journey of my own plastic and textual production.

KEYWORDS: RUINS, MEMORY, TIME

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1	15
AMARANTE, Bruno. Sem título, 2008. Cerâmica esmaltada, 1280°, queima à gás. 40x30x20cm	
FIGURA 2	16
AMARANTE, Bruno. Sem título, 2007. Cerâmica esmaltada, 1280°C, queima à gás. 35x25x12cm. (Peça selecionada para International Contemporary Ceramic Exhibition 2007". Jingdezhen, China. Coleção do Museu Sanbao International Ceramic Art Museum, Jingdezhen, China.)	
FIGURA 3	17
AMARANTE, Bruno "Ambiente de registro", 2009. (Momento 2) Argila e água, 30x15x15cm.	
FIGURA 4	18
AMARANTE, Bruno "Ambiente de registro", 2009. (Momento 3) Argila e água, 30x15x15cm	
FIGURA 5	19
AMARANTE, Bruno "Ambiente de registro", 2009. (Momento 4) Argila e água, 30x15x15cm	
FIGURA 6	20
AMARANTE, Bruno. "Meta vida", 2010. (Momento 4) Terra vermelha, sementes e água. 70x12x20cm	
FIGURA 7	21
AMARANTE, Bruno. "Invasão I", 2009. (Momento 1) Tijolos crus, 300x180x100cm. MHNJB da UFMG.	
FIGURA 8	22
AMARANTE, Bruno. "Invasão I", 2009. (Momento 2) Tijolos crus, 300x180x100cm. MHNJB da UFMG.	
FIGURA 9	23
PIRANESI, Giambatiista. "Muralhas que envolvem o monte Célio", 1746. Água forte, 12x19,5cm. (Catálogo completo TASCHEN, vol 1. Pg.183, 2011)	
FIGURA 10	24
BOTTICELLI, Sandro. "Adoração dos Magos", 1475. Têmpera sobre madeira, 111x134cm. Florença. (Imagem de:www.wikipedia.org)	
FIGURA 11	42
MICHELANGELO, Buonarroti. "Baco", 1496-1498. Mármore. Museu Nacional de Bargello, Florença, Itália	
FIGURA 12	43
PIRANESI, Giambatiista. "Vista de um túmulo na antiga Cássia", 1745/46. Água forte, 57x39,5cm. (Catálogo completo TASCHEN, vol 1. Pg.295, 2011)	
FIGURA 13	44
FRIEDRICH, Caspar David, "Ruína de Eldena", 1826. Óleo sobre tela. Galeria nacional de Berlin. Alemanha. (imagem de caspardavidfriedrich.org)	

FIGURA 14	45
FRIEDRICH, Caspar David. "A Abadia no Carvalhal", 1817. Óleo sobre tela, 110x171cm. Nationalgalerie, Berlim. (Fotografia do livro FRIEDRICH, Norbert Wolf 2003, pg.35)	
FIGURA 15	48
AMARANTE, Bruno. Sem título, 2008. Cerâmica esmaltada, 1280°, queima à gás. 55x80x38cm	
FIGURA 16	49
AMARANTE, Bruno. Sem título, 2008. Cerâmica esmaltada, 1280°, queima à gás. 70x35x28cm. Prêmio aquisição no V Salão de Arte Contemporânea de Suzano, 2009.	
FIGURA 17	50
AMARANTE, Bruno. Sem título, 2008. Cerâmica esmaltada, 1280°, queima à gás. 45x35x15cm. Coleção Fuping Pottery Art Village. Seleccionada para 3º edição do ICMEA Emerging Artist Competition, 2010. Fuping, China.	
FIGURA 18	51
AMARANTE, Bruno. Sem título, 2008. Aço oxidado. 115x70x45cm.	
FIGURA 19	52
AMARANTE, Bruno. Sem título, 2008. Madeira, poliuretano expandido, resinas e pigmentos minerais. 110x160x18cm.	
FIGURA 20	58
Ruína da Fundição clandestina. São Caetano de Moeda, MG. Datada séc. XVIII. (fotografia: Bruno Amarante)	
FIGURA 21	59
Ruína do Forte de Brumadinho. Serra da Calçada, Brumadinho, MG. Datada séc. XVIII. (fotografia: Bruno Amarante)	
FIGURA 22	60
Ruína do Forte de Brumadinho. (Interior) Serra da Calçada, Brumadinho, MG. Datada séc. XVIII. (fotografia: Bruno Amarante)	
FIGURA 23	64
AMARANTE, Bruno. Anti-postal. "Casarão da Itapeperica", 2012. Belo Horizonte, MG.	
FIGURA 24	65
AMARANTE, Bruno. Anti-postal. Rua Guaicurus, 2013. Belo Horizonte, MG.	
FIGURA 25	66
AMARANTE, Bruno. Anti-postal. Bairro Concórdia, 2013. Belo Horizonte, MG.	
FIGURA 26	67
AMARANTE, Bruno. Anti-postal. Bairro Floresta, 2013. Belo Horizonte, MG.	
FIGURA 27	68
AMARANTE, Bruno. Anti-postal. Bairro Floresta, 2013. Belo Horizonte, MG.	
FIGURA 28	69
AMARANTE, Bruno. Anti-postal. Bairro Santa Efigênia, 2013. Belo Horizonte, MG.	
FIGURA 29	70
AMARANTE, Bruno. Anti-postal. Bairro Santa Efigênia, 2013. Belo Horizonte, MG	

FIGURA 30	76
HAYES, Tom. Sem título, 2011. Fragmentos de cerâmica, terras e argilas. Dimensão variada. (Coleção permanente do Sanbao International Ceramic Art Museum, Jingdezhen, China.)	
FIGURA 31	77
CECULA, Marek. "KLEPISKO", 2008. Terra batida e fragmentos moldados em argila. Dimensões variadas. Katonh Museum of Art, Katonah, NY, EUA.	
FIGURA 32	77
<i>Ibdem.</i> Figura anterior.	
FIGURA 33	78
AMARANTE, Bruno. "TEMPO", 2008. Argila escura e terra vermelha. 12x1x1m. Instalação realizada junto à exposição coletiva "LUGAR" . Centro Cultural da UFMG, BH, MG.	
FIGURA 34	79
AMARANTE, Bruno. "TEMPO", 2008. (Detalhe) Argila escura e terra vermelha. 12x1x1m. Instalação realizada junto à exposição coletiva "LUGAR" . Centro Cultural da UFMG, BH, MG.	
FIGURA 35	80
CASANOVAS, Claudi. Sem título, 2004. Cerâmica, alta temperatura. Dimensões não declaradas. Galeria <i>Plus Contemporary Ceeramics</i> , Bruxelas, Bélgica.	
FIGURA 36	80
<i>Ibdem.</i> Figura anterior.	
FIGURA 37	81
CASANOVAS, Claudi. "Memorial a los Vencidos – 1936", 2006. Cerâmica, concreto e rochas vulcânicas. Dimensões variadas. Olot, Girona, Espanha. (Fotos retiradas do site: http://alfargaleriaazul.com/2006/06/30/claudi-casanovas-memorial-a-los-vencidos).	
FIGURA 38	82
KIEFER, Anselm. "Shevirath Ha Kelim", 2009. Cerâmica, acrílica e óleo sobre tela. 330x760x1300cm. (Foto do catálogo da exposição na White Cube, Londres, 2009.)	
FIGURA 39	83
KIEFER Anselm. "La Ribotte", 2007. Concreto, ferro e chumbo. Dimensões não declaradas. Barjac, França. (Foto do catálogo da exposição retrospectiva no Guggenheim Bilbao, Espanha, 2007)	
FIGURA 40	84
KIEFER Anselm. "La Ribotte", 2007. (Detalhe) Concreto, ferro e chumbo. Dimensões não declaradas. Barjac, França. (Foto do catálogo da exposição retrospectiva no Guggenheim Bilbao, Espanha, 2007)	
FIGURA 41	88
AMARANTE, Bruno. "Coluna", 2012. Cerâmica esmaltada, 1280°, queima à gás. 110x30x30cm.	
FIGURA 42	89
AMARANTE, Bruno. "Piorra". 2011. Cerâmica esmaltada, 1280°, queima à gás. 35x30x30cm.	
FIGURA 43	90
AMARANTE, Bruno. Sem título. 2011. Cerâmica esmaltada, 1280°, queima à gás. 90x90x18cm.	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO — 11

A RUÍNA COMO ESPAÇO DA MEMÓRIA — 31

TEMPORALIDADES — 53

RELAÇÕES POÉTICAS — 61

CONSIDERAÇÕES — 85

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS — 91

INTRODUÇÃO

O resultado que apresento neste trabalho se expressa por conclusões objetivas sobre o tema da estética da ruína como poética. Confio neste posicionamento por ter a consciência de que a pesquisa parte, grande parte, de interpretações próprias. São compilações distintas que influem sobre a construção de meus pensamentos e posicionamentos diante o tema. Reflexões que priorizam um olhar poético sobre a imagem da ruína, desvinculado de caracterizações fechadas de cunho científico.

Busco estudar a imagética da ruína no campo das artes plásticas como expressão poética. Seja pela interpretação de produções de artistas distintos que abordam temáticas afins à estética ruinosa, seja pela observação de minha própria elaboração plástica. Por esta, percebo que esta pesquisa resume, ou torna-se, o arcabouço referencial a tal produção. Mas sem obediência cronológica, uma vez que o atual trabalho desenvolveu-se posteriormente.

Também, referindo-me à minha produção plástica e à ruína como expressão poética, devo mencionar que no desenvolvimento desta pesquisa a observação e interpretação de ruínas reais que coabitam meus espaços de vivência, serão tomadas. Estas, distintas das elaborações artísticas, são fragmentos factuais que fomentam minhas discussões sobre o objeto de trabalho: velhos casarões ou prédios abandonados, ruínas de um forte no meio de uma serra, todos alocados no entremeio do que me é apreendido como real e o do que me surge como poética.

Sobre os trabalhos plásticos autorais, que acompanham as ilustrações deste texto, penso-os como um conjunto. O qual é permeado pela junção do real e do fictício. Alguns se traduzem na criação de elementos esculturais que representam e recriam fragmentos arquitetônicos (figuras 1 e 2). Objetos em cerâmica ou metal pensados como rejeitos, apresentando-se como ruínas, com suas superfícies rotas e estruturalmente danificadas.

Outra parte desta produção plástica se materializa através de fragmentos que recriam realidades, pois eles próprios passam por processos de deterioração. São esculturas as quais denomino registros temporais (figuras 3, 4, 5, 7 e 8). São mecanismos ou instalações efêmeras criadas para sofrerem ações reais de intemperismo. Estruturas feitas com argila ou tijolos crus provenientes da indústria cerâmica, que são expostas ao tempo ou a ação de gotejamento de água controlada por um tipo de mecanismo.

Também foram criadas outras esculturas que suportavam em sua própria matéria constitutiva, a argila, elementos vivos, como plantas e sementes. Nestes trabalhos, aos quais denominei meta-vidas (figura 6), a ação de transformação da obra não se pautou na deterioração estrutural da mesma. Mas na alusão à passagem do tempo cronológico pelo comportamento de nascer, crescer e morrer que as plantas foram submetidas.

Pensando estes três tipos de trabalhos, desconsiderando em parte a semântica do conjunto, vejo que as esculturas feitas em cerâmica ou metal jogam com a dialética da falsificação, entre o que é real ou não. Os registros temporais jogam com a simulação, acelerando e registrando ações de impermanência. Já os trabalhos meta-vidas jogam com a noção do próprio vir a ser. *Vanitas*¹ contemporâneos que aludem ao passar do tempo e da vida.

Como conjunto, vejo que a materialidade que compõe as obras dá-se tangível e palpável ao observador. Mas penso que podem revelar outra realidade por trás de sua visualidade, assim como percebo a própria materialidade de uma ruína real. Incidindo ao intelecto de seus observadores, à vivência particular de cada um, outros sentimentos que não só táteis podem se desencadear. Como ações e reações vinculadas à memória, ao tempo corrente e futuro.

Em suas poéticas, as obras aparecem como simulacros, incitando ao mesmo tempo noção de perenidade e de finitude, sentimentos do passado vivido, da origem a ser encontrada e do futuro iminente. São como a efígie do Deus Jano², que tem no presente suas faces viradas: uma para o passado e a outra para o futuro. São corpos atemporais, fragmentos inventados do mundo que corrompem o próprio tempo.

Dando continuidade às considerações que resumem meus trabalhos, sobre a materialidade da produção focada (a terra, o barro a argila, o minério de ferro, elementos sempre presente nestes trabalhos), percebo que dividem e mantêm uma sinestesia relativa à fragmentação advinda do tempo. O barro, a terra, o minério, são os mesmos elementos que erguem e que se desmancham, que formam e se transformam no decorrer do tempo, seja geológico ou antropo-histórico. Sedimentam-se num processo infundável sobre as civilizações passadas, presentes e futuras. Essa relação com a terra, com a matéria, está substancialmente ligada à ação temporal sob os corpos, assim como, esta mesma ação sobre as ruínas.

Porém, e também focado na observação sobre o processo de representação e valorização da estética da ruína como poética, além da discussão sobre meus trabalhos plásticos, volto agora para alguns períodos históricos precisos, nos quais a representação da imagética ruínosa apresentou-se.

-
1. *Vanitas vanitatum memento mori* – Vaidade das vaidades lembra-te que morrerás. Os vanitas são gêneros artísticos de simbologia moral. São trabalhados como naturezas mortas: com imagens de frutas, plantas, ampulhetas, relógios ou a própria imagem da caveira. Símbolos que expressam a efemeridade da vida. Que rememoram as futilidades dos excessos humanos diante da certeza do fim.
 2. Deus grego representado com duas cabeças unidas, tendo cada face voltada para o lado oposto da outra. Deus tutelar dos começos e dos fins, do passado e do futuro, e representa o dualismo relativo de todas as coisas.

No Renascimento Italiano – decorrente do pensamento humanista com a pesquisa sobre escritos e a estética clássica pagã – acontece a revalorização do período clássico, recolocando-o como modelo estético e intelectual do novo pensamento moderno.³ Vale sublinhar que o grande lastro dos modelos artísticos e resquícios do período Clássico apresentava-se aos artistas nesta época, de modo geral, em ruínas.

Por esse ponto de vista, observo que a valoração da imagem da ruína propiciou em muitos casos, uma representação pictórica, escultural e arquitetônica em que elas eram reconstituídas e formavam um mundo idealizado da imagem de outrora. Ou seja, o que se configurava não era a representação da paisagem ruínosa, mas sim, a partir da própria ruína como modelo, a reconstituição ou a criação de novos cenários. O *status quo* fragmentário da ruína clássica manteve em si a própria força plástica e poética, motriz de tantas produções artísticas posteriores. A poética estava viva nos próprios fragmentos.

O motivo da “Adoração dos Magos” (figura 10), de Botticelli⁴, configura-se como exemplo, contendo como pano de fundo, referência à ruína do Império Romano.

Seguindo a cronologia, aproximadamente dois séculos depois, o veneziano Giovanni Battista Piranesi⁵ mostra uma das maiores produções – tanto em qualidade, quanto pelo grande volume produzido – de imagens representativas das ruínas romanas.

As imagens de Piranesi (figura 9) transbordam o afeto violento do artista pela antiguidade clássica e Roma torna-se a magna referência de sua proposta artística. Ele recria um novo Império, onde a imagem gravada referencia todo o lado investigativo e também científico de sua arte e, ao mesmo tempo, sua extraordinária inventividade poética. Por um lado, como arquiteto, catalogou e registrou em algumas gravuras inúmeras edificações e monumentos, desenhando suas características específicas, volumetria e adereços simbólicos ou decorativos. Por outro lado, como artista, reinventou a cidade, transferindo para o papel uma nova configuração das disposições e das proporções. Seus edifícios tornaram-se ainda mais monumentais que a realidade e os transeuntes em suas pranchas quase desaparecem diante destas colossais construções.

3. Na produção de muitos artistas, na arquitetura, pintura e escultura, como Alberti, Rafael, ou Michelangelo Buonarroti, dentre outros, a estética dos elementos clássicos era recorrente, aparecendo com frequência em recriações de pinturas, no estilo de esculturas e na construção de novos edifícios.

4. Sandro Botticelli: Pintor do Renascimento Italiano, nascido em Florença em 1445.

5. Giambattista Piranesi: Referência da gravura em cobre do século XVIII, nascido em Veneza em 1720.



FIGURA 1
Bruno Amarante. Sem título, 2008.
Cerâmica, 1280°. 40x30x20cm



FIGURA 2
Bruno Amarante. Sem título, 2008.
Cerâmica, 1280°. 35x25x12cm.
Coleção International Ceramic Art Museum.
Jingdezhen, China.



FIGURA 3
Bruno Amarante. Ambiente de Registro, 2009
(Momento 2) Argila e água. 30x15x15cm.



FIGURA 4
Bruno Amarante. Ambiente de Registro, 2009.
(Momento 3) Argila e água. 30x15x15cm.



FIGURA 5
Bruno Amarante. Ambiente de Registro, 2009.
(Momento 4) Argila e água. 30x15x15cm.

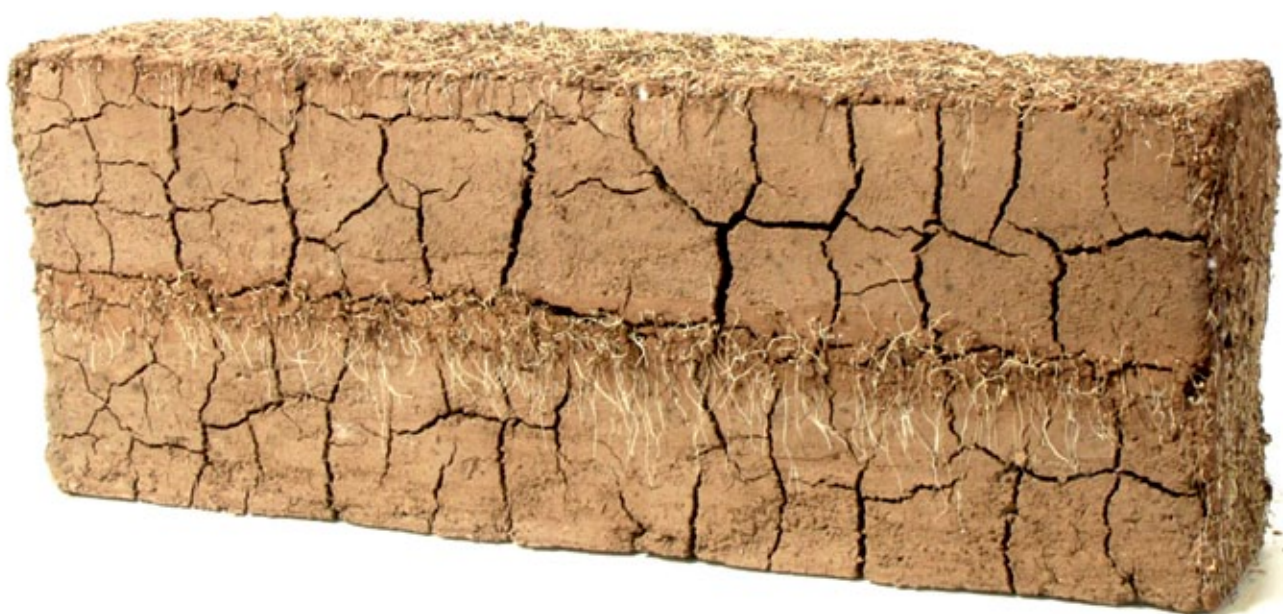


FIGURA 6
Bruno Amarante. Meta Vida, 2010.
(Momento 4) Terra vermelha, sementes e água.
70x20x12cm.



FIGURA 7
Bruno Amarante. Invasão, 2009.
(Momento 1) Tijolos crús. 300x180x100cm.
MHNJB da UFMG.



FIGURA 8
Bruno Amarante. Invasão, 2009.
(Momento 2) Tijolos crús. 300x180x100cm.
MHNJB da UFMG.



FIGURA 9
Piranesi. Muralhas que envolvem o monte Célio, 1746.
Água forte, 12x19,5cm.



FIGURA 10
Botticelli. Adoração dos Magos, 1475.
Têmpera sobre madeira, 111x134cm.
Florença.

Outro artista, também, manteve extrema força poética ao trabalhar motivos e paisagens ruinosas, mas partindo da herança imagética diferente do classicismo, ou do neoclássico. O estilo gótico e medieval, abdicado, em parte dos modelos renascentistas, tornou-se a grande influência, fragmentária e residual, às composições românticas de Caspar David Friedrich⁶. Em suas telas e aquarelas, a presença das ruínas góticas surge repetidas vezes e a representatividade da ruína carrega, em sua poética romântica, os conceitos do pitoresco e do sublime⁷. As forças da natureza, vinculadas às forças divinas, regem em seu intelecto pictórico o deslumbramento e reverência à contemplação das paisagens naturais.

Aos espectadores, “Friedrich oferece-nos não um retrato realista de uma região geográfica,(...) mas uma topografia emblemática, cujo significado pode ser detectado, em parte, na tradição pictórica teosófica do séc. XVIII”. (WOLF, 2003, pg. 35). Também, por suas próprias palavras, “a arte se coloca como mediadora entre a natureza e as pessoas. O arquétipo é grande e sublime demais para que o povo possa compreendê-lo”. (FRIEDRICH, Caspar David. “Considerações acerca de uma coleção de pintura” in: LICHTENSTEIN, 2004, Pg. 106.)

Sugiro agora comentar outra linha de pensamento que, por via distinta das produções artísticas, também, promove a discussão sobre o objeto: a relação entre industrialização, tempo histórico e a paisagem urbana.

No século XIX, pode-se verificar grande modificação na paisagem urbana de várias cidades pelo mundo, principalmente na Europa⁸. Sobre este momento percebo algo importante a ser analisado em relação ao objeto trabalhado: o pensamento e a relativização entre o patrimônio histórico (o monumento) e a ruína, englobando a preocupação quanto sua conservação, preservação ou destruição⁹.

6. Caspar David Friedrich: Pintor alemão do século XIX, reconhecido dentro do Romantismo. Nascido em Greifswald em 1774.

7. BURKE, Edmund. “Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo”. Campinas, SP: Papirus: Ed. Da Universidade de Campinas, 1993.

8. Devido ao pensamento sanitarista e progressista que se instaurava e que, junto ao advento da industrialização, propiciaram a condenação e a ruína de vários prédios e conjuntos arquitetônicos. Exemplo que ilustra este pensamento foi a transformação da Cidade de Paris na administração de Haussmann entre 1853 e 1870.

9. O inglês John Ruskin, artista, crítico, escritor e teórico da restauração do século XIX, amplia o sentido do monumento observando que a história e a memória de qualquer grupo social mantêm-se através das obras e vestígios arquitetônicos feitos e deixados pelo homem. Relata a importância da preservação deste lastro mnemônico, mas sem defender invasivas intervenções restauradoras, pois acredita que “é a longa duração, com a passagem do tempo, que a arquitetura vai se impregnando de vida e dos valores humanos; daí a importância de construir edifícios duráveis e de preservar aqueles que chegaram até nós” (RUSKIN. In: A Lâmpada da Memória pg: 27, 2008). Outro teórico

Com a industrialização, a velocidade histórica torna-se cada vez mais rápida e a imagem da ruína que englobava uma “*ancianidade*” (RIEGL, 1903. Apud. CHOAY, 2006. Pg.168) e uma historicidade lenta, passa a acontecer quase que de imediato, concomitante às transformações da veloz sociedade industrial. A velocidade progressista torna-se multiplicadora de ruínas.

Esta “máquina”, veloz e eficiente, apesar de estar atrelada ao visionarismo progressista daquela cultura, acaba por gerar outro tipo de comportamento que não só de anseio transformador e inovador. Os objetos antigos e as velharias tornam-se parte de uma nova indústria cultural que explora estes monumentos e fragmentos anciãos. Quanto à ruína, esta torna-se democratizada, como espécie de lazer cultural. Resquício e fragmento passível da exploração como entretenimento, chegando aos dias de hoje como monumento histórico consumível.

Percebo a importância de discutir esta característica atribuída ao objeto de tornar-se monumento histórico de consumo, pois este representante da história e da memória social de antigas civilizações ou de grupos restritos, muitas vezes é criado a partir de um jogo de apropriações e de idealizações políticas, nacionalistas. Ou seja, através de programas de interesse político, a ruína como patrimônio é recoberta por uma maquiagem etnográfica, interligada e eloqüente, das conveniências governamentais. Estes processos acabam por não retratar uma possível história factual, baseada em fundamentos arqueológicos científicos, mas sim proporcionar o espelhamento¹⁰ do indivíduo da sociedade atual com o indivíduo ancestral, fazendo com que o primeiro enxergue neste último a parte fundamental de sua origem, reconhecendo e criando sua genealogia étnica e a “soberania da integridade original” (JEUDY, 2005. Pg. 40).

As ruínas transformadas em monumentos sustentam signos e mitos de origem, uma simbologia formulada e transmitida aos atuais observadores como maneira de manutenção de uma memória social reconhecida pelo estado.

relevante às questões referentes à conservação, restauração e preservação de bens culturais é o italiano Cesare Brandi. Este por sua vez, defende que algumas intervenções de restauro possam ser mantidas sobre as obras, mas com ressalvas, pois acredita que a metodologia utilizada não pode alterar a “unidade potencial” e a “artisticidade” intrínseca a obra. “A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo” (BRANDI, Cesare. “Teoria da restauração”. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2004, Pg. 33)

10. A palavra espelhamento mencionada refere-se ao conceito de “reflexibilidade” trabalhado por Henri-Pierre Jeudy em seu texto “A Maquinaria Patrimonial” in: JEUDY, Henri-Pierre. “Espelho das Cidades”. Rio de Janeiro, Ed. Casa da Palavra, 2005. Pg. 20

Analisando estes exemplos de representações de ruínas e paisagens ruinosas ao longo do tempo artístico, histórico e patrimonial como balizamento investigativo da imagética do objeto, gostaria de ponderar outras relações, abrindo agora um caminho de observação e compreensão da estética da ruína também como poética temporal.

A ruína, inserida ou não como patrimônio, manterá um diálogo íntimo com o tempo. Seja como testemunha de um tempo passado, seja na compreensão do presente, ou na constatação do devir, do futuro. A poética do objeto sustenta-se pela temporalidade, porém é capaz de desconfigurar a cronologia, pois na observação da ruína a ordem das lembranças e pensamentos não é encadeada.

Olgária Matos¹¹ escreve que a “dispersão temporal não é o mundo do caos, mas um estado de ruína” e conclui: “Ruínas: ruído e lembrança. Em meio ao desaparecimento, são guardiãs do imperecível. São vestígios do invisível” (MATOS, 1998. Pg. 84). Em suas palavras faz-se presente o lirismo do objeto. Um corpo destroçado, acabado e fragmentado, mas que mantém extrema força. Latência da vida e da morte. Poética que transcende o aqui e agora e transporta as lembranças e o tempo em desgovernadas direções.

Tornando a questão das artes e das produções visuais, nas manifestações da atualidade, posso perceber interligações desta força poética do objeto, sobre a qual artistas contemporâneos trabalham a temporalidade.

Para exemplificar, o espanhol Claudi Casanovas¹² é, dentre muitos outros, um artista que mantém em suas obras uma visualidade ruínosa, ligada ao tempo histórico e geológico. E dentre suas produções, um exemplo importante é seu monumento “Memorial aos Vencidos – 1936”, realizado em Girona, na Espanha, em homenagem aos mortos da Guerra Civil Espanhola.

O artista poetizando a própria matéria que constitui a obra, a terra, designa duas características insólitas a esta: a capacidade de registro, de impressão e a do seu próprio peso associando-o ao lastro dos corpos vitimados pela Guerra Civil.

Casanovas realiza um enorme bloco de cerâmica, que se apresenta cheio de rachaduras, fissuras e marcas. Em suas palavras, a obra se apresenta como um “corpo agonizante e fragmentado”¹³. Uma ruína, prestando honras fúnebres à memória dos mortos. “Na história, as ruínas desafiam a ordem espacial com a desordem das lembranças e constituem o inconsciente de uma época” (MATOS. 1998. Pg. 84).

11. MATOS, Olgária. Vestígios: escritos de filosofia e crítica social. São Paulo: Palas Atenas, 1998.

12. Claudi Casanovas: Espanha, 1956. É escultor e ceramista, vive e trabalha em Barcelona.

13. “Memorial aos Vencidos-1936”. Direção Eloiza Alvim. Vídeo documentário sobre Claudi Casanovas. Girona, 2006.

Outro artista contemporâneo representativo é o alemão Anselm Kiefer¹⁴, que pensa e trabalha de forma excepcional a materialidade de suas obras, explorando questões relativas à memória da guerra, do holocausto, do que não deve ser esquecido. É a memória coletiva e social de um estado de ruína, estado de náusea, precário e frágil, do que está por acabar, no limiar da existência.

Transcrevendo algumas de suas palavras em seguida, será perceptível a teorização mnemônica que acompanha seus trabalhos.

“Ninguém vive no vácuo. Há a existência de uma memória coletiva que vai muito além do indivíduo. Para se conhecer, você tem que conhecer sua nação, sua história. Isto é perfeitamente normal. E antes da minha carreira artística eu já devo ter perguntado sobre o que foi feito no passado. Algumas vezes de fato, provocativo e irônico. Eu sentia como se minha memória estivesse bloqueada. Mesmo com a revolução de maio de sessenta e oito, nosso passado não era tão questionado.

Poucos alemães realmente o estudaram, especialmente através da mídia, que só começou a observar a história depois de 1974 e 1975, quando apareceram os primeiros artigos e programas sobre o Nazismo. Antes disso, as pessoas estavam praticamente ocupadas em construir casas. Posteriormente tive a necessidade de reviver as memórias. Não para mudar a política, mas sim, para me transformar”. (*Anselm Kiefer*. Entrevista cedida a Bernard Comment. Primeiramente publicada In: *ArtPress*-setembro de 1998, Paris. Retirado do Catálogo de exposição”. Guggenheim Museum Bilbao. Milão: Sikira editora, 2007, pg.294. Livre tradução)

O artista eleva a representatividade da paisagem ruínosa e a idealização melancólica do estado histórico e mnemônico. Ele cria em seu atelier / espaço / depósito / na França um monumento a partir das reminiscências históricas, particulares e coletivas do passado de sua nação. Não estive em Barjac¹⁵, mas creio que minhas reações seriam de angústia. Um descon-

14. Anselm Kiefer. 1945 Donaueschingen, Alemanha. Vive e trabalha em Barjac na França. Artista múltiplo, que trabalha com pintura, escultura, instalações, vídeos.

15. Pequeno vilarejo no sul da França, pertencente à província de Languedoc-Roussillon, onde Kiefer construiu

fortável amplexo como qual o abraço que a morte da nos vivos, quando estes se deparam aos despojos deformados de um assassinato violento. Cenas e ares melancólicos.

A melancolia¹⁶ é uma característica na poética plástica de artistas como Kiefer e do cineasta russo Andrei Tarkovski¹⁷. Em seu filme *Stalker* as paisagens e os personagens se assemelham aos de Kiefer. A “zona”¹⁸ criada por Tarkovski lembra-me o passado proibido que Simon Schama utilizou para indicar a obra do alemão: “O passado,” (a guerra), “era tabu, e falar nele só provocava repulsa e desagrado” (SCHAMA, 1996, Pg.131). Assim a “zona” torna-se como o tabu da guerra relatada por Schama. O lugar protegido de uma verdade velada, que representa sentimento de culpa, de algo que deve ser esquecido. Lugar que se rememorado constatará as irracionalidades humanas. Concluindo com as palavras de Tarkovski: “...criamos uma civilização que ameaça destruir a humanidade” (TARKOVSKI, 2010. Pg. 280).

Creio que, assim como nas obras de Kiefer, Tarkovski impregnou o seu filme *Stalker* com toda a angústia e melancolia possíveis: angústia sentida por uma sociedade que é capaz de perceber que as atitudes da humanidade, se não alteradas, a conduzirão para uma grande hecatombe. É a angústia revelada por suas imagens rotas, de lugares abandonados, inabitáveis, mais do que ruinosos.

“Chegamos ao ponto em que, como diz *Stalker*, o presente já se fundiu com o futuro, ou seja, o presente já traz todas as premissas de uma inevitável catástrofe. Percebemos isso e, mesmo assim, nada conseguimos fazer para impedir que ela aconteça.

As ligações entre o comportamento do homem e seu destino foram destruídas, e esse trágico antagonismo é a causa do sentimento de instabilidade que domina o mundo moderno. Em essência, o que um homem faz tem, naturalmente, uma importância fundamental; no entanto, pelo fato de ter sido condicionado a crer que nada depende

um complexo artístico de sua obra, incorporando várias instalações, salas de exposição e atelier.

16. A melancolia está atrelada aos tipos de temperamentos e caracteriza-se pelo ânimo negativo, ao sentimento de tristeza ou “ânimo negro”. (ABBAGNANO, Nicola. “Dicionário de filosofia”. 5ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, pg. 759 e 1110)
17. Andrei Tarkovski, 1932 – 1986. Cineasta russo.
18. Área proibida e restrita, controlada pelas autoridades militares, onde os três personagens principais desenvolvem a trama do filme. (TARKOVISK, Andrei. “Satalker”. Filme 36mm, 163 minutos. União Soviética-Alemanhã Oriental, 1979.)

dele e que sua experiência pessoal não afetara o futuro, ele chegou à premissa falsa e mortal de que não participa da realização do seu próprio destino.” (TARKOVSKI, 2010. pg.281)

Posso observar que os assuntos abordados que referenciam o objeto da pesquisa, apesar de alocados em zonas distintas, acabam por dividir características que os une. Creio que esta interação é possível porque todos fazem parte e integram o que denominei anteriormente de arcabouço referencial. Como inventário que serve às minhas produções plásticas e interpretações sobre a estética da ruína como poética. Assim, partindo destes campos de interesses a estética da ruína faz-se presente. Tanto no campo visual, quanto no campo conceitual, fomentadora de propostas plásticas e poéticas em suportes distintos dentro das artes.

Esta pesquisa tende a ampliar e, ao mesmo tempo, propiciar o aprofundamento do tema da estética da ruína como expressão plástica e poética. O conjunto de artistas, de obras e de pensamentos elencados coabitam o meu próprio inventário mnemotécnico, com a possibilidade de a quem lhe for útil, dar maior consolidação dos fundamentos e conceituações que preconizam minhas criações artísticas.

RUÍNA COMO ESPAÇO DA MEMÓRIA

Percebo as ruínas como fragmentos matéricos de tempos passados. Sejam de civilizações remotas, como de casas demolidas por intemperismo de forças naturais, ou por modificações do espaço urbano, que se caracterizam por não estarem constituídas pela sua forma original.

Como escreveu Brandi¹⁹, a “ruína será, pois, tudo aquilo que é testemunho da história humana, mas com aspecto bastante diverso e quase irreconhecível em relação àquele de que se revestia antes” (BRANDI. 2004, Pg.65). Apresentam-se descaracterizadas pela perda ou decomposição de matéria, impedindo a visualização completa de sua forma primitiva, inicial.

Sobre a etimologia da palavra seu sentido permanece. Advinda do latim *ruina*, refere-se ao ato ou efeito de ruir, de queda, de perda: material, ou perda moral, desmoralização. A *priori*, sentidos, adjetivos e referências que tangem o terrífico, o desolador, o sentimento do fim e do acabado. Mas por outra via a ruína leva à direção de um caminho investigativo, do que pode ser passível à arqueologia, à memória, à ancestralidade dos povos, à história e a arte.

A partir deste direcionamento, as ruínas determinarão níveis de interesses específicos e poderão ser subdivididas quanto ao grau de importância histórica, arqueológica, memorialística e sentimental. Concomitantemente, tais níveis de importância dependerão das especificidades temporais e testemunhais, seja em campo social ou particular.

Alguns exemplos tornaram-se monumentos históricos, patrimônios culturais, como as ruínas jesuíticas do Sítio Arqueológico de São Miguel das Missões no Rio Grande do Sul. Outros exemplos nem sequer são notados. Estes, geralmente, ruínas que povoam o meio urbano, constituídas por elementos que perderam sua função dentro do seu meio. Casas, parques, ruas e até cidades, abandonadas ao acaso. Edifícios que não mais servem às concepções econômicas do seu sítio, anacrônicos aos anseios de modernismo e de funcionalidade, ou que não representam ou constituem significância às aspirações patrimoniais do meio sócio político em que estão inseridos.

Sobre estas ruínas não incidem ações de preservação ou noções de memória coletiva a ser trabalhada e continuada como as ruínas de São Miguel. Mas não obstante, poderá haver algum grau de valoração mnemônica.

Dar-se-á então por sentimentos individualizados, para quem àquelas construções ainda permanecem como lugares de memória. É uma espécie de sacralidade pagã, leiga e afetiva dada ao objeto do passado por estes indivíduos. Dizer-se-ia que são como pequenos monumentos particulares, privatizados, de restritos universos pessoais.

19. BRANDI, Cesari. “Teoria da Restauração”. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

Sobre o monumento, Françoise Choay em seu livro “A Alegoria do Patrimônio” aborda alguns temas quanto à criação, surgimento e conscientização sobre o mesmo na civilização ocidental. Os monumentos, históricos ou não, detêm importância memorial e servem à construção e perpetuação de memórias sociais, políticas e comunitárias. Choay observa, também, que há entre monumento e monumento histórico algumas dessemelhanças:

“O monumento é uma criação deliberada cuja destinação foi pensada *a priori*, de forma imediata, enquanto o monumento histórico não é, desde o princípio, desejado e criado como tal; ele é construído *a posteriori* pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que os selecionam na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte. Todo objeto histórico pode ser convertido em testemunho histórico sem que para isso tenha tido, na origem, uma destinação memorial”. (CHOAY, 2001. Pg. 26)

Ou seja, o monumento por si só prevê sua construção e realização por objetivações da preservação memorial de acontecimentos. Conquistas, afirmações políticas, com fim de serem rememoradas por novas gerações, como um marco histórico.

Já o monumento histórico não é necessariamente construído e planejado para determinado fim. Ele pode até ter sido erigido junto a acontecimentos históricos, mas sem a noção prévia de transformar-se em monumento. Ele é coadjuvante dos acontecimentos históricos e devido à relevância testemunhal adquirida torna-se assim um monumento histórico.

Toma-se como exemplo os campos de concentração de Auschwitz que se mantêm como monumento histórico às vítimas do Holocausto. Em sua época de construção Auschwitz não prestava-se a nenhum tipo de homenagem às pessoas que foram transferidas para lá. Servia estrategicamente ao plano de saneamento racial anti-semita do Terceiro Reich. Mas após a derrota de Hitler na Segunda Grande Guerra com a difusão dos horrores acometidos aos judeus, ao invés de ter sido destruído, suas paredes mantiveram-se de pé. Monumento à lembrança dos homens, mulheres e crianças que ali perderam suas vidas.

Memorial à atrocidade humana, com o intuito de perduração da memória do Holocausto. As paredes preservadas de Auschwitz e as rotas superfícies dos quadros de Anselm Kiefer complementam-se. As paredes como monumentos históricos e os quadros como monumentos. Mas ambos dividindo a mesma carga preservacionista em relação à memória da nação alemã.

Relacionando à questão do objeto como memória, ao perceber as ruínas ou mesmo outros fragmentos antigos como substratos mnemônicos, históricos e sentimentais, observo que há, consensualmente, a consciência de que o maior distanciamento de tempo e ou carga testemunhal dos objetos a fatos históricos contribuem para maior valorização destes quanto patrimônio de memória ou de relíquia. Podem tornar-se assim objetos de coleções particulares ou de museus, lugares de peregrinação religiosa e turística, patrimônios históricos. São fragmentos que constituem a ancestralidade vinculada a uma origem comum, um mito fundador.

Vejo que o colecionismo advém de tempos remotos, podendo citar a apropriação dos objetos gregos pelos romanos.

Carlos Gasparri, em “A Fábrica do Antigo”²⁰ cita o exemplo de uma cópia da estátua de *Diadoumenos*²¹ encontrada em uma residência em Delfos. Curiosamente, apesar de não ser uma peça original, revela-se sobre esta estátua o desejo de obtenção e valorização do modelo grego como referência do gosto. Gasparri escreve que é a primeira obra copiada intencionalmente do século V a.C. e que esta, também, testemunharia assim o surgimento da produção artística como mercadoria destinada aos romanos mais abastados.

Essa apropriação e obtenção de esculturas clássicas, mesmo que cópias, passa neste contexto a representar o desenvolvimento do gosto e do pensamento romano, assimilando o modelo clássico da antiguidade grega como referencial. Valoração do passado e a aculturação da sociedade grega. Esta posse não se dá por imposição de uma força dominante vencedora que somente retêm os objetos como butim de guerra, colocando-os na categoria de curiosidades. Advém da inclinação em assimilar este passado como constituinte da própria história romana, como o mito da origem daquele império e sociedade²².

“Dão a conhecer as realizações de uma civilização superior. São modelos, servem para suscitar uma arte de viver e um refinamento que só os gregos tinham. (...) Os romanos procuravam impregnar-se do mundo plástico grego pela visão, assim como procuravam imbuir-se do pensamento da Grécia pelo uso de sua língua”. (SHOAY, 2001, pg. 34)

20. Texto produzido por Carlos Gasparri da *Università Federico II di Napoli*, in: MARQUES, Luiz. “A Fábrica do Antigo”. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2008.

21. A estátua original foi feita em bronze e é datada em 430 a.C. Também é originária de Delfos. Quanto à cópia citada por Garpari, encontra-se, também, um exemplar no *Metropolitan Museun of Art em Nova York*.

22. Consultar o capítulo I “Os Humanismos e o Monumento Antigo” em: CHOAY, “Alegoria do Patrimônio”. São Paulo, Ed. Unesp, 2006.

A partir do *trecento*²³ a valorização dos objetos da antiguidade greco-romana, englobando a arte, a arquitetura, a literatura e a filosofia, é novamente mantida como constituinte da tradição histórica pertencente ao próprio homem. O pensamento humanista e renascentista conduz à visão da antiguidade como as raízes de sua própria tradição histórica. Como os primórdios e pilares da filosofia moderna, detentora de novos olhares e novos modos de percepção do mundo e a colocação do próprio homem ocidental.

Dado este aspecto fundador, a arte e a arquitetura clássica tornaram-se espécie de monumento referencial e a utilização da imagética greco-romana é incorporada ao novo sentido estético classicista. Roma torna-se uma cidade visitada e pesquisada pelos artistas e passa a se beneficiar por uma cultura historiográfica que releva novos conceitos de preservação e conservação²⁴.

No Renascimento Italiano a influência da antiguidade pode ser facilmente percebida pelas manifestações artísticas, dentre a pintura, escultura e arquitetura. Para exemplificar, pode-se citar a cúpula da Basílica Santa Maria di Fiori construída por Brunelleschi em Florença e a Igreja de San Pietro in Montorio de Bramante, em Roma. Ambos os casos com influência significativa das cúpulas greco-romanas.

No campo das belas artes, a escultura Baco (figura 11) de Michelangelo Buonarroti é um bom exemplo da incorporação de elementos mitológicos da cultura antiga como elemento de referência ao entalhamento de sua escultura.

Junto à valoração do clássico pelo renascimento, com a incidência da noção de monumento histórico, surge a retórica construtiva de formação histórica da sociedade ocidental.

Essa noção historicista, onde o passado é assimilado, pode ser percebida pela valoração dada aos fragmentos como testemunhos daquela época. Sobre essa exaltação do fragmento, observo um ponto de confluência com a historiologia do monumento, a uma possível historiologia das ruínas.

23. Período histórico na arte referente ao século XIV. Detém importância na construção da história por caracteriza-se um momento de transição entre o período medieval e o Renascimento.

24. “É aos papas que cabe, como no tempo de Gregório, o Grande, a tarefa de preservação. Mas agora se trata de uma conservação moderna, não mais apropriadora e mutilante, mas distanciada, objetiva e dotada de medidas de restauração e de proteção dos edifícios antigos contra as agressões múltiplas de que são objeto. A partir da volta de Martinho V, sucedem-se as bulas pontificias com essa finalidade (...) A bula *Cum alman nostram urbem*, publicada em 28 de abril de 1462 por Pio II Piccolomini, é exemplar. Logo de início, o papa distingue monumentos e antiguidades. Desejando conservar a “Cidade-mãe em sua dignidade e seu esplendor”, ele pretende “empenhar-se com a atenção mais vigilante”, não apenas para a “manutenção e preservação” das basílicas, igrejas e todos os outros lugares santos dessa cidade, mas também para que as gerações futuras encontrem intactos os edifícios da Antiguidade e seus vestígios”. (CHOEY, F. “Alegoria do Patrimônio”. São Paulo, Ed. Unesp, 2006)

A comparação se forma por observar que tais fragmentos eram em grande parte constituídos por ruínas gregas e romanas. A ruína passa a ser preservada e deixa de ser matéria prima para a produção de cal²⁵, passando ao estatuto de relíquia histórica. Constituição palpável para a memória desta sociedade. Fragmentos tangíveis da matriz genitora de toda uma cultura.

São dadas às ruínas importância iconológica e histórica, podendo ser, também, o início de sua institucionalização como monumento dentro da mesma cultura. Tornaram-se documentos e espaços para a construção desta memória²⁶.

Apropriar-se do tempo e construir um passado, ou melhor, inventar este passado, re-inventar! Assim está determinadamente atrelada às reminiscências e fragmentos mnemônicos inventariados e colecionados.

Analogamente às assimilações renascentistas, percebo que o desenvolvimento dos meus próprios trabalhos está imbricado de apropriações estéticas. O geometrismo característico das minhas esculturas e objetos forma-se por interpretações parecidas.

Relacionando o tempo histórico e a memória, parto da observação de fragmentos arquitetônicos de minha própria cidade. Resquícios da constituição da paisagem de outrora. Não por predileções estéticas, mas por ter-los como fragmentos mnemônicos da história do meu local. Por passagem, história que me parece ser construída justamente pela fragmentação de sua própria paisagem.

Pensando em criações, impressiona-me a volumetria e força inventiva que, também sob a influência da antiguidade de Roma e de suas ruínas, que Piranesi empregou em suas águas-fortes, na odisséia construtiva de suas *Vedute di Roma* (Figura 12). Odisséia construtiva da nova Roma, sob “aquilo que ocupava toda sua energia: voltar a dar a Roma uma arquitetura, isto é, uma vida e uma sociedade que estivesse à altura da sua história antiga” (FICACCI, 2001. Pg. 07).

Construção idealizada e romantizada do passado ancestral. “A prancha gravada por Piranesi dava uma imagem totalmente inédita e restituía um mundo inteiramente

25. Sem possuírem valores históricos ou mnemônicos, os edifícios de Roma constituíam verdadeiras pedreiras, como fonte de matéria prima para a fabricação de cal, devido a constituição calcária das rochas, ou pela utilização das próprias pedras, já cortadas e acabadas, para a construção de novos edifícios.

26. “Fenômeno individual e psicológico, a memória liga-se também à vida social. Esta varia em função da presença ou da ausência da escrita e é objeto da atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado, produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história, acumular objetos. A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social e político: trata-se da aquisição de regras de retórica e também de posse de imagens e textos que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo”. (LE GOFF, 2003. Pg. 419)

novo onde cada elemento de conhecimento, mesmo dado de maneira exata, era exacerbado por um poder de sugestão extraordinário” (FICACCI, 2001. Pg. 07).

Poder impressionante, seja pela árdua e virtuosa elaboração de seus desenhos, seja pela expressiva quantidade de gravuras produzidas. Ou seja, principalmente, pela própria imagem contida em suas águas-fortes. Paisagens que arrebatam o espectador mais atento – que fora meu caso quanto estive diante das *Vedute* originais na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro – a imaginar e penetrar naquele tempo e mundo antigo representado no papel.

Estar diante de uma gravura de Piranesi é um exercício temporal. Seu vasto mundo hachurado extrapola a capacidade física do olho, demandando aproximações e afastamentos da superfície da gravura. Torna-se um exercício mental de temporalidade, onde o intelecto passa a trabalhar aquele tempo sugerido, reanimando aquelas paisagens e personagens, criando pela imaginação um novo ambiente, assim como outrora também fora idealizado pelo artista veneziano.

Meta ruína. Poderia assim definir os originais das *Veduti di Roma*.

As gravuras configuram-se como monumento histórico à cidade de Roma e monumento histórico ao próprio ofício da gravura em metal. Relíquias do século XVIII, marcadas pela real sujeição da ação temporal, porém duplamente abastadas em valor memorial. Fragmentos palpáveis e testemunhais do trabalho de um artista excepcional e fragmentos mnemônicos do mundo imaginado e criado por este artista, servindo como fantástica referência à história da Antiguidade e da cidade de Roma.

Sua peregrinação arqueológica fora *uma* “demonstração teórica da idéia e da norma arquiteturas que poderia permitir à Cidade Eterna reencontrar a sua grandeza passada” (FICACCI, 2001. Pg. 16). Mesmo tendo a consciência sob toda carga inventiva e idealizada que o artista revelou no resultado de sua pesquisa, as *Veduti* de Piranesi são monumentos históricos à própria capacidade de invenção e de interpretação intelectual. Não só do gravador, mas do próprio imaginário e da inventividade artística.

“A experiência dos vestígios, o trabalho artístico de representação gráfica, da cópia do objeto arqueológico, da representação da vista do local e depois o estudo, a investigação documental, a verificação por meio de livros, dão à sua arqueologia uma vitalidade demonstrativa absolutamente fantástica. Na sua argumentação científica, ele precisa e torna objetivos os conceitos poéticos e inventivos que esses assuntos suscitam no imaginário artístico”. (FICACCI, 2001. Pg.31)

No caminho inventivo e confluyente entre a história das ruínas e dos monumentos, observo que a noção atual de monumento histórico como tal, começou a ser cunhada após a Revolução Francesa²⁷.

Como ação de desabafo social por parte dos revolucionários e Terceiro Estado, gestos destrutivos acometeram contra os monumentos e objetos que simbolizavam ou caracterizavam a monarquia e o Antigo Regime. A destruição ideológica fazia parte do contexto e ao sentimento aniquilador que lhes era pertencente. “Os monumentos demolidos, danificados ou desfigurados sob as ordens ou com o consentimento dos comitês revolucionários”, escreve Choay, “o são na medida em que simbolizam poderes e valores execrados, encarnados pelo clero, pela monarquia e pelos senhores feudais” (CHOAY. 2001, Pg. 109).

Em seguida, esta iconoclastia é questionada por uma parcela integrante do próprio governo revolucionário na França, que acabaram por instaurar comissões para administrar os novos patrimônios nacionalizados, como a Comissão Provisória das Artes²⁸. Julgavam ser necessário preservar os monumentos artísticos e os objetos de arte, uma vez que, incontestavelmente, faziam parte da história da nação francesa como monumentos mnemônicos e históricos.

Não se pode abstrair da história e, “romper com o passado não significa abolir com sua memória nem destruir seus monumentos, mas conservar uma quanto outros, num movimento dialético que, de forma simultânea, assume e ultrapassa seu sentido histórico original, integrando-o num novo extrato semântico” (CHOAY. 2001, Pg. 113).

A Revolução Industrial será, posteriormente, observada como o divisor de águas na história dos monumentos históricos e também da ruína. A partir de suas transformações impostas, a era da indústria será responsável pela valorização artística dos monumentos e de suas potencialidades.

Parece contraditório que a industrialização seja responsável pela consolidação do estatuto do monumento histórico e da ruína, sendo ela antagônica ao tempo de contemplação e de fruição. Ela introduziu gostos e estilos massificados e mercantilistas, contraditórios a unidade do objeto ruinoso ou do monumento. Mas é daí que seu advento torna-se essencial à consolidação do monumento histórico e da preservação de sua me-

27. Sobre esta noção do monumento histórico e sua relação com a Revolução Francesa, pode-se consultar o Capítulo III, “A Revolução Francesa” em “A Alegoria do Patrimônio”, CHOAY, F. 2001, Pg. 95.

28. A Comissão Provisória das Artes foi criada em 15 de agosto de 1793, com o intuito de administrar os bens confiscados e nacionalizados pelo governo revolucionário. Esta comissão fora instaurada para substituir a então Comissão dos Monumentos, que ainda mantinha-se tanto liberal quanto à destruição dos monumentos representativos da monarquia. (consultar “Tombamento do Patrimônio” no capítulo III em “A Alegoria do Patrimônio” de Françoise Choay, 2001. Pg. 98)

mória, pois, não é a industrialização que protege os monumentos, mas sim o medo das mudanças que ela introduz.

“A aceleração da história levou as massas dos países industrializados a ligarem-se nostalgicamente às suas raízes: daí a moda retrô, o gosto pela história e pela arqueologia, o interesse pelo folclore, o entusiasmo pela fotografia, criadora de memórias e recordações, o prestígio da noção de patrimônio” (LE GOFF. 2003, Pg. 224) - posteriormente, a própria indústria se tornará monumento mnemônico e histórico²⁹.

O tempo histórico sofre ruptura em sua estrutura e sua velocidade é multiplicada. Abarcado com ele, também os suportes fragmentários para a memória³⁰. A máquina substitui o fazer manual e o estatuto da arte e da arquitetura é abalado naquele contexto. A arquitetura se transforma: o esculpido torna-se modular; os vitrais tornam-se janelas; o orgânico, mecânico; o intuitivo, matemático. Para Ruskin, o monumento torna-se insubstituível, pois o passado e com ele seus monumentos históricos fazem parte dum tempo que não mais retornará. “É a longa duração, com a passagem do tempo, que a arquitetura vai se impregnando de vida e dos valores humanos; daí a importância de construir edifícios duráveis e de preservar aqueles que chegaram até nós” (RUSKIN. 2008. Pg. 27).

Pode-se dizer que com a velocidade da era industrial, o passado torna-se uma espécie de relíquia. Artistas, pensadores e conservadores, se detêm sobre as ações do tempo sob os edifícios e outros objetos da humanidade.

A aceleração do tempo histórico – que abarca a rápida transformação das cidades – produz uma fábrica de ruínas “instantâneas”. As coisas tornam-se obsoletas num curto espaço de tempo, por substituição, abandono, ou descarte – história que me é muito próxima, ao interpretar as transformações da paisagem da minha cidade, Belo Horizonte, e sua história. Apesar de ter 116 anos, sua paisagem sempre esteve em transformação por substituições. O caminho ao arruinamento e ao descarte é rápido, e a história da cidade é conduzida pela ausência dos edifícios e monumentos destruídos.

Mas com a percepção e a preocupação com esta acelerada ação de descarte, e,

29. Henri-Pierre Jeudy discute no capítulo “Os Novos Patrimônios já Antigos” o processo de transformação em patrimônio e a museificação das indústrias. (JEUDY, Henri-Pierre. “Espelhos das Cidades”. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, pg.25, 2005).

30. A multiplicação e substituição dos objetos e a transformação da paisagem urbana proliferam o mundo com elementos remanescentes do passado, ou como escreveu Jeudy: “A crise provocada pela transformação dos modos de produção era tratada dentro de uma perspectiva de proteção e preservação dos vestígios e da parte ainda viva de toda história social de uma região” e conclui, “Era preciso que os signos monumentais representativos das memórias coletivas persistissem...” (JEUDY, H-Pierre. “Espelhos das Cidades”. RJ: Casa da Palavra, pg. 26, 2005) .

consequentemente, com o futuro das obras humanas como no pensamento de Ruskin, o estatuto de ruína também se consolidou. Pela velocidade em que aparecem e pela preocupação por sua preservação.

Durante o século XVIII e XIX, tem-se uma percepção negativa, ou melhor, desiludida, com os processos científicos e industrializantes. O Romantismo, como manifestação artística, remonta-se à natureza como alegoria, a ser exaltada e poetizada.

No primeiro Fausto de Goethe³¹, dos primeiros anos do século XIX, pela trágica trama do sábio Doutor Fausto, pode-se explicitar esta valoração aos princípios teosóficos e à natureza como forças onipresentes e onipotentes, pertencentes ao pensamento romântico daquela época.

A aceleração do tempo das cidades e dos homens, a perda da artesanaria e do fazer manual pelo fazer mecânico e, indubitavelmente, a noção da aceleração do tempo histórico, foram, também, questões discutidas e relativizadas pelos românticos. Neste ponto a questão da valoração e um retorno à natureza são abordados e os antigos patrimônios históricos incorporados.

Os românticos voltam-se para os resquícios próximos do período medieval. Suas igrejas e capelas, “divinamente” regidas sob a ação das forças naturais. São forças sublimes que agem sobre as obras humanas e que demarcam as proporções do homem perante a natureza:

“Alma romântica, (...), transforma em estigmas as marcas deixadas pelo tempo nas construções dos homens. Entendidas como símbolo do destino humano, estas adquirem um valor moral: emblema duplo da arché criadora e da transitoriedade das obras humanas. A ruína medieval, menos antiga, mais difundida e familiar, é uma testemunha mais dramática que a ruína antiga. O castelo fortificado, reduzido às suas muralhas, a igreja gótica, da qual resta apenas o esqueleto,

31. Poema trágico escrito pelo alemão Johann Wolfgang von Goethe, tendo sua primeira publicação em 1808. Goethe, figura importante do Romantismo europeu, séc. XVIII e XIX, constrói uma trama de tons místicos, envolvendo o protagonista (Fausto) numa dialética moral e maquinista, articulada por Mefistófoles (encarnação do demônio) em acordo com Deus. Apesar de exímio conhecedor das ciências: humanas; naturais e exotéricas, e por tal domínio configurando-se até como cético, Fausto encontra-se desiludido com as coisas mundanas, mesmo com todo seu conhecimento sem encontrar sentido para a vida. Abdicando da razão exacerbada, através de um pacto de sangue com Mefistófoles (encarnação de Satanás), Fausto tem sua sensibilidade alterada, chegando a apaixonar-se pela pobre menina Margarida, também personagem do poema. Mas, advindo de nefastas artimanhas a trama desenvolve-se catastróficamente. (Obra consultada em www.ebooksbrasil.org/eLibris/faustogoethe.html. Tradução de António Feliciano de Castilho (1800-1875) em versão para eBook. Universidade de Aveiro/obras integrais.)

revelam, mais do que se estivessem intactos, o poder fundador que os mandou construir; mas os musgos corrosivos, as ervas daninhas que desmantelam os telhados e arrancam as pedras das muralhas, os rostos erodidos dos apóstolos no pórtico de uma igreja românica lembram que a destruição e a morte são o término desses maravilhosos inícios". (SHOAY, 2001. Pg. 133)

Neste ponto, percebo que o momento contribui para a representação da estética ruínosa nas artes. A ação do tempo sobre os edifícios góticos, a penumbra que paira sobre as telas, a natureza dominante e presente sobre as obras humanas, é poderosa e tida como força do sublime³² e intransponível para o homem. Percebe-se que os românticos partem da criação idealizada e romantizada do seu passado.

Vejo que estes são temas recorrentes nos trabalhos do artista Caspar David Friedrich, por exemplo, nos quais a relação com o pitoresco e com a força do tempo são as referências, e a natureza e as ruínas medievais são seus modelos.

Pode-se ver as pinturas que realizou sobre as Ruínas de Eldena (figura 13), na Alemanha, e seus desdobramentos com o tema da "Abadia no Carvalhal," (figura 14) de 1808-10, muito similar ao posterior "Cemitério do Convento Coberto de Neve" de 1817-19. Friedrich pinta o trágico existencialismo, compreendendo a efemeridade do homem e de suas obras perante a monumentalidade natural. O fim aludido, vinculado à presença gélida da morte, vem explicitar a tragédia. Também, vem rememorar aos espectadores que uma conduta moral e cristã que será o caminho para transpor os rochosos e enevoados relevos mundanos, chegando, ao claro e belo horizonte do mundo celeste.

Suas pinturas, carregadas de exagerada e terrífica realidade, apresentam a criação idealizada e romantizada do passado como constituinte do presente coletivo, cristão e nacionalista. Assim como Piranesi formou seu inventário iconográfico a partir das ruínas romanas e criou o passado idealizado, Friedrich retoma o tempo medieval como lembrança de um momento de glória, tanto do homem quanto da Igreja. Adapta este modelo ao campo religioso e político de seu tempo – tempo em que a Alemanha lutava por sua libertação sob as forças da França napoleônica e buscava a valorização dos mitos, das sagas e dos heróis nacionais, construindo a imagem da ancestralidade particular do povo alemão, do "ser alemão"³³.

32. Sobre Sublime, consultar: BURKE, Edmund. "Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo". Trad. apresentação, notas: Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP, Papirus: editor da Universidade de Campinas, 1993.

33. WOLF, Norbert. "Caspar David Friedrich – 1774-1840- O Pintor da Quietude" Londres, Thachen: 2003. Pg. 45.



FIGURA 11
Michelangelo Buonarroti. Baco, 1496-1498.
Mármore. 203cm.



FIGURA 12
Piranesi. "Vista de um túmulo na antiga Cássia", 1745/46.
Água forte, 57x39,5cm.



FIGURA 13
Caspar David Friedrich. Ruína de Eldena, 1826.
Óleo sobre tela. 35x49cm.



FIGURA 14
Caspar David Friedrich. A Abadia no Carvalho, 1817.
Óleo sobre tela, 110x171cm.

Nas próprias palavras de Friedrich, citadas por Wolfz: “Enquanto continuarmos servos de príncipes, nada de importante acontecerá. Quando o povo não tem voz, não tem consciência de si próprio como povo ou da honra que lhe é devida” (FRIDRICH; Apud: WOLF. 2003, pg. 45).

Assim, também, usufruo livremente desta expandida caixa de memórias que está aberta e ampla a novos fragmentos colecionáveis. Como observei, alguns antigos edifícios ou casas da minha cidade, apesar de conservarem-se em plena decadência e abandono, tornam-se por mim e a mim, monumentos de memória.

Imagens que aguçam minhas interpretações, que provocam anseios poéticos que se desdobram. Imagens que levam a questionamentos sobre a história da minha cidade, sobre como ela foi e é construída. Elas me instigam também, a refletir sobre a própria conservação destes edifícios e questionar politicamente se não teriam que ser preservados como arquivos de memória.

Observando a realidade da cidade percebo que a história de Belo Horizonte sempre foi construída a partir da destruição e substituição e assim por dedução, o futuro destes edifícios deve ser o chão. Sobre esta situação proponho então alguns registros fotográficos como maneira de perpetuação desta memória e também como forma de questionar a própria realidade da cidade. A fotografia transporta o real para outra instância, alterando o modo de percepção do que é ordinal.

“É preciso, entretanto, levarmos em consideração que a fotografia distante no tempo e no espaço é sempre mais interessante do que de nosso cotidiano. A realidade, convenhamos, muitas vezes é tediosa. Quando viajam, as pessoas tiram fotos mesmo que a viagem não tenha sido emocionante e, ao revê-las, vêm sempre boas lembranças. Ao sabor da nostalgia, tudo fica mais interessante, mais coerente. Mais bonito. E por incrível que pareça, pode ser que, partindo do seu cotidiano sem importância, partindo de sua imensa zona suburbana atual, Belo Horizonte fique mais interessante, mais coerente. Mais bonita. Como se o agir como estrangeiro na cidade onde não sou estrangeiro fosse a melhor estratégia para aceitá-la”. (TEIXEIRA, Carlos M. 1999. Pg.42)

Pela ironia de ser estrangeiro em minha própria cidade seria então, seguindo o raciocínio de Carlos Teixeira, que tais casarões e antigas construções surgem a mim como cartões postais. Fotografias que transfiguram a imagem do passado e estimulam

sentimentos nostálgicos por um tempo que não conheci. Talvez mais irônico seja que tais postais não trabalham uma beleza idealizada. O resultado não se assimila ao cartão postal tradicional, atrativo e belo. Meus cartões são rotos, decadentes e documentam a realidade de personagens desfalecidos em meio à paisagem urbana. São tipos que urgem por um fim e por golpes de marreta que os levem de vez ao chão, possibilitando a interrupção da anacrônica existência de suas imagens inseridas ao meio urbano contemporâneo e, enfim, promovendo suas substituições.

Estes cartões mostram a verdadeira identidade de Belo Horizonte. Purificados de idealizações romantizadas, revelam a cidade. Inquieta com sua paisagem, que nunca se acomodou e que nunca estará pronta. Canteiro de obras incessante, que por essa inquietação, não só arruína seus antigos edifícios, mas antecipa e prevê a condenação dos que acabam de surgir, como edifícios natimortos.

Independente dos rumos que a história da cidade é construída, ou apagada, estes velhos edifícios moribundos estão aí, despertando inquietações. Vejo que tornaram-se anacrônicos. Não são habitados, não são reestruturados, adaptados, demolidos, não servem mais aos anseios políticos da cidade. Parece até que não mais existem e ocupam um espaço vazio.

A poética destas ruínas urbanas está expressa por este limiar. Entre o ser e o não ser. Entre a memória e o esquecimento. Dialética existencial que só terminará quando forem tocados, seja por demolição ou adaptações arquitetônicas. Mas até lá, continuarão expressando suas poéticas rotas. Permanecerão como arquivos de memória da cidade, carregados de lembranças e histórias. Continuarão tocando-me e fazendo parte das minhas referências, desdobrando-se em “não-postais” e em esculturas, como destroços simulados.

Assim tornaram-se perceptíveis as múltiplas possibilidades de trabalhar o objeto quanto sua carga memorial. Seja na visualidade particular trabalhada por Friedrich, por mim, ou na monumentalidade de Roma interpretada por Piranesi ou servindo ao pensamento renascentista como referência estilística e intelectual. Nas distintas possibilidades o que prevalece em consonância é que a estética ruínosa ativa as memórias. É permeada por histórias construídas, idealizadas ou escancaradas em postais desprezíveis, mostrando-se um objeto mnemônico e abrangente.



FIGURA 15
Bruno Amarante. Sem título. 2008.
Cerâmica, 1280°. 55x80x38cm.



FIGURA 16

Bruno Amarante. Sem título, 2008.

Cerâmica, 1280° 70x35x28cm.

Prêmio aquisição no V Salão de Arte Contemporânea de Suzano, 2009.



FIGURA 17
Bruno Amarante. Sem título, 2008.
Cerâmica, 1280°. 45x35x15cm.
Coleção Fuping Pottery Art Village. Fuping, China.



FIGURA 18
Bruno Amarante. Sem título. 2008.
Aço oxidado. 115x70x45cm.

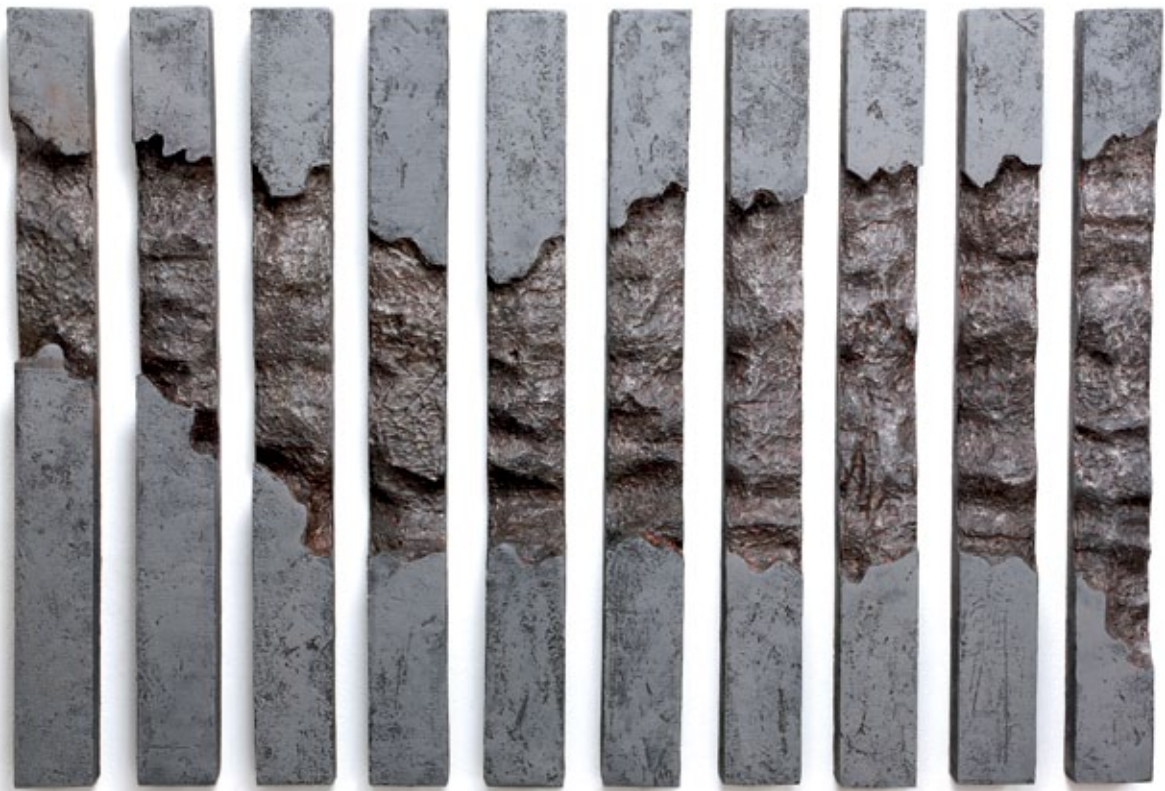


FIGURA 19

Bruno Amarante. Sem título, 2008.

Madeira, poliuretano expandido, resinas e pigmentos minerais.
110x160x18cm.

TEMPORALIDADES

Ao ler “O Sol Triste das Ruínas” de Olgária Matos, pasmei-me pela clareza poética e como seu influxo impulsionou minhas percepções da temporalidade das ruínas. É a latência temporal que pode remeter ao passado, ao presente ou ao futuro, sem que seja seguida uma ordem lógica ou cronológica.

O passado advém da falta do fragmento, do corpo ausente e da noção do tempo findado e o presente pela coexistência. O futuro pela consciência da finitude revelada por sua decrepitude. Nelas o tempo é desestruturado, desestabilizado. As ruínas são objetos transgressores do tempo que confundem esta sistemática linear.

Le Goff aborda a alteração da percepção da duração do tempo dentro das concepções da ciência histórica e da historiologia, observando o quanto importante é a noção do tempo para a história. Ele assinala que o tempo do cristianismo proporcionou uma revolução ao que tange a construção e percepção da história, por ter introduzido a noção de três tempos: “o tempo circular da liturgia”, atrelado à sazonalidade do ano e ao do calendário; o “tempo cronológico”, que é o tempo marcado dia após dia, hora após hora ininterruptamente; e o “tempo linear teológico, o tempo escatológico”, ligado à história do mundo cristão e ocidental, que é o tempo regente da porção a qual me incluo. (LE GOFF. 2003, pg. 57)

Sobre esta rigidez do tempo vejo que as ruínas podem transgredir e transcender às noções de linearidade, circularidade e historicidade que o tempo possa ter. Assim, o advento desta transcendência mágica provinda do objeto trabalhado, faz sustentar-se, também, sua potência poética.

Poética do tempo quanto memória e história. Convergência imaginativa e remissiva dos indivíduos que defronte de sua imagem reconstróem passados fantásticos. É poética do tempo quanto à noção da vida, da germinação, do recomeço e do deleite do momento presente. É lirismo do tempo quanto à consciência do futuro, do findável, da noção de finitude, como macro e micro *poesis* antropológicas, abrangentes ou restritas, coletivas ou particulares.

À ruína concerne um corpo que pertence e não pertence a este tempo, da mesma maneira, ao passado e ao futuro. Inscreve-se na característica de ser um objeto detentor e possuidor de uma aura. Configura-se como algo dialético, que não mantém uma constância, que está e não está no mesmo instante. É detentora de singularidades sobre o espaço e tempo.

Tangível, o objeto se mantém distante do presente e da fisicidade do observador. A percepção do fragmento alcança sua completude pela falta. É um ser morto e vivo ao mesmo tempo, assim como se apresenta o despojo. Ou seja: diante do corpo desprovido de vida, alguém em pesaroso luto, enxergará ao mesmo tempo a imagem do morto e a

imagem do vivo. Uma dialética óptica e mnemônica, que funde ao mesmo instante tempos contraditórios e intoleravelmente contemporâneos.

Outra analogia à imagem da ruína é a própria visão do túmulo a que se destinam os restos mortais. Pois assim como o túmulo, ela, também, remete à noção de finitude. A ruína perpassará em algum instante, através de sua materialidade, a noção de finitude, do tempo acabado, da inevitável hora do trespassar.

Explorando algumas trilhas em volta a Serra da Calçada³⁴ em Brumadinho, Minas Gerais, deparei-me com uma construção quadrangular, medindo, aproximadamente, sessenta por quarenta metros, com suas paredes externas com cinco metros de altura, por um metro de largura. Perdida entre a vastidão de morros, com seu interior domado por uma mata que crescera ao longo dos anos e, em somente um dos lados, um portão. Abandonado ao tempo, desde meados do século XVIII, aproximadamente, o Forte de Brumadinho (figuras 21 e 22) apareceu ao meu inventário particular.

As ruínas do Forte Brumadinho são como a ruína de Eldena a Friedrich. Desde a primeira vez, há cinco anos aproximadamente, retorno à Calçada com freqüência, realizando registros em fotografia, vídeo, ou só para observação. Também, partindo desta admiração algumas pesquisas históricas foram feitas³⁵.

Através de algumas conversas fui informado que era uma antiga fábrica clandestina de fundição de moedas. Mas nos relatos históricos e documentos pesquisados são exemplificadas somente as provas da existência e do funcionamento de outra fábrica clandestina de moedas de ouro, no povoado de Boa Vista (figura 19). Muito pouco está escrito sobre o Forte de Brumadinho.

De posse de uma cópia de um mapa encontrado na pesquisa fiz o reconhecimento de campo. Pude constatar que os resquícios existentes do sítio de Boa Vista,

34. A Serra da Calçada encontra-se no município de Brumadinho, Minas Gerais, a distância de vinte e cinco quilômetros de Belo Horizonte e pertence a área de preservação ambiental e tombada pelo IEPHA como “Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Serra da Calçada” (www.iepha.mg.gov.br).

35. Na Biblioteca Municipal da Cidade de Moeda encontram-se poucos registros sobre o Forte, mas há uma referência ao livro de Augusto de Lima Junior, “Notícias Históricas de Norte a Sul”, onde aparecem o mapa de outro conjunto de ruínas, também instalado junto a Serra do Paraopeba, que tornou-se documento histórico sobre a então hoje conhecida Serra da Moeda. Este mapa, que pertence ao acervo do arquivo Público Mineiro, fora confeccionado por Francisco Borges, sócio de Inácio de Souza Ferreira. Este chefiava e mantinha uma fábrica clandestina de falsificação de barras de ouro e moedas com cunhos legítimos (Figura 6), advindas do tráfico e comércio ilegal do ouro em pó nas Minas Gerais e que, posteriormente, eram enviadas ao Rio de Janeiro. Tal mapa servira à diligência do então Ouvidor da comarca de Sabará o Doutor Diogo Coutrin. Segundo as informações do livro de Augusto de Lima Junior, Francisco Borges confeccionara o mapa e, através de um sobrinho entregara ao Ouvidor de Sabará, com o intuito de se livrar dos penosos castigos da Devassa – a forca – no caso de a fábrica ser descoberta (LIMA JUNIOR, 1953, Pg.181).

hoje São Caetano de Moeda – alterados não só pelo tempo mas pela própria ocupação posterior da vila – conferem com as demarcações na planta do mapa de 1731, e assim constatei que não se tratava do Forte de Brumadinho.

Trabalho a hipótese de ter sido, também, uma fundição clandestina, ou um ponto de parada dos mercadores e tropeiros daquele tempo. Podendo ser um entreposto entre a capital Vila Rica e o Rio Paraopeba que ligava ao interior da província de Minas Gerais. Chego a estas hipóteses, pois, pelas evidências formais, o Forte encontra-se muito mais preparado a defender-se de assaltos. Seja de bandidos a saquear as mercadorias dos tropeiros ou para defender-se de diligências régias. Como fora a comandada pelo Ouvidor Coutrin, que empenhou-se, em 1732, em aniquilar a fundição clandestina de Boa Vista. Mas enfim...

LOCI MEMORIAE, mágico e consternante!

Na primeira vez que vi o Forte senti euforia pela descoberta. Fora por acaso que me deparei com a ruína em suas grandes proporções. Encontrava-se em tão ermo sítio que ansiedade e receio me acompanharam ao adentrar. Desconfortável certeza, acompanhada de calafrios, sensação real e fortíssima de percepção da força do tempo sobre as obras humanas. Poderia dizer: assombro.

“A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau; os efeitos secundários são admiração, a reverência e o respeito.”
(BURKE, Edmund. 1993. Pg. 65)

Dentre os exemplos que pertencem ao meu inventário referencial, o Forte seria o legítimo Monumento Histórico à poética ruínosa e ao tempo. Ele difere das outras imagens agentes³⁶, como os velhos casarões destroçados de Belo Horizonte, por sua im-

36. No capítulo “A Capela da Memória” de Milton José de Almeida, ele discute a função das imagens na construção e fixação da memória. Compara a construção imagética e narrativa dos afrescos de Giotto na

ponência e pela força sublime que lhe acompanha.

Percebo que os exemplos são diferentes. Os casarões partem de memórias pessoais e íntimas. O Forte trata de memórias históricas e coletivas. Os casarões expressam a repulsa e incompatibilidade com o seu meio. O forte é atrativo, belo, extraordinário, facilmente elegido a monumento histórico.

Erigidos, os casarões são imagens agentes que falam do meio urbano. Da memória e do tempo da cidade. O forte, também como imagem agente, trabalha a relação de tempo como história nacional e o próprio tempo como grandeza em relação ao homem, uma força sublime.

Ambas as construções servem para demonstrar a relação simbiótica entre a ruína e o tempo. Como observei, os objetos ruinosos escancaram a temporalidade de suas existências e possibilitam relativizações, como pensar o caminhar da cidade, o desenvolvimento da história e refletir a relação do homem com sua própria existência, seja como indivíduo ou como integrante de um coletivo.

As ruínas com suas intrínsecas temporalidades se diferem por particularidades: umas urbanas, outras marginais; umas atuais; outras seculares, milenares. Mas independente de categorias, dividem a obediência sobre a regência do tempo e são testemunhas de suas ordens.

Cappella degli Scrovegni, em Pádua, com a narrativa do cinema, em que ambas utilizam-se de imagens não comuns, “imagens fantásticas”. São construções retóricas que induzem a memória de seus espectadores através destas “imagens agentes”. Estas imagens se formam como lugares da memória, pelos quais uma narrativa mnemônica pode ser conduzida, interpretada e fixada. (ALMEIDA, Milton José de. “Cinema – Arte da Memória” Campinas, SP:Autores associados, 1999)



FIGURA 20
Ruína da Fundição clandestina.
São Caetano de Moeda, MG.
Datada séc. XVIII.



FIGURA 21
Ruína do Forte de Brumadinho.
Serra da Calçada, Brumadinho, MG.
Datado séc. XVIII.



FIGURA 22
Ruína do Forte de Brumadinho. (Interior)
Serra da Calçada, Brumadinho, MG.
Datado séc. XVIII.

RELAÇÕES POÉTICAS

Tocando nas particularidades da criação e da invenção, retorno a presença do Forte de Brumadinho como imagem agente ao diálogo, à estética da ruína.

Creio que antes de documento histórico, a imagem do Forte detém grande força e surge como reflexo. Não o reflexo jeudyniano³⁷, premeditado, propositalmente criado, sobre o qual reconheceria minha história ou meus antepassados, mas como reflexo da própria existência: flexibilidade do passado, presente e futuro.

Ao espectador, a imagem da ruína, honestamente ornada pelo tempo, torna-se pedagógica, instrutiva. Não pretende convencer e não falseia o tempo. É matéria palpável, didática e factual sobre a qual pode abordar a compreensão do fluxo temporal da existência.

Minha *poiseis* advém da contemplação desta matéria. A ruína faz compreender o findável e a aceitação da força temporal. O tempo – antropológico ou geológico – é sedimentar e suas camadas são constituídas por seus fragmentos. Diante da imagem ruínosa compreende-se que, na fração transitória do presente para o futuro, a vida tornar-se-á, também, sedimento.

Creio que minha história e a do Forte devem ter tido um ponto de intercessão. Seja por uma remota ancestralidade, ou pela compreensão daquela ruína como pertencente à história da constituição do meu meio e de minha coletividade.

Confluem assim sobre a imagem ruínosa a poética do tempo e da memória. São camadas estratificadas de lembranças, de fragmentos do passado e a relação didática com a compreensão da vida. Sedimentação sobre a qual depositam as poeiras do presente e depositarão as do futuro.

Creio que esta experiência torna-se verdadeira, por encontrar-se o Forte desnudo de maquiagens patrimoniais³⁸. Estas lhe retirariam a real naturalidade da ação temporal cravada em sua imagem. Tornariam o contato entre o Forte e o espectador algo previsto, antecipado e idealizado, onde haveria o controle da ordem simbólica

37. “O processo de reflexividade, que incita toda estratégia patrimonial, consiste em promover a visibilidade pública dos objetos, dos locais, dos relatos fundadores da estrutura simbólica de uma sociedade.” (...) “Produzimos, damos forma, vendemos representações da ordem simbólica, uma vez que o valor simbólico e o valor de mercado do objeto se confundem.” (JEUDY, Henri-Pierre. “Espelhos das Cidades”. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, pg.20, 2005).

38. O Forte de Brumadinho detém diante do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado de Minas Gerais (IEPHA) a garantia de seu “tombamento estadual provisório”, o que lhe confere reconhecimento histórico e sua proteção. – Felizmente não existem ainda nenhum tipo de interferência como sinalizações, grades de proteção, caminhos cercados ou qualquer adereço patrimonial, ordinariamente encontrado em edifícios e construções tombadas –. (consultado dia 29 de outubro de 2012 em: http://www.iepha.mg.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=530).

como em um museu – como a imagem da missão jesuítica de São Miguel das Missões.

Em meio ao agitado Complexo da Lagoinha³⁹, na Rua Itapecerica em Belo Horizonte, encontram-se os destroços de um antigo casarão.

A decrépita ruína intercepta o fluxo do tempo presente, corrente e instaura a suspensão do mesmo. Imagem do irreal, anacrônica e a-espacial. Em meio à homogeneização urbana e ao caos intrínseco do sítio, o casarão é um vácuo. Sua invisibilidade assemelha às dos indigentes que o circundam, em dupla alteridade.

Complexa de ser percebida, pois sua imagem é repugnante. Decrépita e decadente anula os ânimos nostálgicos e a memória romantizada, tornando-se assim um “anti-cartão postal”.

Por um lado o casarão, como ruína urbana, diverge do Forte de Brumadinho, que é sublime, pomposa e impregnada da natureza. Entre o caos ele não se destaca. Ocupa um vazio e assim, reage somente ao olhar do espectador atento. Mas por outro lado, sua imagem é tão ou mais pedagógica, devida sua estética agressiva. Para quem consegue parar e observar, abstraindo a agitação local, a ruína do casarão se dá à reflexão. Imagem tempestiva que necessita de contemplação, quebrando assim o fluxo agitado da contemporaneidade.

Imagem como experiência, como semelhança, sobre a qual se aniquila qualquer promessa de imortalidade do ser ou de uma sociedade. É uma imagem que exorta ao tempo contemporâneo, frenético e curto, sua desregrada e alucinada ansiedade, sua busca pela eternidade ou perfeição. É uma imagem que educa o homem contemporâneo sobre sua experiência ao passageiro e lhe sugere paciência.

39. Complexo viário urbano que concentra a intercessão de vias arteriais de grande fluxo – como avenidas Antônio Carlos, Cristiano Machado e Pedro II – com a zona central da cidade. Também estão alocados a rodoviária da capital e bairros residenciais.



Coleção Anti-postais

Rua Itapecirica, Lagoinha
Belo Horizonte-MG

Foto Bruno Amarante

FIGURA 23
Bruno Amarante. Anti-postal.
Casarão da Itapecirica, 2012.
Belo Horizonte, MG.

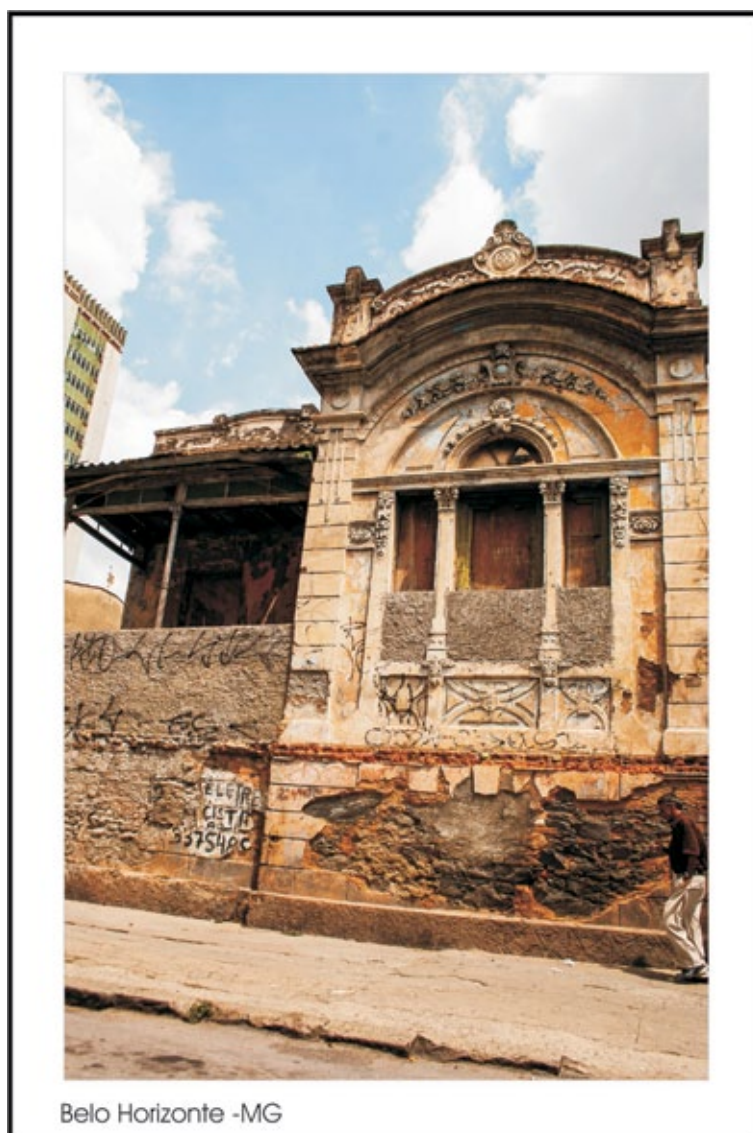


FIGURA 24
Bruno Amarante. Anti-postal.
Rua Guaicurus, 2013.
Belo Horizonte, MG.

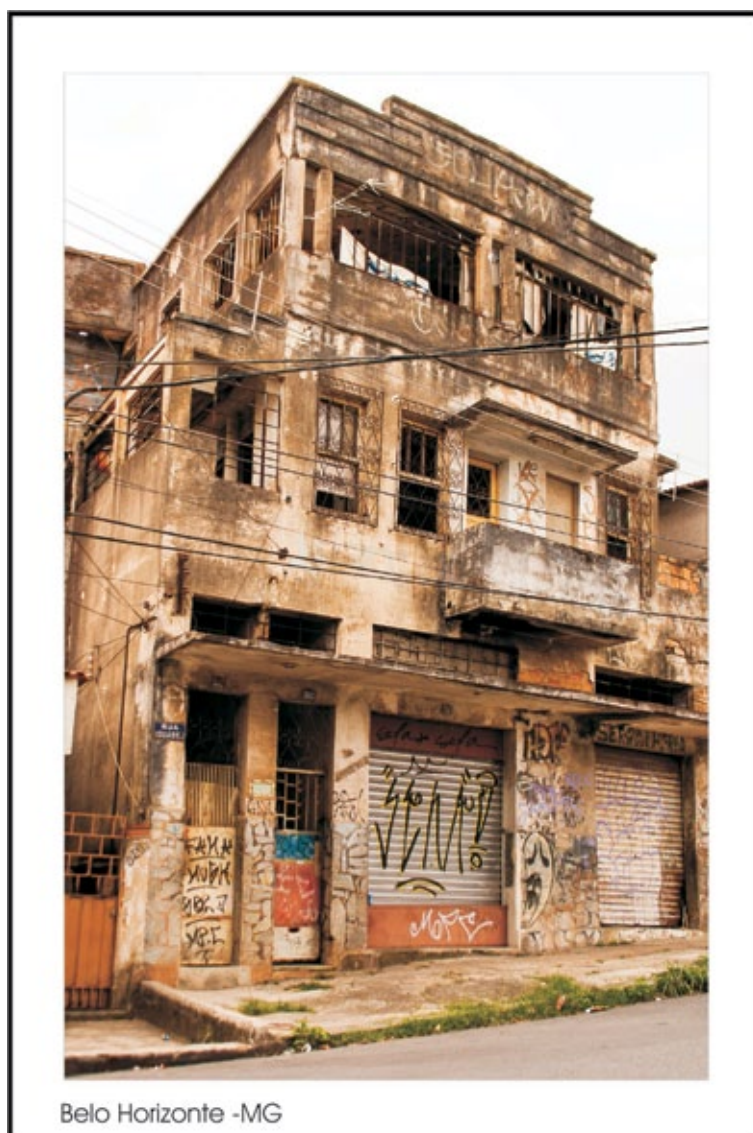


FIGURA 25
Bruno Amarante. Anti-postal.
B. Concórdia, 2013.
Belo Horizonte, MG.

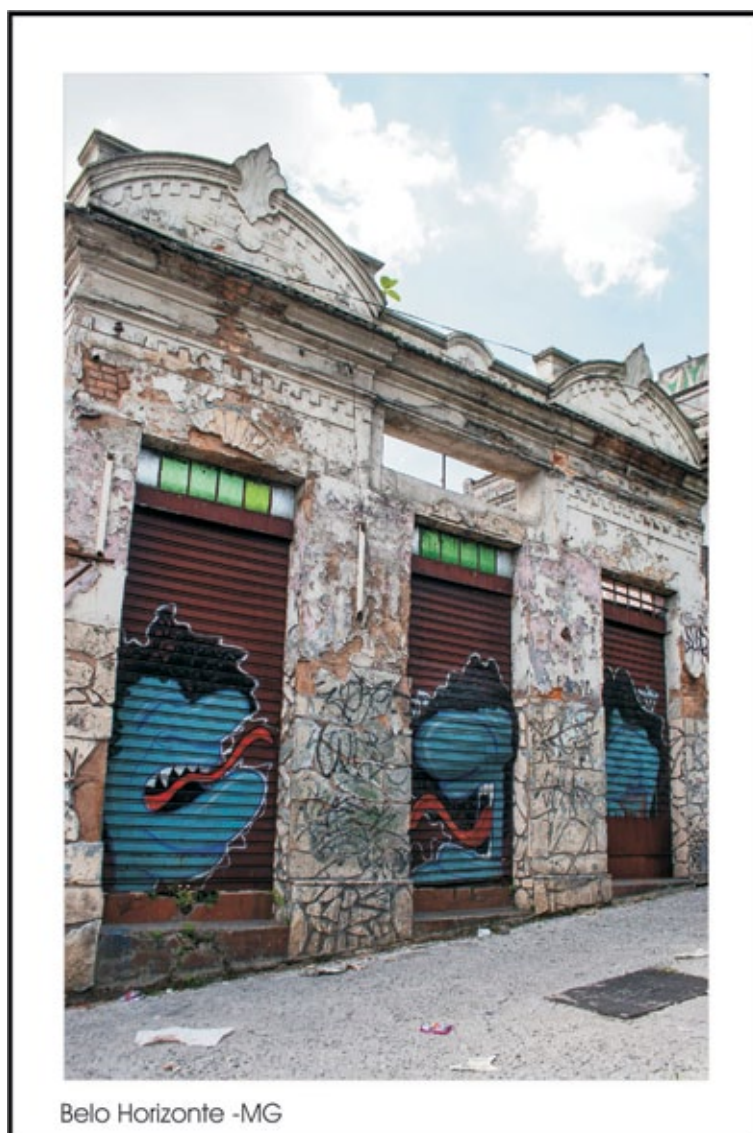


FIGURA 26
Bruno Amarante. Anti-postal.
B. Floresta, 2013.
Belo Horizonte, MG.



Belo Horizonte -MG

FIGURA 27
Bruno Amarante. Anti-postal.
B. Floresta, 2013.
Belo Horizonte, MG.



Belo Horizonte -MG

FIGURA 28
Bruno Amarante. Anti-postal.
B. Santa Efigênia, 2013.
Belo Horizonte, MG.



FIGURA 29
Bruno Amarante. Anti-postal.
B. Santa Efigênia, 2013.
Belo Horizonte, MG.

Com olhar sobre a China, o artista inglês Tom Hays desenvolveu um trabalho (figura 30) no qual relativizou o lastro milenar do país e sua relação com o fazer da cerâmica. Revolveu literalmente a terra, em busca de cacos e fragmentos cerâmicos que abundam no solo de Jingdezhen, centro da produção cerâmica no país. Construiu colunas que se assimilam ao resultado do ato prospectivo, da sondagem geológica e datação das camadas.

Sua literalidade poética revela o óbvio, porém surpreende. A história da cerâmica está intrínseca à chinesa, milenar e contínua, dinastia após dinastia – os fragmentos arqueológicos mais antigos chegam datar onze mil anos⁴⁰. Hayes incorpora fragmentos reais e segue a cronologia de suas datas, colocando os mais antigos por baixo e terminado as camadas superiores com cacos modernos e contemporâneos. Ele utiliza entre as camadas a própria terra e argila local.

Em confluência, as colunas de Hayes estabelecem diálogo com a estética da ruína, buscando ambos, a relativização da estratificação do tempo. Camada sobre camada, o tempo, infundável, acumula os fragmentos históricos e geológicos, que pelo artista, representam a tradição ancestral daquela cultura junto à cerâmica.

Outro artista que incorpora a visualidade de seus trabalhos ao fluxo da imagética do objeto, a estética ruínosa, é o, também, ceramista polonês Marek Cecula.

A instalação *Klepisko*⁴¹ (figuras 31 e 32), mantém eloqüente diálogo quanto à temporalidade estabelecida pela ruína. Vejo KLEPISKO como ponto de interseção entre a obra de Hays e a instalação “TEMPO”⁴² (figuras 33 e 34) a qual realizei em 2008.

Klepisko, título sua instalação, é uma palavra polonesa utilizada para descrever o chão de terra ou argila batida, característico das moradias primitivas polonesas. Essa relação com o primitivo de sua cultura é trabalhada pelo artista como lastro formativo do presente. Como constituição do aterro histórico e cultural sobre onde o espectador da atualidade conduz suas passadas. Os fragmentos revelados pela erosão da superfície simulam objetos e artefatos reconhecíveis à cultura ocidental, representando a formação e sedimentação da sua história – aterro hereditário onde os tempos se confundem e acumulam.

Cecula define sua obra como uma “arqueologia do futuro, promotora de um paradoxo quadro temporal onde o presente já é dado como passado, erodido⁴³”. A ação dos visitantes de caminharem sobre a instalação acaba por aumentar o processo erosivo

40. Consultar: COOPER, Emanuel. “10.000 Years of Pottery” Londres. The British Museum Press, 2010. Pg. 56)

41. Trabalho realizado por Cecula em Kathona, NY, no Katonh Museum of Art, em 2008,

42. Obra criada junto à exposição “Lugares”. Coletiva realizada no Centro Cultural da UFMG, com curadoria de Fabrício Fernandino em 2008.

43. Consultado em: www.marekcecula.pl, em 15 de outubro de 2012)

acumulando novos fragmentos, simbolizando a sedimentação histórica e cultural na continuidade do tempo. Presente tornando-se passado e sedimentando-se.

Quando realizei a instalação “TEMPO” ainda não tinha conhecimento do trabalho de Cecula. Mas quando vi os registros fotográficos de Klepisco imediatamente os relacionei com esta instalação. As similitudes aderem à materialidade das obras (a terra, a argila), à desconfiguração pela estética erosiva sobre a matéria e o trato temporal advindo da visualidade. Em consonância, pretendia discussões quanto à ação temporal sobre as obras humanas, sobre o tempo humano.

“TEMPO”, através do geometrismo de sua forma, representa a capacidade da racionalização construtiva humana, demarcando e aludindo à presença do tempo humano e de suas obras. Porém, a intercessão erodida, que separa o grande paralelepípedo de terra, intercepta o tempo antroponhistórico criando a relação de grandeza entre este tempo e o geológico. O geometrismo e a racionalidade não resistem à força orgânica e onipotente do tempo extra-humano. Tempo natural, geológico e infinitamente maior – sem nenhuma alusão ao sobrenatural, nem as forças divinas.

Esta relação do tempo geológico com o tempo do homem referencia a exigüidade do segundo em comparação ao primeiro. Parece uma questão ordinal, porém torna-se instigante se apreendido o futuro distante. Pensar grandes frações de tempo é transportar-se a um mundo de fragmentos, sedimentados ou expostos. É enxergar um campo arqueológico sem significado, abstrato, que nunca mais será revolvido, provavelmente, ocupado pelas mesmas ervas e musgos presentes nas ruínas construídas nas águas fortes de Piranesi.

É a materialidade fossilizada, exposta ao tempo imensurável e inconcebível ao homem, que permeia meus objetos e que, também, dialoga com a visualidade das cerâmicas de Claudi Casanovas⁴⁴.

Como simulacros da própria materialidade (figuras 35 e 36) as esculturas de Casanovas confundem o espectador. Representam o diálogo entre a substância mineral tangível e a poética do artista, na extensão alquímica da matéria provocada por ele ao controlar a ação do fogo sobre a argila. Suas peças relatam o tempo geológico.

A temporalidade e a materialidade geológica de Casanovas estão presentes, praticamente em todo seu trabalho. Porém Casanovas dialoga também com o tempo antroponhistórico.

A matéria e sua decomposta visualidade permanecem, mas é relativizada por uma memória recente. Em Olot, na província de Girona, Espanha, o artista dialoga com

44. Consultar nota de rodapé nº10, pg.14.

o passado de sua coletividade, criando o “Memorial aos Vencidos-1936” (figura 37). A materialidade e a visualidade confundem-se com seus trabalhos “géo-históricos”, mas, ao peso mineral é adicionado o lastro mnemônico, do passado do sítio onde está instalada a obra.

Como lastro terrificante das memórias da Guerra Civil, aos redores de Girona no noroeste espanhol e na cidade de Olot, ainda encontram-se estruturas feitas em concreto que serviram como abrigos anti bombas. Imagens agentes à memória do artista. Quando vence o concurso para a construção do monumento anti-fascista, Casanovas realiza um grande bloco de cerâmica com toda visualidade característica de suas criações e desta vez o encobre com grossas placas de concreto.

Abrigo que parece proteger ou esconder aquele corpo desfigurado, roto e exausto, que chora através das lágrimas feitas pela incrustação de pequenas rochas vulcânicas sobre a superfície da cerâmica – rochas que não suportam o calor da queima e acabam por derreter. É um esconderijo entreaberto por quatro frestas, que não só velam o corpo, mas que, poética e metaforicamente, não permitem a completa observação dos fatos da guerra. Casanovas comenta que não é possível deter ampla visão da guerra e que os pontos de vista podem divergir uns dos outros⁴⁵, e convida o espectador a relembrar por si os acontecimentos.

Para a estética ruínosa, o monumento de Olot trabalha a memória coletiva daquela comunidade e daquele país. O fragmento ruínoso contrasta com a barreira de concreto asséptico revelando os horrores desta memória.

Sou consciente das similitudes e confluências do meu trabalho com o de Casanovas, porém creio que tal diálogo mantém-se através da estética e da materialidade dos trabalhos. Quando tratada a memória dos objetos, percebo que ele detém-se a fatos históricos reais e que minhas memórias são criadas. As minhas apresentam-se com antecipações futuras de um tempo onde não haverá mais nostalgia. Um tempo que apresenta-se fantasiado, mas sobre o qual tenho a consciência. Também, quando aponto as antigas construções – como as ruínas urbanas ou o forte – faço referência a possíveis histórias vividas.

Outra relação de convergência estética é com o artista alemão Anselm Kiefer. Ele, assim como o ceramista espanhol, explora a terribilidade coletiva das memórias, praticando a revolução do estrato mnemônico. Revolução ativa da rememoração que, como o monumento anti-fascista criado em Olot, promove a discussão sobre o passado.

45. “Memorial a los Vencidos”. Vídeo documentário de Heloisa Alvin sobre Claudi Casanovas e a construção do Monumento sobre a Guerra Civil (10 min).

Seu espaço e suas obras são ocupados pela memória factual. Lembranças de uma infância construída e brincada com os tijolos oriundos das casas bombardeadas. Criação pela destruição: ação repetida desde a época de menino. Criação e destruição: paradoxo incorporado em sua observação sobre história da humanidade, onde a repetição cíclica desta dialética é infundável. Dialética trabalhada em o “Crescente Fértil” (figura 38)⁴⁶, por exemplo.

Em 2009, na ocasião da exposição realizada pela galeria White Cube, em Londres, Kiefer realizou enormes pinturas, inspiradas inicialmente pelo contato que teve com rústicas fábricas de tijolos que visitou na Índia, cerca de quinze anos antes da exposição. Segundo o texto de apresentação do catálogo e em suas próprias considerações, a relação dialética da construção e destruição pode ser observada nestas fábricas pelo próprio ato de fabricação dos tijolos: empilhamento e desmantelamento das estruturas monumentais de tijolos, remetendo as pirâmides e templos da antiguidade.

Sobre estas específicas memórias o artista diz que “reverberam na sua mente um vasto conjunto de referências históricas e culturais, expandindo desde a primeira grande civilização humana da Mesopotâmia, às ruínas da Alemanha subsequentes a Segunda Grande Guerra, onde ele brincava quando garoto⁴⁷”.

Kiefer pensa a memória como matéria, acrescentando-a às tintas, às cinzas, e ao chumbo na construção de suas pinturas. A cerâmica, ilusoriamente representada pelo desenho às vezes torna-se real e invade a superfície da tela e o próprio espaço expositivo, fazendo o contato que transcende o real e o imaginário. Reverbera com a infância e suas brincadeiras, alude às *trummerfrauen*, as mulheres que trabalhavam limpando e recolhendo tijolos dentre os escombros, e compreende o campo mitológico das origens. É um campo reminiscente em sua memória da liturgia católica quando criança, sobre “a idéia de que a salvação cresceria de pequenas sementes e que um novo mundo seria criado, ressoando” com sua compreensão “sobre o que acontecia na Alemanha no pós-guerra⁴⁸” Também mitologias judaico-cristãs sobre a origem do mundo e da antropogênese.

O artista constrói seus trabalhos, calcado na imbricação dos fatos e memórias reais, e sobre seu conhecimento das mitologias e contos.

46. Nome do trabalho realizado por Kiefer para a exposição na White Cube Galeria em Londres, 48 Hoxton Square em 2009. É uma referência a porção territorial no oriente médio, correspondente a mesopotâmia.

47. Texto consultado em: www.whitecube.com/exhibitions/anselm_kiefer_karfunkelfee_and_the_fertile_crescent_masons_yard_hoxton_square_2009, em novembro de 2012.

48. Idem anterior. Pg. 41.

“A realidade é tão esmagadora, tão inacreditável, que utilizo dos mitos para expressar minhas emoções. Os fatos eram figuras, lugares e edifícios. A realidade era tão onerosa para ser real, que tenho que trabalhar os mitos para conseguir recriá-la.” (*Anselm Kiefer*. Entrevista cedida a Bernard Comment. Primeiramente publicada In: *ArtPress*-setembro de 1998, Paris. Retirado do Catálogo de exposição”. *Guggenheim Museum Bilbao*. Milão: Sikira editora, 2007, pg.294. Livre tradução)

Quando realiza suas grandes torres (figuras 39 e 40) em Barjac, reverberam novamente as brincadeiras da infância, ao mesmo tempo a dialética da destruição e construção e suas torres encontram-se no limiar da desapareição. Formam um campo de ruínas, no qual o ponto fulcral do desabamento, da destruição, é permanente. Instabilidade, efemeridade, destruição e recomeço, como revoluções cíclicas que vêm a história da humanidade e do mundo.

Campo onde a estética da ruína se instaura como reflexão. Como confluência das proposições poéticas do artista com o objeto desta pesquisa, interlocução de pensamentos e aproximação estética. As ruínas construídas por Kiefer de Barjac dialogam com minhas proposições e recorro à sua inabitável aparência aludindo-a ao tempo extra-humano do futuro apreensível.



FIGURA 30

Tom Hayes. Sem título, 2011.

Fragmentos de cerâmica, terras e argilas. Dimensão variada.

Coleção permanente do Sanbao International Ceramic Art Museum,
Jingdezhen, China.



FIGURAS 31 – 32
Marek Cecula. KLEPISKO, 2008.
Terra batida e fragmentos moldados em argila.
Dimensões variadas.
Katonh Museum of Art, Katonah, NY, EUA.

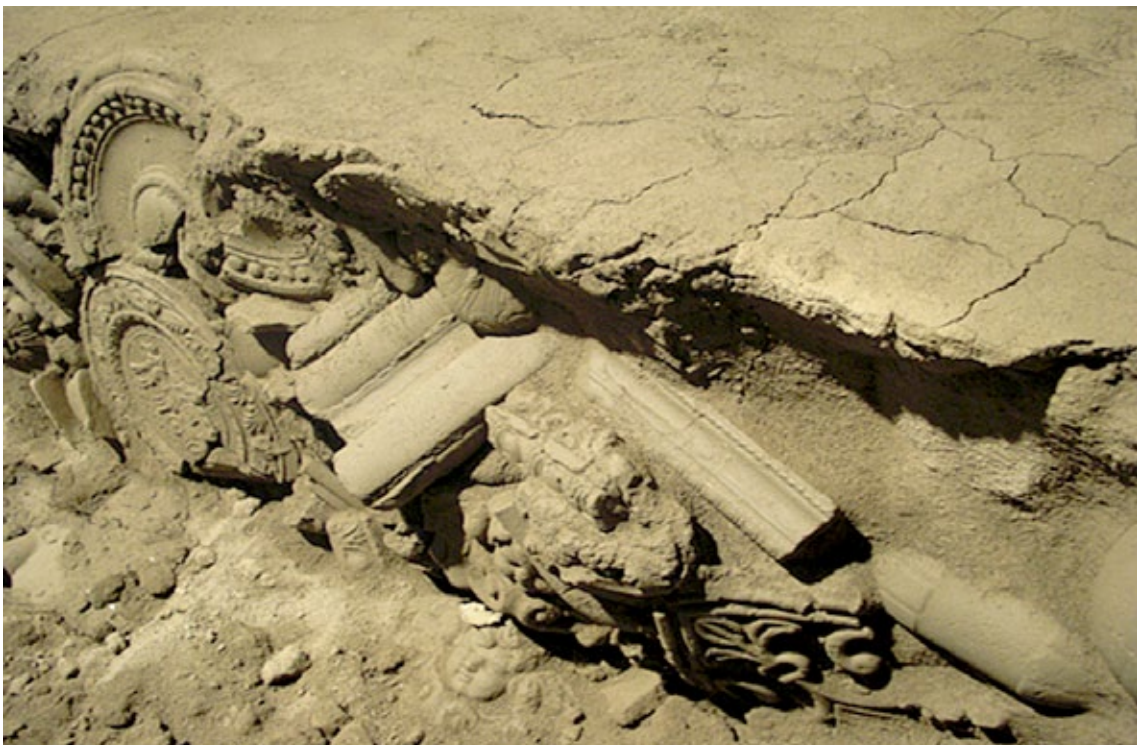




FIGURA 33
Bruno Amarante. Tempo, 2008.
Argila e terra. 12x1x1m.
Centro Cultural da UFMG, BH.



FIGURA 34
Bruno Amarante. Tempo, 2008. (Detalhe)
Argila e terra. 12x1x1m.
Centro Cultural da UFMG, BH.



FIGURAS 35 – 36

Claudi Casanovas. Sem título, 2004.

Cerâmica, alta temperatura. Dimensões não declaradas.

Galeria Plus Contemporary Ceeramics, Bruxelas, Belgica.



FIGURA 37
Claudi Casanovas. Memorial a los Vencidos – 1936, 2006.
Cerâmica, concreto e rochas vulcânicas.
Dimensões variadas. Olot, Girona, Espanha.



FIGURA 38
Anselm Kiefer. Shevirath Ha Kelim, 2009.
Cerâmica, acrílica e óleo sobre tela. 330x760x1300cm.



FIGURA 39
Anselm Kiefer. La Ribotte, 2007.
Concreto, ferro e chumbo. Dimensões variadas.
Barjac, França.

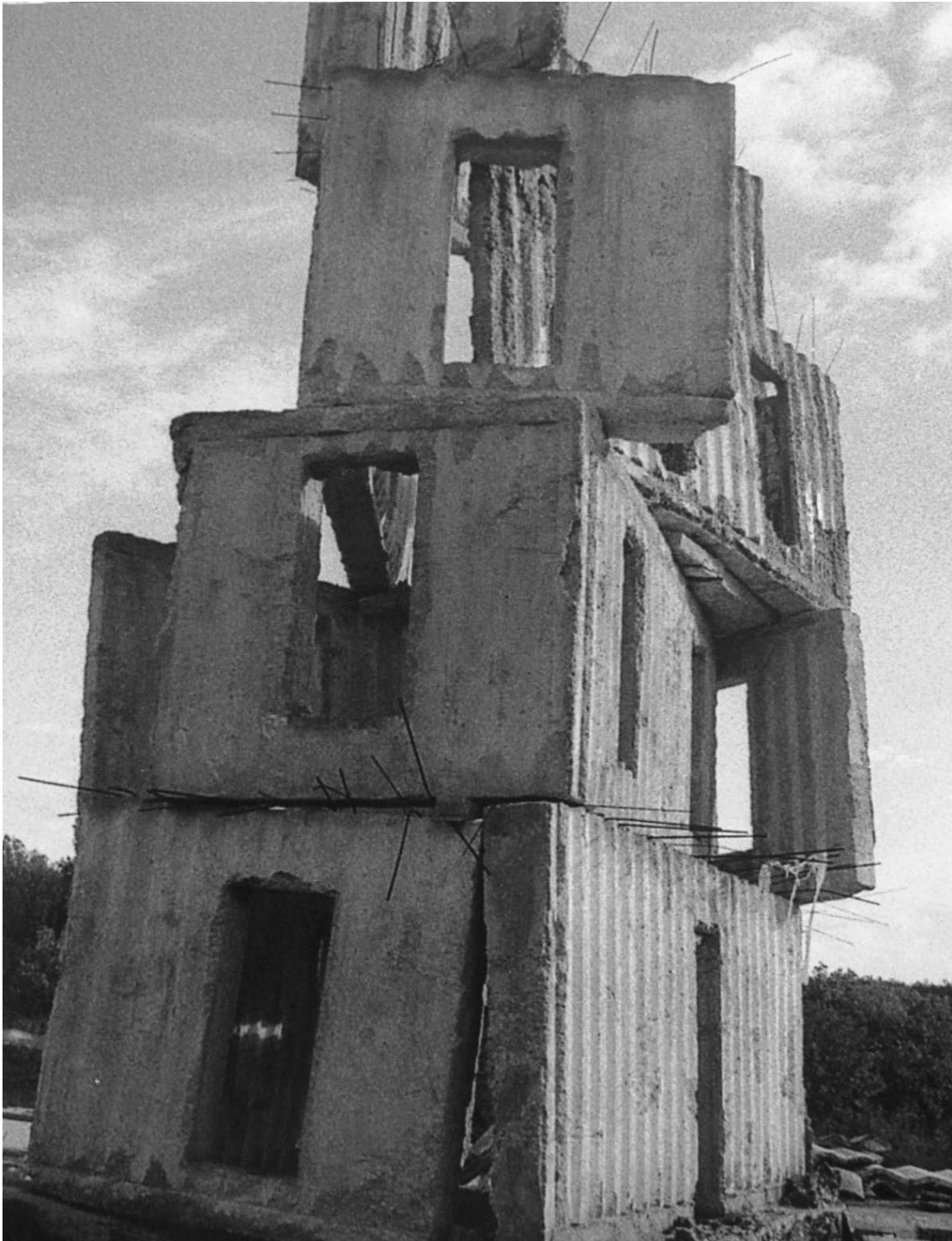


FIGURA 40
Anselm Kiefer. La Ribotte, 2007. (Detalhe)
Concreto, ferro e chumbo. Dimensões variadas.
Barjac, França.

CONSIDERAÇÕES

A estética da ruína como poética faz parte do processo inventariante que fomenta meu repertório argumentativo e poético. É a matriz que cerca minha produção plástica e os possíveis diálogos que esta mantém. Assim, o que quis dar a ver com esta dissertação foi, justamente, propor a organização das minhas referências e repertório, observando suas relações estéticas e poéticas com o objeto.

Considero que a estética da ruína como poética tem em si uma ampla gama relacional – dado os diferentes exemplos e momentos históricos que comentei: de Botticelli com a “Adoração dos Magos”; por Piranesi testemunhando a potência criativa do artista; dos sentimentos sublimes de Friedrich; pelos processos arruinadores da era industrial; ou as relações mnemônicas e temporais trabalhadas por Kiefer, Cecula e Casanovas.

As ruínas passam junto ao campo histórico, artístico e poético e interligam cronologias e semânticas distintas. A pesquisa, tendo a estética da ruína como objeto, é um inventariado de sentidos e de referências que conflui para a discussão desta *poiesis* particular, aumentando a inteligibilidade sobre meu processo criativo e sobre minha produção. Como fluxo energético, estas ligações passam a imantar o objeto trabalhado, direcionando e conduzindo os sentidos.

No texto as relações temporais atraem boa parte destes sentidos. O tempo trabalhado pelo foco da tripartição – onde, desordenadamente, futuro, passado e presente promovem elipses em torno da estética ruínosa – conduziu a percepção de que as ruínas detêm um tempo particular. No mesmo instante que, no ato da observação, há a tentativa de reviver e imaginar os momentos alocados no passado – já extintos – surge o sentimento da presença do futuro. O que é visto, realmente representa o passado ou é uma premunição do futuro?

Esse futuro que é sugerido pela estética ruínosa atrela-se a noção de finitude. Esta deve ser compreendida quanto ao aspecto factual da morte – como aceitação – e quanto à circunstância de coexistirmos com o tempo geológico, extra humano.

As conexões com a visualidade plástica de outros artistas imbricaram as semelhanças e influências de uma estética similar. É a potencialidade plástica e poética do objeto, confirmada por estas expressões artísticas, que mesmo divergentes em contextualizações, tornam-se convergentes à imagética ruínosa. Os “destroços” da história e as ruínas reais, encontradas no percurso criativo, propiciam estímulos à relativização poética. Por essa perspectiva a dissertação aguça o intercâmbio dos influxos semânticos e erige novas abordagens e contextos.

São memória e história, aglutinadas ao mundo sensível da criação, que jogam dialeticamente com a realidade e a inventividade, transcrevendo-se como poética:

reminiscências e fragmentos que compõem o tempo e espaço de cada artista e proporcionam a relação entre suas obras e a ruína.

Contudo, nada está delimitado, pois o tempo da pesquisa é diferente do tempo da criação. Os trabalhos e pensamentos amontoam-se como a própria sedimentação do tempo ou como os próprios entulhos de uma demolição. São compilações distintas que influem sobre a construção de meus pensamentos e reflexões, que priorizam o olhar poético sobre a imagem da ruína, desvinculado de caracterizações fechadas de cunho científico.

A visualidade ruínosa não deve ser compreendida em segundos, pois a ruína necessita de tateabilidade e coabitação. Como espectadores, devemos estender o tempo da observação deixando que os detalhes sejam apreendidos e possibilitando que as conexões temporais, mnemônicas ou históricas sejam trabalhadas pelo intelecto. Passar os olhos rapidamente sobre uma ruína é desperdício – seria como não estender o tempo de fruição diante de uma gravura de Piranesi. Um desperdício! - É a presença do fragmento que impõe-se à contemplação, solicitando um pouco de nosso tempo.

A ruína é instrutiva, pois escancara as verdadeiras características do tempo. À sua visualidade estão intrínsecas as noções básicas do percurso da vida, do nascer ao morrer. “Nela, tudo é inédito e ao mesmo tempo já acontecido, tudo já morreu e ainda não nasceu” (MATOS, 1998. Pg.81). Ela é testemunho de vivências passadas e espelha o tempo que há de chegar.

Como um vácuo atrelado ao frenético tempo contemporâneo, a ruína através da materialidade afirma nossa condição transitória e, sabiamente, nos sugere paciência.



FIGURA 41
Bruno Amarante. Coluna, 2012.
Cerâmica, 1280°. 110x30x30cm.



FIGURA 42
Bruno Amarante. Piorra, 2011.
Cerâmica, 1280°. 35x30x30cm.



FIGURA 43
Bruno Amarante. Sem título, 2011.
Cerâmica, 1280°. 90x90x18cm.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- . ALMEIDA, Milton José de. *“Cinema – Arte da Memória”* Campinas, SP:Autores associados, 1999.
- . ARGAN, Giulio Carlo. *“Arte moderna”*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- . BAKER, Kenneth. *“WALL, at storm king”*. *Andy Goldsworthy*. New York: HNA, Abrams 1997.
- . BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. *“Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin”*. Tradução: Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- . BRANDI, Cesare. *“Teoria da Restauração”*. Trad. Beatriz Mugayar Kühl; apresentação, Giovanni Carbonara. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2004.
- . BURKE, Edmund. *“Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo”*. Trad. apresentação, notas: Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP, Papyrus: editor da Universidade de Campinas, 1993.
- . CAMERON, Ian. *“TIME. Andy Goldsworthy”*. New York: Harry N. Abrams, 2000.
- . CAUQUELIN, Anne. *“Arte Contemporânea: uma introdução”*. São Paulo: Martins, 2005.
- . CELANT, Germano. *“Anselm Kiefer. Catálogo de exposição”*. Guggenheim Museum Bilbao. Milão: Sikira editora, 2007.
- . CÉU DIEL, Maria do. *“Escritos”*. Campinas: Império do Livro, 2011.
- . CHOAY, Françoise. *“A Alegoria do Patrimônio”*. Tradução de Luciano Vieira Machado. 3.ed. São Paulo, Estação Liberdade, Unesp, 2006.
- . COOPER, Emmanuel. *“Contemporary Ceramics”*. Londres: Thames & Hudson, 2009.
- . COOPER, Emmanuel. *“10.000 year of Pottery”*. Londres: The British Museum Press, 2010.
- . DIDI-HUBERMAN, Georges. *“O que Vemos, o que nos Olha”*. São Paulo: Ed.34, 1998.
- . FICACCI, Luigi. *“Piranesi – Catálogo Completo das Águas-fortes”*. Taschen: Roma, 2011.
- . GOMBRICH, Ernst H. *“A História da Arte”*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- . HUG, Alfons; SARAIVA, Alberto; MARTINS Carlos; BRUGNOLI, Francisco; HEIDEGGER, Martin; KRAUSE, reiner e BARRIE, Luís. *“Relíquias e Ruínas”*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria/Goethe-Institut, 2007.
- . JEUDY, Henri-Pierre. *“Memória do Social”*. Trad. Márcia Cavalcanti. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1990.
- . KRAUSS, Rosalind E. *“Caminhos da escultura moderna”*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- . LE GOFF, Jacques. *“História e Memória”*. Trad. Bernardo Leitão. 5ª ed. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2003.
- . LICHTENSTEIN, Jaqueline. *“A Pintura. Vol-5”*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- . LIMA JUNIOR, Augusto de. *“Notícias Históricas”*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal S.A. , 1954.
- . MARQUES, Luiz. *“A Fábrica do Antigo”*. Campinas, SP, Ed. Da UNICAMP, 2008.
- . MARCONDES, Danilo. *“Iniciação à História da Filosofia”: dos Pré-socráticos a Wittgenstein*. 12ª ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2008.
- . MATOS, Olgária. *“História Viajante: notas filosóficas”*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- . MATOS, Olgária. *“Vestígios: escritos de filosofia e crítica social”*. São Paulo: Palas Atenas, 1998.

- . MATOS, Olgária. *"Benjaminianas-Cultura Capitalista e Fetichismo Contemporâneo"*. São Paulo. Editora UNESP, 2010.
- . MATOS, Olgária. *"A História"*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. (Coleção: Filosofias: O Prazer do Pensar. Dirigida por Marilena Chaui e Juvenal Savian Filho).
- . PEIXOTO, Nelson Brissac. *"Paisagens Urbanas"*. São Paulo: Ed. SENAC, 2004.
- . POLLAK, Michael. *"Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos"*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1989.
- . RUSKIN, John. *"As Pedras de Veneza"*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- . RUSKIN, John. *"A Lâmpada da Memória"*. Cotia SP: Ateliê Editorial, 2008.
- . SCHAMA, Simon. *"Paisagem e Memória"*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996.
- . TARKOVSKI, Andrei. *"Esculpir o Tempo"*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- . TEIXEIRA, Carlos M. *"Em Obras: História do Vazio em Belo Horizonte"*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- . WOLF, Nobert. *"Caspar David Friedrich 1774-1840. O Pintor da Quietude"*. Thaschen: Colônia, 2003.

VÍDEOS

- . "Memorial a los Vencidos-1936". Direção: Heloísa Alvim, 2006. 1 DVD widescreen colour, (10 min).
- . "Over Your Cities Grass Will Grow". Direção: Sophie Fiennes, 2012. 1 DVD Bildformat, (105 min.)
- . "Stalker". Direção: Andrei Tarkovsky, 1979. 35mm (163 min.) Mosfilm, União Soviética.