



Mapa em ruína: metáfora e apelo imaginativo.

Luís Fortunato Lima

Portugal. Professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Licenciado em Artes Plásticas-Pintura (2002), Mestre em Práticas e Teorias do Desenho (2007),

Doutor em Arte e Design (2017).

llima@fba.up.pt

Mapa em ruína: metáfora e apelo imaginativo

Resumo

Este artigo apresenta um conjunto de reflexões direta ou indiretamente relacionadas com uma imagem da autoria de Giovanni Batista Piranesi: um conjunto de fragmentos de mármore pertencentes a um mapa da Roma Antiga (Fig. 1). O tema da ruína emerge neste contexto preciso e singular. No ato de coligir os fragmentos do mapa, em si mesmo revelador de uma atenção de ordem diferente da habitual, constitui-se uma valorização da ruína e da sua aptidão evocativa e simbólica, mas também do seu poder apelativo da imaginação. A investigação do fundo concetual sobre o qual desponta esta imagem - considerando as áreas protocientífica, estética e artística em que ela se inscreveu no séc. XVIII- possibilita-nos a sua leitura enquanto metáfora sobre a perceção, representação e reinvenção da ruínas, no contexto urbano da cidade de Roma, naquela época. Por um lado, a imagem citada reflete a perceção da cidade como território desfigurado, por outro, a compreensão das ruínas como valor secular, configurando uma estrutura da identidade cultural e estética. Além disso, a ruína surge, neste artigo, como imensurável repositório da imaginação e como agente catalisador de movimentos psicológicos sobredeterminados. A conclusão imaginativa, inerente aos processos de contemplação estética das ruínas e, eventualmente, das construções, parece relacionar-se com características formais e visuais destes tipos de tema, visualmente caracterizados pela incompletude das formas e por aspetos de descontinuidade e interrupção.

Palavras-chave

Mapa, ruína, metáfora, imaginação.

Mapa arruinado: metáfora y atractivo imaginativo

Resumen

Este artículo presenta un conjunto de reflexiones relacionadas directa o indirectamente con una imagen de Giovanni Batista Piranesi: un conjunto de fragmentos de mármol pertenecientes a un mapa de la Antigua Roma (Fig. 1). El tema de la ruína surge en este contexto preciso y singular. En el acto de recoger los fragmentos del mapa, que en sí mismo revela una atención de orden diferente al habitual, constituye una apreciación de la ruína y de su aptitud evocadora y simbólica, pero también de su poder de atracción de la imaginación. La investigación del trasfondo conceptual sobre el que emerge esta imagen, considerando las áreas protocientíficas, estéticas y artísticas en las que se inscribió en el siglo. XVIII- nos permite leerlo como una metáfora sobre la percepción, representación y reinvencción de las ruínas, en el contexto urbano de la ciudad de Roma, en ese momento. Por un lado, la citada imagen refleja la percepción de la ciudad como un territorio desfigurado, por otro, la comprensión de las ruínas como valor secular, configurando una estructura de identidad cultural y estética. Además, la ruína aparece en este artículo como un depósito inconmensurable de la imaginación y como un catalizador de movimientos psicológicos sobredeterminados. La conclusión imaginativa, inherente a los procesos de contemplación estética de las ruínas y, eventualmente, de las construcciones, parece estar relacionada con características formales y visuales de

este tipo de temas, caracterizados visualmente por la incompletitud de las formas y por aspectos de discontinuidad e interrupción.

Palabras clave

Mapa, ruina, metáfora, imaginación

Ruined map: metaphor and imaginative appeal

Abstract

This article presents a set of reflections directly or indirectly related to an image by Giovanni Batista Piranesi: a set of marble fragments belonging to a map of Ancient Rome (Fig. 1). The ruin theme emerges in this precise and singular context. In the act of gathering the fragments of the map, in itself revealing an attention of a different order from the usual, it constitutes an appreciation of the ruin and its evocative and symbolic aptitude, but also of its appealing power of the imagination. The investigation of the conceptual background on which this image emerges - considering the protoscientific, aesthetic and artistic areas in which it was inscribed in the century. XVIII- it allows us to read it as a metaphor about the perception, representation and reinvention of ruins, in the urban context of the city of Rome, at that time. On the one hand, the aforementioned image reflects the perception of the city as a disfigured territory, on the other hand, the understanding of ruins as a secular value, configuring a structure of cultural and aesthetic identity. In addition, ruin appears in this article as an immeasurable repository of the imagination and as a catalyst for over-determined psychological movements. The imaginative conclusion, inherent to the processes of aesthetic contemplation of the ruins and, eventually, of the constructions, seems to be related to formal and visual characteristics of these types of theme, visually characterized by the incompleteness of the forms and by aspects of discontinuity and interruption.

Keywords

Map, ruin, metaphor, imagination.

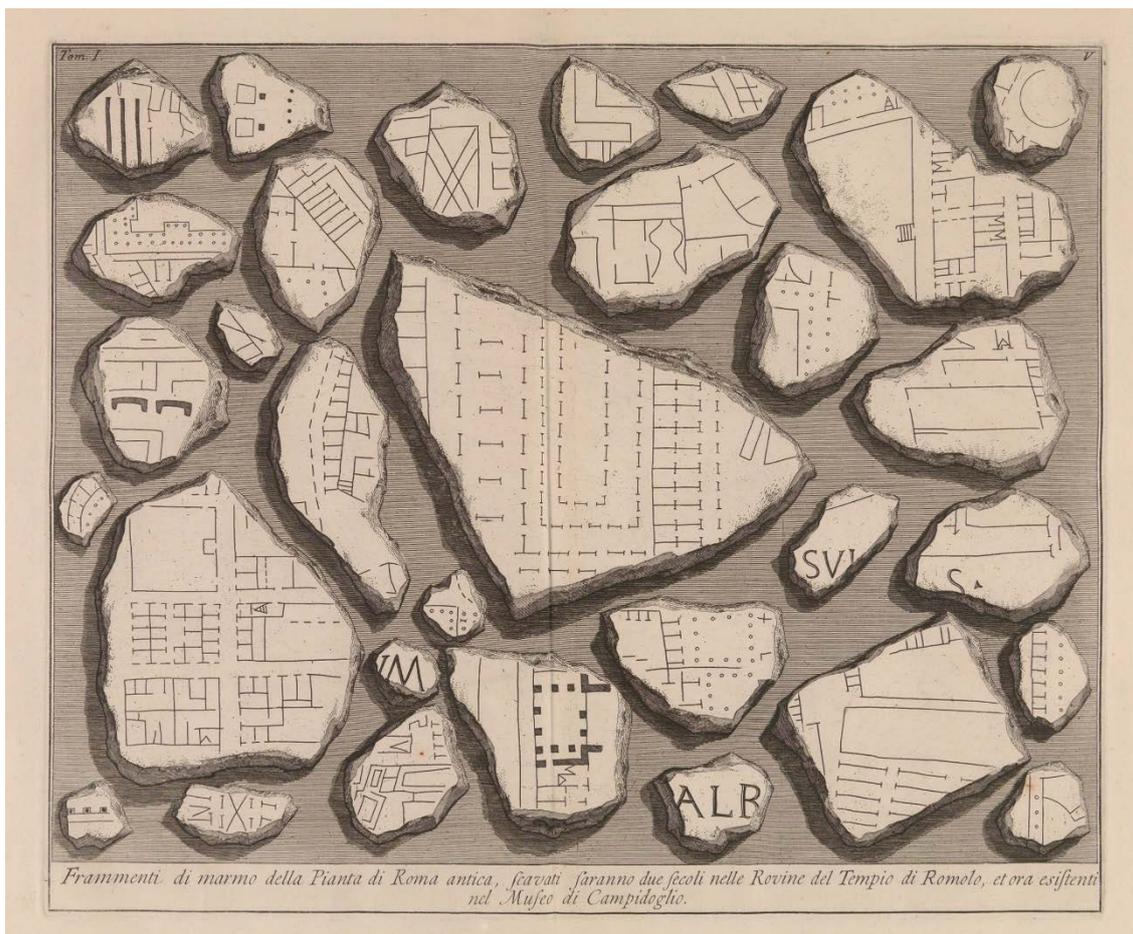


Figura 1 - Giovanni Battista Piranesi. *Frammenti di marmo della Pianta di Roma antica, scavati saranno due secoli nelle Rovine del Tempio di Romolo, et ora esistenti nel Museo di Campidoglio.* Gravura de 1756. 38,5 x 46,5 cm. Reprodução integrante de *La Antichità Romane* – Tomo 1, 1ª edição Parisiense - 1800-1809. Cortesia de Ghent University Library.

Numa gravura realizada em 1756 (Fig. 1), Giovanni Battista Piranesi representou um conjunto de fragmentos de um mapa da Roma Antiga existentes no museu de Campidoglio. A legenda que se inclui na parte inferior da imagem, gravada pelo próprio autor, faz essa identificação e menciona, também, que foram “escavados durante dois séculos nas ruínas de Templo de Rómulo”. A gravura compõe, portanto, a imagem de uma coleção. Mostra uma distribuição avulsa de várias peças multiformes, rasas, irregulares, partidas, sobre as quais se identificam inscrições de desenhos de cariz geométrico/abstrato e algumas letras do alfabeto latino (também conhecido por alfabeto romano), aparentemente relativas à disposição em planta de várias edificações. O conjunto é representado visto de cima, em virtude de uma melhor

leitura desses desenhos, mas o artista faz questão de salientar a espessura do motivo, ao fazer projetar sombras a partir de cada fragmento contra uma base neutra - cinza de valor médio - permitindo uma leitura contrastada das diferentes formas. Além disso, é também apreciável (numa observação direta do original ou numa ampliação da digitalização)¹ a atenção do gravador sobre alguns aspetos texturais das laterais partidas.

O conjunto é descontínuo e desconexo. Não há sentido conclusivo do artefacto representado; é a figura de um impasse. A imagem testemunha não apenas a fragmentação do mapa ou de parte dele, testemunha uma desagregação irreversível. Estamos abandonados perante a condição irresolúvel de uma série de estilhaços, apesar de a informação transmitida em legenda assinalar a expectativa do que se poderá encontrar: a ação do raciocínio procura restituir uma lógica, o olhar procura sentido, a imaginação tenta recriar a imagem. Entre estes movimentos mentais, conjugam-se alusões diversas e eventualmente contraditórias (como terei oportunidade explicar), entre a sensação de insubstancialidade dos projetos humanos e o entusiasmo próprio da faculdade imaginativa.

O mapa original em que se integravam estes fragmentos é bem conhecido e designa-se *Forma Urbis Romae*, sendo também designado, em inglês, como *The severan marble plan of Rome*.² A fragmentação do artefacto e, por conseguinte, da imagem que ele sustentava, é o resultado de várias ações intencionais, ocorridas ao longo de vários séculos.³ A junção das diferentes peças do mapa constitui um problema complexo desde a Renascença, ganhando particular relevância no estudo empreendido pelos

¹ Disponibilizada a digitalização no site da Ghent University Library: <https://lib.ugent.be/catalog/rug01%3A001492526>

² Gravado num conjunto de cento e cinquenta placas de mármore cerca de 210 D.C., o desenho original representava em grande detalhe a cidade de Roma do séc. II, a uma escala aproximada de 1/240. Além de desenhos sustentava, também, inscrições de letras e palavras que identificariam edifícios emblemáticos ou que seriam de referência na cidade clássica. Sabe-se que esteve integralmente montado numa parede interior do designado *Templo da Paz*, na Roma Antiga, mas não há consenso sobre qual seria a sua função. De um lado, defende-se que teria um fim utilitário, como mapa de localização e/ou cadastral, de outro, surgem opiniões de um carácter eminentemente decorativo. Em todo o caso, identificaram-se várias omissões, defeitos, imprecisões ou erros. Cf. Stanford Digital Forma Urbis Romae Project, disponível em 2020: <https://formaurbis.stanford.edu/>

³ Cf. *History of the Plan*, por Tina Najbjerg em Stanford Digital Forma Urbis Romae Project: disponível em 2020: <https://formaurbis.stanford.edu/docs/FURmap.html>

antiquários durante o séc. XVIII (sobretudo no segundo terço), num espírito de fascínio que envolveu completamente Piranesi. Decorridos vários séculos, até hoje, a recomposição do artefacto permanece não resolvida na sua maior dimensão; constitui um problema semelhante ao da montagem de um puzzle do qual não se sabe a imagem a formar, com peças que não encaixam corretamente e do qual faltam muitas peças.⁴ Esta e outras gravuras em que Piranesi representa fragmentos da Forma Urbis (observem-se, por exemplo, as várias que integram *La Antichità Romane*), podem ser vistas, ocasionalmente, acompanhando o problema arqueológico da reconstituição do mapa. Na gravura citada, constitui-se a presença do achado e alude-se a potencialidade da reunião, mas não se apresenta uma solução de continuidade.

Percebemos que esta imagem se insere nas tipologias de desenhos classificativos de artefactos antigos naquela época, realizados com a finalidade de estudo e divulgação por parte dos antiquários. Os fragmentos figuram à escala real e o facto de terem sido representados em gravura não é indiferente ao desejo dos antiquários em divulgar os seus catálogos ilustrados, cuja preparação acompanhava de perto os avanços tecnológicos que se deram nas possibilidades de reprodução de gravuras.⁵ A prova mais clara desse desígnio, é o facto de a gravura se integrar na publicação de *La Antichità Romane*, que em 1756 reúne em quatro volumes cerca de duzentas e cinquenta imagens deste autor, sistematicamente realizadas sobre o tema dos vestígios arqueológicos da Roma Antiga.⁶ Portanto, a gravura que inicialmente citamos, participa na construção de um continuo de representações de artefactos e de arquiteturas remanescentes, incluindo desde pequenos fragmentos, na sua expressão mais singular, a detalhes construtivos e *vedutas* ou vistas de imponente dimensão.

É possível observar, por outro lado, que em muitas das imagens integradas em *La Antichità Romane* o autor não só se revela interessado em retratar a presença concreta e material das coisas como também produz atmosferas de nostalgia ou de

⁴ Atualmente, conhecem-se 1,186 peças, que se estima corresponderem a 10-15% do mapa (cf. nota acima).

⁵ Lima, Luís, *O Desenho como substituto do objeto: descrição científica nas imagens do desenho de materiais arqueológicos*, Tese de Mestrado em Práticas e Teorias do Desenho apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Edição Policopiada, 2007, pp 45-53.

⁶ Para uma breve elucidação veja-se: <http://omeka.wellesley.edu/piranesi-rome/exhibits/show/giovanni-battista-piranesi/le-antichita-romane>.

emoção sublime associada à grandeza dos motivos, nomeadamente nas *vedutas*. Por isso, sentimos que as imagens de Piranesi suplantam a funcionalidade classificativa do séc. XVIII. Note-se, ainda, que esta é uma época em que a fronteira entre as imagens da arte e as da ciência nem sempre se apresenta nítida, permitindo uma leitura ambivalente, como aliás se percebe na diversidade de atividades em que o autor esteve envolvido (teórico, desenhador, gravador, arquiteto, antiquário). Por um lado, a imagem dos fragmentos detém o rigor (proto)científico exigido nos processos do antiquarismo na altura⁷; por outro, salienta, intencionalmente, a presença matérica das peças e, no caso em estudo, a indeterminação formal do mapa, que assim emerge numa realidade repleta de hiatos e envolta em sombras projetadas.

Tudo isto lembra a ideia, já exposta por Nuno Saldanha, de que Piranesi contribuirá para diluir as distinções entre as vertentes da História e da Estética, ou intensificar a sua interpenetração. “Por um lado, acentuando a tónica das composições na vista topográfica, descritiva, mais factual, com uma preocupação pelo lado histórico e arqueológico, por outro, mais voltado para os resultados emotivos, para a exaltação da sensibilidade, de um espírito poético e melancólico, por vezes, mesmo sublime”.⁸

Na gravura dos fragmentos da Forma Urbis Romae, que agora estudamos, o tema da cidade de Roma Antiga é explicitado pelo título da gravura. É mais de âmbito evocativo do que da representação. É o que sabemos que representa. Na compreensão de Piranesi esse facto é fundamental, pois completa várias ligações concetuais com a sua obra, em várias frentes de atividade em que se envolveu na altura. O tema da cidade, quando a associado à imagem desconexa de fragmentos que vemos representados na gravura, reforça o enquadramento ideológico e argumentativo do autor perante a sua incapacidade de restituir um desenho absolutamente correto da forma original da cidade de Roma Antiga. A imagem faz referência indireta a um jogo de montagem cuja lógica parece ser indecifrável. Nesse sentido, recorda as grandes dificuldades que se impuseram sobre uma das grandes obsessões de Piranesi, que era realizar uma planta da cidade de Roma Clássica. Esse foi o interesse central das suas investigações no

⁷ Lima, Luís, *Op. Citação*.

⁸ Saldanha, Nuno. *Artistas, Imagens e ideias na Pintura do século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística*. Lisboa, Livros Horizonte, 1995, pp.259-260.

contexto do antiquarismo, arquitetura e urbanismo. O seu processo de estudo baseou-se em diversos vestígios, ruínas subsistentes e fontes documentais, tais como mapas e documentos escritos, dos quais faziam parte os referidos fragmentos da *Forma Urbis Romae*.

Numa carta dedicatória de 1762, Piranesi dá notícia das contradições que identifica entre aspetos teóricos da arquitetura clássica e a prática da sua construção, o que dificultava e tornava controversa a elaboração de um desenho completo do Campo Marzio dell'Antica Roma. A carta⁹ começa em tom defensivo, procurando explicar a sua rigorosa interpretação das ruínas e da informação existente, sem divagações deturpadoras - das quais viria mesmo a ser acusado pelos rivais. Piranesi considerava que as partes conhecidas da *Forma Urbis Romae* sustentavam o verdadeiro desenho da cidade, pelo que recomenda a consulta das reconstituições dos fragmentos existentes; seria uma forma de mostrar que descreve uma realidade que a informação torna plausível, malgrado as informações omissas, confusas e/ou perdidas na fragmentação irreversível do mapa.

Não podemos deixar de olhar para a gravura da fig. 1 e vê-la, mais uma vez, como algo que apresenta e resume o problema da restituição de um desenho da Roma Antiga, um desenho lacunar, sem dúvida, conforme Piranesi já teria dado conta. À medida que estudamos o contexto histórico da imagem e dos fragmentos do mapa que ela representa, à medida que nos apercebemos das conjunturas artísticas e estéticas e dos debates culturais do século XVIII em que o artista se evolvia ativamente, verificamos que esta gravura - a par com outras, também incluindo fragmentos do citado mapa que

⁹ "I am rather afraid that some parts of the Campus which I describe should seem figments of my imagination and not based on any evidence: certainly if anyone compares them with the architectural theory of the ancients he will see that they differ greatly from it and are actually closer to the usage of our own times. But before anyone accuses me of falsehood, he should, I beg, examine the ancient plan of the city [*Forma Urbis*] which I have just mentioned, he should examine the villas of Latium and that of Hadrian at Tivoli, the baths, the tombs and other ruins, especially those beyond the Porta Capena, and he will find that the ancients transgressed the strict rules of architecture just as much as the moderns. Perhaps it is inevitable and a general rule that the arts on reaching a peak should decline, or perhaps it is part of man's nature to demand some license in creative expression as in other things, but we should not be surprised to see that ancient architects have done the very things which we sometimes criticize in buildings of our times. Here then, my dear Adam, is the Campus Martius, not as perfect perhaps as you wanted but as complete as I could manage, given the complexities of the subject and the lapse of time. (G.B. Piranesi, "Dedicatory Letter" in *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* (Rome, 1762) – citado em Formaurbis.stanford.edu (2011))

figuram na já citada *La Antichità Romane* - nutre toda uma problemática em torno da percepção das ruínas e, por extensão, da constante mutabilidade do espaço edificado. Antes de mais, é importante perceber, de acordo com a leitura do historiador Nuno Saldanha sobre a percepção e a conceção das ruínas,¹⁰ que “apesar da sua existência física desde os tempos mais remotos, a sua valorização, quer histórica-arqueológica, como estética ou emotiva, conhece um desenvolvimento mais particular e intenso ao longo do séc. XVIII, tanto na literatura como na pintura, refletindo uma teoria do gosto e uma sensibilidade geral”.¹¹ Embora este reflexo se verifique de modo geral pela Europa, era em Roma que atingia a sua maior intensidade. Aí se congregavam eruditos, artistas, antiquários e simples curiosos de todos os cantos do continente europeu, “atraídos pelo fascínio da exemplar Cidade Eterna e seus tesouros ancestrais.”¹² Neste contexto de fascínio bastante particular, na medida em que o interesse estético se interpenetra com o espírito iluminista do séc. XVIII, Piranesi viria a formular propostas que transporiam a clássica divergência entre os partidários da simples conservação das ruínas e os partidários da rigorosa restituição das mesmas. Propostas essas que radicariam, controversamente, na conclusão imaginativa das restituições urbanísticas. O que revela, neste âmbito particular, uma forte tendência re-criativa. No que concerne as representações proto arqueológicas de fragmentos, ou as imagens de ênfase topográfico como as designadas *vedutas*, a situação é bem diferente, de maior objetividade representacional, mas não necessariamente retirando o alcance expressivo e discursivo dessas imagens, especialmente porque se podem estabelecer diálogos fecundos entre temas diferentes e, mesmo, entre formas de expressão diferentes na sua obra.

¹⁰ Saldanha, Op. Cit., pp. 251-265.

¹¹ Saldanha, Op. Cit., p. 251.

¹² Saldanha, Op. Cit., p. 259. Por via de uma crescente exigência de ‘*ricordi*’ (*souvenires*, imagens de recordação), a designada Grand Tour conduziu uma intensificação da produção de pinturas, de desenhos e de gravuras, bem como o aperfeiçoamento de algumas das suas categorias temáticas, sobretudo assentes na representação de paisagens com ruínas, tais como como a *veduta* e o *capriccio*. *Veduta* ou vista, representação de paisagem, cidade ou povoação de acordo com uma conceção amplamente topográfica, em oposição a *Capriccio*, uma representação de livre combinação ou imaginada entre elementos fantasiados e/ou reais. Cf. The Dictionary of Art (Ed. Jane Turner), Grove, Macmillan Publishers, Vol. 32, pp. 110-114; Vol. 5, pp. 685-688. Também na arquitetura a ruína assume (com surpresa para o indivíduo dos nossos dias) o carácter de representação, na medida foi comum a construção de ruínas artificiais The Dictionary of Art (Ed. Jane Turner), Grove, Macmillan Publishers, Vol. 27, pp. 323-324.

Aos observarmos as circunstâncias da paisagem romana no século XVIII, por exemplo, na *Veduta de Campo Vaccino* (Fig.2) admitimos naturalmente que a imagem dos fragmentos da Forma Urbis possibilitam uma leitura metafórica dessa realidade. Pois, a representação dos fragmentos da Forma Urbis Romae acompanha de perto e, em modo simbólico, traduz a percepção que Piranesi teria de Roma naquela altura. Estamos diante de peças de um artefacto que se sabe ter sido sujeito a repetidas ações destrutivas ou deformadoras e, nesse sentido, ela constitui um paralelo visual entre a condição fragmentária do mapa e a condição ruínosa e desarticulada em que própria cidade de Roma se encontrava no séc. XVIII. Compreendemos, agora, que a referida imagem dos fragmentos compõe a metáfora da cidade como território desfigurado: “a redução dos monumentos a meros incidentes num continuo de fragmentos sugere a dissolução da própria cidade enquanto *lugar de forma*”.¹³

Por este lado, a ruína manifesta-se como sintoma profundamente negativo, do absurdo da guerra, da pilhagem e do saque, mas também de variados tipos de desvalorização cultural, dentro dos quais a ruína chega a constituir um tipo de empecilho. A “desolação de Piranesi pelo estado ruínoso da Roma Clássica”¹⁴ poderia estar bem expressa na imagem da primeira gravura que citamos, como uma espécie de fixação nostálgica sobre a ruína, uma incidência melancólica recorrente do autor sobre o esplendor perdido da cidade onde esperava encontrar a verdade arquitetónica.

Essa fixação nostálgica é bem conhecida e manifesta-se, também, de maneira muito diversa, espetacular e quase aterradora.¹⁵ As várias gravuras “arqueológicas”¹⁶ de

¹³ Num interessante capítulo intitulado *Anti-Edifice*, Nina Dubin reflete sobre a percepção da cidade em transformação durante o séc. XVIII, e nesse contexto comenta a reconstituição urbanística proposta pela *Inchonografia Campus Martius* de Piranesi (Dubin, Nina, *Futures & Ruins: Eighteen century Paris and de Art of Hubert Robert*, Getty research Institute, Los Angeles, 2010, pp. 109-113).

¹⁴ Alessandro Gambuti, *il dibattito sull'architettura nel settecento europeo*, Uniedit, 1975, pp.145 a 153. Citado in *Ilustración e Romanticismo* (1982) Colección fuentes y documentos vol. VII. Ed. Francisco Calvo Serraller et alt.; Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona (p. 23)

¹⁵ Alessandro Gambuti, Op. Cit. p. 24.

¹⁶ *Antichità romane (1756), Trattato della Magnificencia e dell'architettura de' Romani (1761), Rovine del Catello dell'acqua Giulia (1761), Lapides Capitoline (1762), Descrizione dell'emissario del lago Albano (1763), Antichità di Albano e di Castel'Gandolfo, Antichità de Coroa (1764)* Estas publicações grupos de gravuras representam motivos arquitetónicos da Roma Clássica e Etruscos: “Piranesi rejected the argument of Laugier’s *Essai sur l'architecture* (1753) that Roman Architecture was derived from the Greeks: he claimed that the Etruscans had been the original mentors of the Romans and praised the functional achievements of the Etruscans, to which early Roman buildings were indebted.” (John Wilton-Ely in *The Dictionary of Arts*,

Piranesi criam uma impressionante visão da magnificência irrecuperável de Roma original, em que “o homem é colocado como ator de uma ambiente colossal, sistema que Piranesi utilizará frequentemente”.¹⁷



Figura 2 - Giovanni Battista Piranesi. *Veduta de Campo Vaccino*. Gravura de 1775. 45,5 x 54,5 cm. Reprodução de 1778. Cortesia de Ghent University Library.

Para o autor, na aparente singeleza dos fragmentos da Forma Urbis, está latente uma possibilidade de revelar a cidade clássica; está latente uma melhor expressão da sua ideologia e grandiosidade arquitetónica. Também neste sentido, os fragmentos

Edited by Jane Turner, in thirty-four volumes (1996) Macmillan Publishers Limited, London_Volume 24, pag. 843)

¹⁷ Saldanha, Nuno (op. citação, p. 261)

possuem um caráter simbólico, são símbolos completos na medida em que comportam as “ideias de separação e de reunião; evocam uma comunidade, que foi dividida e pode refazer-se.”¹⁸ Uma das características mais importantes das representações simbólicas, é que o significado se apresenta sempre mais abundante do que o significante. A reviravolta contemplativa que se proporciona perante a imagem dos fragmentos da Forma Urbis pode ser surpreendente, se ponderarmos que nela se testemunha e apresenta algo com caráter de matéria-prima. Ainda que numa condição fraturada e incompleta, estes vestígios transportam ideias e vislumbres de um passado magnífico para a vida e cultura do século XVIII.

Como constatamos, Piranesi recria, nos suas restituições urbanísticas, uma forma inteligível, responsável e instruída de Roma Antiga, mas isso implicou, na sua perspetiva, preencher certos hiatos, imaginando sem desvirtuar a ideologia basilar da arquitetura clássica.¹⁹ Esta decisão do autor revela uma orientação estética apreciada na altura, assente na ideia de construir história a partir de fragmentos; facto aliás aludido, claramente, numa outra gravura em que se representa a *Planta de Roma Antiga com fragmentos da Forma Urbis em redor* (Fig. 3).

Agora, percebemos um novo sentido figurativo das ruínas. Se primeiramente aludimos a presença de fragmentos da Forma Urbis como sintoma negativo, de um inevitável processo de mutação, destruição ou decaimento de todos os projetos e obras humanas - mesmo as mais grandiosas-, agora percebemo-la, nesta última gravura, num sentido

¹⁸ “Na sua origem, o símbolo é um objeto dividido em dois, fragmentos de cerâmica, de madeira ou de metal. Duas pessoas ficam, cada uma delas com uma parte: o hospedeiro e o hóspede, o credor e o devedor, dois peregrinos, dois seres que se vão separar durante muito tempo... ao juntarem as partes, reconhecerão mais tarde os seus laços de hospitalidade, as suas dívidas, a sua amizade. Os símbolos foram também, para os Gregos da Antiguidade, sinais de reconhecimento que possibilitavam aos pais encontrar os filhos abandonados (...) O símbolo separa e une, comporta as duas ideias de separação e de reunião; evoca uma comunidade, que foi dividida e pode refazer-se” (Chevalier, J. & Gheerbrant, A.. *Dicionários dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. C. Rodrigues & A. Guerra. Ed. Teorema. Lisboa, 1982, p. 16).

¹⁹ A propósito das propostas de restituição é interessante o comparativo com obras de Gimbatista Nolli, entre outros, bem estudadas por James Tice em *A Digital Extension of a Roman Cartographic Classic: The 1748 Nolli Map and its Legacy*. *Journal 18: A journal of eighteenth-century art and culture*. Disponível em: <http://www.journal18.org/issue5/a-digital-extension-of-a-roman-cartographic-classic-the-1748-nolli-map-and-its-legacy/>

um pouco diferente: as ruínas como matéria fundamental da imaginação. A ruína constitui sempre “evocação de uma ausência, isto é, representação”- como refere Vítor Silva - “compreender a ruína significa compreender a ausência como força psíquica, significa tocar qualquer coisa como matéria da ausência”.²⁰ A obsessão de Piranesi pelos vestígios de uma Roma magnífica, coloca uma ambivalência psicológica: por um lado, da melancolia e da beleza sublime (que antecipam uma sensibilidade romântica), por outro, do entusiasmo próprio sobre as possibilidades de descoberta e da imaginação. É certo, contudo, que essa mesma obsessão salienta a mais positiva representação das ruínas, enquanto atributo cultural que seculariza e estrutura a própria identidade.²¹

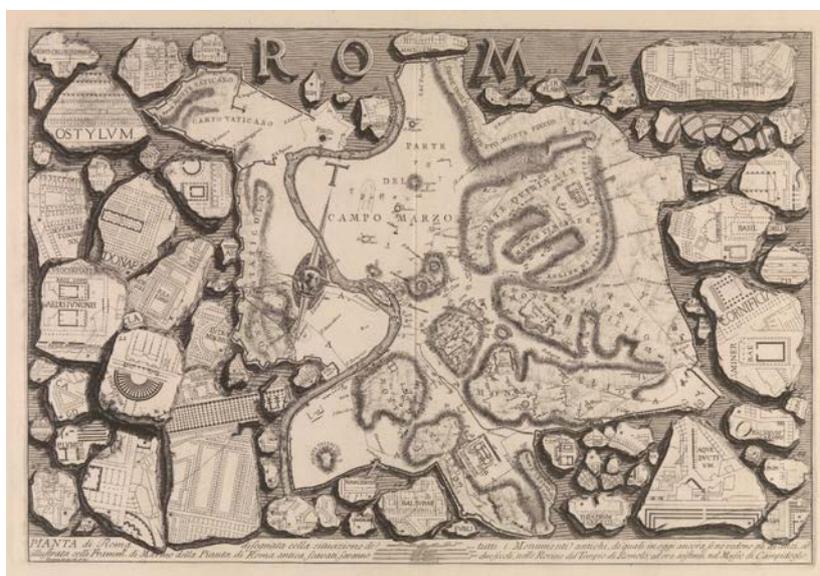


Figura 3 - Giovanni Battista Piranesi. *Pianta di Roma disegnata colla situazione di tutti i Monumenti antichi de' quali in oggi ancora se vedono gli avanzi, ed/ illustrata colli Framm, ti di Marmo della Pianta di Roma antica, scavati, saranno sue secoli, nelle Rovine del Tempio di Romolo; ed ora esistenti nel Museo di Campodoglio*. Gravura de 1756. 46,5 x 68 cm. Reprodução integrante de *La Antichità Romane* – Tomo 1, 1ª edição Parisiense - 1800-1809. Cortesia de Ghent University Library.

²⁰ Silva, Vítor, *Relatório da disciplina Desenho da Arquitectura, apresentado à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, Edição Policopiada, 2002, anexo III.

²¹ “The third of the principal functions of ruins, as perceived from the Middle Ages onwards, was as symbols of continuity, conferring nobility on an object by reference to tradition, a meaning conveyed in many of the castle ruins commissioned by aristocratic patrons after the period of the French revolution”. (Dictionary of Art (Ed. Jane Turner), Grove, Macmillan Pub., London, 1996, vol.27, p. 324)

Na *Planta de Roma Antiga com fragmentos da Forma Urbis em redor*, podemos confirmar que a ideia de fragmento arquitetónico está reduzida à representação dos fragmentos da Forma Urbis. Nesta imagem, é também notória a alusão de um momento de estudo e de inferência intelectual, mas também de imaginação, como sabemos. Em última instância, a imagem brinda um processo ou ato de montagem.

O carácter argumentativo das imagens e das construções de Piranesi nem sempre foi bem entendido no passado, mas o tempo trouxe-lhe amplo reconhecimento. Há um estudo da autoria de Irene Small sobre a única edificação de Piranesi como arquitecto, que será importante mencionar para que possamos perceber um pouco melhor a profundidade argumentativa daquele artista.²² Certos aspetos dessa edificação - a igreja de Santa Maria del Priorato (1764-6) - permitem-nos compreender alguns dos recursos expressivos do seu autor aplicados num contexto tridimensional. Small explica que essa obra não se trata de uma arquitetura ideal, como foi erradamente interpretada no passado, mas de um argumento sobre a arquitetura. A autora relata que o primeiro biógrafo de Piranesi caracterizou este edifício como “sobrecarregado com ornamentos que, apesar de retirados da antiguidade, não convivem em harmonia”.²³ A opinião enquadrava-se num certo contexto e num determinado formato ideológico, está claro, mas atualmente parece pouco perspicaz. Desde o seu tempo que Piranesi foi conhecido como alguém que usava o seu vasto conhecimento arqueológico como reportório das suas representações imaginárias, como tal, puros atos de expressão, em múltiplos sentidos, sobretudo o ideológico. A ornamentação de St. Maria del Priorato assenta em princípios expressivos e estéticos idênticos. O contributo fundamental deste estudo de Small, para o que nos ocupa, reside na atenção que ele confere aos princípios de interrupção e da descontinuidade. Enfim, princípios ou recursos já habituais nas gravuras de Piranesi, também deliberadamente aplicados na ornamentação de St. Maria del Priorato (Fig. 4) como forma de evocar o ato de restauro e aquilo que a autora designa por *conclusão imaginativa*.²⁴

²² Small, Irene, *Piranesi's Shape of time*, Online Magazine of the Visual Narrative - ISSN 1780-678X – Pub. September 2007. Disponível em:

http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/small.htm

²³ Small, Irene, Op. cit., p. 2.

²⁴ “Fragment invites imaginative completion” (Small, Irene, Op. Cit., p. 13).



Figura 4 - Pormenor da ornamentação *St. Maria del Priorato*. 1766
(Foto de Irene Small) ²⁵

Figura 5 - *Carceri*, prancha VII, 1750. Gravura 1º estado.
Bibliothèque Nationale, Paris.²⁶

A forma como se manifesta visualmente a interrupção e descontinuidade, varia em diferentes tipos de obra e de imagem. Note-se, por exemplo, em algumas das célebres gravuras dos *carceri*, o modo como o fumo vem ocultar, estrategicamente, as junções estruturais das edificações (fig. 5). Inicialmente, a sua função é visual e aplica-se no sentido de perturbar o racionalismo da perspetiva e gerar uma certa incompreensibilidade espacial, resultando na sensação de aprisionamento do observador. Considerando que o tema destas gravuras intituladas *Carceri* reside, em rigor, no tipo de sensação proporcionada e nem tanto na retratação de estabelecimentos prisionais concretos, percebemos que essa função é, afinal, tanto visual como psicológica. A interrupção e a descontinuidade estimulam fenómenos psicológicos em que o observador depreende hipóteses de uma conclusão imaginativa da imagem.

Este tipo de fenómenos é bastante marcado na contemplação de ruínas e de imagens de ruínas, dado o seu carácter fragmentário e incompleto, tanto mais se enquadramos

²⁵ Extraída de Small, Irene, Op. Cit.

²⁶ Extraída de Biblioteca Nacional de Paris: [https://www.akg-images.com/archive/Carceri-VII-\(Die-Zugbrücke\)-2UMDHUVBR3EQ.html](https://www.akg-images.com/archive/Carceri-VII-(Die-Zugbrücke)-2UMDHUVBR3EQ.html)

uma época como o séc. XVIII, em que o fascínio foi de extrema intensidade em vários sectores culturais, como já foi mencionado. Nina Dubin explica: “foi precisamente a incompletude da ruina – perdurando entre origens irrecuperáveis e destino incipiente - que a tornou um repositório inesgotável de imaginação.”²⁷ O incompleto, tal como o inacabado, são refletidos - tanto por Small como por Dubin - como aspetos que catalisam a imaginação. Estes aspetos podem ser considerados em várias vertentes da imagem/representação, como temos verificado nos fragmentos da ruina, mas também da própria forma de representar. Dubin teoriza sobre ambas as possibilidades de abordagem, no estudo que faz das pinturas de ‘futuros e ruínas’ de Hubert Rober, onde elucida o interesse sistemático deste pintor sobre a metamorfose da paisagem urbana, mas também sobre a forma como, em certas ocasiões, o próprio inacabado da pintura participa na elaboração concetual de alguns temas.²⁸ A propósito, é útil evocar uma aguarela do pintor de c.1780, intitulada *Um jogo de dados entre ruínas romanas* (fig. 5). A pertinência concetual desta imagem reside na interação que estabelece entre a temática do jogo e a da ruina, considerando ainda a execução deliberadamente inacabada da pintura. As ruínas, tal como os jogadores, entregam o seu destino a uma sorte ou azar, imprevisíveis e irreversíveis. Dubin refere que “a imagem da ruína - tal como o lance de dados que mantém os jogadores fascinados – ativa uma corrente de infindáveis potencialidades”.²⁹ Esta ideia encontra-se, também, refletida na própria execução da pintura, num sentido positivo de continuidade.

É pouco mais do que um esboço monocromático em tons de cinza, com esparsos apontamentos de cor, aparentemente ocre sobre algumas partes da ruína e azul no canto esquerdo do céu. A execução apenas apresenta a potencialidade sugestiva da imagem/pintura, num estilo fluente e de grande frescura, como que alusiva de um estado de juventude sobre o qual se permitem, ainda, várias e entusiasmantes possibilidades de continuidade: “as visões da juventude incitam maior deleite do que as da idade avançada, pois elas provocam as alegrias da antecipação”.³⁰ É conhecida a

²⁷ Dubin, Nina, Op. Cit. p. 12.

²⁸ Dubin, Nina, Op. Cit. pp. 11-16.

²⁹ Nina Dubin, Op. Cit. p. 12.

³⁰ Burke citado por Nina Dubin, Op. Cit. p. 12.

valorização estética, teórica e expressiva do esboço durante o século XVIII, por eruditos como Diderot por exemplo, para quem “um belo esboço proporciona mais prazer do que uma bela pintura.”³¹ A alegação propõe que um exacerbamento da resolução das obras restringe as possibilidades de imaginação para além daquilo que elas concluem ao olhar. Diderot valoriza, neste contexto, a sugestão em detrimento da definição, a conclusão imaginativa em detrimento da constatação da evidência. Com efeito, para este teórico, a contemplação é mais valiosa e satisfatória se adequadamente estimulada para produzir movimentos imaginativos sobre a imagem, onde participam fenômenos reprodutivos ou recombinaórios de sensações e ideias, enfim, conducentes a sobredeterminar o ato contemplativo das obras ou das formas em causa. Neste contexto, consideremos o especial poder de dois temas característicos da paisagem urbana em metamorfose: as edificações em construção e as edificações em ruína.



Figura 5 – Hubert Robert. *Um jogo de dados entre ruínas romanas*. c.1780. Aguarela, pena, tinta e aguada sobre papel, 40,5 x 49cm. Coleção Privada.³²

³¹ Diderot citado por Nina Dubin, Op. Cit. p. 12.

³² Extraído de Dubin, Nina, Op. Cit. p. 10.

De acordo com tudo o que se referiu até agora, percebe-se que estas categorias de temas e de estímulos possuem uma faculdade de despertar movimentos mentais específicos, como explica o neurobiologista Jean-Pierre Changeux.³³ Essa faculdade verifica-se, por exemplo, na aptidão geral das obras de arte em ativar no observador a associação de hipóteses de sentido dentro de um campo subjetivo e de experiência individual. Em rigor, trata-se de recriar o sentido de acordo com a informação percebida (onde se incluem processos de codificação na imagem e decodificação a partir dela) considerando também a informação conhecida, e fazer do processo de montagem de hipóteses um ato de recreação,³⁴ o que produz a uma satisfação intelectual e emotiva. No caso concreto da fragmentação, da interrupção e da descontinuidade que observamos nas construções humanas, percebemos que elas suscitam em nós a capacidade de elaborar sentido, neste caso extrapolando a incompletude de tais configurações para melhor identificar e compreender como nos posicionamos física e, mentalmente, em relação a elas. Depreender que certas frações do mundo são reduções de uma formulação humana com uma existência passada, significa que temos, também, a determinante capacidade de identificar a ausência e de compreender que ela é coisa muito diversa da inexistência. Muito provavelmente, isso envolve o desenvolvimento tanto dos processos de reconhecimento como dos quadros de expectativa individual, importantes bases sobre as quais se fixam as hipóteses estruturantes da conclusão imaginativa.

³³ Changeux, J.-Pierre. *Razão e Prazer: do cérebro ao artista*. Trad. Sylvie Cnnape, Instituto Piaget, Lisboa, 1994.

³⁴ «A contemplação torna-se *recreação* em que as hipóteses que o quadro provocava ao espectador são postas à prova. Entram em ressonâncias e são conservadas, ou então corrigidas e eliminadas. Formas, imagens e indícios recrutam objectos de sentido que podem eventualmente sair do quadro intencional do artista e encontrar-se na memória a longo prazo do espectador, registadas depois de experiências individuais. O quadro toca esse depósito inconsciente e fá-lo surgir pela focalização da sua atenção no compartimento consciente da memória a curto prazo. Desenvolve-se então um diálogo imaginário como o quadro. Torna-se um “sonho partilhado” e este poder sobre o imaginário é especialmente penetrante quando a representação se destaca de uma simples *mimesis* e ocorre uma *distanciação*. Ao contrário do conceito científico, que se fecha sobre um sentido preciso e, à partida, visa a universalidade, abre-se a uma multiplicidade de experiências de pensamento que deixam um maior espaço ao subjetivo, à experiência individual» (Changeux, J.-Pierre, Op. Cit., p. 33).

Referências

CHANGEUX, J.-Pierre. Razão e Prazer: do cérebro ao artista. Trad. Sylvie Cnnape, Instituto Piaget, Lisboa, 1994.

GAMBUTI, Alessandro Gambuti. Il dibattito sull'architettura nel settecento europeo, Uniedit, 1975, pp.145 a 153. Citado in Ilustración e Romanticismo (1982) Colección fuentes y documentos vol. VII. Ed. Francisco Calvo Serraller et alt.; Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona (p. 23)

LIMA, Luís. O Desenho como substituto do objeto: descrição científica nas imagens do desenho de materiais arqueológicos. Tese de Mestrado em Práticas e Teorias do Desenho apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Edição Policopiada, 2007, pp 45-53.

NAJBJERG, Tina. History of the Plan. Stanford Digital Forma Urbis Romae Project: disponível em 2020: <https://formaurbis.stanford.edu/docs/FURmap.html>

SALDANHA, Nuno. Artistas. Imagens e ideias na Pintura do século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Artística. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, pp.259-260.

SILVA, Vitor, Relatório da disciplina Desenho da Arquitectura, apresentado à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Edição Policopiada, 2002, anexo III.

SMALL, Irene, Piranesi's Shape of time, Online Magazine of the Visual Narrative - ISSN 1780-678X – Pub. September 2007. Disponível em: http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/small.htm