

LEONARDO EXPRESS

LEONARDO EXPRESS

Remo Ceserani
Gianni Vattimo
Armando Gnisci
Francesco Dal Co

Coordenação de Rita Marnoto

INSTITUTO DE ESTUDOS ITALIANOS
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

EIDIARQ EDITORIAL DO DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Título: *Leonardo express*

Coordenação e tradução: Rita Marnoto

Edição: Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e eldlarq, Editorial do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

Série: “Leonardo”, 2

Coordenação da Série “Leonardo”: Rita Marnoto

Comissão Editorial do Darq. FCTUC: Alexandre Alves Costa (coordenador científico), Jorge Figueira (coordenador editorial), Gonçalo Canto Moniz

Design e produção editorial: FBA. Ferrand, Bicker & Associados

Data de edição: 2004

ISBN: 972-9038-62-7

Depósito Legal: 00000000000000

Esta publicação é parte integrante da programação “Cidade e Arquitectura” de Coimbra 2003

Com o especial apoio da Fundação Calouste Gulbenkian

INTRODUÇÃO

A LIGAÇÃO entre a cidade e o pensamento crítico encontra, na Itália de hoje, um dos seus mais fulgurantes esteios, ou não fosse a Península Itálica a vanguarda do desenvolvimento da vida urbana, com o precoce florescimento das suas cidades, a partir do século décimo.

Um dos grandes capítulos das relações culturais entre Portugal e a Itália, cujas raízes assentam, aliás, numa tradição antropológica de origens remotas, é o que diz respeito à circulação de informações acerca de espaços e práticas de comunicação, numa proximidade de interesses que, não raro, se traduziu em íntima colaboração. As estantes das nossas bibliotecas contam-nos as tantas facetas desse intercâmbio, com verdadeira eloquência. O relato do primeiro viajante “real” que, da Europa, chegou até aos confins do Reino do Sol Poente, para depois regressar a Veneza através da rota marítima que, do Sul da Ásia, prossegue pelo Mar Vermelho, não tardou a chegar a Portugal, se já fazia parte da biblioteca dos Príncipes de Avis. Tal foi o interesse que suscitou a descrição das cidades de Marco Polo, que, correlativamente, o primeiro livro de temática hodepórica publicado em Portugal, logo em 1502, num empreendimento de *import* e *export* cujo sucesso muito deveu à iniciativa do impressor alemão, Valentim Fernandes da Morávia, é, precisamente, o *Livro de Marco Paulo*, onde também se incluem as descrições das viagens de Nicolau Véneto e do genovês Jerónimo de Santo Estevão. Alguns anos volvidos, serão os diligentes editores venezianos, nas célebres antologias, *Paesi nuovamente ritrovati*, de Fracanzio Montalboddo, publicada em 1507, e *Navigazioni e viaggi*, de Giovan Battista

Ramusio, com os seus três portentosos volumes, batidos entre 1550 e 1559, com sucessivas reedições, a compilar relatos de itinerários, cidades, povos, costumes, espécies animais e botânicas, que os portugueses tinham conhecido através de rotas que muitas vezes eram exploradas na companhia de italianos. É à projecção contemporânea dessa ponte dialógica que o presente volume é consagrado.

O ciclo de conferências *Leonardo express*, realizado ao longo do ano de 2003, reuniu quatro pensadores italianos de renome internacional, Remo Ceserani, Gianni Vattimo, Armando Gnisci e Francesco Dal Co, numa reflexão sobre o tema, “A cidade e a crítica italiana contemporânea”. As suas intervenções articularam-se com os comentários de outros tantos críticos portugueses, respectivamente, Carlos Reis, José Manuel Pureza, Jorge Figueira e Manuel Mendes. O *Leonardo express* foi organizado pelo Instituto de Estudos Italianos da Faculdade de Letras e pelo Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, inserindo-se na área de programação “Cidade e Arquitectura” de “Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003”. É o texto dessas conferências que aqui se edita, em versão portuguesa, acompanhado pelos relativos comentários.

A identidade da cena urbana oferece-se, hoje, por si e em si, sob a forma de fragmentos, não só enquanto múltipla, mas também porquanto multiplicada e multifacetada. Pedacos de ruas, edifícios, pessoas, rostos, cada um dos quais é uma máscara. Ulrich, a personagem de *Der Mann ohne Eigenschaften*, ou seja, *O homem sem qualidades*, de Musil, considerava que uma pessoa tem, no mínimo, nove caracteres. Para Pirandello, cada ser era uma máscara, que se descobre nua, reflexão que bem poderia ter sido partilhada por Fernando Pessoa. Freud considerava o mundo “civilizado” uma multiplicidade de máscaras que encobrem as profundezas da psique. Com efeito, a máscara, quando se vira do avesso, não tem reverso, ou melhor, é o seu reverso integrado

numa corrente onírica. Liga todas as facetas da vida urbana, sem fissuras. É parte integrante do espaço da cidade e da sua vivência, escondendo e revelando, da mesma feita, uma identidade. Sob esse ponto de vista, a máscara desdobra as próprias possibilidades aglutinantes da linguagem. Também ela colmata a fenda que se abre entre a palavra e o referente que designa, entre o significante e o significado, através da cadeia da comunicação. Abundam, na literatura italiana da actualidade, relatos de sonhos, ou de imagens oníricas, por onde flutuam, na máscara de cada personagem, todos esses pedaços de vida urbana. Remo Ceserani coordena uma unidade de investigação da Universidade de Bolonha que tem por objectivo central a recolha e a análise do relato de sonhos, no romance europeu moderno. A sua conferência trabalha os materiais que dizem respeito a um outro viajante “real”, na senda de Marco Polo, pelas cidades de hoje, Italo Calvino. Nas páginas de Calvino, os fragmentos oníricos da cena urbana convertem-se em itinerário que a linguagem envolve, num constante jogo com o avesso das coisas. Os passageiros do comboio que a personagem do Leitor, em *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, ou seja, *Se numa noite de Inverno um viajante*, vê, em sonhos, estão a ler, um a um, todos os romances cuja leitura ele próprio foi forçado a interromper. O ecrã de cada janela dos vagões é a máscara nua de uma cadeia de celulóide, donde, a todo o instante, entram e saem passageiros em viagem.

Se a cidade é demarcada por limites, que são indicados por marcos miliários, assinalados por circular interna e circular externa, cada aglomerado urbano, e cada um dos seus componentes, existe em função desses limites. O mais antigo hieroglifo que representa a cidade é, segundo Roberto S. Lopez, uma cruz envolvida por uma circunferência. A linha envolvente pode simbolizar o fosso ou a muralha que a separam do resto do mundo e a defendem do inimigo, sem que deixe de ser, da mesma feita, o fundamento da sua especificidade gregária. Por sua vez, nas linhas da cruz intersectam-se as vias por onde se entra e se sai

do seu espaço, na observância de um pacto que, ao estabelecer o que se traz e o que se leva, legitima a “polis” como “cosmopolis”. A identidade italiana singrou, ao longo dos séculos, no intercâmbio entre civilizações, linguagens, culturas e experiências, cuja convivência se veio a expandir por entre sucessivas negações e afirmações. Na Idade Média, os mercadores italianos que percorriam o Mediterrâneo, de lés a lés, utilizavam, como língua de comunicação, o sabir, hoje extinto, que correspondia a um agregado de selecções operadas no árabe, no grego, no espanhol, no provençal e no italiano. O sabir, língua franca, exprime uma necessidade de fronteiras, que impõe escolhas, estabelecendo o que pode e o que não pode ser dito, o que é intra-sistémico e o que é extra-sistémico, o que é público e o que é privado. Quando Nietzsche nota que o segredo da forma é uma fronteira, a coisa e o seu fim, recorda-nos que o meio urbano é o objecto e a sua suspensão, a límpida codificação do permitido e do interdito. O envolvimento ético e político do pensamento italiano, bem como a sua intrínseca ligação à literatura e às ciências sociais e humanas, é uma constante que desemboca, nos nossos dias, num tenaz combate pela discussão e ponderação de limites. O pensamento débil de Gianni Vattimo aposta, precisamente, nas fronteiras entre espaço público e espaço privado, centralidades e relocações, enquanto arma da batalha que chama a si o local para o envolver na luta contra o definitivo totalizante que escava o fosso da urbe e ouriça o cerco que a envolve. Ao negar a identificação do ser com o objecto, a hermenêutica poderá, então, restituir à cidade o verdadeiro sentido daquela forma que, para Nietzsche, era permissão e interdito.

As paredes das edificações de uma cidade, apesar de separarem o público do privado, contêm sempre, de um lado e do outro da taipa, um espaço de alteridade. Traduzido através da máscara, da “política”, ou da informação, esse espaço define-se como relação entre corpos, entre espaços. À imagem da estação de caminho de ferro que reduz o aglomerado urbano a um ponto que dá

ligação a outros pontos do mapa, contrapõe-se a de uma linha que percorre o tempo, num itinerário transversal e cruzado que agrega modalidades construtivas, imagens antropológicas, representações, estilos de vida. As fundações do edificado assentam não só na massa rochosa, como também naquela rede de elos temporais que, ao mesmo tempo que impede o seu desmoronamento, por serem uma amálgama inconsistente, as firmam como rede. A relação entre espaços é também uma relação entre tempos, congregada em torno de um conjunto de sistemas de representação que lhe iluminam o sentido gregário, como os envidraçados de Mies van der Rohe, quando alagam de luz todo o edificado em pedra e cal. Daí decorre que o mundo urbano se defina, da mesma feita, quer por via representativa, quer por via experiencial. O estudo desse plano de intersecções requer o uso conjunto de uma série de instrumentos analíticos, cuja proveniência disciplinar é muito vária, através das vias metodológicas que a comparatística italiana, desde há muitos anos a esta parte, tem vindo a adoptar, potenciando, aliás, uma identidade histórica e antropológica onde prevalecem formas de intercâmbio, a todos os níveis. Se Armando Gnisci lê, na cidade, todo um sistema de estratificações que a definem como urbe, é também a própria cidade de Roma, capital do império das formas e do espírito, num paradoxo apenas aparente, a emblematizá-lo.

Esse percurso espacial ao longo do tempo, nas suas relações formais, vivenciais e hermenêuticas, é, afinal, aquele que poderia ser descrito pelo traço do lápis, pelo traço de um lápis que nunca sairia do papel, do lápis do arquitecto que conta a contiguidade entre modos, manchas e vizinhanças que se afirmam nas suas cumplicidades e nas suas diferenças. Enquanto linguagem capaz de representar, de forma icónica, esse método, através dos tempos, o desenho confere à arquitectura toda a sua monumentalidade. Todavia, Adolf Loos resistia a qualificá-la como arte, reservando essa designação para algumas tipologias de excepção, como era o caso do sepulcro. A memória é o ritual que reconcilia

o quotidiano com o absoluto do tempo, numa prática comunicativa. A cidade permanece, então, como história que se volta a dizer, esquisso em constante devir. Francesco Dal Co reconduz o traço à narratividade, através de um olhar que se estende entre Portugal e a Itália, ao mostrar como a aposta no desenho é comum a Carlo Scarpa e a Fernando Távora. A conferência de Francesco Dal Co coincidiu com a encerramento da exposição de Fernando Távora organizada pelo Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia, em colaboração com o Museu de Antropologia da Universidade de Coimbra.

A cidade vai passando, ao longo do itinerário descrito nas quatro sessões do *Leonardo express*, tendo por *leit motiv* o itinerário de um comboio urbano. Por pertencerem a uma linha, esses lugares pertencem ao mundo. Eur, Magliana, Ostiense, Trastevere, Roma Termini. Também em sentido inverso.

Este livro resulta de uma actividade de colaboração, em torno de objectivos comuns, que foi levada a cabo por entidades e pessoas oriundos de domínios disciplinares muito diversificados. Os objectivos científicos visados contemplam também a divulgação de uma massa de conhecimentos a um público mais vasto, conferindo particular atenção às novas gerações, na convicção de que a cultura de hoje necessita, talvez mais do que nunca, de uma visão orgânica e coordenada das questões que se lhe colocam. Essa coordenação de interesses científicos, organizativos e económicos, só foi possível graças à confluência sinérgica dos esforços de todos aqueles que colaboraram no *Leonardo express*, a começar pelos participantes.

A “Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003”, na pessoa do seu Presidente, o Senhor Prof. Doutor Abílio Hernandez, e do Programador da área “Cidade e Arquitectura”, o Senhor Arquitecto Jorge Figueira, ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, na pessoa do seu Presidente, o Senhor Prof. Doutor José António Bandeirinha, à Fundação Calouste Gulbenkian e ao Presidente

do Serviço de Educação e Bolsas, Senhor Dr. Manuel Carmelo Rosa, e à Embaixada de Itália e ao Director do Instituto Italiano de Cultura em Portugal, Senhor Dr. Giovanni Biagioni, são dirigidos agradecimentos pelo apoio concedido.

Por motivos que não se podem exprimir através de palavras, aqui fica uma saudação para os companheiros de viagem, o meu marido, José António Bandeirinha, o Jorge Figueira, a Patrícia Ferreira, o Alexandre Alves Costa, o Gonçalo Canto Moniz, o Carlos Martins, o Alberto Sismondini e o Lino Mioni.

RITA MARNOTO



OS SONHOS VISÍVEIS DE CALVINO

REMO CESERANI

Universidade de Bolonha

A IMPRESSÃO GERAL que se colhe de uma análise de todos os sonhos que, na obra narrativa de Calvino, vão sendo atribuídos às várias personagens, parece confirmar quanto tem vindo a ser defendido pelos muitos críticos que, ora exprimem juízos desfavoráveis, a esse propósito, ora descrevem, pura e simplesmente, as suas escolhas temáticas. Em sua opinião, Calvino interessava-se pouco pela vida interior das personagens e pelas suas profundezas psicológicas. De acordo com essa interpretação, as suas personagens seriam emblematicamente representadas pelo cavaleiro inexistente e pela sua armadura vazia, dentro da qual volteiam visões, memórias e desejos, sem que disponha de instrumentos psíquicos complexos para os elaborar.

Um caso extremo desse tipo de críticas é representado pelo feliz “pamphlet” de Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino*¹, no qual se contrapõe a frieza cerebral e intelectualista de Calvino ao carácter expressionisticamente visceral de Pasolini. Não pretendo, nesta ocasião, aceitar, fazendo-a minha, tal contraposição, que me parece ser demasiado abstracta, como se tivesse sido formulada não tanto para aprofundar a interpretação dos dois autores, como para defender uma visão geral da literatura e para apoiar, de forma militante, uma tendência e uma escolha de estilo bastante particulares. Parece-me, de toda a maneira, que, sem querer converter o assunto numa questão de valor e escolha de

¹ Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

campo, as observações de Carla Benedetti podem ser úteis para definir os traços que caracterizam a escrita de Calvino. Aliás, não foi diversa, apesar de não visar, de forma alguma, objectivos polémicos, a posição de alguns dos seus mais atentos críticos, como Milanini, Belpoliti ou Bertone², os quais, apoiando-se, não raro, naquela obra que, apesar de incompleta, não deixa de ser extraordinária, isto é, as *Lezioni americane*, as *Lições americanas*, insistiram sobre a qualidade visiva e visível do mundo de Calvino, sobre o facto de a vista ser o “verdadeiro órgão calviniano da narração”, sobre a preferência que concedia à objectividade, sobre o seu profundo interesse pela actividade combinatória da arte narrativa. Não é por acaso que as *Lições americanas*, que são uma plena e matura descrição das finalidades do próprio trabalho literário, levada a cabo por um escritor extremamente consciente, e que correspondem, da mesma feita, a uma primeira descrição, muito fina, dos temas e do posicionamento da literatura posmoderna, incluem uma lição sobre a “Visibilidade”.

Da sua instintiva preferência pelo mundo dos olhos e da mente, mais do que pelo mundo das vísceras, fala o próprio Calvino, quando conta como nele nasceu a personagem de Palomar:

A primeira ideia tinha sido a de fazer duas personagens: o Senhor Palomar e o Senhor Mohole. O nome do primeiro vem de Mount Palomar, o famoso observatório astronómico californiano. O nome do segundo é o de um projecto de perfuração da crosta terrestre que, se fosse realizado, levaria até profundidades nunca alcançadas, nas vísceras da terra. Das duas personagens, Palomar deveria tender para o alto, o exterior, os multiformes aspectos do universo, Mohole para o baixo, o escuro, os abismos interiores. Propunha-me escrever alguns diálogos baseados no

² Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990; Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996; Giorgio Bertone, *I. Calvino: il castello della scrittura*, Torino, Einaudi, 1994.

contraste entre as duas personagens, uma que vê os factos mínimos da vida quotidiana numa perspectiva cósmica, a outra que apenas se preocupa em descobrir o que fica por baixo e que só diz verdades desagradáveis. [também lhe podia ter chamado Sigmund Freud...] [...] Só no fim compreendi que, de Mohole, não havia nenhuma necessidade, porque Palomar era *também* Mohole: aquela parte de si própria, obscura e desencantada, que essa personagem, geralmente bem disposta, trazia dentro de si, não precisava, de modo algum, de ser exteriorizada através de uma personagem autónoma.³

Essas afirmações ajudam a responder, de um modo nem demasiado drástico, nem demasiado peremptório, à pergunta, se a vida

³ É o excerto de um texto de apresentação de *Palomar*, que permaneceu inédito, no espólio de Calvino: “La prima idea era stata di fare due personaggi: il signor Palomar e il signor Mohole. Il nome del primo viene da Mount Palomar, il famoso osservatorio astronomico californiano. Il nome del secondo è quello d’un progetto di trivellazione della crosta terrestre che se venisse realizzato porterebbe a profondità mai raggiunte nelle viscere della terra. I due personaggi avrebbero dovuto tendere, Palomar verso l’alto, il fuori, i multiformi aspetti dell’universo, Mohole verso il basso, l’oscuro, gli abissi interiori. Mi proponevo di scrivere dei dialoghi basati sul contrasto tra i due personaggi, uno che vede i fatti minimi della vita quotidiana in una prospettiva cosmica, l’altro che si preoccupa solo di scoprire cosa c’è sotto e dice solo verità sgradevoli. [Avrebbe potuto anche chiamarlo Sigmund Freud...] [...] Solo alla fine ho capito che di Mohole non c’era nessun bisogno perché Palomar era *anche* Mohole: la parte di sé oscura e disincantata che questo personaggio generalmente ben disposto si portava dentro non aveva alcun bisogno di essere esteriorizzata in un personaggio a sé” (*Romanzi*, II, pp. 1402-1403). As remissões bibliográficas, com indicação de volume e página, referem-se a, *Romanzi e racconti*, edição directa da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 1991-1994, 3 v., bem como a, *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, “I Meridiani”, 1995, 2 v.

Todas as citações de textos de Calvino editados em Portugal são transcritas a partir dessa tradução. Noutros casos, proceder-se-á à respectiva versão. N. da t.

interior das personagens estará totalmente ausente do mundo narrativo de Calvino. O escritor parece ciente da necessidade de absorver, sistemática e obstinadamente, a vida interior, na representação do mundo visível dos gestos, das percepções, dos espaços urbanos, das projecções fantásticas das personagens. Convém recordar, a esse propósito, que, conforme resulta de tantas alusões contidas nos seus escritos, Calvino sempre teve uma certa admiração e sempre conferiu particular atenção, como é natural num homem com a sua cultura e da sua geração, às investigações de Freud e da psicanálise.

No ensaio, *La sfida al labirinto, O desafio ao labirinto* – um ensaio a que Belpoliti dá, justamente, muita importância –, a certo ponto, Calvino escreve, falando da tradição expressionista, ao mesmo tempo que perde a distância em relação a ela:

Não que eu não acredite nas revoluções interiores, existenciais: mas o grande acontecimento do século, nesse sentido – e, talvez, condição necessária da nova fase industrial –, foi a revolução contra o pai, levada a cabo nos territórios do paterno Império de Francisco José, por um médico alienista e por um jovem visionário, Freud e Kafka. Pois bem, eu não considero, nem Freud, nem Kafka, “viscerais”: considero-os mestres porque – cada um deles à sua maneira – são ambos duros, descarnados, secos como um bacalhau.⁴

Num artigo de 1980, comentário a uma exposição de mapas geográficos no “Centre Pompidou”, depois compilado em

⁴ “Non che io non creda alle rivoluzioni interiori, esistenziali: ma il grande avvenimento del secolo, in questo senso – e forse condizione necessaria della nuova fase industriale –, è stata la rivoluzione contro il padre, compiuta nei territori del paterno impero di Francesco Giuseppe, da un medico alienista e da un giovane visionario, Freud e Kafka. Ebbene, io non considero né Freud né Kafka “viscerali”: li considero due maestri perché – ognuno a suo modo – sono entrambi duri, asciutti, secchi come chiodi.” (*Saggi*, I, pp. 113-114).

Collezione di sabbia, Coleção de areia, Calvino recorda as representações cartográficas da psicologia que estavam na moda, no tempo das “preciosas” e de Mademoiselle de Scudéry (o lago da Indiferença, o penhasco da Ambição, etc.), para acrescentar, talvez traindo a sua preferência por mapas e cartografias, mais do que por escavações psicológicas:

Essa ideia topográfica e extensiva da psicologia, que indica relações de distância e de perspectiva entre paixões projectadas sobre uma extensão uniforme, deixará lugar, com Freud, a uma ideia geológica e vertical da psicologia das profundezas, feita de estratos sobrepostos.⁵

Não é de admirar, pois, que, ao confrontar-se com a “Traumdeutung”, a interpretação dos sonhos, Calvino declarasse que lhe interessava muito mais o Freud que estuda a linguagem e o “Witz”, do que o Freud dos sonhos:

As relações entre jogo combinatório e inconsciente, na actividade artística, estão no centro de uma formulação estética que se conta de entre as mais convincentes que, actualmente, se encontram em circulação, uma formulação que vai buscar as suas luzes tanto à psicanálise, como à experiência prática da arte e da literatura. Sabe-se que Freud era, em literatura e nas artes, homem de gostos tradicionais, e não nos deixou – nos escritos sobre temas relacionados com a estética – indicações à altura do seu génio. Foi um crítico de história da arte de inspiração freudiana, Ernst Kris, quem colocou em primeiro plano, enquanto chave para uma possível estética da psicanálise, o estudo de Freud sobre os jogos de palavras; e um outro genial historiador da arte,

⁵ “Questa idea topografica ed estensiva della psicologia, che indica rapporti di distanza e prospettiva tra le passioni proiettate su un'estensione uniforme, cederà il posto con Freud a un'idea geologica e verticale di psicologia del profondo, fatta di strati sovrapposti.” (*Saggi*, I, p. 433).

Ernst Gombrich, desenvolveu essa ideia no seu ensaio, *Freud e a psicologia da arte*.⁶

Nos escritos autobiográficos, além disso, aflora, frequentemente, uma intensa conexão entre o mundo dos sonhos e o mundo do cinema (através do qual Calvino confessa ter absorvido, nos anos da sua adolescência, uma grande quantidade de memória visual, dele tendo recebido muitos estímulos para a fantasia), bem como a consciência da grande importância que os sonhos têm na nossa vida:

Nos tempos restritos das nossas vidas [escreve, referindo-se a Federico Fellini], fica ali tudo, angustiosamente presente; as primeiras imagens do eros e as premonições da morte vêm até nós em cada sonho; o fim do mundo começou conosco e parece não acabar; iludíamos-nos de sermos apenas espectadores do filme que, afinal, é a história da nossa vida.⁷

⁶ “I rapporti tra gioco combinatorio e inconscio nell’attività artistica sono al centro di una formulazione estetica tra le più convincenti attualmente in circolazione, una formulazione che trae i suoi lumi tanto dalla psicoanalisi quanto dall’esperienza pratica dell’arte e della letteratura. Si sa che Freud era, in letteratura e nelle arti, uomo di gusti tradizionali, e non ci diede – nei suoi scritti su temi connessi all’estetica – indicazioni all’altezza del suo genio. È stato uno studioso di storia dell’arte d’ispirazione freudiana, Ernst Kris, a mettere in primo piano, come chiave per una possibile estetica della psicoanalisi, lo studio di Freud sui giochi di parole; e un altro geniale storico dell’arte, Ernst Gombrich, ha sviluppato questa idea nel suo saggio *Freud e la psicologia dell’arte*.” (*Saggi*, I, pp. 219-220, em “Cibernetica e fantasmi”, “Cibernética e fantasmas”).

⁷ “Nei tempi stretti delle nostre vite [scrive mentre sta parlando di Federico Fellini] tutto resta lì, angustiosamente presente; le prime immagini dell’eros e le premonizioni della morte ci raggiungono in ogni sogno; la fine del mondo è cominciata con noi e non accenna a finire; il film di cui ci illudevamo d’essere solo spettatori è la storia della nostra vita.” (*Romanzi*, I, p. 49)

A ideia de limitar, pelo menos na imediata superfície das histórias contadas, a actividade tumultuosa do inconsciente, nas suas personagens, parece ter obedecido a uma escolha muito precisa. Tem sonhos de olhos abertos, o barão trepador, que sonha com o amor primaveril quando, à volta dele, os animais se amam (afinal são os outros, e as mulheres, como uma certa Zobeida, que sonham com “o homem trepador”, e talvez o tenham visto em sonhos, talvez o tenham mesmo visto).

Não raro, o fenómeno do sonho é colocado, por Calvino, numa estreita relação com outros fenómenos psicológicos interiores e profundos: fantasiar, ter pesadelos e visões, projectar para além de si algumas imagens que se formam na mente. Se se pensa na famosa definição de Freud:

Qualquer sonho tem, pelo menos, um ponto em que é insondável, quase um umbigo através do qual se encontra ligado ao desconhecido.⁸

Será o caso de perguntar: é possível que os sonhos que Calvino atribui às suas personagens sejam sonhos sem umbigo?

As personagens que mais sonham, no mundo narrativo de Calvino, são o “partigliano” adolescente Pin, Marcovaldo, a jovem “Fior di Felce” das *Cosmicomiche*, ou seja, a Flor de Feto, nas *Cosmicómicas*, Marco Polo e Kublai Kan nas *Città invisibili*, as *Cidades invisíveis*, e o leitor de *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, *Se numa noite de inverno um viajante*. Consideremos o caso de Pin e dos seus sonhos, que tendem a identificar-se com pesadelos, medo das sombras da noite, perturbante mistura das

⁸ “Ogni sogno ha perlomeno un punto in cui esso è insondabile, quasi un ombelico attraverso il quale esso è congiunto con l’ignoto” (S. Freud, *L’interpretazione dei sogni*, *Opere*, v. 3, Torino, Boringhieri, 1970, p. 116). Para o conceito freudiano de “Unerkanntes”, Mario Lavagetto (*Freud, la letteratura e altro*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 43 e 50) propõe a tradução “l’indistinto”, “o indistinto”, em vez de “l’ignoto”, “o desconhecido”.

experiências de um adolescente que vive uma vida maior do que a sua, e que também têm, em parte, as características dos sonhos “partigiani”, ligados às privações e aos medos, sem cordões umbilicais (ou com cordões umbilicais dos mais simples e elementares, interpretados quase à letra):

Acaba por enrodilhar-se todas as noites na sua enxerga abraçado ao peito. Então as sombras do reposteiro transformam-se em sonhos estranhos de corpos nus que se perseguem, se batem e abraçam, até que surge algo grande e quente e desconhecido que se detém por cima dele, Pin, e o acaricia e o embala no seu calor e é esta a explicação de tudo, uma longínqua recordação de felicidade esquecida.⁹

São assim os sonhos dos “partigiani”:

Os sonhos dos “partigiani” são raros e curtos, sonhos nascidos das noites de fome, ligados à história da comida, sempre escassa e para repartir com tantos: sonhos com pedaços de pão trincados e depois fechados numa gaveta. Os cães vadios devem ter sonhos semelhantes, com ossos roídos e depois escondidos na terra.¹⁰

É do mesmo tipo, o sonho do “partigiano” Tom, no conto *Paese infido, Aldeia incerta*:

⁹ “Pin finisce per aggomitolarsi ogni notte nella sua cuccetta abbracciandosi il petto. Allora le ombre del ripostiglio si trasformano in sogni strani, di corpi che s’inseguono, si picchiano e s’abbracciano nudi, finché viene un qualcosa di grande e caldo e sconosciuto, che sovrasta su di lui, Pin, e lo carezza e lo tiene nel caldo di sé, e questo è la spiegazione di tutto, un richiamo lontanissimo di felicità dimenticata.” (*Romanzi*, I, p. 16). Trad. port. de Maria do Carmo Abreu, *O atalho dos ninhos de aranha*, Lisboa, D. Quixote, 1992, p. 52.

¹⁰ “I sogni dei partigiani sono rari e corti, sogni nati dalle notti di fame, legati alla storia del cibo sempre poco e da dividere in tanti: sogni di pezzi di pane morsicati e poi chiusi in un cassetto. I cani randagi devono fare sogni simili, d’ossa rosicchiate e nascoste sottoterra.” (*Romanzi*, I, p. 78). Trad. port., p. 135.

Durante o sono parecia-lhe que um animal, uma espécie de escorpião ou de caranguejo, lhe mordida uma perna, sobre o fémur. Despertou. [...] Reconheceu depois o lugar para onde se atirara, morto de cansaço, quando a perna ferida começara a doer-lhe demasiado.¹¹

Mais do que na linha das personagens freudianas, estamos na das personagens de Stevenson e Jack London, com uma explicação materialista, quase animalesca, do conteúdo dos sonhos:

O homem transporta consigo durante toda a vida os seus meios de criança.¹²

Por isso, não admira encontrarmos, num dos contos de *Ultimo viene il corvo*, *Por último vem o corvo*, o sonho de um boi, chamado Morettobello (estamos naquela linha que conduzirá a Paul Auster, o qual, em *Timbuctu*, contará, humanizando e “freudianizando” bastante mais do que Calvino, alguns sonhos do cão-protagonista):

Morettobello, às vezes, parecia estar absorto num pensamento: tinha tido um sonho, de noite, portanto, tinha saído do estábulo, e, naquela manhã, sentia-se perdido no mundo. Tinha sonhado com coisas esquecidas, como se fossem de uma outra vida: grandes planícies com erva e vacas, vacas, vacas a perder de vista, que vinham, a mugir. E tinha-se também visto a si mesmo, lá no meio, a correr na manada das vacas, como que a procurar. Mas havia

¹¹ “Nel sonno gli pareva che una bestia, una specie di scorpione, o di granchio, gli morsicasse una gamba, sul femore. Si svegliò. [...] Poi riconobbe il posto dove s’era buttato stanco morto quando la gamba ferita aveva cominciato a fargli troppo male” (*Romanzi*, I, p. 1008). Trad. port. de Fernanda Branco, *Os idílios difíceis*, Lisboa, Arcádia, 1964, p. 149.

¹² “L’uomo porta dentro di sé le sue paure bambine per tutta la vita.” (*Romanzi*, I, p. 107). Trad. port., *O atalho dos ninhos de aranha*, p. 172.

qualquer coisa que o retinha, um ferro vermelho espetado na sua carne, que o impedia de atravessar aquela manada. De manhã, quando andava, Moretto sentia a ferida vermelha do ferro ainda viva na pele, como um desespero inefável no ar.¹³

Caso à parte parece-me ser o de um sonho que aparece em *La speculazione edilizia*, traduzido, para português, com o título de *Os oportunistas*. Recorda, em certa medida, os sonhos registados no *Diário* de Kafka, assumindo um claro valor alegórico, mas nem esse me parece ter grande profundidade psicológica. Faz parte de uma discussão entre intelectuais de esquerda, três amigos que se encontram num restaurante de Turim, que é, também para Calvino, a cidade-laboratório da modernidade: um filósofo marxista ortodoxo, entusiasta e ingénuo, que se chama Bensi; um filósofo com vocação para a poesia, Cerveteri; e, o terceiro, é o protagonista do conto, um intelectual em crise chamado Quinto, que está a tentar levar por diante, desajeitadamente, uma operação de especulação imobiliária. Entre as modas intelectuais então em voga, que são satirizadas nesse episódio, é visada a tendência, que se encontrava muito difundida na esquerda europeia, sobretudo em França, de tentar fazer uma conciliação entre Marx e Freud (Calvino também se referiu ao assunto em alguns dos seus ensaios). O intelectual marxista, de repente, pronuncia a frase:

¹³ “Morettobello sembrava ogni tanto preso da un pensiero: aveva fatto un sogno, quella notte, perciò era uscito dalla stalla e quel mattino si trovava sperduto nel mondo. Aveva sognato cose dimenticate, come d’un’altra vita: grandi pianure erbose e vacche, vacche, vacche a perdita d’occhio che avanzavano muggendo. E aveva visto anche se stesso, là in mezzo, a correre nella torma delle vacche come cercando. Ma c’era qualcosa che lo tratteneva, una tenaglia rossa conficcata nelle sue carni, che gl’impediva di traversare quella torma. Al mattino, andando, Morettobello sentiva la ferita rossa della tenaglia ancor viva su di sé, come una disperazione ineffabile nell’aria.” (*Romanzi*, I, p. 182). Note-se o detalhe do boi que se vê a si próprio.

– Devemos partir da ideologia para o sonho, não do sonho para a ideologia, – e, como se fosse invadido por um acesso de maldade, acrescentou: – A ideologia espeta todos os teus sonhos como borboletas trespassadas por alfinetes...¹⁴

O amigo, o intelectual-poeta, interrompe-o, espantado, acrescentando:

– Sonhei esta noite com uma borboleta. Uma borboleta nocturna. Traziam-me para comer uma grande borboleta nocturna, num prato, aqui neste restaurante! – e fez um gesto como se tirasse do prato uma asa de borboleta.¹⁵

Bensi interrompe-o, com um comentário sentencioso e ideológico:

– Todo o símbolo onírico é uma “reificazione”. [...] Eis aquilo que Freud não podia saber.¹⁶

A narração do sonho continua, passado algum tempo, no meio de discussões, por entre a conversa com a empregada do restaurante e a descrição dos comensais das outras mesas:

Cerveteri tinha recommçado a contar aquele seu sonho: – Era uma borboleta nocturna, com grandes asas com desenhos cin-

¹⁴ “– Dall’ideologia al sogno dobbiamo procedere, non dal sogno all’ideologia, – e, come preso da un assalto di cattiveria, aggiunse: – L’ideologia infilza tutti i tuoi sogni come farfalle trafitte da spilli...” (*Romanzi*, I, p. 807). Trad. port. de Arnaldo Aboim, *Os oportunistas*, Lisboa, Arcádia, 1961, pp. 48-49.

¹⁵ “– Io ho sognato una farfalla, stanotte. Una farfalla notturna. Mi portavano da mangiare una grande farfalla notturna, su un piatto, qui a questo ristorante! – e fece un gesto come d’alzare dal piatto un’ala di farfalla.” (*ib.*). Trad. port., p. 49.

¹⁶ “Ogni simbolo onirico è una reificazione. [...] Ecco quel che Freud non poteva sapere.” (*ib.*). Trad. port., *ib.*

zentos, minuciosos, jaspeados, ondulados, como a reprodução a branco e preto de um Kandinsky, não: de um Klee; e eu procurava levantar com o garfo estas asas que espalhavam um pózinho subtil, uma espécie de pó de arroz cinzento, e se desfaziam entre os meus dedos. Levo à boca os fragmentos da asa, mas entre os lábios tornavam-se numa espécie de cinza que invadia tudo, que cobria os pratos e ia depositar-se no vinho dos copos...¹⁷

Não há, na história, nenhuma tentativa de explicar o sonho, mas a descrição da reacção nervosa e do mal-estar de Quinto é significativa e põe em evidência o valor alegórico (como diria Benjamin) da magnífica e feroz borboleta da ideologia marxista, que, afinal, fica reduzida a um pó cinzento:

As mãos de Cerveteri mexiam-se suspensas sobre a toalha atulhada de copos, miolos de pão, cinza de cigarros e restos esmagados nos pratos e nos cinzeiros, cascas de laranja picadas pelas unhas de Bensi em pequenos pedaços em forma de meia lua, fósforos “Minerva” partidos, desfiados em subtis filamentos pelos dedos de Cerveteri, palitos totalmente quebrados em zig-zague ou grega pelas mãos e dentes de Quinto.¹⁸

¹⁷ “Cerveteri aveva ripreso a raccontare quel suo sogno: – Era una farfalla notturna, con grandi ali dai disegni grigi, minuti, marezzati, ondulati, come la riproduzione in nero d’un Kandinsky, no: d’un Klee; e io cercavo di sollevare con la forchetta queste ali che grondavano una polverina sottile, una specie di cipria grigia, e mi si sbriciolavano tra le dita. Facevo per portare alla bocca i frammenti d’ala, ma tra le labbra diventavano una specie di cenere che invadeva tutto, che copriva i piatti, si depositava nel vino dei bicchieri...” (*Romanzi*, I, p. 810). Trad. port., p. 54.

¹⁸ “Le mani di Cerveteri si muovevano sospese sulla tovaglia ingombra di briciole, molliche, cenere di sigaretta e mozziconi schiacciati nei piatti e nel portacenere, bucce di arancio tormentate dalle unghie di Bensi in piccoli tagli a forma di mezzaluna, fiammiferi Minerva tutti smembrati, divisi in sottili filamenti dalle dita di Cerveteri, stecchini tutti contorti a zig-zag o a greca dalle mani e dai denti di Quinto.” (*Romanzi*, I, pp. 810-811). Trad. port., p. 55.

Os sonhos de Marcovaldo e da sua família, nas histórias que têm no título o nome desta personagem, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, *Marcovaldo ou as estações na cidade*, são do tipo daqueles que, na banda desenhada, aparecem dentro de uma nuvenzinha a tracejado. Marcovaldo é um sonhador ingénuo e criativo, sempre pronto a transformar o mundo à sua volta num mundo de sonho, como num filme que passa, inesperadamente, de preto e branco para cores (e Marcovaldo, aliás, como Calvino quando era jovem, é um consumidor de filmes apaixonado e sonhador). As visões poéticas e fantásticas nascem dentro dele, sobretudo, em virtude da qualidade cinzenta da sua vida, da monotonia do trabalho, do aspecto anónimo da cidade, da fome e das privações que tem de suportar. A esses sonhos-visão a cores, contrapõem-se, como numa última vinheta que aparece, de surpresa, numa tira, os sonhos verdadeiros e cruéis, que revelam uma realidade de miséria:

Sonhou com uma refeição, o prato estava tapado para não deixar arrefecer a massa. Destapou-o e tinha um rato morto, a cheirar mal. Olhou para o prato da mulher: outro rato morto. Diante dos dois filhos, mais ratinhos, mais pequenos, mas também meio putrefactos. Destampou a terrina e viu um gato de barriga para o ar, e o fedor acordou-o.¹⁹

Os sonhos de Flor do Feto, numa das *Cosmicómicas*, a que trata o tema da sobrevivência dos dinossauros nas memórias secretas da raça animal e humana, têm, da mesma feita, uma qualidade

¹⁹ “Sognò un pranzo, il piatto era coperto come per non far raffreddare la pasta. Lo scoperse e c’era un topo morto, che puzzava. Guardò nel piatto della moglie: un’altra carogna di topo. Davanti ai figli, altri topini, più piccoli ma anch’essi mezzo putrefatti. Scoperchiò la zuppiera e vide un gatto con la pancia all’aria, e il puzzo lo svegliò.” (*Romanzi*, I, p. 1076). Trad. port. de José Colaço Barreiros, *Marcovaldo*, Lisboa, Teorema, 1994, pp. 19-20.

muito particular, rasa e transparente, ou, então, freudiana, de um modo bastante mecânico, que faz pensar, também nesse caso, nas tiras de cartunes ou num certo cinema de Hollywood, o que põe em cena sentimentos elementares, mitos colectivos de grande pregnância e simplicidade. Flor do Feto, a jovem adolescente que vive na comunidade dos “Nuovi”, os Novos, é encontrada por Qfwfq numa fonte (típico lugar de encontros bíblicos, idílicos e românticos), quando ele ainda tem a forma de um dinossauro, apesar de ninguém, na comunidade, se dar conta disso, pois todos têm uma imagem substancialmente monstruosa e mitológica desses antigos animais. Os sonhos de Flor do Feto são simples e de superfície, da mesma forma que é simples e de superfície a sua personagem. Funcionam, na realidade, como uma ingénua forma de comunicação entre ela própria e Qfwfq:

Flor do Feto contava-me os seus sonhos: – Esta noite vi um Dinossauro enorme, assustador, que deitava fogo pelas ventas. Aproxima-se, agarra-me pela nuca, leva-me com ele, e quer comer-me viva. Foi um sonho terrível, mas eu, que estranho, não fiquei nada assustada, não, como posso dizer-te?, eu gostava...

Daquele sonho eu devia ter compreendido muitas coisas e sobretudo uma: que Flor do Feto não desejava senão ser agredida.²⁰

Ou então:

²⁰ “Fior di Felce mi raccontava i suoi sogni: – Stanotte ho visto un Dinosaurio enorme, spaventoso, che faceva fuoco dalle narici. S'avvicina, mi prende per la nuca, mi porta via, vuole mangiarmi viva. Era un sogno terribile, terribile, ma io, che strano, non ero mica spaventata, no, come dirti? mi piaceva...

Da quel sogno avrei dovuto capire tante cose e soprattutto una: che Fior di Felce non desiderava altro che d'essere agredita.” (*Romanzi*, II, pp. 168-169). Trad. port. de José Colaço Barreiros, *Cosmicómicas*, Lisboa, Teorema, 1993, p. 124.

– Sabes, esta noite sonhei que devia passar um Dinossauro diante da minha casa – disse-me Flor do Feto. – Um Dinossauro magnífico, um príncipe ou rei dos Dinossauros. Eu enfeitei-me, pus uma fita à volta da cabeça e fui para a janela. Tentava chamar a atenção do Dinossauro, fiz-lhe uma vénia, mas ele pareceu nem dar por mim, nem se dignou um olhar...

Este sonho deu-me uma nova chave para compreender o estado de ânimo de Flor do Feto em relação a mim: a jovem devia ter tomado a minha timidez por uma desdenhosa soberba.²¹

Um outro sonho, tem-no Flor do Feto depois de os habitantes da aldeia, primeiro, terem confundido rinocerontes com dinossauros, e, depois, terem descoberto que os dinossauros talvez não fossem monstros terríveis, mas animais ridículos:

Flor do Feto revelou um comportamento diferente ao contar-me um sonho: – Havia um Dinossauro, cómico, verde verde, e todos gozavam com ele e lhe puxavam o rabo. Então eu avancei, protegi-o, levei-o para um sítio seguro e acariciei-o. E verifiquei que, ridículo como era, era a mais triste das criaturas, e dos seus olhos amarelos e vermelhos corria um rio de lágrimas.

O que me deu, àquelas palavras? Uma repulsa a identificar-me com as imagens do sonho, a recusa de um sentimento que parecia ter-se transformado em piedade, a impaciência perante

²¹ “–Sai, stanotte ho sognato che doveva passare un Dinosauro davanti a casa mia, – mi disse Fior di Felce, – un Dinosauro magnifico, un principe o un re dei Dinosauri. Io mi facevo bella, mi mettevo un nastro intorno al capo e m’affacciavo alla finestra. Cercavo d’attrarre l’attenzione del Dinosauro, gli facevo una riverenza, ma lui di me pareva non accorgersi nemmeno, non mi degnava d’uno sguardo...”

Questo sogno mi diede una nuova chiave per comprendere lo stato d’animo di Fior di Felce nei miei confronti: la giovane doveva aver scambiato la mia timidezza per una disdegnosa superbia.” (*Romanzi*, II, p. 172). Trad. port., p. 128.

a ideia diminuída que todos tinham da dignidade dinossaura? Tive um acesso de soberba, fiquei rígrado e atirei-lhe à cara frases de desprezo: – Porque me aborreces com esses teus sonhos cada vez mais infantis? Não sabes sonhar senão palermices!²²

E ainda, depois da chegada de um grupo de vagabundos:

Aproximei-me de Flor do Feto. Talvez tivesse chegado o momento de nos explicarmos, de conseguirmos um entendimento. – O que sonhaste esta noite? – perguntei-lhe, para meter conversa.

Ficou de cabeça baixa. – Vi um dinossauro ferido que se contorcia na agonia. Inclínava a cabeça nobre e delicada, e sofria, sofria... Eu fitava-o, não conseguindo tirar os olhos dele, e reparei que sentia um subtil prazer ao vê-lo sofrer...

Os lábios de Flor do Feto estavam tensos num esgar de maldade, que eu nunca tinha notado nela. Queria só demonstrar-lhe que naquele seu jogo de sentimentos ambíguos e sombrios eu não tinha lugar: eu era alguém que goza a vida, era o herdeiro de uma estirpe feliz.²³

²² “Fior di Felce rivelò un atteggiamento diverso raccontandomi un sogno: – C’era un Dinosaurio, buffo, verde verde, e tutti lo prendevano in giro, gli tiravano la coda. Allora io mi feci avanti, lo protessi, lo portai via, lo carezzai. E mi accorsi che, ridicolo com’era, era la più triste delle creature, e dai suoi occhi gialli e rossi scorreva un fiume di lagrime.

Cosa mi prese, a quelle parole? Una repulsione a identificarmi con le immagini del sogno, il rifiuto d’un sentimento che sembrava esser diventato pietà, l’insofferenza all’idea diminuita che tutti loro si facevano della dignità dinossaura? Ebbi uno scatto di superbia, mi irrigidii e le buttai in faccia poche frasi sprezzanti: – Perché mi annoi con questi tuoi sogni sempre più infantili? Non sai sognare altro che melensaggini!” (*Romanzi*, II, pp. 175-176). Trad. port., pp. 131-132.

²³ “Mi avvicinai a Fior di Felce. Forse era venuto il momento di spiegarci, di trovare un’intesa. – Cos’hai sognato, stanotte? – chiesi, per attaccar discorso.

E eis o último sonho de Flor do Feto. Deixou de sonhar com dinossauros. Os grandes animais desapareceram no silêncio, e já ninguém fala deles:

Quando ela me contou: – Sonhei que numa caverna estava o único sobrevivente de uma espécie de que já ninguém se lembrava do nome, e eu ia perguntar-lho, e estava escuro, e sabia que ele continuava lá, e eu não o via, e sabia muito bem quem era e como era ele mas não sabia descrevê-lo, e não compreendia se era ele que respondia às minhas perguntas ou eu às suas... – foi para mim o sinal de que finalmente começara um entendimento amoroso entre nós, como eu desejara desde que parara a primeira vez na fonte e ainda não sabia se me seria concedida a sobrevivência.²⁴

À medida que se vão percorrendo os sonhos que surgem na obra de Calvino e que são atribuídos às suas personagens, colhe-se a impressão de que a sua relação com os sonhos contados seja mais ambígua e mais complexa do que à primeira vista

Restò a capo chino. – Ho visto un Dinosaurio ferito che si contorceva nell’agonia. Reclinava il capo nobile e delicato, e soffriva, soffriva... Io lo guardavo, non sapevo staccare gli occhi da lui, e m’accorsi che provavo un sottile piacere a vederlo soffrire...

Le labbra di Fior di Felce erano tese in una piega cattiva, che non avevo mai notato in lei. Avrei voluto solo dimostrarle che in quel suo gioco di sentimenti ambigui e cupi io non entravo: ero uno che si gode la vita, ero l’erede d’una schiatta felice.” (*Romanzi*, II, p. 178-179). Trad. port., p. 135.

²⁴ “Quando lei mi raccontò: – Ho sognato che in una caverna c’era l’unico rimasto di una specie di cui nessuno ricordava il nome, e io andavo a chiederglielo, e c’era buio, e sapevo che era là, e non lo vedevo, e sapevo bene chi era e com’era fatto ma non avrei saputo dirlo, e non capivo se era lui che rispondeva alle mie domande o io alle sue... – fu per me il segno che era finalmente cominciata un’intesa amorosa tra noi, come avevo desiderato da quando m’ero fermato la prima volta alla fontana e ancora non sapevo se m’era concesso di sopravvivere.” (*Romanzi*, II, p. 180). Trad. port., p. 136.

parece. Sendo os sonhos experiência típica de uma passagem de charneira, situada entre o mundo opaco da realidade e o mundo, mais leve, da fantasia, podem, em algumas ocasiões, tornar-se um elemento significativo e revelador dos problemas epistemológicos e éticos da relação com o complexo enredo da realidade, e também da realidade psicológica. Não é preciso ser Jean Starobinski e ter a sua grande competência no domínio da psicanálise freudiana e da história da medicina e da melancolia, para constatar que o mundo narrativo de Calvino esconde ainda uma outra face:

Seria abusivo colocar Calvino entre os escritores da melancolia, apesar de o escritor ter plena consciência da ameaça por ela representada. Calvino só colhe tão bem o vulto melancólico das coisas porque alinhou, ele próprio, no partido do adversário: assume deliberadamente o papel que, de modo emblemático, designou como sendo o de Perseu, o herói mítico que conseguiu decapitar a assustadora Medusa. A virtude da leveza, da mobilidade, à qual ficou fiel durante toda a sua vida, é o antídoto perfeito da melancolia. Entrar em negociações com o desespero por o ter adivinhado nos outros e, até, por o ter experimentado na primeira pessoa, permite preparar os melhores meios terapêuticos.²⁵

²⁵ “Corrisponderebbe a un abuso collocare Calvino tra gli scrittori della melancolia, anche se era ben consapevole della minaccia da essa rappresentata. Calvino coglie così bene il volto melanconico delle cose solo perché è schierato egli stesso nel partito avverso: assume deliberatamente il ruolo che, in modo emblematico, ha designato come quello di Perseo, l’eroe mitico che riuscì a decapitare la spaventevole Medusa. La virtù della leggerezza, della mobilità, alla quale restò fedele per tutta la vita, è l’antidoto perfetto della melanconia. Scendere a patti con la disperazione, per averla indovinata negli altri e talvolta provata in se stessi, consente di predisporre i migliori mezzi terapeutici.” “Prefazione”, *Romanzi*, I, p. XIX.

Não é preciso ser Mario Lavagetto, ou seja, um outro grande crítico, bom conhecedor da psicanálise freudiana e de teorias e práticas narratológicas, para reconhecer a vontade estratégica, bem patente em Calvino, de manter o inconsciente sob controle e de resolver, através de visões “duras, descarnadas, secas como um bacalhau”, a complexa tortuosidade da experiência:

Depois do “neo-realismo”, ou do “neo-expressionismo” dos primeiros contos e do *Atalho dos ninhos de aranha*, Calvino começa a frequentar aquele mundo que absorve progressivamente a sua atenção: face a uma realidade cada vez mais opaca, procura uma saída na transparência das fábulas e do imaginário.²⁶

E continua:

Se Calvino parece aperceber-se do fascínio e da tentação de uma perspectiva que, como nos contos de Borges, exclui qualquer tipo de espessura psicológica e de profundidade, bem como qualquer eventual espaço de bastidores, através da drástica redução da realidade às linhas essenciais e simplificadas

²⁶ “Dopo il ‘neorealismo’, o il ‘neoespressionismo’ dei primi racconti e del *Sentiero dei nidi di ragno*, Calvino inizia a frequentare quel mondo che assorbe progressivamente la sua attenzione: di fronte a una realtà divenuta sempre più opaca, cerca una via d’uscita nella trasparenza delle fiabe e dell’immaginario” (Mario Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, p. 20).

²⁷ “Se Calvino sembra avvertire il fascino e la tentazione di una prospettiva che – come nei racconti di Borges – esclude ogni spessore psicologico, ogni profondità e ogni virtuale retroscena, attraverso la drastica riduzione della realtà alle linee essenziali e semplificate di un problema geometrico, è altrettanto vero che quello che non si percepisce o non si vede, la ‘cosa assente’, esercita su di lui una fortissima attrazione.” (*ib.*, p. 124).

de um problema geométrico, também é verdade que aquilo que não se percepçiona ou não se vê, a “coisa ausente”, sobre ele exerce uma fortíssima atracção.²⁷

Nos textos mais maduros de Calvino, como *As cidades invisíveis* e *Se numa noite de inverno um viajante*, a representação e a própria qualidade dos sonhos torna-se mais complicada, apesar de não adquirir uma nova profundidade psicológica. Dir-se-ia que os sonhos permanecem sem umbigo, e, todavia, começam a fazer parte, mediante uma técnica combinatória, de uma intensa exploração dos problemas ontológicos da existência e da aparência do mundo, da cidade visível e da invisível. Em *Se numa noite de inverno um viajante*, o sonho insinua-se, com um efeito, à Jorge Luis Borges, de duplicação e de multiplicação labiríntica, na trama-complô do livro, respondendo, enganosamente, à desesperada tentativa, por parte do protagonista-leitor, de encontrar a chave da conspiração contra ele urdida e de esclarecer o ambíguo nó da sua relação com a outra leitora, Ludmila. O sonho produz a imagem de um comboio na noite, de viajantes que estão a ler cada um dos romances que o protagonista-leitor teve de interromper, da sua tentativa falhada de se apoderar de um dos livros abandonado no lugar por um passageiro que se afastou, de como ele vai à janela mesmo naquele instante em que, à janela de um outro comboio parado na linha paralela, aparece Ludmila, que tem nas mãos, ela, o livro que ele encontrara²⁸.

Nas *Cidades invisíveis*, aflora, continuamente, na consciência dos dois interlocutores, Marco Polo e Kublai Kan, uma densa rede de visões, fantasias, “sonhos efémeros”. Os dois protagonistas projectam as suas cidades num emaranhado de

²⁸ *Romanzi*, II, pp. 852-853. Trad. port. de José Colaço Barreiros, *Se numa noite de inverno um viajante*, Lisboa, Teorema, 2000, pp. 279-281.

sonhos e de desejos. Trata-se de sonhos levemente metafóricos, intimamente ligados a quimeras e visões, muito gráficos e nutridos de visualidade, inspirados numa vasta gama de produtos culturais, desde as antigas miniaturas aos emblemas renascentistas e ao cinema. São, de novo, sonhos pouco freudianos, que talvez se possam definir como posfreudianos e, pela frequente presença do fenómeno de intertextualidade, como posmodernos.

Reaparece, nas palavras de Marco Polo, a teoria dos sonhos, tipicamente calviniana, que já conhecemos, a de que os sonhos são, simplesmente, projecções de desejos ou de medos:

São cidades como sonhos: todo o imaginável pode ser sonhado mas também o sonho mais inesperado é um enigma que oculta um desejo, ou o seu contrário, um terror. As cidades como os sonhos são construídas de desejos e de medos, embora o fio do seu discurso seja secreto, as suas regras absurdas, as perspectivas enganosas, e todas as coisas escondam outra.

– Eu não tenho desejos nem terrores – declarou o Kan, – e os meus sonhos são compostos ou pela mente ou pelo acaso.²⁹

Uma das obras da literatura italiana, de períodos mais recuados, que Calvino particularmente aprecia, o *Orlando furioso*, da qual elaborou, aliás, uma versão moderna em prosa, e à qual regressou em diversas ocasiões, como, por exemplo, naquela es-

²⁹ “È delle città come dei sogni: tutto l’immaginabile può essere sognato ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura. Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un’altra.

– Io non ho desideri né paure, – dichiarò il Kan, – e i miei sogni sono composti o dalla mente o dal caso.” (*Romanzi*, II, pp. 391-392). Trad. port. de José Colaço Barreiros, *As cidades invisíveis*, Lisboa, Teorema, 2002, p. 46.

trondosa reescrita da loucura de Orlando em *Il castello dei destini incrociati*, *O castelo dos destinos cruzados*, inspira, em *As cidades invisíveis*, a reescrita, sob a forma de sonho e de labirinto, do episódio da fuga de Angélica, transformado em motivo fundador da cidade de Zobeide:

Conta-se isto da sua fundação: homens de nações diferentes tiveram um sonho igual, viram uma mulher correr na noite por uma cidade desconhecida, por trás, de cabelos compridos, e estava nua. Sonharam que a seguiam. Ora um ora outro, todos a perderam. Depois do sonho andaram à procura dessa cidade; não a descobriram mas encontraram-se uns aos outros; decidiram construir uma cidade como a do sonho. Na disposição das ruas cada um refez o percurso da sua perseguição; no ponto em que tinha perdido o rasto da fugitiva ordenou diferentemente do sonho os espaços e as paredes de modo que ela já não lhe pudesse fugir.³⁰

Os sonhos do Kan produzem imagens de cidades leves como papagaios de papel, com as aberturas de um rendilhado, transparentes como mosquiteiros: “cidades-filigrana para ver através da sua opaca e fictícia espessura”:

– Vou contar-te o que sonhei esta noite – diz a Marco. – No meio de uma terra plana e amarelada, salpicada de meteoritos

³⁰ “Questo si racconta della sua fondazione: uomini di nazioni diverse ebbero un sogno uguale, videro una donna correre di notte per una città sconosciuta, da dietro, coi capelli lunghi, ed era nuda. Sognarono d’inseguirla. Gira gira ognuno la perdettero. Dopo il sogno andarono cercando quella città; non la trovarono ma si trovarono tra loro; decisero di costruire una città come nel sogno. Nella disposizione delle strade ognuno rifece il percorso del suo inseguimento; nel punto in cui aveva perso le tracce della fuggitiva ordinò diversamente che nel sogno gli spazi e le mura in modo che non gli potesse più scappare.” (*Romanzi*, II, p. 393). Trad. port. p. 47.

e massas errantes, via ao longe elevar-se os coruchéus de uma cidade de finos pináculos, feitos de maneira que a Lua no seu caminhar possa pousar ora num ora noutro, ou balançar-se pendurada nos cabos das gruas.

E Polo: – A cidade com que sonhaste é Lalage. Os seus habitantes fizeram estes convites ao repouso no céu nocturno para que a Lua conceda a todas as coisas na cidade o dom de crescer e tornar a crescer sem fim.

– Há uma coisa que tu não sabes – acrescentou o Kan. – A Lua reconhecida deu à cidade de Lalage um privilégio mais raro: o de crescer em leveza.³¹

A corrigir a impressão de que tudo redunde em leveza, eis que aparece, na experiência de Kan e de Marco Polo, um outro sonho de cidade, desta feita em sentido nocturno e melancólico: uma Veneza fúnebre e pestilenta, que se contrapõe à Veneza solar, toda rendas e transparências:

O Grão Kan sonhou com uma cidade: descreve-a a Marco Polo:

– O porto está exposto a setentrião, à sombra. As docas são altas acima do nível da água negra que bate contra as muralhas, e têm escadas de pedra escorregadias de algas. Botes untados de alcatrão esperam no cais de embarque os que vão

³¹ “– Ti racconterò cosa ho sognato stanotte, – dice a Marco. – In mezzo a una terra piatta e gialla, cosparsa di meteoriti e massi erratici, vedevo di lontano elevarsi le guglie d’una città dai pinnacoli sottili, fatti in modo che la Luna nel suo viaggio possa posarsi ora sull’uno ora sull’altro, o dondolare appesa ai cavi delle gru.

E Polo: – La città che hai sognato è Lalage. Questi inviti alla sosta nel cielo notturno i suoi abitanti disposero perché la Luna conceda a ogni cosa nella città di crescere e ricrescere senza fine.

– C’è qualcosa che tu non sai, – aggiunse il Kan. – Riconoscente la Luna ha dato alla città di Lalage un privilegio più raro: crescere in leggerezza.” (*Romanzi*, II, pp. 419-420). Trad. port., p. 76.

partir, e que se demoram na ladeira a dizer adeus às famílias. As despedidas desenrolam-se em silêncio mas com lágrimas. Está frio: todos trazem xailes pela cabeça. Um chamamento do barqueiro apressa as vacilações, acaba com as demoras; o viajante encolhe-se à proa, afasta-se olhando na direcção do amontoado dos que ficaram; da margem já não se distinguem os contornos; está nevoeiro; o bote encosta a um navio ancorado; pela escadinha sobe uma figura que se torna cada vez mais pequena; desaparece; sente-se subir a corrente ferrugenta que raspa o casco. Os que ficaram assomam aos espaldões por sobre os rochedos do molhe, para seguirem com os olhos o navio até que dobra o cabo; agitam pela última vez um lenço branco.

– Põe-te a caminho, explora todas as costas e procura esta cidade – diz o Kan a Marco. – Depois vem dizer-me se o meu sonho corresponde à verdade.

– Perdoa-me, senhor: não há dúvida de que mais tarde ou mais cedo embarcarei nesse cais – diz Marco, – mas não voltarei para to contar. A cidade existe e tem um simples segredo: só conhece partidas e nunca regressos.³²

³² “Il Gran Kan ha sognato una città: la descrive a Marco Polo:

– Il porto è esposto a settentrione, in ombra. Le banchine sono alte sull’acqua nera che sbatte contro le murate; vi scendono scale di pietra scivolose d’alghe. Barche spalmate di catrame aspettano all’ormeggio i partenti che s’attardano sulla calata a dire addio alle famiglie. I commiati si svolgono in silenzio ma con lacrime. Fa freddo; tutti portano scialli sulla testa. Un richiamo del barcaiolo tronca gli indugi; il viaggiatore si rannicchia a prua, s’allontana guardando verso il capannello dei rimasti; da riva già non si distinguono i lineamenti; c’è foschia; la barca accosta un bastimento all’ancora; sulla scaletta sale una figura rimpicciolita; sparisce; si sente alzare la catena arrugginita che raschia contro la cubia. I rimasti s’affacciano agli spalti sopra la scogliera del molo, per seguire con gli occhi la nave fino a che doppia il capo; agitano un’ultima volta un cencio bianco.

– Mettiti in viaggio, esplora tutte le coste e cerca questa città, – dice il Kan a Marco. – Poi torna a dirmi se il mio sogno risponde al vero.

Neste passo de *As cidades invisíveis*, parece vislumbrar-se, por detrás do Calvino leve, ariotesco e iluminista, o leitor secreto da *Anatomy of Melancoly*, *A anatomia da melancolia*, de Robert Burton, ou do ensaio de Freud sobre *Trauer und Melancolie*, *Tristeza e melancolia*.

– Perdonami, signore: non c'è dubbio che presto o tardi m'imbarcherò a quel molo, – dice Marco, – ma non tornerò a riferirtelo. La città esiste e ha un semplice segreto: conosce solo partenze e non ritorni.” (*Romanzi*, II, p. 401). Trad., port. pp. 57-58.



„MIASTO MEJNY ŻYCIA”
FOTOMONTAŻ NA STR. TYTUŁ. TYGODNIKA
„NA SZEROKIM ŚWIETLE” 1929.

CALVINO SOGNATORE: COMENTÁRIO

CARLOS REIS

Universidade de Coimbra

O MEU COMENTÁRIO à intervenção de Remo Ceserani, no projecto *Leonardo express. A cidade e a crítica italiana contemporânea*, parte de premissas que decorrem tanto do sentido geral daquele projecto como de componentes fundamentais do pensamento explanado pelo conferencista. Assim:

1. É possível e heurísticamente fecundo estabelecer nexos entre a cidade e o pensamento crítico que dela se ocupa, incluindo a noção de que ela constitui um motivo literário importante.

2. Em Calvino identifica-se a vista como “verdadeiro órgão da narração” e factor estruturante da sua escrita.

3. Manifesta-se em Calvino uma reiterada propensão para “absorver, sistemática e obstinadamente, a vida interior, na representação do mundo visível dos gestos, das percepções, dos espaços urbanos, das projecções fantásticas das personagens” [*supra*, p. 16].

4. Segundo Calvino, os sonhos assumem uma importância considerável na nossa vida – o que desde logo é sugerido pelo título da intervenção de Remo Ceserani.

5. A representação dos sonhos torna-se consideravelmente complexa nos textos mais maduros de Calvino, designadamente em *As cidades invisíveis* e *Se numa noite de Inverno um viajante*.

A isto acrescento, já entrando no meu comentário e sempre tendo em atenção o sentido geral do projecto *Leonardo Express*, que as conexões entre as cidades, a sua arquitectura, o imaginário que as enquadra e os relatos em que elas são representa-

das estão, por sua vez, relacionadas com dois procedimentos: em primeiro lugar, a crítica da narrativa cultiva (com ou sem razão, não importa agora) metáforas operativas de cunho arquitectónico ou próximo disso; e assim, falamos naturalmente na *arquitectura* narrativa de um romance, no seu *travejamento interior*, no *equilíbrio* dos seus componentes estruturais e até (coisa mais artesanal) na *carpintaria* literária de que o escritor dispõe. Em segundo lugar, a nossa leitura das narrativas e designadamente das narrativas que se ocupam das cidades, sejam elas sonhadas ou não, baseia-se por vezes na arquitectura urbana; não leio um relato *de cidade* sem ter presente Angra do Heroísmo, a minha primeira (e a vários títulos, definitiva) cidade; em trajecto inverso, posso *ler* uma cidade que em certo momento visito, já condicionado pela sua representação prévia (representação crítica, ficcional ou outra): quando vi Brasília pela primeira vez, *revi* a cidade que Umberto Eco descreve, comenta e critica em *La struttura assente* (1968). E a impressão do *visto* ficou aquém das expectativas.

A leitura de um Calvino sonhador e de um Calvino arquitecto de cidades imaginárias é indissociável destes factores. Ao escutar quem sobre ele fala (Remo Ceserani, no caso), não posso cancelar as imagens prévias que do grande escritor fui construindo, em função da leitura (mais escassa, do que desejaria) de alguns dos seus textos: a imagem da grande e quase genial metáfora conjunta da narrativa, dos seus meandros e dos seus desafios de leitura, em *Se numa noite de Inverno um viajante*; a imagem da literatura como lugar em que se desenrola um trajecto metódico que conduz ao conhecimento, como em *Palomar*, onde leio: “Um homem põe-se em marcha para atingir, passo a passo, a sagesa [’saggezza’]. Não chegou ainda”; o estabelecimento de uma axiologia literária deduzida das reflexões de *Porquê ler os clássicos*; a antecipação do que será a literatura, na sua relação com o mundo e com os homens,

sob o signo de propriedades enunciadas e projectadas para o milénio que estamos já a viver (leveza, rapidez, exactidão, visibilidade, multiplicidade; e ainda consistência), propriedades que, nalguns casos (leveza, rapidez, multiplicidade), começamos já a confirmar; tudo isto e ainda a representação ficcional e em certa medida onírica que encontramos n' *As Cidades Invisíveis*.

A relação de Calvino com as cidades – especialmente evidente no último título que citei – acentua-se também quando leio o discurso crítico que essa relação tem suscitado. Refiro-me aqui brevemente a *Italo Calvino newyorkese* (Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002), designadamente a um estimulante texto introdutório de Anna Botta: “Calvino Newyorker”. Nele reencontro alguma coisa do “diálogo” de Calvino com as cidades – com Turim, com Milão, com Roma, com Paris –, um “diálogo” que conheceu um episódio decisivo no encontro do grande escritor com um “protagonista” fundamental da grande história das cidades: Nova York, cidade que consabidamente não possui apenas uma existência física, mas também, antes dela e mesmo para além dela, existências literárias, cinematográficas, musicais, etc. O encontro de Calvino com Nova York, em 1959, não foi um encontro harmonioso; produziu-se no visitante a fricção incómoda entre, por um lado, o imaginário americano, mentalmente construído antes da visita, e a realidade algo dissonante que a cidade visitada e já não apenas imaginária suscitou. Uma certa sensação de dispersão e mesmo de perda resolveu-se com o regresso a Itália.

Uma segunda visita, em 1983, suscitou uma conferência de Calvino (*Mondo scritto e mondo non scritto*), cujo título foi traduzido, na obra que consultei, com uma gralha tipográfica por assim dizer muito criativa: *The Written and the Unwritten Word*. Nessa conferência, fala-se da capacidade que a palavra escrita possui para relatar e para descrever, mas também da

cidade como impossibilidade e como realidade sempre fugidia, mesmo inatingível, perante o esforço dessa palavra escrita e, naturalmente, de quem a escreve. Curiosamente, o título da conferência, “reinventado” em inglês por uma gralha *pertinente*, fala em *unwritten word* (e não *world*, como o título italiano pedida), assim apontando para uma *palavra não escrita*: essa mesma que a cidade convoca para logo rejeitar, desde que a aceitamos como objecto *inefável*, miragem e ausência.

No contexto do que fica dito, o Calvino d’ *As Cidades Invisíveis* aprofunda, agora num singular registo ficcional, a sua relação com a cidade, em busca da sua essência: a cidade que se busca descrever é inevitavelmente uma imagem *do outro* e resultado de um confronto de visões instituído a partir do poder representacional do relato. O que este, antes de mais, confirma é a congénita interacção existente entre viajar, em busca das cidades invisíveis, e contar, sendo o relato, por fim, tentativa de superação da precariedade de toda a descrição e instrumento de conquista da expressividade que a concretiza. A visibilidade das cidades, em Calvino, atinge-se pelo labor da memória – que estabelece relações entre medidas de espaço e acontecimentos do passado –, pela premência do desejo, pela capacidade de leitura de sinais (“Os olhos não vêem coisas mas sim figuras de coisas que significam outras coisas”) e do discurso da cidade e ainda pela consciência de que o nome não é mais do que uma redução intolerável e quase arbitrária da cidade que ele designa e que o transcende: “Os habitantes julgam que habitam uma Aglaura que só cresce no nome de Aglaura e não se apercebem da Aglaura que cresce em terra”.

Respondendo a Paul Fournel, no decurso de uma entrevista inserta em *Italo Calvino newyorkese*, Calvino afirma: “O trabalho de um autor consiste em forçar a língua, em fazê-la dizer algo que a linguagem corrente não diz”. Assim é: seja trabalho

do sonho, da evocação memorial ou da propensão para a construção de cenários interiores, é naquele “forçar a língua” que se decide a construção do universo imaginário calviniano. Um imaginário que, por fim, inevitavelmente remete para aquilo que, para além dos nomes, “cresce em terra”.



A FILOSOFIA ITALIANA E A HERMENÊUTICA

GIANNI VATTIMO

Universidade de Turim

1.

NÃO PRETENDO APRESENTAR, naturalmente, um panorama histórico da filosofia italiana. É meu propósito, muito mais modestamente, tentar relacionar o trabalho filosófico que se faz, hoje, em Itália, e no qual participo na primeira pessoa (pelo que não é de esperar um quadro “objectivo”, mesmo partindo do princípio de que isso fosse, alguma vez, possível), com aquela tradição filosófica que remonta aos latinos, aos humanistas e a Vico, para depois se estender até De Sanctis, Croce, ou Gramsci.

A especificidade dessa tradição é muito “volátil”, no sentido em que, muito mais do que a literatura, a filosofia é um fenómeno que dificilmente pode ser colocado no âmbito de confins nacionais rígidos. Não eram só Croce e Gramsci que conheciam e conviviam com autores alemães, pois já Cícero, muito anteriormente, construía as suas ideias a partir da filosofia grega, tal como Vico discutia Hobbes e Descartes. Todavia, apesar desses limites, que se acentuaram, se possível, nas últimas décadas, ao longo das quais a nossa reflexão filosófica se caracterizou, positivamente, pela abertura e permeabilidade às influências estrangeiras (basta pensar no número, na oportunidade e na qualidade das traduções que, em Itália, foram feitas dos clássicos do pensamento contemporâneo, desde Heidegger a Adorno), podemos individuar, no empenho cívico e no interesse pela vida comum e pela política, um traço que se mostra, no pensamento italiano, muito mais acentuado do que noutras tradições.

É bem verdade que o iluminismo e o positivismo franceses, a filosofia do senso comum escocesa, ou o idealismo alemão,

sempre estiveram atentos à política, considerando-se, muito frequentemente, como é o caso do positivismo, promotores de uma sociedade ideal. Observando a tradição italiana de dentro, contudo, parece-nos que o interesse ético e político sempre foi mais determinante do que noutras culturas, mesmo com prejuízo, por exemplo, do interesse gnoseológico e epistemológico que caracteriza tantos outros filões da filosofia europeia. O que é específico, ainda hoje, da filosofia italiana, apesar de o ser numa medida e de modos diversos, é, em suma, o humanismo historicístico de Vico – que tem raízes na herança de Cícero e dos humanistas dos séculos XV e XVI, para estender a sua influência até Croce, Gramsci e até às gerações mais recentes. Considerada na perspectiva de outras tradições nacionais, essa característica do pensamento italiano pareceu ser, frequentemente, um limite, à semelhança do que se passa com a indevida prevalência da ligação entre filosofia e disciplinas humanísticas (literatura, direito, teologia, história e crítica das artes). Também frequentemente reconduzida a um tal limite foi a tónica, fortemente ideológica, do debate político italiano.

Sobre a política italiana dos anos que se seguiram à Segunda Guerra e que vão até à década de setenta, pareceu pesar uma hipoteca ideológica que teria impedido, quer os eleitores, quer os próprios políticos, de enfrentarem as temáticas sociais com aquele pragmatismo que teria sido indispensável para a sua solução. Sem dúvida, à parte a tradição “humanística” e historicística da filosofia italiana, pesou, igualmente, sobre tudo isso, a conexão que, de facto, no século XIX, se estabeleceu entre a luta pela unidade da Itália e a destruição do poder temporal dos Papas. Depois da tomada de Roma, em 1870, foi imposta aos católicos italianos a proibição de participar na vida política (segundo a ordem pontifícia, “non expedit”), razão pela qual a política permaneceu, durante muito tempo, inextricavelmente ligada às escolhas religiosas. Uma ligação que, no fundo, foi reafirmada pela Concordata entre a Igreja e Mussolini, em 1929, e que continuou,

nos anos quarenta e cinquenta do século XX, com a luta entre democracia ocidental e comunismo ateu (os comunistas foram também alvo de explícita excomunhão, por Pio XII).

Todos esses factos históricos contribuíram para carregar o debate público italiano de conotações religiosas e, portanto, também filosóficas. A herança que os autores italianos receberam do iluminismo e, posteriormente, do idealismo, foi matizada por uma polémica anticlerical mais vincada, precisamente porque as vias da modernização e da liberdade – de pensamento, mas também política – passavam, necessariamente, no nosso país, por uma radical redução do poder da Igreja. Se o carácter intensamente ideológico da luta política, em Itália, sobretudo nos anos que se seguiram à Segunda Guerra, foi, na realidade, um limite, é questão que hoje, à luz dos males provocados pelo “fim das ideologias” e pelo pragmatismo sem escrúpulos que se impôs nos anos oitenta (os acontecimentos que vieram à luz com os inquéritos dos tribunais, conhecidos como “mani pulite”, “mãos limpas”, ou “Tangentopolis”^{*}), se mostra cada vez mais duvidosa. E isso, não só porque, despojada das suas referências ideológicas, ou, mais simplesmente, ideais, a política se converteu em terreno de caça para todo o tipo de oportunistas, como também porque se produziu, da mesma feita, um decréscimo genérico da tensão moral no eleitorado, de tal modo que a corrupção dos políticos motiva o abstencionismo, mas o abstencionismo dos eleitores tem, por sua vez, causas mais gerais (precisamente, a queda da tensão moral), aumentando a tentação de que a política se converta em actividade fechada sobre si mesma que escapa a todo o tipo de controle.

* A palavra italiana “tangente” pode significar, em português, tangente, no domínio da geometria, ou pode designar o quinhão que cabe a cada uma das pessoas que entre si dividem um bem. Por alargamento de sentido, passou também a ser utilizada com o significado de suborno, ou seja, aquilo a que correntemente se chama, em português, luvas. A partir desta última acepção, foi recentemente formado o neologismo “Tangentopolis”. *N. da trad.*

Qualquer que seja o peso desses diversos factores – a mais remota tradição ciceroniana e humanística, o facto contingente do contraste entre Estado unitário e poder temporal dos Papas –, o que daí resultou, até aos mais recentes anos, foi um entrelaçamento, muito particular, do debate político e cultural com temáticas religiosas e filosóficas, ao qual proponho chamar, o “primado moral e civil” da sociedade italiana contemporânea. Quero dizer que, se a política e a participação democrática dos cidadãos têm um futuro na nossa sociedade (não se esqueça que, não obstante o recente decréscimo, a percentagem de cidadãos que votam, nos vários actos eleitorais, é, ainda, das mais altas do mundo), isso depende também do facto de as componentes ideológicas da consciência pública, entre nós, não terem desaparecido completamente.

2.

JÁ QUE, como inicialmente disse, eu próprio não sou um observador neutro, mas um actor participante no processo que estou a descrever, vou então mostrar, através de um exemplo concreto – “in corpore vili”, conforme se diria, com um certo excesso retórico de modéstia –, como essa tradição me parece ainda viva no trabalho filosófico que se faz em Itália.

O “pensiero debole”, o “pensamento débil”, etiqueta sob a qual Pier Aldo Rovatti e eu recolhemos, em 1983, uma série de ensaios de filósofos italianos, jovens e menos jovens (também havia um texto de Umberto Eco, que já então era o autor italiano mais conhecido das últimas gerações), embora fosse enunciado, de diversos modos, pelos vários participantes, tinha, porém, como característica específica e comum, esse mesmo elo de ligação, na maior parte das vezes implícito, com a tradição humanística e historicística italiana. Também esta afirmação, muito genérica, pode parecer excessiva. Enfim, se havia um sentido de “débil”, em cujo âmbito era lícito colocar os filósofos que tinham aceite participar no feito, ele podia-se procurar na consciência de que

a reflexão filosófica não lida com essências e estruturas eternas, mas antes com problemáticas existenciais intensamente marcadas pela pertença a uma época, a uma sociedade e, por consequência, também implicadas num discurso político e social.

A debilidade que se reivindicava – no fundo, com um certo grau de ironia provocatória – era aquela que, no pensamento do século XX, já tinha sido classicamente reconhecida pelo existencialismo, não sendo por acaso que um dos nomes que mais frequentemente recorria, nesses ensaios, era o de Heidegger. Naturalmente que, para além desse denominador comum, já se delineavam, no livro de 1983, diversas direcções de desenvolvimento, duas das quais, pelo menos, me parece terem sido consolidadas nos anos sucessivos: uma mais “fenomenológica”, representada por Rovatti, e outra mais francamente historicístico-niilista, que eu próprio procuro desenvolver. Não sei até que ponto serão, na verdade, orientações divergentes – é um interrogativo que regressa, muitas vezes, às minhas conversas com Rovatti. Caracterizá-lo-ia como fenomenólogo só porque, também em sintonia com filósofos como Merleau Ponty e, depois, Deleuze, Derrida, mas ainda Lacan, tende sempre a procurar colher alguma coisa de “essencial” nas margens, no “local”, naquilo a que Heidegger chamaria o “Gering”, o inaparente. Daí o seu interesse não só pela psicanálise, mas também por fenómenos como o jogo, ou por comportamentos morais como o pudor, temas aos quais Rovatti dedicou alguns dos seus escritos. Quanto a mim, e seja-me ainda perdoada, sob a capa do “corpus vile”, esta prevalente atenção, desenvolvi o pensamento débil no sentido daquela que hoje chamaria “uma forte teoria do debilitamento como ‘telos’ da história do ser”, a qual, nos últimos anos, tem vindo a ser reconhecida, ou apresentada, como filosofia de inspiração cristã, através de uma leitura “debolista” da noção de “kenosis” de S. Paulo.

A debilidade desta teoria começa com o facto de a reconhecermos, igualmente – ou, talvez, sobretudo –, como expressão do estado de espírito de uma época. O ensaio que abre a recolha

publicada, com Rovatti, em 1983, corresponde ao texto de uma conferência feita em Palermo, nos fins dos anos setenta. Recordo o seu título, *Dialettica, differenza, pensiero debole, Dialéctica, diferença, pensamento débil*, porque os termos que o integram assinalam outras tantas etapas, minhas e de toda uma geração, na formação desse pensamento.

Os anos setenta correspondem, em Itália, e não só, àquele período em que a contestação juvenil de sessenta e oito se extingue, passando para as mãos de pequenos grupos que começam a praticar a luta armada e o terrorismo. Resumindo, de uma forma algo imperfeita, as implicações, em particular as políticas, dos termos citados, diria que a dialéctica faz referência à ideia de revolução, com todo o seu encadeamento leninista. São os jovens – cheguei a conhecer pessoalmente alguns deles – que escolhem a táctica das bombas e das mutilações, com o propósito e a esperança de suscitarem uma sublevação de massas contra o “Estado Imperialista das Multinacionais”. A diferença – que então era palavra de ordem, à Deleuze, mais do que à Derrida – requer, pelo contrário, a solução que, naqueles anos, foi designada como a autonomia. Em vez de pequenos grupos terroristas, um distanciamento generalizado em relação à ordem burguesa, vida em “comunidades”, compras de proletário (tirar os bens dos supermercados sem pagar), indisciplina social difusa e, naturalmente, ausência de confiança nos instrumentos da democracia formal, nos partidos, nas instituições do Estado.

Pelo menos idealmente – por sorte, por convicção íntima de não violência, ou apenas por pusilanimidade, nunca fui atraído pela luta armada –, também eu, como tantos outros da minha geração, atravessei essas três fases. A de uma certa “tolerância” em relação à violência, a qual, de resto, não podia ser completamente banida da ideia de revolução (“a revolução é um convite para jantar”, Mao), tendo em linha de conta, além do mais, o facto de que, por aqueles anos, se dava o golpe militar no Chile, e de que a política americana dos Estados Unidos suscitava, em geral,

suspeitas, ao querer controlar as democracias ocidentais também com as armas da CIA. A do sonho de um “golpe de mestre”, de uma escolha que se subtraísse à lógica da política, demasiado inquinada pelo poder económico, e que se concretizasse numa espécie de anarco-monaquismo atento a todas as minorias, logo a partir daquelas a que, “naturalmente”, se pertence (para mim, uma classe social média-baixa, enquanto intelectual modestamente pago pelo Estado, e a minoria “gay”). O pensamento débil, finalmente, queria retomar (nas suas intenções, não sob forma de superação-síntese dialéctica) aquilo que se podia herdar dessas fases, infantis ou adolescentes, da política e da filosofia, recusando, com base na crítica de Heidegger, os seus aspectos ainda profundamente “metafísicos”, isto é, objectivísticos. A revolução leninista legitimava a própria violência através de um apelo à racionalidade da história que continuava a ser uma espécie de ordem objectiva à qual nos devíamos conformar. A autonomia pretendia, efectivamente, atingir uma forma de autenticidade existencial que era procurada nas margens (então, eu também costumava dizer, nas descargas da cultura) e, nessa atitude, havia uma metafísica vitalista (que não é estranha ao “bergsoniano” Deleuze) que ainda imaginava o dever do pensamento e a emancipação como reconquista de um essencial “dado”, perdido, mas, contudo, sempre conotado pelos traços do fundamento. Portanto, juntamente com o horror pelas proezas do terrorismo – horror tanto mais intenso, quanto mais claro era que aquela violência nunca poderia levar à revolução, ainda admitindo que qualquer coisa do género pudesse parecer uma saída desejável, numa situação em que, com todos os seus limites, a democracia formal, desprezada pelos leninistas e pelos autónomos, garantia, contudo, espaços de liberdade e possibilidades políticas de transformação –, o que inspira o pensamento débil é, antes de mais, uma radicalização da polémica heideggeriana contra a metafísica da presença e da objectividade, do fundamento último, que é também a raiz de toda a violência, na medida em que é violento, antes de mais,

o fundamento que não admite mais perguntas, e que se pretende impor com a força de um facto consumado.

Esta leitura da inspiração originária do pensamento heideggeriano, que, no meu caso específico, se encontra igualmente ligada à experiência existencial dos anos de chumbo italianos, adquire, contudo, plena legitimidade, no plano estritamente “filológico”. Quando Heidegger volta a pôr em discussão a noção de ser herdada da metafísica que se caracteriza pela identificação entre ser e ente – isto é, objectividade –, não o faz, com certeza, para encontrar uma noção de ser, “objectivamente”, mais verdadeira ou mais adequada, mas porque, com toda a vanguarda intelectual e artística do início do século XX, está consciente das implicações “violentas”, no plano ético e político, do objectivismo que se encontra na base da racionalização técnico-científica da sociedade europeia (taylorismo, Primeira Guerra, etc.). Parece-me importante assinalar esta chave de leitura, por ser, talvez, o único guia capaz de orientar uma interpretação dos textos de Heidegger que tenha mesmo a coragem, como acontece relativamente às suas cedências ao nazismo, de assinalar as contradições íntimas e os limites que lhe são próprios. Uma chave de leitura que, além de colocar Heidegger em relação com o clima cultural da sua época (aquela primeira década do século em que, conforme ele próprio recorda num texto autobiográfico, se lia Dostoievsky, Kierkegaard, Nietzsche, Dilthey), se abre também à compreensão das duas dimensões constitutivas do seu próprio pensamento, a hermenêutica e a tradição cristã.

A publicação póstuma das aulas do ano de 1919-1920, consagradas à introdução à fenomenologia da religião e a Santo Agostinho, é um testemunho da profunda ligação entre a conceptualidade fundamental de Heidegger e os textos bíblicos. Nessas lições sobre a fenomenologia da religião, encontram-se, a partir de uma reflexão sobre S. Paulo e as duas cartas aos Tessalonicenses, os temas essenciais quer de *Sein und Zeit*, *Ser e tempo*, quer da sucessiva “destruição da metafísica”. E as razões que apresenta, em

escritos do mesmo período, contra uma concepção demasiado “objectivística” da fenomenologia de Husserl (penso, sobretudo, na longa recensão ao livro de Jaspers sobre as visões do mundo), mostram, eloquentemente, a inspiração hermenêutica de toda a sua reflexão. Em suma, nas aulas sobre a religião, o seu esforço é o de procurar compreender a religião, dentro de uma experiência religiosa que é a dos primeiros cristãos, e, da mesma feita, a sua (visto que não a analisa como um caso histórico que tivesse sido escolhido, arbitrariamente ou por razões explícitas que fosse, assumindo-a, sem mais, como “própria”; veja-se a absoluta ausência de uma justificação “científica” para a escolha desses textos), e esse esforço de compreensão a partir de dentro é motivado, na recensão de Jaspers, não através de razões teóricas (colher a essência autêntica do fenómeno), mas através de razões de empenhamento existencial. Só colocando-se, explicitamente, em relação com a “coisa” histórica que se quer compreender, é que ela pode ser verdadeiramente compreendida, mas isso exclui qualquer objectividade, sendo, de facto, interpretação (interessada, empenhada, comprometida, projectual).

Regresso ao pensamento débil, que se inspira nessa leitura, de forma alguma arbitrária ou parcial, da lição de Heidegger. Das duas referências textuais que recordei, as aulas sobre a religião e a recensão a Jaspers, a mais determinante é a primeira delas, na medida em que conceptualiza, verdadeiramente, tudo aquilo que a outra poderia parecer indicar como via a seguir, em termos metódicos, teóricos, etc. Heidegger assume, nas lições sobre a religião, a experiência cristã como sua própria condição existencial e histórica, precisamente para respeitar o “programa” hermenêutico que delineia na recensão a Jaspers. Assim, o pensamento débil leva a sério a sua própria colocação na tarda modernidade, propondo uma interpretação, que, neste caso, é a do debilitamento das estruturas ontológicas fortes em todos os planos da existência. Sublinho, apesar de não ser tão evidente à primeira vista, que se trata de uma posição fundamentalmente

semelhante, e em continuidade, com a de Heidegger, por estar em causa, em ambos os casos, a tradição cristã, a qual é lida de duas formas diversas, mas ligadas entre si.

Di-lo-ei de uma outra maneira. Se sigo Heidegger, devo reconhecer que o ser não é a objectividade dada de uma vez por todas aos olhos da mente (desde o platonismo até ao cientismo positivista), e percebo bem como essa objectividade, “no fim” (com Nietzsche) se dissolve na pluralidade das visões do mundo, que se tornaram inconciliáveis. Eu encontro-me nesta situação e chamam-me para vos responder, e, portanto, para a interpretar como alguém que deve, antes de mais, perceber a pergunta que lhe é dirigida. Interpreto – portanto, não olho objectivamente – a minha situação como condição posmoderna, na qual, “do ser, como tal, já não existe nada”, na qual não se dão fundamentos, mas só interpretações que devem procurar acordos, convergências, etc. É aquilo a que chamo “debilitamento” do ser. Psicanálise como erosão da ultimidade da consciência, democracia como erosão da defingitividade da autoridade do Estado, multiculturalismo como fim da fé no único percurso progressivo (e eurocêntrico) da história, enfim, ciências físicas como redução da realidade das coisas a elementos cada vez mais impalpáveis e “abstractos”, e mundo da informação como narração da história em acto. Todos eles, aspectos do “debilitamento”.

Que terá a ver com tudo isto o outro elemento que inspirou Heidegger, o cristianismo? Tem a ver, enquanto mensagem originária da “kenosis”. O Ocidente é a terra do pôr-do-sol (do ser), isto é, da encarnação de Deus, do desmentido de qualquer identificação do ser com a plenitude da presença e com a violência que a essa identificação sempre correspondeu.

Para me ligar ao tema do qual parti, ou seja, à especificidade italiana dessas teses, recordaria, antes de mais, o “porque não podemos não nos dizer cristãos” de Benedetto Croce, um filósofo cujo pensamento se encontra muito mais próximo da hermenêutica de quanto se costuma supor. Também na sua essencial

inspiração historicística. Uma filosofia que não queira aceitar a identificação metafísica do ser com o objecto – objecto último, fundamento que explica e justifica o todo – só se pode desenvolver como uma (paradoxal) filosofia da história, na medida em que os argumentos que pode apresentar, num debate racional, são sempre marcados pela proveniência, a qual é sempre história de mortais, e, portanto, nunca depósito de verdades eternas, nunca dar-se da ultimidade do pensamento. O “dizerem-se” cristãos de Croce é, pois, um reconhecimento de uma proveniência, sem a qual a nossa vida de seres pensantes – aqui, agora, na Europa moderna e tardomoderna – não tem sentido, não se pode articular.

Mas será um modo demasiado débil de pensar, o cristianismo? Ou não será, pelo contrário, o modo de levar a sério o seu mandamento da caridade, também como redução de qualquer pretensão de definitividade e aceitação de uma criatural finitude?



OS MUITOS DIALECTOS DA EMANCIPAÇÃO

JOSÉ MANUEL PUREZA
Universidade de Coimbra

QUE CIDADE é esta com cuja construção o pensamento italiano se compromete? Melhor que ninguém, um compatriota de Vattimo, Italo Calvino, traçou-lhe os contornos que mais contam, ao descrever-nos Berenice. Assim:

Em vez de falar-te de Berenice, cidade injusta, que coroa com tríglifos ábacos métopas as engrenagens das suas maquinarias de moer carne [...] deveria falar-te da Berenice escondida, a cidade dos justos, que se debatem com materiais ao acaso na sombra das traseiras e vãos de escadas, ligando uma rede de fios e tubos e roldanas e pistões e contrapesos que se infiltra como uma planta trepadora entre as grandes rodas dentadas [...]. Mas é preciso que tenhas em conta o que vou dizer-te: no sêmen da cidade dos justos está oculta por sua vez uma semente maligna; a certeza e o orgulho de estar dentro da justiça [...] fermentam em rancores rivalidades despeitos, e o natural desejo de desforra sobre os injustos tinge-se do frenesi de estar no seu lugar e fazer o mesmo que eles. Uma outra cidade injusta, embora sempre diferente da primeira, está assim a escavar o seu espaço dentro do duplo invólucro das Berenices injusta e justa. Dito isto, se não quiser que os teus olhos colham uma imagem deformada, tenho de chamar a tua atenção para uma qualidade intrínseca desta cidade injusta que germina em segredo na secreta cidade justa: e é o possível despertar – como um agitado abrir de janelas – de um latente amor pelo justo, ainda não submetido a regras, capaz de recompor uma cidade ainda mais justa do que era antes de se tornar recipiente da

injustiça. Mas se se vasculhar ainda mais dentro deste novo germe do justo descobre-se uma pequena manchinha que se dilata como a crescente inclinação para impor o que é justo através do que é injusto, e talvez seja o germe da uma imensa metrópole...

É em Berenice – assim atravessada por uma insanável tensão entre justiça e injustiça – que o pensamento se faz acto.

Enquanto desafiante metáfora, Berenice exprime quer o global quer o local. Em escala global, ela representa a luta entre o “apartheid” e a “polis” planetários. Porque a cidade-mundo é feita, sobretudo, de pobreza, negação da dignidade, etnocídio, ecocídio e guerra infinita e legitimada. Mas é também feita do horizonte dos justos, com redes de activismos pelas cidadanias, regulação pactuada da força e do poder, códigos de conduta alicerçados no primado do património comum. Em escala local, as contradições de Berenice evidenciam-se em cidades que aspiram a ser urbes mas se demitem de ser “civitas”. E, por isso, assistem atávicas à privatização do espaço público, à hiper-mediatização sem recheio e ao esvaziamento físico e humano dos seus centros.

O legado da tradição italiana – de “empenho cívico” e “interesse pela vida comum”, de “primado moral e civil” – desagua hoje nesta Berenice complexa. É na História, sempre inacabada – isto é, no combate que os justos travam contra o injusto que habita neles mesmos, e na descoberta das dinâmicas de justiça que perpassam pelos interstícios das estruturas injustas – que o pensamento assume funções constitutivas da política, impedindo que se naturalize de vez uma das maiores perversões do nosso tempo: a de vivermos uma espera sem esperança.

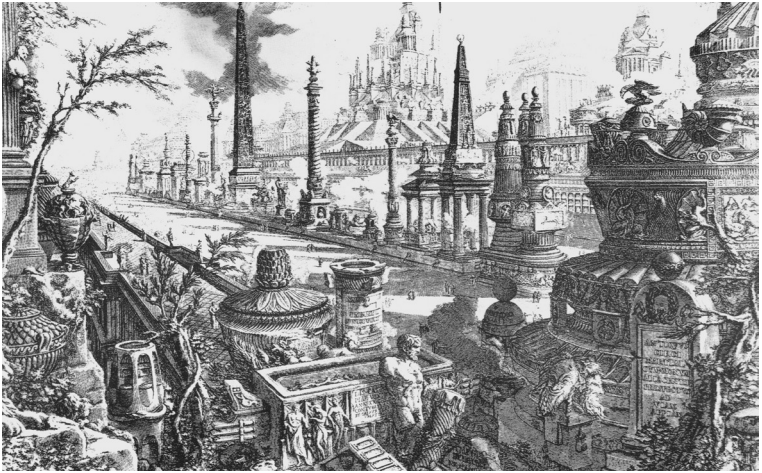
Ciente, pela trajectória da sua geração, do acerto da advertência metafórica de Calvino, Gianni Vattimo sugere-nos que a alternativa ao “apartheid” global e à anti-“civitas” local não é mais feita de verdades objectivas e transcendentais, protagonizadas por sujeitos históricos imaculadamente novos. O injusto está sempre presente no justo e o risco de a substituição de sujeitos ser uma

mera cosmética do mesmo-às-avessas revelou-se, na experiência histórica, dramaticamente real.

Em *A sociedade transparente*, Vattimo sintetizará a recusa desta linearidade facilmente pervertível: “Ao cair a ideia de uma racionalidade central da História, o mundo da comunicação generalizada explode numa multiplicidade de racionalidades ‘locais’ – minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas – que tomam a palavra ao deixarem de ser silenciadas e reprimidas pela ideia de que há uma só forma verdadeira de realizar a humanidade, em detrimento de todas as particularidades, de todas as individualidades limitadas, efémeras e contingentes”. E sublinha: “O efeito emancipador da libertação das racionalidades locais não reside apenas em garantir a cada uma um maior reconhecimento e autenticidade [...]. O sentido emancipador da libertação das diferenças e dos ‘dialectos’ está antes no efeito adicional de ‘estranheza’ [...]. Se eu falar o meu dialecto num mundo de dialectos, mais consciente me tornarei de que a minha língua não é a única mas antes precisamente um dialecto mais entre outros”.

É neste contexto – em que a aprendizagem dos vícios do passado não nos deixa margem para qualquer alibi – que importa questionar os conteúdos e o sentido da emancipação social, entendida como construção da “polis” em todas as escalas, e do pensamento que com ela se compromete. A grande virtualidade do “pensiero debole” está precisamente em advertir, de mãos dadas com a ficção mágica de Calvino, que a tentação de dar primazia a novos sujeitos históricos e a novas agendas hierarquizadas conduzirá facilmente ao impasse próprio de todos os totalitarismos.

Por isso, a “polis” multidimensional há-de ser mozaico e não quadro monocromático. Há-de ser constelação e não corpo unitário. Há-de ser multicultural e não denominador comum. Talvez isso equivalha a acreditar que há-de ser fatalmente trabalho de minorias. Talvez. E então?



ROMA COMO SISTEMA DE RUÍNAS

ARMANDO GNISCI

Universidade de Roma 1

“[...] A nossa república não saíra do engenho de um só, mas de muitos, e não foi construída apenas na vida de um homem, mas durante alguns séculos e gerações.” CÍCERO

“Todos os homens têm uma secreta atracção pelas ruínas.” R. CHATEAUBRIAND

“A vida é construção, reconstrução.” PAUL VALÉRY

A IDEIA DE ROMA como sistema de ruínas apresenta-se, mal a altissonância do título nos deixa retomar o fôlego, como um paradoxo. O motivo que parece desencadear essa impressão paradoxal reside, não tanto no facto de uma cidade poder ser concebida enquanto sistema¹, como na proposta de acordo com a qual será possível pensar um “sistema de ruínas”, fazendo-o coincidir, além do mais, com a imagem de uma cidade, à semelhança do que parece acontecer nos processos individuados pela fórmula sintética das “estruturas dissipativas” (ordem que se produz através da dissipação e do caos), na nova teoria acerca da evolução da natureza de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers.

¹ Bastará pensar no mito ocidental da cidade utópica, sistema perfeito e sintético da mundanização da Terra. Pensar e estudar a cidade como sistema é, contudo, um modelo que, actualmente, se tornou canónico para especialistas da Antiguidade, urbanistas e cientistas sociais. Um magnífico exemplo desse tipo de pesquisa é oferecido pelo volume de Corrado Maltese, *Roma consumata. Dall'urbanistica all'ecologia*, Roma, Il Bargato, 1986.

Trata-se, por consequência, de um duplo paradoxo, pelo que se mostra absolutamente necessário iluminá-lo, desde já, com alguns argumentos sensatos e, se possível, não contraditórios.

O cerne do paradoxo – e é de toda a conveniência avançar, desde já, para o cerne – reside na estreita relação de parentesco semântico, que pode chegar a parecer uma verdadeira e uma própria coincidência, entre a ideia de sistema e a ideia de forma perfeita e ideal, ou mesmo de beleza. Como diz Leon Battista Alberti no nono livro do *De re aedificatoria*, a beleza é um sistema². Parentesco harmonioso, canonizado, na época moderna, pelo Renascimento italiano, ao qual estamos, hoje, habituados, quando pensamos, e até na nossa experiência quotidiana. Como é possível, então, conceber enquanto sistema aquilo que se apresenta, em termos imediatos, precisamente como o oposto da harmonia e da estrutura perfeita e inata que exprime e mostra a beleza, ou seja, “a acumulação de detritos” da cidade imperial³? E mais, como é possível pensar em semelhante contradição, real e, aparentemente, inextricável, a propósito de uma cidade que é o lugar máximo da realidade moderna?

É possível pensar numa cidade como sistema de ruínas se *se pensa* e se *se vive* em Roma. Onde pensar e viver formam, de modo não contraditório, uma trama inextricável de condição “transcendental” e de determinação existencial, que se implicam mutuamente. Dentro do Mercado de Trajano, funciona uma escola do ensino básico.

A resposta às inquietantes questões acerca do paradoxo inicial parece residir nesse nó, no facto de se ter optado por considerar esta cidade a partir do modo como ela é *pensada* enquanto *vida*. A resposta consiste em pensá-la, vivendo-a, vivendo nela.

² Recordado por Philippe Minquet em, “Il gusto delle rovine”, artigo que abre o fascículo da *Rivista di Estetica* (8, 1981) inteiramente dedicado ao tema “Estetico e rovine”.

³ A imagem encontra-se no final do famoso conto-parábola de Kafka, *Eine kaiserliche Botschaft, Uma mensagem do Imperador*.

A resposta reside, literalmente, naquele que vive, no *vivente*. Só assim, de facto – num instante de fulgor, ou ao longo de toda uma vida de dedicação –, será possível intuir a nossa relação, vital e pensável, a nossa *experiência* não museológica, não erudita, não livresca, não espectacular, do antigo. Em poucas palavras, o sentido da com-pertença e da com-evolução. A mesma coisa que um poeta que, ainda hoje, não é particularmente apreciado, Ugo Foscolo, designou, com palavras de 1806, a “celeste correspondência dos sentidos amorosos”⁴.

Posto isto, talvez possamos dizer que o título, “Roma como sistema de ruínas”, quer significar, propriamente, que *Roma é um sistema vivente das ruínas*. Esta explicitação atributiva, à qual tão rapidamente chegámos, não sobrecarrega de contradições o meu ponto de partida, mas sobredetermina-lhe o sentido – pelo menos, assim espero. Vejamos como.

A maior ruína de Roma, persistente, universalmente reconhecida, é, sem dúvida, o Coliseu. A palavra “Coliseu” vem do grego “kolossos”⁵, que não significa, originariamente, gigantesco, de grande tamanho, colossal. Provindo antes de uma raiz “kol-”, remete, diversamente, para a ideia de algo erecto, que está de pé (a coluna), e continua a estar. E não só, mas também a viver.

Pelo contrário, a ruína romana menos “erecta” que exista é o Circo Máximo. Esse grande buraco antigo dentro da cidade, que tem o tráfico automóvel a deslizar, mesmo ali ao lado, sem o ver, é uma *ruína sem ruínas*, que desenha, dentro do tecido urbano, um espaço absolutamente admirável e único, tanto quanto o é o do Coliseu. Representa o espaço que se tornou lugar invisível, inabitável, invisitável, e que apenas permanece experienciável na sua pureza vácuca, como forma desenhada da subtracção, do acaso, do vazio e do aberto. No seu recinto, o espaço não voltou

⁴ “Celeste corrispondenza d’amorosi sensi”.

⁵ Philippe Dubois, “Figures de ruine. Notes pour une esthétique de l’index”: *Rivista di Estetica*, 8, 1981, p. 19.

a ficar em posse e sob domínio da natureza, por incúria material e esquecimento cultural. Natureza e história foram mantidas como que suspensas, numa pausa “por tempo indeterminado”, que representa, contemporaneamente, uma dimensão diversa e muito particular do espaço-tempo. Se alguém se decide a atravessá-lo – e, para o atravessar, é preciso tomar uma verdadeira e própria *decisão*, de manhãzinha cedo, preferencialmente –, sente-o e experimenta-o como o limite extremo da espacialidade histórica do Ocidente. Apresenta-se como a pura forma de tudo aquilo que se tornou ruína última, resíduo final do *arruinamento* que se transformou em decalque vazio e lugar vasto, dentro da cerca do apinhado e da história, do tempo e do presente. O Circo Máximo é o decalque aberto que se torna pura forma da ruína, especular para todo o sistema sobrevivente das ruínas que se continuam a erguer. É a ruína mais arruinada, reduzida ao seu extremo, que, dentro do sistema de ruínas, funciona como sinal do lugar, enquanto espaço vazio esvaziado pelo tempo e *mantido* para sempre como tal, ruína das ruínas que se tornou pura forma do espaço, “forma loci”. Um lugar que é possível conceber como avesso do monumento, *como uma obra de arte produzida pela história por subtração de matéria*. Não uma obra de arte conservada, apesar da “sofreguidão do tempo”, mas um edifício completamente arruinado pela vivência temporal e *por ela assim* transformado em puro espaço estético. Um lugar que é extraordinariamente experienciável, mesmo na sua absoluta monumentalidade invisível.

O Coliseu e o Circo Máximo representam os dois confins do sistema complexo das ruínas romanas, desde a forma pura da erecção que persiste, até à forma total e extrema da ruína como vazio desenhado. No centro, poderíamos situar, idealmente, o Pantéon, templo de todos os deuses, igreja católica dedicada a Todos os Santos e capela sepulcral dos Reis de Itália. E a Praça Navona. À diferença do Circo Máximo, com capacidade para acolher cerca de 300.000 espectadores, no tempo de Dioclesiano,

e onde se travavam verdadeiras e próprias batalhas fingidas, como a que César quis fazer em 46 a. C., o antigo estádio de Domiciano tornou-se uma completa e harmoniosa exposição do Barroco romano. Mas essa harmonia só foi possível em virtude da *forma* antiga que se vê, “en creux”, como recolhimento espacial e disposição volumétrica adensada por edifícios e monumentos modernos. A Praça Navona é pura forma do decalque, um esqueleto com ar antigo encarnado pela construção histórica.

No meio da área “ideal”, representada por esses monumentos e patente em toda a parte, estende-se a variedade da sobrevivência das ruínas que ficam fechadas na eterna persistência significada pelo edifício com buracos e pelo campo aberto no vazio. Assim vive e continua a viver Roma, por dentro das suas ruínas, que são, ao mesmo tempo, elementos de construção, lugar para habitar, base, mais ou menos abusiva, de elevações, estrada que continua a ser batida, traçado ainda hoje percorrido, lugar continuamente reusado, perímetro antigo estratificado e ultrapassado no percurso, trânsito, convocação, entrave, engarrafamento, experiência da forma da erecção e do vazio.

Mas Roma também tem uma ruína especular total *fora de si*, a Vila Tiburtina, que o imperador Adriano quis, como realização de uma ideia extraordinária, a de uma cidade habitada por um único homem, cujo sistema de edifícios, de ruas, de águas e de todos os monumentos, recolhesse e congregasse as funções de cidade, vila, museu, habitação, teatro de toda uma civilização, fechadas numa *obra sintética espectacular urbana*, que representa o condensado do Império, o avesso de Roma e o seu duplo.

O avesso, porque essa vila-cidade-museu é uma obra urbana sintética, construída por vontade e para amparo de um único homem e do seu excelso poder, o “imperium”. Uma grande construção do imaginário e da vontade de um indivíduo, e não uma cidade edificada, arruinada, modificada e reconstruída, ao longo dos séculos, por milhões de humanos, por inúmeras vontades e pelo acaso. O duplo, porque essa vila de ruínas representa a

imagem paralela do eterno urbano, que encontra em Roma o outro pólo significativo. Se Roma testemunha a eternidade porque vive e sobrevive sobre as próprias ruínas ao longo dos séculos, a Vila Adriana é a ruína do sistema ideal de uma cidade feita de uma só vez, de uma vez por todas e para sempre, em virtude de uma única decisão, é a *ruína ideal*. Enquanto ruína acabada, testemunha na eternidade aquela decisão que se tornou obra urbana-extraurbana única e admirável. Embora arruinada para sempre, a Vila Adriana representa a forma perfeita, paralela e especular, de uma *outra* ideia de Roma, a Roma de um só habitante. Ou melhor, do único cidadão romano e do mundo que podia pensar e decidir construir e possuir uma cidade ideal, na forma de uma Roma real, só para ele próprio, o imperador. A Vila Adriana é o maior sonho e a mais perfeita realização daquilo que entendemos por poder imperial, encarnado pela vontade precisa e pessoal de um imperador. O maior “sinal” imperial e mundano, imaginável e concreto, sonhado, mas decidido e edificado. “Imperare” significa, de facto, poder no máximo grau. O máximo grau do poder, para o homem, consiste em decidir, realizar e usufruir de uma obra imaginada e desejada, *verificar*, no sentido de tornar verdadeiro, unificando imaginação e realidade mediante a concepção absolutamente mundana do poder e dos seus limites. Conquistar territórios e fundar cidades são manifestações sumas, mas não representam o topo do poder. Os territórios e as populações preexistem, contudo, à vontade do conquistador, e não podem ser feitos prisioneiros para sempre. As cidades serão edificadas, modificadas e destruídas, por infinitos outros e pelo tempo. Do seu fundador, conservarão, no máximo, o nome. O limite extremo do poder, na acabada excelência da *imperialidade*, é representado pela concepção de construir uma cidade, imaginária e única, unicamente para si, uma *Roma pessoal e perfeita*, simultânea e acabada desde o início e de uma vez por todas. Uma vez que deixe de ser habitada pelo seu imperador, tornar-se-á inabitável e in-hereditária, uma *ruína perfeita*, para

sempre fruível, perfeitamente, como ruína. O contrário e o exorcismo absolutos da *decadência* e da *queda* do “império” romano. O contrário da cidade de Roma e o seu espelho, diversamente, *mas também assim*, “eterna”. Nela, o máximo poder da mundanidade desposa a máxima mundanidade do poder – outra coisa não é a ideia e o sentido da palavra império, realizados, de uma vez por todas, num *portador histórico*, o imperador Adriano.

A Vila Adriana é a *outra face* da imperialidade e da eternidade de Roma e do Império romano. A Urbe não é concebível sem a presença especular da Vila, e a Vila, “lugar único” no mundo, como diz Yourcenar, só teria sentido como duplo “ideal” da Urbe, manifestação concreta do mais alto poder que o homem pôde conceber e realizar. Se Roma tem fundadores míticos e, como diz Cícero, “[...] a nossa república não saíra do engenho de um só, mas de muitos, e não foi construída apenas na vida de um homem, mas durante alguns séculos e gerações”⁶, a Vila Adriana é a imagem perfeita de uma Roma imaginada e realizada por um único homem, pela sua vontade, pelo seu poder e pela sua cultura. Roma pensada e realizada toda de uma vez e para sempre, *imutável* pela parte de outras vontades, como vila-cidade--museu habitável. No fundo, o sonho de cada romano e de cada cidadão do mundo, quando imagina Roma *para si*.

Ambas, Roma e a Vila Adriana, se continuam a espelhar na sua extraordinária e complementar eternidade, uma intemporal, a outra *puramente imperial*. E ambas sonham uma com a outra. Roma, com ser perfeita e nunca *destronada* do seu império, como a Vila Adriana. A Vila Adriana, com ser viva como Roma. Ambas são manifestações e bitolas mundanas da ideia perfeita e

⁶ *De republica* 2.2, em *Romana. Antologia da cultura latina*, organizada e traduzida do original por Maria Helena da Rocha Pereira, Universidade de Coimbra, 4ª ed., 2000, p. 35 (“nostra autem res publica non unus esset ingenio sed multorum, nec una hominis vita sed aliquot constituta saeculis et aetatibus”).

Todas as citações de textos traduzidos em Portugal são transcritas a partir dessa versão. Noutros casos, proceder-se-á à respectiva tradução. N. da trad.

histórica do eterno terrestre que nós, humanos, *só de nelas pensarmos*, conseguimos conceber. A eternidade da vida das nações, conforme dizia Vico.

O filósofo alemão Georg Simmel, num magnífico ensaio de 1919, intitulado, *Die Ruine, A ruína*, reconhece nas ruínas o momento catastrófico em que o equilíbrio do edifício arquitectónico, entre espírito e natureza, se desfaz, inclinando-se para a natureza:

Esse singular equilíbrio entre a matéria mecânica, pesada, que se opõe, passiva, à pressão, e a espiritualidade formativa que puxa para cima e se quebra no instante em que a construção fica em ruínas. De facto, isso não significa outra coisa se não que as forças meramente naturais se começam a apoderar da obra humana. A equação entre natureza e espírito, representada pelo edifício, desloca-se a favor da natureza. Essa deslocação resolve-se numa tragicidade cósmica, que, pelo modo como a sentimos, coloca cada ruína na sombra da melancolia. Então, a decadência parece ser uma vingança da própria natureza, pela violência que o espírito lhe inculcou, formando-a à sua própria imagem.⁷

Essa melancolia, prossegue Simmel, serve de preâmbulo à atmosfera de paz que

Circunda a ruína, [...] é a sede da vida da qual a vida se despediu. [...] A ruína cria a forma presente de uma vida passada,

⁷ “Questo singolare equilibrio fra la materia meccanica, pesante, che si oppone passiva alla pressione e la spiritualità formativa che preme verso l’alto e s’infrange nell’istante in cui la costruzione va in rovina. Infatti ciò non significa altro se non che le forze meramente naturali prendono a impadronirsi dell’opera umana: l’equazione fra natura e spirito rappresentata dall’edificio si sposta a vantaggio della natura. Questo spostamento si risolve in una tragicità cosmica, che a nostro sentire colloca ogni rovina nell’ombra della malinconia. Infatti ora la decadenza appare come la vendetta della natura per la violenza che lo spirito le ha arrecato formandola a propria immagine”, *La rovina: Rivista di Estetica*, 8, 1981, pp. 121-127.

não com base nos seus conteúdos ou nos seus restos, mas com base no seu passado, enquanto tal. Também é esse o fascínio das antiguidades.⁸

Nada disso acontece em Roma. Em Roma, as ruínas *não têm paz e não a dão*. A queda de Roma não é “repouso do mundo”, como queria o Verri de *Le notti romane, As noites romanas*, mas tão só um episódio, embora crucial, da história de Roma e do seu *trabalho* incessante. Em Roma, a natureza não venceu o espírito, dado que o espírito continuou a viver através do tempo, e as obras dos humanos através do contínuo reuso e *abuso*, através da inexausta e, ao que parece, inesgotável, *urbanização da orbe*, como já o tinha visto o olhar de Cláudio Rutílio Namaciano.

Em Roma, a vida não parou nem se despediu, porque, como dizia o nosso mestre e amigo, Gioacchino Belli, não há uma Roma Antiga e uma Roma moderna:

“dentro do mundo há então duas Romas?!”
quê, só *uma*, antiga e moderna.⁹

A eternidade de Roma talvez consista mesmo nessa extraordinária e incessante *sobrevivência*. Viver através de e, continuamente, sobre o vivido, viver mediante, a partir do, do, pelo, vivido vivente¹⁰, e adestrar os viventes na pertença comum ao passado. Nesse sentido, Roma é capital do mundo, não por ser a cidade

⁸ “Circonda la rovina, [...] essa è la sede della vita dalla quale la vita ha preso congedo. [...] La rovina crea la forma presente di una vita passata, no in base ai suoi contenuti o ai suoi resti, bensì, in base al suo passato in quanto tale. Questo è anche il fascino delle antichità”, *ib.*

⁹ “‘dren’ar monno ce sò dunque du’ Rome?!’ / ma solo *uma*: antica e moderna”.

¹⁰ Os poetas, de Goethe a Swinburne, de Poe a Ady, sempre sentiram essa extraordinária persistência estratificada da presença. Basta citar, de entre os mais recentes e os menos conhecidos dos italianos, Guyla Illyés, o grande poeta úngaro do século XX: “Não decrépita / nem mutilada / jaz beleza / nas

mais importante, mais bela, mais grandiosa, mais cosmopolita, mais central, mais moderna, mas porque é a mais *mundana*, a que une o passado ao presente dentro do seu modo de ser e de viver. Aquela que, única no mundo, permite a *quem quer que seja* esta experiência, para além de toda a espectacularização e de toda a museificação do passado. Roma é a capital do mundo do tempo. O testemunho – de uma vez por todas, mas sem excluir as outras vezes – da translação do centro do mundo, da cidade de Deus, Jerusalém, para a dos homens. Pelo menos, para os povos do Mediterrâneo e do Ocidente euro-asiático.

Talvez mais do que todos, tenham sentido esse carácter de eternidade vivente e sobrevivente de Roma, o olhar de Henry James que lê a parede posterior do Capitólio e a memória do imperador

colunas abatidas. // Contorce-se, e basta. // Saúde imarescível! // Tensos os músculos ainda e ainda / mas assim tu próprio, vês, / excitas-te, / ela combate ama / no último suspiro o tempo” (“Non decrepita / neppure mutila / giace beltà / nelle colonne abbattute. // Si divincola, e basta. // Salute immarescibile! // Tesi i muscoli ancora e ancora / ma così che tu stesso, vedi, / t’eccti, / ella combatte ama / all’ultimo respiro il tempo.”, trad. it. de Sauro Albisani, “Rovine romane”, *Europa*, Venezia, Marsilio, 1986). E talvez seja em Roma que pensa Marco Polo, quando descreve Zaira a Kublai Kan: “É desta onda que refluí das recordações que a cidade se embebe como uma esponja e se dilata. Uma descrição de Zaira tal como é hoje deveria conter todo o passado de Zaira. Mas a cidade não conta o seu passado, contém-no como as linhas da mão, escrito nas esquinas das ruas, nas grades das janelas, nos [corrimãos] das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos postes das bandeiras, cada segmento marcado por sua vez de arranhões, riscos, cortes e entalhes.”, trad. port. de José Colaço Barreiros, Italo Calvino, *As cidades invisíveis*, Lisboa, Teorema, 2002, pp. 14-15 (“Di quest’onda che rifluisce dai ricordi la città s’imbeve come una spugna e si dilata: una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole”, *Le città invisibili*, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falsetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1992, v. 2, p. 365).

Adriano, reconstruída por Margerite Yourcenar. Ouçamos os dois textos:

As vossas desiludidas esperanças no sublime voltam a despertar, pelo menos em parte, passando para além do palácio, e escolhendo, ao acaso, uma das duas rampas curvas que descem para o Fórum. Ali, poder-se-ão dar conta de que o pequeno edifício com estuques não é mais do que uma excrescência moderna que surge sobre o poderoso bastião de uma construção antiga, cujos grandes blocos de tufo poroso, que constituem a sua base, parecem quase regressar à primitiva, tirânica, coesão com a rocha virgem. Há algo de simultaneamente prodigioso e bizarro, na união entre essa supraestrutura delicada, cuja fachada, comparativamente, se pode considerar moderna, e as fundações venerandas, profundamente radicadas no terreno. Poucas coisas, em Roma, são tão atraentes, como medir com o olhar a longa linha perpendicular dos canos que, das janelas habitadas do palácio, com as suas varandas em sacada, cortinados de musselina, gaiolas para os pássaros, chega até à obra construída, áspera e irregular, da época republicana.

No Fórum propriamente dito, o sublime desaparece novamente, apesar de o recente alargamento das pesquisas arqueológicas nos oferecer novas possibilidades de que volte a emergir. Não há nada, em Roma, que melhor ajude a vossa fantasia a levar a cabo um mais rigoroso voo no passado, do que estarem tranquilamente apoiados, num dia de sol, nas barreiras que delimitam a grande área central das escavações. Quando param naquele lugar, ver o mundo antigo, materialmente trazido à luz, transformado pela pá, de dado cronológico abstracto e inacessível, em objecto com matéria e com volume, “conta-vos” mais coisas do que quantas possam enumerar.¹¹

¹¹ “Le vostre deluse speranze del sublime si ridestano, almeno in parte, passando al di là del palazzo e scegliendo a caso tra i due curvi declivi che scen-

A nossa Roma já não é a pequena povoação pastoril do velho Evandro, grávida de um futuro que é já, em parte, passado; a Roma conquistadora da República desempenhou o seu papel; a desvairada capital dos primeiros Césares tende, por si mesma, a tornar-se circumspecta; outras Romas virão, de que mal posso imaginar a fisionomia, mas para cuja formação terei contribuído. Quando visitava as cidades antigas, santas, mas findas, sem valor presente para a raça humana, comprometia-me perante mim mesmo a evitar que a minha Roma tivesse o destino petrificado de uma Tebas, uma Babilónia ou uma Tiro. Salvar-se-ia do seu destino de pedra; construiria para si, com a palavra Estado, a palavra cidadania, a palavra república, uma imortalidade mais segura. [...] Aos corpos físicos das nações e das raças, aos acidentes da geografia e da história, às exigências discordantes dos deuses ou dos antepassados teríamos sobreposto para sempre, mas sem

dono verso il Foro. Là vi potrete rendere conto che il piccolo edificio con gli stucchi non è altro che un'escrescenza moderna sorta sul poderoso bastione di un'architettura antica, i cui grandi blocchi di tufo poroso, che ne costituiscono la base, sembrano quasi ritornare alla primitiva, tirannica coesione con la roccia vergine. Vi è qualcosa di prodigioso e di bizzarro insieme nell'unione tra questa sovrastruttura delicata, la cui facciata a paragone si può considerare moderna, e le fondazioni venerande, profondamente radicate nel terreno; poche cose a Roma risultano attraenti quanto il misurare con lo sguardo la lunga linea perpendicolare delle tubature che dalle finestre abitate del palazzo, con i loro aggettanti balconi, le tende di mussola, le gabbie per gli uccelli, giunge fino all'opera muraria scabra e irregolare dell'epoca repubblicana.

Nel Foro propriamente detto il sublime scompare nuovamente, sebbene il recente ampliarsi delle ricerche archeologiche ci offra nuove possibilità perché riemerge. Non vi è nulla a Roma che aiuti la vostra fantasia a compiere un più rigoroso volo nel passato, quanto lo starsene tranquillamente appoggiati, in un giorno di sole, alle transenne che delimitano la grande area centrale degli scavi; quando vi fermate in quel luogo, il vedere il mondo antico materialmente portato alla luce dalla vanga trasformato, da dato cronologico astratto e inaccessibile, a oggetto di materia e di volume, vi 'racconta' più cose di quante ne possiate enumerare", Henry James, *Ore italiane*, a cura di Attilio Brilli, Milano, Garzanti, 1984, pp. 173-174.

destrutir nada, a unidade de uma conduta humana, o empirismo de uma sábia experiência. Roma perpetuar-se-ia na mais pequena cidade onde os magistrados se esforçassem por verificar os pesos dos negociantes, limpar e iluminar as ruas, opor-se à desordem, à incúria, ao medo, à injustiça, e reinterpretar razoavelmente as leis. Assim, só decairia com a última cidade dos homens.

[...] Roma. O cadinho, mas também a fornalha e o metal em ebulição, o martelo, mas também a bigorna, a prova visível das mudanças e dos recomeços da História, um dos lugares do mundo onde o homem terá mais tumultuosamente vivido. [...] Pensava também, com uma espécie de terror sagrado, nos grandes incêndios do futuro. Estes milhões de vidas passadas, presentes e futuras, estes edifícios recentes, nascidos de edifícios antigos e seguidos, eles próprios, de edifícios que não-de nascer, parecia-me sucederem-se no tempo como vagas; por acaso era a meus pés que naquela noite essa grande ondulação vinha quebrar-se. [...] O enorme escolho avistado ao longe na sombra, a base gigantesca do meu túmulo que principiavam nesse momento a erigir nas margens do Tibre, não me inspirava nem temor, nem pena, nem vã meditação sobre a brevidade da vida.¹²

¹² Trad. port. de Maria Lamas, Marguerite Yourcenar, *Memórias de Adriano, seguido de Apontamentos sobre as memórias de Adriano*, Lisboa, Ulisseia, 2000, pp. 97 e 144-145 (“La nostra Roma non è ormai più la borgata pastorale dei tempi di Evandro, culla di un avvenire che in parte è già passato; la Roma predatrice della Repubblica ha già svolto la sua funzione, la folle capitale dei primi Cesari tende già a rinsavire da sé; altre Rome verranno e io non so immaginarne il volto; ma avrò contribuito a formarlo. Quando visitavo le città antiche, città sacre, ma morte, senza alcun valore attuale per la razza umana, mi ripromettevo di evitare alla mia Roma quel destino pietrificato d’una Tebe, d’una Babilonia, d’una Tiro. Roma sarebbe sfuggita al suo colpo di pietra, e come Stato, come cittadinanza, come Repubblica, si sarebbe composta un’immortalità più sicura. [...] All’entità fisica delle nazioni e delle razze, agli accidenti della geografia e della storia, alle esigenze disparate degli dèi e degli avi, noi avremmo sovrapposto per sempre, pur senza nulla distruggere, l’unità di una condotta umana, l’empirismo di una saggia esperienza. Nella

Por ora, apenas experimentámos o sabor do sentido do título e, portanto, do que tenho para dizer. Antes de olhar, mais de perto, a ideia de Roma enquanto sistema vivente de ruínas, uma ideia paradoxal, mas, como espero ter mostrado, dotada de algum sentido, será conveniente dar um passo atrás. Diria mais, um passo tanto quanto possível para trás, até às origens desse sistema, um lugar onde ainda não existiam ruínas, mas fundações.

Roma tem uma origem que alguns estudiosos reputam não ter fundamento, representando a sua fundação, pelo contrário, um verdadeiro e próprio *afundamento* dentro da estrutura dos séculos e da tradição das antigas fundações urbanas. Foi fundada com rituais pura e deliberadamente repetitivos¹³. Caím, assassino do próprio irmão, é apresentado, na *Bíblia*, como fundador originário das cidades¹⁴. Rómulo, o fundador de Roma, tinha

più piccola città, ovunque vi siano magistrati intenti a verificare i pesi dei mercanti, a spazzare e illuminare le strade, a opporsi all'anarchia, alla incuria, alle ingiustizie, alla paura, a interpretare le leggi al lume della ragione, lì Roma vivrà. Roma non perirà che con l'ultima città degli uomini.

[...] Roma: crogiolo e fornace al tempo stesso, metallo che ribolle; martello sì, ma anche incudine, prova visibile dei mutamenti e dei ricorsi della storia, uno dei luoghi al mondo in cui l'uomo avrà vissuto più tumultuosamente. [...] Pensavo pure, con una sorta di terrore sacro, agli incendi dell'avvenire. Quei milioni di vite passate, presenti e future, quegli edifici recenti, nati su edifici antichi e seguiti a loro volta da edifici ancora da costruirsi, mi sembrava si susseguissero nel tempo, simili alle onde; per un caso, quella notte, gli immensi marosi venivano a infrangersi ai miei piedi. [...] Lo scoglio immane che si scorgeva in lontananza, nell'ombra, le mura gigantesche della mia tomba che cominciava a sorgere allora in riva al Tevere, non mi ispiravano né terrore, né rimpianto, né inani meditazioni sulla brevità della vita.”, *Memorie di Adriano*, a cura di Lidia Storoni Mazzolani, Torino, Einaudi, 1984, pp. 106-107 e 161).

¹³ Mario Perniola, *Transiti*, Bologna, Cappelli, 1985, em particular, p. 117. Sobre o “lugar” de Roma, escreveu um ensaio Christian Norberg-Schulz, trad. it. de Anna Maria Norberg-Schulz, em, *Genius loci*, Milano, Electa, 1979.

¹⁴ Vd. E. Fuchs, “Babylone ou Jérusalem: la symbolique de la ville dans la tradition biblique”: *L'homme dans la ville*, Lausanne, Payot, 1984. Santo Agostinho, no *De civitate Dei*, 15.17, diz, “Mas assim como Caím, (que significa *posse*),

acabado de matar o seu irmão. O reino do homem, em ambas as tradições fundamentais da nossa civilização, baseia-se no fratricídio, um delito que corresponde à transgressão máxima, a seguir ao homicídio do pai, e sobre o qual se institui, todavia, a ordem cósmica.

A ordem mundana parte, pois, de um homicídio e de uma fundação. Mas, enquanto que, por um lado, Caím e Nemrod, segundo a *Bíblia*, dão origem a cidades malditas e perdidas, como Henoc, Arac, Acad, Assur, Ninive e a Babilónia¹⁵, todas elas inimigas de Jerusalém, a cidade de Deus, real e celeste, por outro lado, Rómulo funda a cidade *eterna* dos humanos. O centro do mundo bíblico era Jerusalém, o centro do centro era o Templo, e no centro do Templo havia uma cela vazia¹⁶. O centro do mundo romano era o Pantéon, para onde Adriano convocou todos os deuses, nas ruínas do Templo de Agripa, a fim de que convivessem com todos os humanos. De um lado, o abismo vazio para além do qual há [*um*] Deus, do outro lado, a fervilhante pluralidade, não finita, dos deuses. Como disse Cláudio Rutílio Namaciano, Roma

[...] mãe dos homens e mãe dos deuses
[...]

fundador da cidade terrestre [...] indica[m] que essa cidade tem um princípio e um fim terreno onde não é de esperar nada mais do que neste século se pode ver.”, *A cidade de Deus*, tradução prefácio, nota biográfica e transcrições de J. Dias Pereira, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, v. 2, p. 1379 (“Cain, quod interpretatur possessio, terrena conditor civitatis, [...] indicat istam civitatem et initium et finem habere terrenum, ubi nihil speratur amplius quam in hoc saeculo cerni potest”).

¹⁵ Vd. E. Fuchs, *op. cit.*, p. 11. Nemrod, nos ditirambos de Nietzsche, é identificado com Zaratrusta: “Ó Zaratrusta, / crudelíssimo Nemrod!” (“O Zarathrustra, / crudelissimo Nimrod!”, trad. it. de Giorgio Colli, *Ditirambi di Dioniso*, Milano, Adelphi, 1982, p. 39).

¹⁶ Vd. E. Fuchs, *op. cit.*, p. 13.

Fizeste de diversas gentes uma pátria
 [...]

 Fizeste uma urbe, do que antes era a orbe.¹⁷

Roma é a *derrogação* vivente e superante da inimizade entre a Babilónia e Jerusalém. Roma fica para lá, quer de Jerusalém, quer da Babilónia. Assinala, sobre a terra, o advento e a persistência do *secular*, como o cantou Horácio no *Carmen* que lhe pediu Augusto, em 17 a. C. E Roma não só sara, mas *salva*, conforme também o viu o extraordinário olhar de Henry James:

Roma, para onde nos dirigíamos todos juntos, com a sua esplêndida e maravilhosa atmosfera, *salvava* todas as coisas, estendendo até bem longe a sua ampla asa, sem usar outra coisa, se não o grandioso dom que se lhe atribui, e que guarda o segredo da salvação.¹⁸

Roma é o lugar da maior exposição, fundada, vivida, vivente, do império do homem. Um império feito de tempo, sentido, guerras, ruínas, edifícios, estradas, oriente e ocidente, mediterrâneo, cruzamento, tempo, vestígios, ruína, sobrevivência, história. Roma, contudo, é também, contemporaneamente, a sede visível da igreja invisível de Cristo vivente, “o Vaticano moderador do mundo”, como lhe chama Alessandro Verri. Um segredo e um mistério que há dois mil anos nos atormentam¹⁹. E a eternidade religiosa de Roma é fundada, por sua vez, sobre um poder tem-

¹⁷ “[...] Genitrix hominum Genitrixque deorum / [...] / Fecisti patriam diuersis gentibus unam / [...] / Urbem fecisti quod prius orbis erat.”, *De reditu suo*, 51, 63 e 66.

¹⁸ “Roma, verso la quale ci muovevamo tutti insieme, nella sua splendente e meravigliosa atmosfera, *salvava* ogni cosa, stendendo lontano la sua ampia ala e non usando altro che il grandioso dono che le si attribuisce, e che custodisce il segredo della salvezza”, trad. it., *Ore italiane*, p. 275.

¹⁹ *Ib.*, p. 173.

poral que é fruto de uma *falsificação*, a Doação de Constantino. Roma é sede do eterno, enxertado no terreno por um homicídio e por uma mentira.

O passo atrás até à origem do sistema, apesar de muito apressado, mostrou-nos que a fundação da cidade eterna dos humanos, “*urbs caput mundi*”, é, *desde então*, a imposição, o império, o estabelecimento de uma ordem, a *ordem* dos mortais. O impor-se (o “*Ge-stellen*”, diria Heidegger) da “*urbs*” no “*orbis*”. O sistema de ruínas é, pois, a tradição vivente e sobrevivente de todos os vestígios, a partir dos vestígios iniciais do sulco com que Rômulo trespassou a terra das sete colinas. É a organização, fluida, móvel e temporal, da *persistência* e da *eternidade* das obras humanas, dos edifícios que se salvam da morte através do *reuso* incessante do que deles resta, para quem os continuou a viver como a própria cidade, e os continuou a habitar. Podemos-nos, então, aproximar da ideia de Roma como sistema vivente das ruínas, para explorar, mais intimamente, a sua figura de sistematicidade evidente. Concentrarei a ilustração dessa evidência sistemática através da exposição de quatro características distintivas:

1. A primeira é dada pela presença, estratificada e simultânea, no “tecido” urbano, dos vestígios das várias Romas. A cidade configura-se como sistema simultâneo vivente de todas as suas precedências. Essa simultaneidade estratificada é *sustida* sistematicamente. Se não tivesse uma vida própria e um princípio organizador, não poderia manter, conter e transmitir, aumentando-os continuamente, todos os vestígios que lhe são próprios, juntos e *eternamente*. Se assim não fosse, seriam desde sempre, e para sempre, confundidos, dispersos, estilhaçados, abandonados, mortos e embalsamados, como nas cidades mortas, Babilónia, Persépolis, Sippar, Berenice, Cartago, Paestum, Petra, Ninfa, desertos de ruínas, ruínas desertas²⁰. Para se manter sistematicamente em vida, Roma tinha de se comportar, literalmente, e

²⁰ Conforme já o tinham visto Dante, Petrarca e Tasso.

comportou-se mesmo, como um sistema vivente e complexo. É, pois, um sistema, na mesma acepção em que dizemos que um organismo se pode definir como um “sistema aberto”, de acordo com as sugestões que nos oferece aquela espécie de superciência do século XX que, da biologia à ordem da inteligência artificial, estuda o mundo do ponto de vista da teoria dos sistemas e da complexidade.

2. A segunda característica da sistematicidade é dada por aquela a que chamamos a *propriedade* das ruínas. Consiste no facto de Roma ser *reconhecível*, precisamente, através da sua totalidade de sistema vivente de precedentes sobrevivências. Essas precedências são sua *propriedade*, no sentido em que é através delas que Roma se apropria de si, identificando-se, como acontece nos processos psicológicos do indivíduo humano, e, portanto, tornando-se também reconhecível pelo olhar exterior. A *propriedade* é, então, à letra, o seu bilhete de identidade. Não só. Essa propriedade não se esgota na autoidentificação, como condição de uma ulterior reconhecibilidade universal, mas testemunha o indubitável facto de que as ruínas que Roma contém são as *próprias* ruínas, as próprias ruínas de si, da própria história não-acabada. Tal como cada um de nós, viventes, mortais, inteligentes, traz dentro de si, e faz, continuamente, reviver as “ruínas” do próprio destino e da própria história ainda-não-acabada. E mais, as ruínas de Roma são-lhe próprias, porque todas as ruínas *se lhe tornaram próprias*, também aquelas causadas ou importadas por outros. Roma não contém ruínas alheias (como Paris, Treviris, Túnis, Istambul, Turim), mas é a recolha vivente de todas as ruínas *apropriadas*, total, originária e, finalmente, *apropriadas*. Enfim, a propriedade dessas ruínas não é de ninguém, em particular, e é de todos os cidadãos do mundo, em geral, sendo Roma sede capital do mundo, e, embora tivesse deixado de ser centro do espaço, é o centro final de todas as estradas do tempo.

3. A terceira característica é aquela, à qual já profusamente aludimos, de Roma como sistematicidade totalizante aberta e

transcendente da sobrevivência. A cidade é eterna porque vive e faz viver as próprias ruínas, mas não é *uma* ruína.

4. A última característica distintiva da sistematicidade é dada pela *visibilidade espectacular* que a cidade proporciona, quer ao próprio cidadão que a habita, quer ao turista, na vivencialidade e na fruibilidade que designámos como sendo suas propriedades. Em Roma, não há apenas lugares eleitos para visitar, onde esteja guardada a espectacularidade do passado (o Louvre, o Prado, o Hermitage, o British Museum, o Kremlin, etc.). Pelo contrário, oferece-se *inteirinha* como “lugar eleito” de exposição dos feitos históricos dos humanos, na forma “eterna” da “*urbs*”, como sistema habitacional, cultural e estético. Contudo, Roma é também uma cidade que definimos, e vivemos, como caótica, entupida de trânsito, até invivível, e que, muitas vezes, com razão, nos faz desesperar, por a querermos transformar numa capital “verdadeiramente moderna”. Como podemos, então, pensar que corresponda ao máximo da fruibilidade estética da história, se representa, também, o máximo do mal-estar urbano ocidental? O nosso mestre e amigo, Gioacchino Belli, em 23 de Março de 1834, ajudou-nos, uma vez mais, a responder: não se pode separar a Roma antiga da Roma moderna. Nela, só se pode viver, sendo vivente. O que significa, da mesma feita, que os ditos problemas urbanísticos e administrativos da Roma actual só podem ser iluminados, quando não conduzidos a uma solução, de dentro e a partir do espírito que considera, “imagina” e respeita a cidade como um sistema eterno vivente²¹.

Depois da apresentação sintética das características distintivas da sistematicidade vivente de Roma, devemos passar às conclusões.

²¹ Como defende Giulio Carlo Argan, “a Imaginação é a Providência dos laicos e Roma, esperemos, será, finalmente, laica, ou deixará de existir” (“*l’Immaginazione è la Provvidenza dei laici e Roma, speriamo, sarà finalmente laica, o non lo sarà più*”, *Roma interrotta*, Roma, Officina, 1978, p. 12).

Foi posto em evidência o “topos” retórico de Roma como “cidade eterna”, conforme sempre tem vindo a ser apresentado na tradição ocidental. Chegados a este ponto, estamos em condições de afirmar que o carácter essencial de uma tal eternidade coincide – é a mesma coisa – com a sua figura sintética de sistema vivente e persistente das ruínas e com a dupla imagem delituosa do fraticídio e da falsificação, da *troca* do mito de fundação com as “astúcias” da história.

A eternidade de Roma, portanto, na forma que, para nós, é cognoscível e vivível no nosso tempo, “hic et nunc”, já não é, nem é só, o produto, hoje estereotipado, de uma tradição alimentada, sempre e de vários modos, ao longo dos séculos, mas aparece-nos como uma soberana e imperial figura de retórica que, finalmente, para nós, mesmo para nós, expõe e revela, perfeitamente, a própria materialidade alegórica.

A esses não imponho limites no poder nem no tempo:
sem fim é o império que lhes dei. [...] ²²

A eternidade de Roma consiste, sabemos-lo agora, no facto de ser, esta cidade, um sistema de ruínas *vivido*, que foi vivido, está a ser vivido, será vivido e será re-arranjado, incessantemente, até ao fim do tempo humano. Roma é eterna porque vive *de / pelo / além* do passado. É um ecossistema artificial, arqueológico, simultâneo, estratificado sem-fim, diverso, duplo (pagão / cristão), triplo (italiano), múltiplo (“caput mundi”). Um vivente que *transporta* consigo os próprios antecedentes e os próprios delitos. Nós, “cives romani”, somos a sua actual eternidade e a sua reproposta arruinante, *a sua eterna ruína*.

Sigmund Freud, naquele ensaio capital sobre o mal-estar da civilização, escrito em 1930, ao descrever a contínua luta, ao

²² Virgílio, *En.* 1.278-279, em *Romana. Antologia da cultura latina*, p. 132 (“His ego nec metas rerum nec tempora pono: / imperium sine fine dedi [...]”).

longo do processo da civilização humana, entre Eros e Tánatos, recorre precisamente, a certo ponto, ao exemplo de Roma e das suas ruínas sobrepostas, para lançar uma luz sobre os mecanismos da vida do inconsciente. Depois, estranhamente, abandona essa “comparação”, ou “exemplo”, essa hipótese fantástica. Retomamo-la a partir dessa sua interpretação, para a reconsiderarmos no espírito de quanto foi, magnificamente, dito, por Robert Schumann, em 1834:

Não é suficiente que o jovem elabore a velha forma clássica dos mestres do seu espírito. É também necessário que a elabore no seu.²³

E relacionemos a reflexão acerca de Roma, tal como se tem vindo a desenvolver, com a reflexão sobre o destino da nossa actual civilização.

O grande médico vienense concluía o seu texto sobre o mal-estar da civilização com estas palavras:

Os homens, actualmente, estenderam tanto o seu poder sobre as forças naturais que, tirando partido delas, seria fácil exterminarem-se uns aos outros, até ao último homem. Sabem-no bem, donde decorre boa parte da inquietude, da infelicidade e da apreensão do presente. E, então, é de esperar que a outra das duas potências celestes, o Eros eterno, faça um esforço para se afirmar, na luta com o seu adversário, também imortal. Mas quem poderá prever se terá sucesso, e qual será o seu êxito?²⁴

²³ “Non è sufficiente che il giovane elabori la vecchia forma classica dei maestri nel suo spirito; occorre anche elaborarla nel loro”, *La musica romantica*, a cura di Luigi Ronga, Torino, Einaudi, 1982, p. 19.

²⁴ “Gli uomini adesso hanno esteso talmente il loro potere sulle forze naturali, che giovandosi di esse sarebbe facile sterminarsi a vicenda, fino all’ultimo uomo. Lo sanno, e da qui buona parte della loro presente inquietudine, infe-

Esta última frase foi acrescentada por Freud em 1931, quando os acontecimentos políticos da Europa ostentavam uma face deveras ameaçadora. Talvez ainda hoje, não saibamos responder àquela terrível pergunta que nos continua a trespassar, tendo atravessado os horrores de Auschwitz, de Hiroshima, do Vietname, do terrorismo homicida dos nossos anos mais recentes, da Guerra do Golfo. Mas nós, que vivemos em Roma, temos uma esperança a mais, na qual empenhamos os nossos destinos e as nossas inteligências, e através da qual deles damos prova.

Há uma antiga lenda que transmite a mítica história segundo a qual Roma possui um nome secreto que ninguém deve conhecer, até ao fim dos tempos. Se esse nome secreto é o nome de Roma, como há quem defenda, é o nome de Roma lido ao contrário, *Amor*, e, se esta cidade representa o eterno do humano, é mesmo aqui que, aquilo a que Freud chama o Eros eterno, o eterno Amor “che muove il cielo e l’altre stelle”, “que move o céu e as outras estrelas”²⁵, trava a sua luta celeste e terrestre contra a eterna destruição, a negra face imortal da morte, e contra a destruição da vulgaridade e da ignorância, a suja face mortal do poder. Não imortal e negra, mas barulhenta e rutilante, caótica e ignóbil. Aquela destruição que pensa ser história e progresso, mas é só pestilência e esquecimento, degradação e falta de piedade e de alegria. Só uma vitória de Amor sobre Roma poderá mudar a dupla imagem dos delitos fundamentais, numa civilização reconciliada. E é uma tarefa completamente em aberto. No “estaleiro das sobrevivências”, das contaminações e das transformações

licità, apprensione. E ora c’è da aspettarsi che l’altra delle due potenze celesti, l’Eros eterno, farà uno sforzo per affermarsi nella lotta con il suo avversario parimenti immortale. Ma chi può prevedere se avrà successo e quale sarà l’esito?”

²⁵ Cf. “l’amor che move il sole e l’altre stelle”, verso final da *Commedia*, *Par.* 33.145 (“o amor que move o sol e as mais estrelas”, Vasco Graça Moura, *A “Divina comédia” de Dante Alighieri*, Lisboa, Bertrand, 1996, 2ª ed., p. 887).

interculturais que é o nosso mundo de hoje, a imagem e a realidade de Roma são, talvez ainda uma vez mais, o “*signum orbis*”. Cidade sempre estaleiro de sobrevivências e de contaminações, de realidades mistas e transformadas, de piedade histórica e de destruição, de centralidade e de marginalização. Como o seu nome duplo.



O DUPLO NOME DE ROMA

JORGE FIGUEIRA

Universidade de Coimbra

E quem vem de outro sonho feliz de cidade
aprende depressa a chamar-te realidade
Porque és o avesso do avesso
Do avesso do avesso.

CAETANO VELOSO, *Sampa*

EM “ROMA COMO SISTEMA DE RUÍNAS”, Armando Gnisci desenha um arco paradoxal sobre a “cidade eterna”. Fazendo coincidir a ideia de “sistema” com a ideia de “forma perfeita e ideal, ou mesmo de beleza”, de acordo com o cânone renascentista, Gnisci enuncia Roma como um “sistema de ruínas”, isto é, como capaz de viabilizar a “acumulação de detritos” numa perspectiva sempre futurante.

Segundo Gnisci, este paradoxo é possível em Roma, “onde pensar e viver formam, de modo não contraditório, uma trama inextricável de condição ‘transcendental’” [*supra* p. 62].

Dir-se-ia que Roma instiga um quotidiano efabulatório; que na “cidade eterna” a realidade é permanentemente povoada pelo que já foi, ainda agora inscrito no devir. Que o passado *repercute*; é apropriado; é vivido.

Estes ecos constantes, sugeridos pelo texto de Gnisci, estimulam a imaginação e permitiram-me olhar para São Paulo como uma espécie de Roma “ao contrário”. E assim caminhar sobre o “nome secreto” que, segundo a lenda, Roma possui, e “que ninguém deve conhecer, até aos fins do tempos”. Esse nome, segundo alguns, seria “o nome de Roma lido ao contrário” [*supra* p. 82].

Também para nós, arquitetos, é difícil resistir à possibilidade de discorrer sobre uma cidade, tentando fixar em palavras aquilo que é do domínio do inominável, porque é tempo em estado físico, memória em estado líquido.

Ao constatar que “dentro do Mercado de Trajano funciona uma escola de ensino básico”, Gnisci enuncia o “sistema de ruínas”, o *palimpsesto*, a cumplicidade móvel, a convivialidade que permite a Roma emergir sempre no presente, nunca transvestida na figura do seu glorioso passado [*supra* p. 62].

Na sua inteireza e perpetuação, mesmo nas vibrações das ruínas, Roma permite habitar a História por dentro, proporcionando uma experiência, como diz Gnisci, “não museológica, não erudita, não livresca, não espectacular, do antigo”. Por isso, é a “capital do mundo do tempo” [*supra*, p. 70].

É esse o torpor da eternidade. O “sistema de ruínas”, aquilo que convoca Roma para o presente e para o futuro, permitirá perpetuar a sua relevância “até ao fim do tempo humano” [*supra*, p. 80].

Tendo como referência o postulado *albertiano* que Gnisci usa, identificando “beleza” com “sistema”, dir-se-ia que São Paulo está para lá do *sistema* e, portanto, para lá da *ruína*.

O tempo e a História de São Paulo não configuraram a possibilidade da “harmonia”, a sua dimensão e *aceleração* extravasaram as possibilidades de “beleza”, que muito encolheu ou dilatou ou foi trocada por outra coisa.

Se viver Roma e pensar Roma surgem como “inextricáveis”, em São Paulo é necessária uma dissociação – que permita viver e que permita pensar.

Paradoxalmente, na sua exponenciação lote a lote, na reiterada e vibrante afirmação caso a caso, São Paulo é também um sítio *inteiro*, de uma integridade sufocante porque feita de infinitas variantes, modulações sempre tentadas, alterações constantes. Cada caso, dir-se-ia quase cada casa, será, no limite, o centro hipotético do mundo de São Paulo.

Assim, gostaria de aludir brevemente à sua força dissipadora: à sua não conformidade com os valores “sistêmicos” da “axialidade” e do “espaço público”; à sua “instantaneidade” e transformação em *continuum*: “mais do que em qualquer grande metrópole no século [XX], em São Paulo não será muito fácil encontrarmos traços comuns entre os cartões-postais mais vendidos de cada década”¹.

Sem “sistema” não há “ruínas”: as únicas ruínas possíveis, as futuras ruínas de São Paulo são os edifícios que testemunham a presença maior do Brasil no mundo da cultura Moderna: o Parque Ibirapuera e o Edifício Copan (Oscar Niemeyer), a FAUUSP (Vilanova Artigas) o Museu de Arte Moderna e o SESC Pompéia (Lina Bo Bardi), a Casa Gerassi e o Museu Brasileiro da Escultura (Paulo Mendes da Rocha), entre outros exemplos. Só estes edifícios, aquilo que neles é uma afirmação de confiança no progresso e no futuro do Brasil, poderá entrar em ruína.

Fundada há 450 anos, São Paulo ganha importância no período colonial como “entroncamento”, mas é fundamentalmente uma cidade do século XX, resultado de fluxos migratórios que exponencialmente a expandem, gerando uma metrópole com cerca de 17 milhões de pessoas.

Ocupando uma sucessão inúmera de vales e “morros”, São Paulo tem origem num núcleo central delimitado pelos rios Tamanduateí e Anhangabaú, e daí cresce violentamente sobre as linhas de água, cruzando uma malha viária e ferroviária que é a sua erupção patrimonial, a sua razão de ser. Pelo ar, é possível acreditar num padrão constituído por prédios altos espaçados que emergem de construções baixas a morder a rua, uma sucessão de volumes esguios que contraditam a dominante horizontalidade.

Roma, diz Gnisci, “não contém ruínas alheias”, “todas as ruínas se lhe tornaram próprias”, foram “apropriadas” [*supra*, p. 78].

¹ Rubens Machado Jr., “São Paulo, uma imagem que não pára”: *Revista D'ART* [São Paulo], 9-10, Novembro 2002, p. 60.

Em São Paulo, há uma aparente flutuação cenográfica, mas, na verdade, tudo é *visceral*, pertencente a uma ordem *natural*, telúrica, feita do pó das coisas. Em São Paulo, o “alheio” conforma uma grelha indestrutível, tácita. Até o “plágio” é *visceral*, isto é, pertence, inexoravelmente: “na medida em que o tradicional em São Paulo não tem suficiente força de evidência, deixa-nos muitas vezes a impressão um tanto mentirosa de um panorama inarredável de fenômenos plagiários”².

É também por isso que os edifícios Modernos de São Paulo, por terem uma expressão “verdadeira”, são os únicos que poderão ambicionar a ser ruína.

Em Roma, tudo é romano; mesmo na ruína, tudo é íntegro e “cultural”. Há uma “gramática” espacial e construtiva que perdura: tem várias vidas, ou até uma só, eterna, testemunhada nas pedras sobrepostas em ruína e arcos labirínticos das *vedute* de Piranesi.

O torpor em São Paulo não é o do “tempo” mas o do “espaço”: a inteireza *corpórea* de São Paulo pertence a um reino *orgânico*, onde a repetição e a diferença se metamorfoseam até à indistinção. Um ruído constante denuncia uma construção visceral, alimentada pela terra e pelos homens.

No texto de Gnisci, uma citação de Georg Simmel propõe a ruína como o instante em que as “forças meramente naturais se começam a apoderar da obra humana” e “a equação entre natureza e espírito se desloca a favor da natureza”; “a decadência parece ser uma vingança da própria natureza, pela violência que o espírito lhe inculcou, formando-a à sua própria imagem”.

Dir-se-ia que, em São Paulo, a *natureza* não tem por onde se vingar, já que o “espírito” vagueia e a construção é uma segunda natureza, ela própria: a emanção de um crescimento sem “mediações”.

² *Ib.*, p. 61.

Roma é o resultado da coexistência reflexiva de sucessivas “mediações” ao longo do tempo, que permitem a “escala” e as “tipologias”, a praça e o monumento: sempre um agigantamento, nunca um gigantismo.

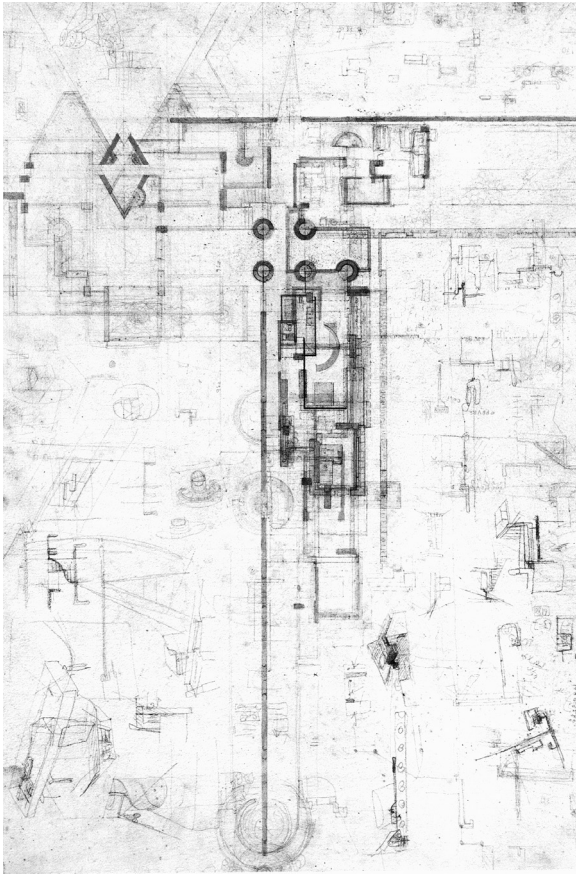
São Paulo é a “casa” numa condição de desenraizamento; o avanço sem retícula instigado pela ferrovia e pela gasolina; o mundo “moderno” como o da pura necessidade e assentamento, da mobilidade e do usufruto.

Em São Paulo, as paredes são percorridas por anúncios de tinta, *néons* com caligrafia humana. O engenho aguça a necessidade e o engenho floresce no cimento pobre. A multidão desloca-se para todos os lados que é sempre o mesmo sítio: a *entropia* de um futuro melhor, a *entropia* da esperança. É isso que significa o sotaque brasileiro que expande a língua portuguesa até aos seus confins.

Num momento particularmente belo de “Roma como sistema de ruínas”, Gnisci escreve que a Vila Adriana e Roma “sonham uma com a outra. Roma, com ser perfeita e nunca *destronada* do seu império, como a Vila Adriana. A Vila Adriana, com ser viva como Roma” [*supra*, p. 67].

Perguntaríamos então: e quem é que sonha com São Paulo, *o avesso do avesso do avesso*?

Todos nós temos que sonhar com São Paulo. E amar São Paulo. Ou olhar para o contrário de Roma.



CARLO SCARPA. HOMENAGEM A FERNANDO TÁVORA

FRANCESCO DAL CO

Instituto Universitário de Arquitectura de Veneza

PROPONHO-ME HOMENAGEAR o Arquitecto Fernando Távora, falando de um arquitecto italiano, o Arquitecto Carlo Scarpa. Estou convencido que a forma como o Arquitecto Távora se exprime e concebe a arquitectura é muito diversa da de Carlo Scarpa. Mas veremos que, para além das diferenças estilísticas, para além dos modos de pensar os problemas da concepção arquitectónica, e para além das culturas e das experiências de cada um, ficam estranhas coincidências. Aquele tipo de coincidências que só é perceptível quando estamos perante a obra de grandes arquitectos.

Imagino quantas vezes os alunos do Arquitecto Távora não lhe terão perguntado, o que é a arquitectura. São infinitas as respostas que os arquitectos têm vindo a dar a essa questão. Mas há uma única resposta verdadeira, que se encontra num sermão de 1347, proferido por Mestre Erckart, o célebre místico alemão, que foi também um grande pregador. Ao ler esse texto, Mies von der Rohe descobriu, em 1958, a resposta para aquela pergunta. Quando os estudantes da Universidade da Carolina do Norte lha fizeram, Mies respondeu que a arquitectura é o paradoxo fundamental, ou seja, uma daquelas questões que o homem se coloca, para encontrar o sentido do seu “fazer”. Trata-se, na verdade, de um interrogativo paradoxal, ao qual só é possível responder, repetindo, infinitamente, a mesma pergunta, o que é a arquitectura. É, pois, ao que se têm vindo a dedicar, incessantemente, os grandes arquitectos, ao

interrogarem-se acerca do significado do seu “fazer”, porque é aí que se encontra a verdadeira resposta.

Ao observar a obra de Távora, com a severidade da sua construção, e a obra de Scarpa, que, aliás, já tive oportunidade de estudar, logo se constata como há algo que une realizações, aparentemente, bastante diversas. É que ambos trabalham, interrogando-se acerca do significado do que fazem. Paralelamente, se reflectirmos bem sobre o sentido da actualidade em que vivemos, verificamos que só o encontramos se nos perguntarmos, continuamente, porque razão fazemos este mundo.

Passemos, então, a Carlo Scarpa. Nasceu em Veneza, no ano de 1906, e fez aquela que era a tradicional formação de um arquitecto, por esses anos. Não existiam ainda, em Itália, escolas de arquitectura. A sua tese de licenciatura foi um projecto para uma estação ferroviária, exactamente para o mesmo local onde se encontra, hoje, a estação de Veneza. Os desenhos desse período têm todas as características próprias dos modos da Academia, correspondendo, pois, às curiosidades que, na década de 1920, um jovem com cerca de vinte anos podia experimentar, tendo frequentado a Academia de Belas-Artes. A forma como se exprime é bastante incerta, aproximando-se, talvez, do futurismo, ou, até, do cubismo.

Em 1926, começa a trabalhar nas vidrarias de Murano, onde inicia a sua verdadeira carreira de arquitecto. Nunca será demais sublinhar a importância desse emprego, que lhe confere oportunidade de contactar directamente com os materiais, de os conhecer melhor e de os apreciar. Irá marcar profundamente toda a sua obra, pelo que se oferece, na verdade, enquanto chave fundamental para a sua compreensão. Apesar disso, a forma específica como usa os materiais encontra-se na origem de muitas interpretações erróneas, por parte da crítica. E, no entanto, é um ponto de partida essencial para se apreender o profundo significado da obra de Scarpa. De entre as peças que

concebeu, destaco o “passe-partout” construído em mosaico, com inúmeros pedacinhos de vidro, de uma grande diversidade de cores, montados conjuntamente, com três tipos de vidro de cores diferentes. Outra das famosas peças desse período é fabricada em vidro látice. Quando trabalhava em Murano, os vidreiros não sabiam fazer esse tipo de vidro, que é romano. Scarpa estudou-o, reinventando uma técnica adequada à sua produção.

O vidro era fabricado com um duplo tempo de arrefecimento. A beleza dos vidros de Murano reside, aliás, do lapso de tempo durante o qual o objecto é deixado no forno, enquanto arrefece. É evidente que, com a indústria moderna e o modo de trabalho dos artesãos, os fornos têm de arrefecer muito rapidamente. Por consequência, não é possível obter aquela excelência de produção. Daqui se deduz não só que o tempo é fundamental para alcançar a qualidade dos objectos, como também que os objectos que são do passado não pertencem ao passado. Voltam, continuamente, até nós, num permanente desafio para o nosso modo de construir e de conceber também as coisas do nosso tempo. Nada passa. Tal como o tempo é um dom que nós oferecemos àquilo que fazemos, assim o tempo oferece ao que fazemos a acumulada riqueza que produziu, passando. Foi esse, fundamentalmente, o modo como Scarpa entendeu a relação do arquitecto e do projectista com os materiais que usa.

Daí que, no início desta intervenção, tenha colocado a tónica sobre o “fazer”. Naturalmente que tal posição nada tem a ver com uma nostálgica saudade do valor do passado. O trabalho artesanal é uma repetição de coisas. Ora, o interesse de Scarpa pelos materiais vai no sentido de uma contínua redescoberta do que se esqueceu, de práticas de laboração que se perderam, do passado que continua a ensinar. Com a sua experiência em Murano, que se estende desde 1926 até ao final da década de cinquenta, Scarpa desenvolve, continuamente, esse exercício

de redescoberta e de inovação, no uso de técnicas contrutivas, a partir do trabalho com um material muito específico, o vidro, que será fundamental para a sua maturação.

O encontro com Frank Lloyd Wright foi também decisivo. O nome desse arquitecto é um ponto de referência de toda a sua obra. É o que nos mostram dois projectos dessa época, um para Pádua, outro para Feltre, onde Wright é amplamente citado, em particular a “John Storer House”, através dos motivos decorativos e das aberturas introduzidas nos alpendres. Acompanhá-lo-á ao longo de todo o período que diz respeito à maturidade da sua produção, enquanto constante objecto de confronto e contínuo motivo de comparação, relativamente a tudo aquilo que faz. É quanto resulta de um projecto de 1950, a casa Radichi. Insere-se, através de um movimento em torno do núcleo estrutural, numa grande piscina, que é tratada com aquele gosto pelo desenho das pendentes e pelas representações japonesas, que Scarpa tanto apreciava em Wright.

Atentemos, em particular, mais do que no significado intrínseco do seu traço, no modo como desenhava. Nos desenhos de Scarpa, nunca há perspectivas axiométricas, mas apenas plantas, um número infinito de plantas e de cortes. As axiometrias correspondem apenas a pequenos apontamentos, que servem para indicar o modo como é concebido o trabalho de projecto.

Se colocarmos, lado a lado, os esquissos de Fernando Távora para o arranjo do jardim da Quinta da Conceição, e o projecto de uma casa de habitação de Scarpa, numa cidade do Véneto, ambos de 1957, logo nos damos conta de que o modo de expressão de cada um deles é bastante diverso. Têm em comum, porém, um mesmo processo compositivo. Scarpa trabalha a partir de uma planta, juntando, com cores de greta, como tanto gostava de fazer, os blocos da construção do Mies de 1923, os detalhes colhidos em Wright e as enormes colunas paladianas, colocadas num centro em torno do qual toda a

casa se organiza. Por sua vez, Távora desenha uma planta e, em torno dela, com muito mais humildade, e com muito menos ânsia do que Scarpa, traça uma perspectiva numa outra escala, como se tirasse apontamentos pessoais. É uma forma de controlar, através do pensamento, e graças ao desenho, aquilo que a planta poderá ser. Quer nos desenhos de Távora, dotados de grande beleza, quer nos de Scarpa, igualmente belos, há um grande número de pormenores, que corresponde ao desejo de controlar o que edifício poderá ser. Apesar de todas as diferenças, ambos trabalham intensamente a diversidade das escalas. Cultivam a liberdade de transformarem continuamente as suas obras em estaleiros, de forma a poderem sempre intervir no seu “fazer-se”.

O problema implicado por uma tal comparação é, de facto, um problema de fundo, ao qual quase seria tentado chamar um problema filológico, por se encontrar na base, mais do que da arquitectura que se faz hoje, da arquitectura em geral. Também as obras de arquitectura têm um pai e uma mãe. O pai é o dono da obra, a mãe é o arquitecto. Ora, o pai é, neste caso, o que tira o filho à mãe, já que, um dia, se haverá de apoderar do que é dela. As obras que os arquitectos desenhavam, uma vez acabadas, entram no circuito da vida e do mundo, transformam-se, e passam a fazer parte do consumo e daquele confronto entre a construção e o tempo. Há infinitas páginas, na história da arquitectura, que nos contam como se tem vindo a desenrolar esse processo, e que angústia experimenta o arquitecto, quando as coisas estão feitas e lhe saem das mãos, para então pertencerem a um outro tempo e a uma outra dimensão. A preocupação em relação ao tratamento das coisas, às suas transformações e à sua inserção na vida, domina continuamente o arquitecto. Ora, a ideia do projecto como “fazer-se”, simultâneo, de todas as suas partes, é-nos mostrada, da mesma feita, pelos desenhos de Scarpa e de Távora, enquanto sincronia que abarca uma quantidade de detalhes tão grande,

que quase parece uma espécie de “horror vacui”. Encontra-se com-presente uma mesma vontade de controlar, pelo desenho, algo que depois viverá uma vida sua, que assumirá um outro tempo, e que assumirá outros momentos. Fico, na verdade, muito impressionado, quando observo, sob essa luz comum, alguns dos seus desenhos. Embora provindos de meios formais e de universos culturais tão distanciados, ambos são nutridos, afinal, por uma intensa voracidade do olhar, semelhante àquela intensa voracidade que é própria do viajante. Não me refiro só à viagem em sentido geográfico, como também à viagem enquanto constante motivo para a realização de esboços e de apontamentos que, posteriormente, serão transferidos para a arquitectura que ambas as personagens projectam.

Um outro dos grandes temas da obra de Carlo Scarpa, é o que diz respeito à sua relação com as coisas que já têm o seu tempo. Também ao ler os escritos de Távora fiquei profundamente impressionado pela forma como a vida entra pela arquitectura, para fazer parte dela. O vitalismo decorre dessa relação que o arquitecto mantém com a obra, quando controla o seu “fazer-se”, em cada momento, em cada pormenor, sem deixar nada ao acaso. Fazer coincidir a vida com quanto serve para a vida consiste numa operação absolutamente científica, que requer uma concentração férrea do pensamento, tal como a podemos ler na obra de grandes arquitectos. Se pensarmos num mundo longínquo, muito distante daquele em que vivemos, se pensarmos naquele bom Deus que habita os pormenores de Mies, uma outra frase que colhe em Mestre Erckart, verificamos que é necessária uma concentração absoluta de meios, a qual implica um primado da ideia de economia, no seu sentido profundo, que não é o de hoje, mas o de domínio ético e de verdadeiro e próprio empenho moral. É extremamente difícil transmitir esse conceito, quando se joga com a vida, para dar hospitalidade à vida. Dar hospitalidade a Deus é, de facto, uma das coisas mais difíceis que o homem pode imaginar, ao confrontar-se

com a vida, e ao confrontar-se com as coisas, tal como foram transformadas pela vida e pelo tempo, ou seja, ao confrontar-se com o passado. Estamos habituados a falar, nas conversas de arquitectos, ou de historiadores, sobre um passado que se olha para com ele aprender, ou para através dele estabelecer relações positivas. Mas não é esse o sentido do passado. O que as coisas pelas quais o tempo passou trazem até nós é o confronto com o enorme poder do tempo. É esse o significado do modo como Scarpa intervém, ao longo de toda a sua carreira, sobre as obras do passado.

Para a Praça de S. Marcos, que é um dos espaços mais míticos de Veneza, a Olivetti encarregou Scarpa de construir uma loja que não tem, propriamente, uma função comercial, porque ali não se iria vender nada, apenas servindo para expor os objectos fabricados. Estávamos em 1956. Tínhamos, pois, uma estrutura do século XV, com um ritmo de aberturas muito contido, situada no cunhal de uma ruela de acesso, mas numa posição extremamente particular, porque, da Praça de S. Marcos, desfruta-se plenamente da sua vista. Scarpa aumenta as aberturas, de uma maneira impressionante, como hoje ninguém poderia fazer, e talvez não só numa cidade como Veneza, e reduz a presença dos elementos de sustentação tão só a pilastras de pedra, no seu carácter essencial. Cria, então, a possibilidade de lançar um olhar, absolutamente novo, sobre a Praça, através de uma nova perspectiva que corta o ângulo, atravessando a esquina de forma a criar uma óptica de visão, e sem se limitar à simples reprodução do espaço quatrocentista, as Procuradorias Velhas, o qual, além do mais, tem pouquíssimo significado. Com esta obra, Scarpa mostra bem como se pode trabalhar na Praça de S. Marcos. É um contínuo jogo de embates, de máscaras, de inversões de significados, um jogo das escondidas, enfim, um jogo de aparências. Pensando bem, nada é mais aparente do que a Praça de S. Marcos, com aquelas cortinas que a configuram, dotadas de uma uniformidade que é só uma aparência.

A porta da loja de Scarpa faz aparecer uma continuidade e um peso que não existem aqui, jogando com o símbolo da Olivetti e com a pedra saliente, que é mostrada por aquilo que é. Quando entramos, o esvaziamento é ainda mais radical. Nada do passado é recordado, ou retomado. A escada, que atravessa todo o vão, com uma presença escultórica autónoma, é formada por pratos apoiados sobre cilindros de latão. A entrada é marcada pela presença da água que vai deslizando, movendo-se continuamente, através de um vaso de mármore preto onde se reflecte uma escultura, a qual, apesar de ter o seu próprio movimento, deve encontrar no movimento da água, resultante da queda das gotas que alimentam a fonte, um outro movimento contínuo. No chão, usa a técnica que aprendera em Murano, dispondo pequenos fragmentos de vidro sobre cal branca. Finalmente, a janela é mascarada, de modo eloquente, com uma citação tirada de um mundo fantástico, oriental, através da qual a obra se oferece à vista, a partir da Praça de S. Marcos. A mistura de cores, de uma técnica antiga com a aplicação sobre cal, a vocação e a invocação de um orientalismo, de uma multiplicidade, das aparências que dão forma à Praça de S. Marcos, são modos através dos quais Scarpa oferece uma nova perspectiva filtrada, mediante o esvaziamento do que constitui a natureza histórica do objecto com o qual se confronta

Quando se diz que Scarpa era um pobre artesão veneziano, um apreciador de materiais e um imitador do passado, falseia-se o sentido do seu trabalho. Das peças que fez em Murano, restam apenas duas, pois os operários apagavam os fornos, de propósito, para as destruírem, porque ele lhes faria perder muito tempo. Odiava aqueles operários. Algo de semelhante se passa com a porta da loja da Olivetti, cujo símbolo resulta como que riscado. O arquitecto nunca se deve abandonar à aparência das coisas, nem à aparência dos factos históricos. Recordo uma bela frase que Távora proferiu, recentemente, em

Veneza. A história chega até às tuas mãos, não para as sujares, mas para a enriqueceres, e, por isso, deves enriquecê-la, continuamente. É esse o sentido da obra na Praça de S. Marcos.

Passemos à Egiptoteca Canoviana de Possagno, onde se encontram os gessos originais de Canova. Trata-se de um edifício muito modesto, ao qual Scarpa acrescentou um corpo. Muitas vezes, fala-se de Scarpa só em termos de decoração, como se fosse um joalheiro que anexasse máscaras maravilhosas e artifícios inventados graças a uma extraordinária criatividade formal. Na realidade, de modo algum é assim. O edifício vive de uma cúpula metafórica, com aberturas de tamanhos muito diferentes, dimensionadas em correlação com o ciclo solar, maiores para norte, mais pequenas a sul, que criam efeitos de luz, quando os raios incidem sobre os gessos originais que se encontram depositados no seu interior. Esses gessos estão, por sinal, repletos de perfurações, necessárias para tirar medidas e para fazer reproduções. Não há pormenores, mas alguns elementos em ferro. Tudo é de uma enorme simplicidade, baseada no jogo que o sistema de iluminação, gerado pelas aberturas, instaura, ao apresentar, em condições muito diversas, os objectos expostos, convertendo coisas aparentemente mortas, em parte daquilo que transforma, continuamente, o espaço, fazendo-as, a elas próprias, participantes no tempo que corre e que a luz vai cortando. Desta feita, o visitante tem uma experiência do espaço que muda, continuamente, segundo as condições atmosféricas ou a hora do dia, e que é a verdadeira experiência do passado, pois, se assim não fosse, o museu converter-se-ia num amontoado de coisas absolutamente mortas. Pelo contrário, esses objectos, como bailarinos no espaço, continuam vivos.

O tema do confronto com o passado e com o antigo atinge uma clareza perfeita no projecto que Scarpa faz, por meados dos anos setenta, para o arranjo do Castelo Velho de Verona, um edifício medieval, voltado para o rio, que veio a sofrer

muitas transformações ao longo dos séculos. A decisão que tomou foi a de isolar as partes de uma construção que é fruto de cruzamentos e sobreposições do tempo, introduzindo cortes que separam esses diversos momentos. À fachada, que tinha sido transformada, no século XIX, restitui o seu aspecto gótico. No que resta das muralhas, antigas e medievais, daquele antigo complexo, introduz um corte, fortíssimo, mostrando as fundações romanas. Remete, subtilmente, para aquela imagem que se pode ler num dos grandes livros do nosso tempo, *An der Zeitmauer, No muro do tempo*. Numa das suas páginas, Jünger descreve as cidades, comparando-as a barreiras de coral. Só quando chega a maré baixa, e ficam a descoberto todas as estratificações, é que é possível compreender a sua extraordinária beleza e compreender o tempo que, dessa forma, nos é restituído. Assim são também, segundo Jünger, as cidades. Com a passagem do tempo, ficam submetidas a um movimento semelhante ao que as altas e as baixas marés impõem às barreiras de coral. Perante os movimentos de retracção ou de avanço, as cidades mostram serem fruto do trabalho do único grande arquitecto possível, o tempo, revelando, então, toda a sua intrínseca beleza. O objectivo de Scarpa, com o projecto do Castelo Velho, é o de nos mostrar o tempo como uma grande barreira de coral, com toda aquela riqueza que a aparência não mostra. Toma uma série de decisões arquitectónicas, discutíveis, é certo, mas, seguramente, cómodas. Liberta a entrada, que era uma das partes mais bem conservadas, e é precedida de um pódio. Aliás, desenha todo o sistema de acessos, mas sem possibilitar o ingresso nesse espaço. Através de uma grande janela, mostra, porém, o significado da sua intervenção, que é um dos temas de reflexão preferenciais para o arquitecto. Num museu, os objectos acumulam-se. A sua função não é, porém, a de os depositar, mas a de os interpretar, dando-lhes um sentido. Quando é necessário expor algo extremamente específico, um sarcófago de 1200, Scarpa acha-o tão belo, que

entende que deve ser iluminado por uma luz muito particular, e constrói uma Capela, para o efeito. Desenha, então, uma janela gótica, para sublinhar o sentido dessa decisão, com uma abertura tal que faz com que a luz incida, exactamente, sobre esse objecto. Ao concebê-la, pormenoriza todos os seus pedaços de mármore, um por um, comentando-os. Transmite esses comentários a quem os deve montar, pois não confia nos artesãos, que reproduzem, por natureza, gestos e movimentos, e não sabem compreender que a espessura de cada um daqueles pedaços é a glória do objecto que se encontra guardado no interior.

O objecto é uma criação. Os buracos rasgados no chão para que se possam ver as fundações romanas são cuidadosamente pensados. Em 1998, a UNESCO anunciou que tinham sido construídos e abertos, em todo o mundo, num só ano, mais de quatrocentos museus. Quando entramos, hoje, num museu, mesmo dos mais famosos, ficamos com a impressão de estarmos num supermercado da visão. A museografia de Scarpa, no Castelo Velho de Verona, é, pelo contrário, uma contínua experiência de entrega ao público, de discussão, pela parte do projectista, relativamente à interpretação. É por isso que o objecto é uma invenção. O processo seguia nessa direcção, quando o director do museu quis mudar de posição uma estátua. Scarpa travou com ele uma feroz discussão, que se encontra documentada. As explicações que fundamentam a sua escolha são absolutamente convincentes, ao apresentar a museografia como arte da entrega. Em sua opinião, se ele tivesse voltado aquela imagem para o lado da entrada do público, nunca ninguém se teria dado conta de que a figura feminina que representa tem magníficos cabelos louros. Uma tal atitude corresponde a uma escolha, a de prestar atenção a todos os pormenores, e de querer fazer da museografia um acto crítico. O mesmo acontece com tantos outros detalhes, que são chamados a mostrar a sua autonomia, conforme acontece

na loja Olivetti da Praça de S. Marcos. Assim se vai pormenorizando um percurso autónomo, que liga as várias partes do edifício que o arquitecto tinha separado. O espectáculo da barreira de coral espelha-se na interrelação que a arquitectura põe a descoberto e oferece a quem visita um museu. É um verdadeiro itinerário através dos inúmeros tempos do edifício, e contra a sua aparência. No ponto de laceração em que a construção gótica se vem juntar às muralhas, de fundação romana e, depois, tardo-medievais, coloca a estátua do dono do Castelo, Cangrande della Scala, que foi quem o fundou. Naturalmente, que a sua estátua equestre devia ser colocada no centro do pátio, mas Scarpa suspende-a, numa placa de cimento armado, exactamente em frente dos olhos do público, quando se atravessa o caminho que serve de ligação entre as antigas muralhas e o museu, reconduzindo o seu olhar para um ponto verdadeiramente central, e evitando uma solução óbvia.

Também o projecto de Scarpa para a Fundação Querini Stampalia de Veneza evita o óbvio. Trata-se, da mesma feita, de um arranjo que tem por objectivo uma refuncionalização. Um tema que tanto atrai, igualmente, Távora, pelo que diz respeito ao confronto com a vida, e que se presta, também ele, a uma reflexão. O edifício coloca o problema da entrada, que se faz através de uma ponte. A decisão de Scarpa é, naturalmente, uma decisão herética. A porta principal permanece, como forma de auto-representação do próprio edifício, mas entra-se por uma janela, através de uma ponte de feitura muito orientalizante. Trata-se de uma decisão fundamental. Veneza trava uma contínua luta contra a água. Na realidade, Veneza vive com a água. Petrarca, no século XIV, descrevia-a, através de um paradoxo, como um impossível construído sobre o impossível. Scarpa, ao arranjar o ingresso, recusa qualquer mecanismo complicado, a fim de que a água do canal possa continuar a alagar a primitiva entrada e a transformar o palácio. Controla-a, como quem deixa a vida entrar para

fazer parte da arquitectura. A água contorna o edifício, sendo possível, então, caminhar à volta dele e apreciar os jogos que Scarpa nos oferece, através da contraposição entre materiais ricos e materiais pobres, o ying e o yang, o negativo e o positivo. Da mesma feita, com a grande sala que une a parte que está sobre a água à parte que fica sobre o jardim, esse jogo como que se exhibe. Na solução que é encontrada para a porta, muito semelhante à da loja Olivetti, passa a ser claramente declarado. O travertino é, aparentemente, pesadíssimo. Mas a charneira foi projectada, pelo arquitecto, de uma maneira perfeita, sendo apenas necessária uma pequena pressão para que a porta se abra. Mostra, com toda a certeza, aquilo que, de facto, é, um grande revestimento. A água regressa no remate da sala, quando chega ao jardim. Um veio separa as duas cotas, o jardim sobre o vidro, e a sala que continua sobre o jardim. Trata-se de um fluxo de água muito complicado, e que tem vindo a merecer um grande apreço por parte dos críticos, em particular dos anglo-saxónicos, e daqueles arquitectos que pensam que Scarpa é uma fonte infinita de sugestões, pelos seus motivos de decoração. Na realidade, essa presença é muito mais complexa e muito mais difícil de esclarecer, conforme o indica o modo como a água é recolhida, gota a gota, para depois entrar no canal e formar um labirinto. É uma associação que regressa, recorrentemente, à obra de Scarpa, clarificando o seu significado simbólico.

Em 1974, em Itália, numa manifestação organizada em Brécia pelos sindicatos, rebenta uma bomba que faz vários mortos. É confiada a Scarpa a construção do monumento que os deverá recordar. A sua primeira ideia é a de construir um pequeno labirinto com lages de mármore, na magnífica Praça renascentista da cidade, a Praça “della Loggia”. Mas Scarpa dá-se conta de que essa é uma ideia retórica, com o seu excesso. O labirinto só tem razão de ser enquanto evocação de um segredo, como acontece na Querini Stampalia. Por isso, começa

a estudar outras soluções, até decidir criar uma corrente de água que passa sob as pedras da Praça. Só aflora nos locais onde foram encontrados os corpos mortos, fazendo crescer flores, para depois desaparecer, banhando lápides vermelhas com os nomes dos mortos. Apesar de esse projecto apenas ter sido parcialmente construído, mostra a relação que Scarpa estabelece com significados mais complexos, como quando deve recordar um dos maiores horrores da humanidade, atentar contra a vida do próprio ser humano.

Não esqueçamos que, para Scarpa, toda a relação com o material passa por Wright. A fusão entre todos esses elementos fica bem patente na casa Ottolenghi, perto de Bardolino. Retoma a ideia da concentração de colunas, através da citação de Paládio. As colunas têm uma configuração complexa. O edifício é construído à volta de um pátio, apresentando um andamento de corpos piramidais, muito semelhante ao de muitas casas projectadas por Wright, para a Califórnia, entre os anos de 1923 e de 1926, do “Aline Barnsdall Studio Residence”, à “Charles Enis House”. Mas, o que é interessante notar, são as contínuas metamorfoses que o edifício sofre. Na parte superior, a cobertura, que denuncia a concentração de colunas verticais, sustém uma espécie de cortina. Scarpa constrói, então, um espaço suspenso, que proporciona a observação da paisagem, ao longe. Por baixo dessa evocação de um elemento de cobertura originário, temos um jogo extremamente complexo, baseado na presença comum de exterior e de interior, sempre sublinhada pela passagem da água, bem como da emergência das colunas. São, com toda a certeza, uma citação das colunas da Vila Cordellina de Paládio, em Vicenza, e das colunas de Júlio Romano, para a entrada do Palácio Tè, em Mântua. As colunas deste Palácio apenas se encontram esboçadas, mas nunca foram polidas. Põem a descoberto a construção da sua própria forma, que é a sua grande beleza. Voltamos a deparar com o mito do artesão. Nas colunas de

Scarpa, é colocada em evidência a forma arredondada, mas também as sombras e as fendas que nelas se abrem, postas em evidência pela série de pedras, atiradas ao acaso, que as remata. Naturalmente que tudo isso é muito difícil, por ser necessário esculpir o mármore, donde resulta que as colunas perdem parte da sua valência. Assim são expostos e assumidos os próprios dotes da arquitectura, o “fazer-se” e o “mostrar-se” que a celebram. O interior da casa contém em si um refinado jogo, no qual se espelha o próprio uso dos materiais, através da relação estabelecida com a cobertura originária do construído e com os clássicos, Paládio e Júlio Romano. A história é sempre sucessão, enquanto estímulo à procura de novas soluções e à reconquista do sentido que reside em cada objecto, acrescentando ao sentido que tinha, no passado, o sentido que nós, na actualidade, lhe damos.

Este conjunto de questões encontra a sua síntese perfeita na obra mais controversa de Scarpa, o mausoléu Brion, no cemitério San Vito di Altivole que é, também, uma das suas obras mais significativas. Os imensos desenhos da sua implantação, num lote em “L” do pequeno cemitério da aldeia, foram feitos no papel, muito fino, dos maços dos cigarros que, então, fumava. Ilustram as grandes evoluções que o projecto vai sofrendo, na habitual sincronia entre o estudo geral e o desenho dos pormenores da planta, que compreende três elementos, a Capela, os túmulos dos proprietários e um pequeno pavilhão imerso na água. Quem, hoje, o visitar, não encontrará um elemento fundamental, o “*pinus atlanticus*” que protegia a porta da Capela, como um cortinado que se afasta para entrar, e que morreu naturalmente, sem que o Presidente da Câmara tivesse autorizado a plantação de outro pinheiro. É necessário perceber que o tempo passa, mesmo quando entramos no cemitério, e que, aquele mínimo gesto que fazemos, para afastar os ramos, implica um impulso do tempo, que é uma tomada de posição em relação ao passado, também

feita do cuidado que dedicamos ao presente. O desenho de Scarpa baseia-se numa férrea simetria, com a representação, no centro, de dois círculos sobrepostos, que cria um eixo. Mas a escada, não correspondendo a esse eixo, faz-nos um aviso fundamental. A mensagem que nos é transmitida por essa não coincidência indica-nos duas condições, uma narrativa, que nos conta a situação, e outra didascálica, que nos diz o que devemos fazer. Não devemos confiar naquele eixo, e quando procuramos uma outra posição, encontramos um verdadeiro claustro com colunas. Depois de o atravessarmos, deparamos com a entrada da capela. Na sua porta, fica contido um outro elemento narrativo, a citação de uma das soluções arquitectónicas de que Scarpa mais gostava, a combinação de ferro fundido com estuque, e que tinha sido utilizada, por Otto Wagner, na estação de metropolitano de Viena. Ao entrar na Capela, damos-nos conta, uma vez mais, de que não foi previsto um alinhamento. O círculo que se afunda, no chão, clara citação dos jardins chineses, transporta-nos para uma centralidade. O altar, bem como toda a Capela, são invadidos, à semelhança da cúpula da Egíptoteca de Possagno, por uma multiplicidade de luzes projectadas. A iluminação que vem das aberturas a norte, através das altas janelas de alabastro, e que incide sobre o altar, é extremamente particular, pois os seus reflexos tremeluzentes são semelhantes aos da luz de Veneza, reflectida pelas águas. O altar é como uma cúpula aberta, numa outra citação explícita de Frank Lloyd Wright para a “Robert Llewellyn Wright House”. Quando as coisas se tornam demasiado sérias, Scarpa joga com a ironia, como sucede no modo como desenha a pia de água benta, que está à entrada da capela. É esculpida em mármore branco, imitando a tampa de uma caixa inglesa, do século XVIII. Como uma das coisas mais preciosas, para os católicos, é a água benta, deve ser bem protegida. Para chegar à água, deve-se rodar um manípulo de latão, que destapa uma abertura. Na reali-

dade, essa é também uma forma de pedir tempo e atenção aos objectos. A água benta encontra-se contida em dois círculos sobrepostos, uma figura que é retomada, diversas vezes, nos pormenores. Aliás, há uma série de pormenores que vai sendo repetida, neste projecto, sempre com uma função que é, ao mesmo tempo, narrativa e didascálica. O mesmo se passa quando saímos da Capela e descobrimos, surpreendentemente, que, sob a água, que não reflecte a intenção de fazer um plano de espelho, pois está repleta de plantas aquáticas, se encontra uma cornija com pormenores iguais aos de toda a Capela, construídos com base na medida 5,5 por 5,5. Nenhum deles escapa a essa medida, sem que dela seja dada qualquer justificação. Trata-se, pura e simplesmente, de uma decisão, pois é sobre a medida que se funda a ordem da construção e a disciplina das palavras que, ao serem organizadas, formam a narração e a didascálica.

A esse propósito, recordemos, de novo, Mies, numa lição de 1956, quando afirma que trabalha a arquitectura como uma linguagem, mas, se a uma linguagem são necessárias disciplina e gramática, em arquitectura, o fundamento da gramática e da disciplina é a medida. A medida serve de guia a toda esta obra, recompõe-a, reúne-a, fá-la mesmo aparecer, sob a água, onde não parecia visível.

Retomando o percurso do mausoléu Brion, encontramos o espaço onde estão dispostos os dois túmulos dos proprietários, como que numa gruta, no centro da composição. O umbral é construído como um umbral romano, sendo, obviamente, reinventado, sob o ponto de vista formal. É esse o único ponto em que o nível da superfície do cemitério se aproxima do do campo que o circunda. De um círculo, goteja água, que vem de longe, sendo esse um motivo recorrentemente utilizado na arquitectura de Scarpa, conforme temos vindo a observar. Cai sobre o centro do patamar no qual assentam os dois túmulos, que são pesadíssimos. A sua base é, contudo, arredondada,

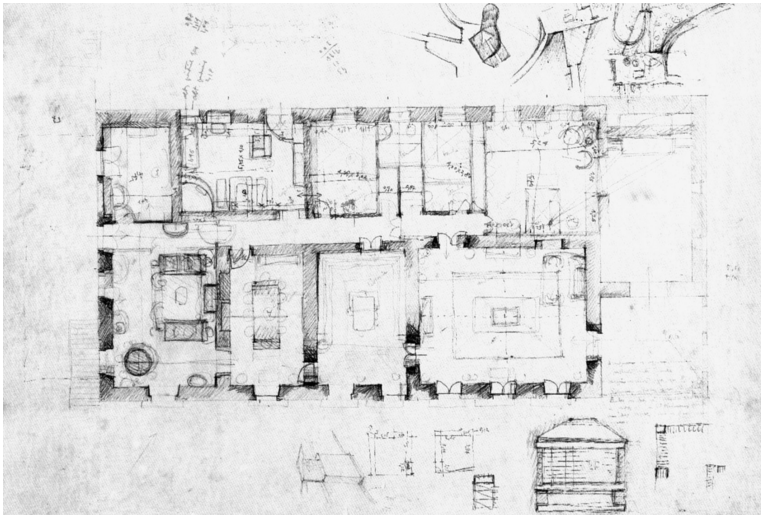
criando a impressão de que, apesar disso, se possam mover continuamente.

A ideia da água que vem de longe, goteja, e cai na pedra, oferece-se-nos como ponto reflexão em torno do qual irei concluir. A água cai sobre a pedra, espalha-se, forma um veio que, como diz Scarpa, é um rio, e induz-nos a segui-la, até chegar a um ponto, para além do muro, que fica junto à entrada, na direcção oposta. Do lado de fora, há uma construção que parece um quadro de Picabia, mas que, na realidade, é o contrapeso de uma porta que pretende impedir a intrusão fácil. O seu significado não é religioso, mas cultural. De acordo com uma imagem que é própria de várias religiões e de várias fés do mundo inteiro, a água conduz até um outro mundo, o mundo do além, ao qual se chega na barca de Caronte. A porta molhada retoma esse simbolismo. Depois de atravessarmos essa porta, ou, de outra forma, depois de termos pedido licença a Caronte para a atravessar, chegamos a um pequeno pavilhão, a partir do qual podemos rever todo o percurso da visita ao mausoléu. Defronte ao pavilhão da contemplação, abre-se uma pedra muito semelhante a uma outra que se encontra no labirinto do Palácio da Fundação Querini Stampalia. Labirinto virá da palavra grega, “lithos”, que significa pedra. A pedra, atravessada pela água, assume a forma de um labirinto. O labirinto, ou seja, a pedra, com a água que o percorre, contém as duas metáforas que representam o trabalho do arquitecto. O sentido do percurso da água, que dá forma à pedra, é o mesmo que tem o seu trabalho. Não eram só os gregos que assim pensavam. Também no Oriente a ideia se encontra muito difundida, nomeadamente, num tratado chinês, do século XVI, sobre jardins, onde o trabalho do arquitecto é colocado no ponto de cruzamento entre a água e a pedra. Ora, no mausoléu de Scarpa, essa associação entre a água e a pedra, símbolo de vida, é, constantemente, evocada.

Louis Kahn dedicou um poema a essa obra de Scarpa onde alude ao tema da água e da pedra. O mausoléu de Brion é uma

verdadeira narração em honra da capacidade, que é própria da arquitectura, de celebrar a vida. Nos seus escritos, também Távora refere, frequentemente, a necessidade que a arquitectura tem de enfrentar a vida. Por isso, pensei que esta fosse a melhor maneira de o homenagear. Mas não queria terminar de uma forma demasiado séria, porque Scarpa me ensinou que, quando se está a ser demasiado sério, é necessário saber rir.

Scarpa desenhou um anjo para o altar da Capela do seu mausoléu. Como todos sabem, depois do Concílio de Niceia, os cristãos acreditam que os anjos não têm sexo. Mas o desenho mostra que Scarpa não acreditava nisso.



PARA QUÊ EXIGIR À SOMBRA A RECTIDÃO QUE NÃO POSSUE A VARA QUE A PRODUZ?*

MANUEL MENDES
Universidade do Porto

[...] Com efeito, escrever por intermédio de outrem, para quem é escritor, acaba por tomar a figura de não se poder viver por si, de viver sempre por outro, transformando-se o ser “medium” para receber, para deixar passar, colocado num limiar em que o próprio vazio do presente se torna matéria impressionável para as ressonâncias alheias. A citação constitui, assim, para aquele que se confronta tão firmemente com esse vazio, um momento purificador, um propósito anárquico de revolucionar o presente, demonstrando a intranmissibilidade do passado como um todo e assegurando, ao mesmo tempo, que unicamente esta operação de recolha entre os restos possibilita a sua preservação. [...]

MARIA FILOMENA MOLDER em *A paixão de coleccionar em Walter Benjamin*

“... Por todos os cantos um ruídozinho produzido pela estrutura e pelos movimentos do navio em constante movimento. As máquinas não descansam um minuto. Fui ver as velas e manivelas, etc.; impressionante o trabalho dos homens das máquinas, meio-nús e suando por todos os poros. Enquanto cá em cima andamos

* O presente texto teve origem e só foi possível porque enquadrado num trabalho em curso, relativo à organização e estudo do arquivo pessoal do arquitecto Fernando Távora. Organização que, até Dezembro de 2003, se processou em relação estreita, e visa a publicação (delineada com Fernando Távora) em livro de muita documentação relativa à sua obra escrita e à sua postura cívica e arquitectónica. No texto procurou-se uma aproximação ao *mundo* de Fernando Távora, mais particularmente o período da formação – um

brincando lá por baixo há restos e circunstâncias de uma nave romana. A vida. ...”¹.

*

(Já sabia do seu regresso de Itália. Estava seguro de que tudo ocorrera como a *música*² veneziana. Duas semanas tinham passado, e os estiradores cobertos eram o sinal de passagem breve. Esperava, pois, o seu habitual telefonema quando, por vezes, o intervalo entre as minhas estadias e os nossos encontros no seu escritório, se dilatava um pouco mais. 12.42, assinalava o telemóvel. Liguei-lhe. “Então que tal vai isso. Você está doente, não... É o diabo... Estava aqui a ver a minha agenda... Olhe, mas amanhã estamos lá ...”.)

Desde a tarde do dia em que Fernando Távora recebera a comunicação da decisão do Instituto de Veneza, fui acompanhando a sua ansiedade, as suas preocupações com a conferência integrada na cerimónia. Desde o primeiro momento, o seu propósito parecia claro, determinado – evocar Bruno Zevi, Le Corbusier, Lúcio Costa, associando-os à recordação de uma estadia em Veneza, em Setembro de 1952, para frequentar o Curso de Verão promovido pelos CIAM e, simultaneamente, participar na 1ª Conferência Internacional dos Artistas promovida pela Unesco na mesma data.

“Não me apaixono muito pelas ideias, mas pela maneira como as ideias são postas”³.

período que ultrapassa em muito o tempo da frequência escolar – destacando aí, sumariamente, dois momentos que coincidem com viagens a Itália em 1949 e 1952. Estes dispõem-se como coordenadas de referência para leitura de algo que ultrapassa em muito os limites possíveis para o texto solicitado.

¹ Fernando Távora, *Diário de Viagem a Itália*, 23 de Outubro de 1949, manuscrito.

² Fernando Távora recordava da conferência de Le Corbusier em 1952, proferida no âmbito dos trabalhos da 1ª Conferência Internacional dos Artistas.

³ Fernando Távora em “Escrito-Entrevista” [recolha de Valdemar Cruz]: *Expresso*, 9 de Novembro de 2002.

Estou certo que Fernando Távora sempre ponderou que “pode afirmar-se que se vê e se viu, que se é feliz e se foi feliz; não é, porém, aceitável dizer que se aprende e se aprendeu, que se cura e se está curado, pois nestes processos há um momento em que, ao atingir-se o seu limite, eles cessam, i.e., não se continua a cura tendo ficado curado, tendo aprendido já não se aprende, tendo chegado lá, já não se continua a caminhar”⁴.

(Retorno distanciado ao que por certo se documentou da sessão de 14 de Maio de 2003, este texto vive de outros momentos, faz-se com outros sinais, procura outros esquecimentos e outras (a)proximidades de posição para o que poderá discorrer apenas por “observação múltipla”⁵. Tem algo de desvio ou afecto liso – notas e/ou notícias sobre o que ainda não sabe ou não pode dizer, porque ainda não está elaborado interiormente. O texto tem seguramente algo de suspensão, atenção com(o) algo de mapa mas não registo cartográfico – “escutaríamos nós um carvalho ou uma pedra, se eles dissessem a verdade?”)⁴.

*

“Távora guardato dall’Italia” foi um título reservado para compromissos de programação. No âmbito do *Leonardo Express*, Francesco Dal Co entendeu falar de Carlo Scarpa como aceno--ponte para Fernando Távora. Opção-possibilidade que serve à perspectiva de um discurso crítico de arquitectura, mas expõe o quanto se forçou para aproximar o praticar próprio de cada autor, o quanto se alongou o quadro da artesanaria do arquitectural em que ambos parecem situar-se. Sugeriu algo de máscara na relação-reconhecimento do outro; sugeriu algo de adiamento da intenção de provocar-encontrar ondulações-ressonâncias que estendam a arquitectura da modernidade, pela identificação e re-

⁴ Maria Filomena Molder, “Escutaríamos Nós Um Carvalho ou Uma Pedra se Eles Dissessem a Verdade?”, *A imperfeição da filosofia*, Lisboa, Relógio d’Água, 2003.

⁵ Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, tradução de M.S.Lourenço, Lisboa, FCG, 2002 (3ªed.).

conhecimento da heterogeneidade e originalidade de contributos criativos específicos que a tornaram estadia (e) estação.

“A aparência torna-se para o homem um problema, o lugar de uma luta para a verdade”⁶.

*

“Só uma cultura organizada pode resistir às influências estranhas; havendo uma subestrutura-base não [periga] o edifício, porque o seu papel é de assimilador, englobando aquelas ideias ou formas ou métodos que estejam de acordo com essa subestrutura. [...] Há dois casos a considerar: um o de influências que podem cair sobre um período em decomposição; outro o da procura dessas influências como bases de actividade desse mesmo período que se desmorona e pretende construir-se. Quer dizer: no primeiro caso influências não desejadas; no segundo influência procurada; mais deve ver-se que todo o período em dissolução procura influências e há portanto como que a fusão dos dois casos, uma atracção mútua das influências e da dissolução”⁷.

“Toda a arte moderna vem deste contacto de formas puras, de abstracção, de procura duma realidade que ultrapassa a realidade comum e palpável. Notar como a arquitectura moderna não é, de modo nenhum de tendências naturalistas, antes procura os jogos de volumes, a valorização abstracta dos elementos abstractos, despidos de tudo de tudo o que seja compreensível ou explicável, e não represente carácter essencial, pureza de formas, elevação de realidade, que procura ser ultrapassada. (...) A arquitectura é a arte pura por excelência: aquela que mais procura a essência da natureza e realiza baseada nessa mesma essência, captada, filtrada, através dos espíritos geniais dos grandes architectos.

⁶ Giorgio Agamben, “Le Visage”, *Moyens sans Fins. Notes sur la politique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 1995.

⁷ Fernando Távora, *Primitivismo*, Foz, 15 de Fevereiro de 1945, manuscrito, p. 24.

Daqui uma das razões porque a arte moderna é, até certo ponto, de carácter arquitectónico (no sentido aqui, não de construtivo, mas de essencial). A arquitectura se imagina, antes de mais compreende e interpreta, filtra, essencializa”⁸.

*

“A circunstância – as possibilidades – é o que da nossa vida nos é dado e imposto. Isso constitui o que chamamos mundo”⁹. Mas “as circunstâncias são o dilema, sempre novo, ante o qual temos que decidirmo-nos”¹⁰.

“Hoje, exactamente porque tudo nos parece possível, pressentimos que é também possível o pior: o retrocesso, a barbárie, a decadência”¹¹. “O Homem Novo não surgiu ainda; e parece que toda a Arte deveria esperar o seu nascimento ou não podendo manter-se nessa atitude passiva, colaborar para o seu nascimento. Mas nunca essa colaboração teria outro fim que não fosse o Homem-Novo, outro desejo que o nascimento mais rápido, outra intenção que o facilitar desse nascimento. E a arte serviria o homem futuro, antepondo-se a ele e esperando que ele mais tarde a dirigisse. Que tudo se encaminhe pois para o Homem-Novo e a Nova-Arte; surge depois por acréscimo, tão naturalmente como a roseira dá flores e o sol aparece e desaparece uma vez em cada dia.”¹².

Na sua reflexão sobre ser (e) “moderno”, Fernando Távora, identifica “dois tipos de inquietação: a que assenta no dogma e a que busca o dogma; o moderno busca o dogma. Qual de-

⁸ Fernando Távora, *Primitivismo*, Foz, 17 de Fevereiro de 1945, manuscrito, p. 24 verso.

⁹ Jose Ortega y Gasset, *La Rebelion de las Massas*, Madrid, Revista de Occidente, 1954 (14^a ed.).

¹⁰ Idem nota 9.

¹¹ Idem nota 9.

¹² Fernando Távora, *Arte Nova*, Foz, 27 de Junho de 1945, manuscrito.

las a verdadeira?”¹³ – “surpreender-se, estranhar-se, é começar a entender”⁹. “Viver é sentir-se fatalmente forçado a exercitar a liberdade, a decidir o que vamos ser neste mundo. A nossa actividade de decisão não se deixa descansar um só instante. Mesmo quando, desesperados, nos abandonamos ao que quer vir e decidimos não decidir”¹⁰.

“Se a ‘arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes sob a luz’. Não se compreende que a casa seja ‘máquina de habitação’ como a ‘cadeira é máquina para alguém se assentar’ e se façam casas em série – ‘criando o espírito de série, o espírito de construção em série, o estado de espírito de morar em casas em série’... sendo absurdo afirmar que a ‘geometria é a linguagem do homem’ e que ‘o homem é um animal geométrico’... Quando [se] diz que ‘a Arquitectura é a arte de viver, pretende-se, julgo eu, afirmar que viver completamente, com arte, com saber é produzir uma obra de arquitectura. Dizer como se diz naquela transcrição acima que o ‘homem é um animal geométrico’ não me parece exacto (e lembro aqui as definições de que o ‘homem é um animal religioso’ e o ‘homem é um animal estético’, três animais... com qualidades humanas); preferirei afirmar antes que o homem é um animal de ‘tendências geométricas’ e quanto mais homem, tanto mais geométrico”¹⁴.

*

“Das [soluções julgadas convenientes] muitas pecam pelo que contêm de abstracto e de utópico pois não admitem a existência de uma torrente histórica de uma realidade, talvez melhor, mas de tal modo contrária que não apresenta quaisquer possibilidades de tornar-se efectiva. O nosso problema não permite pois que cheguemos ao ponto de estancar uma torrente e de ela opor ou-

¹³ Fernando Távora, sem título, escrito no comboio e eléctrico, 7 de Fevereiro de 1945.

¹⁴ Fernando Távora, *Primitivismo*, s. d., manuscrito, p. 32-33.

tra; será enorme tarefa inglória e sem qualquer base e para nós é apenas possível canalizar diferentemente ou derivar em qualquer direcção o caudal histórico de que não poderemos libertarmo-nos como se duma camisa se tratasse. A atitude a tomar tem pois que ser razoável, lógica e, sobretudo, fundamentada”¹⁵.

E nesta medida, partilha do “movimento” como respiração de um imperativo ético para um processo de verdade, uma decisão de carácter na prática artística – “a história e o valor da crítica”, “o artista e a sua torre de marfim”, “primitivismo e moderno”, “inteligibilidade e comunicabilidade da arte”, “originalidade e influência”, “cópia e tradição”. Se Le Corbusier exprime “uma apaixonada afirmação do significado profundo da arquitectura”, para “vislumbrar qualquer mudança de sensibilidade colectiva”¹⁶, nunca larga saber “de que forma um exemplo concreto, por muito qualificado que este seja, pode aspirar a ser um elemento comum dos seres da realidade?”¹⁵. Ser moderno não o importa como pressuposição para argumentação-validação da sua experiência – “no acto de vivê-la, a vida é o finito-infinito, e assim a sentimos”¹⁷. “A realidade é desenvolvimento e, portanto, infinita possibilidade que traspassa infinita actualidade; e, em cada instante, do múltiplo recolhe-se no uno, para abrir-se de novo no múltiplo, e produzir a nova unidade ...”¹⁸.

Tanto mais que o problema da sua geração é o “acto de construir” para “um desenvolvimento da linguagem da arquitectura moderna, a agir com a sua própria história e com os modelos do passado, e ser consciente das ligações e do processo” – tal como

¹⁵ Fernando Távora, *Função da História e o Valor da Crítica*, s. d., manuscrito.

¹⁶ Benedetto Croce, *Breviario de Estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (8ª edição).

¹⁷ Fernando Távora, “Entrevista”: *Boletim da Universidade do Porto*, 1993.

¹⁸ Benedetto Croce em *Lo Storicismo Contemporaneo*, org. Pietro Rossi, Torino, Loescher Editore, 1970.

as ruínas do templo de Apolo em Bassae, as ruínas dos edifícios modernos, “também comoveriam e informariam sobre o seu tempo e a natureza daquilo que foram em toda a sua idealidade e esforço”¹⁹. “O ‘estilo’ não conta; conta, sim, a relação entre a obra e a vida; o estilo é o resultado dessa relação”²⁰.

*

“O mundo está cansado de experiências, de tentativas inúteis, de procurar sem fruto, de conceitos opostos. O mundo hoje tem que exigir de novo a unidade e a ordem, bases elementares das épocas clássicas. Desiludidos de variedade, os homens querem hoje a unidade; a unidade é sinónimo de reconhecimento de leis exteriores, ou de leis que, sendo formuladas pelo próprio homem, sejam de carácter universal. A ordem só nascerá da unidade; e sem ordem não há avanço, mas apenas e simplesmente qualquer coisa tão inútil como seria um retrocesso a períodos passados.

Em todos os campos, em todas as actividades, sentimos hoje a necessidade de princípios. Princípios directrizes, crenças de tal modo enraizadas que neles se estrutura profundamente a sociedade.

E se queremos unidade e ordem e princípios em todas as manifestações do homem, ela não deve por isso, estar ausente da arte. Basta de experiências, basta de escolas, basta de individualismos; queremos alguma coisa de superior a tudo isso que seja reflexo não de um homem mas da humanidade, não dum indivíduo mas duma sociedade; queremos princípios comuns, queremos pensamentos gerais, queremos leis directoras; que cada um se submeta

¹⁹ Alison e Peter Smithson e Peter, “Texto”: *Europa/America. Architettura urbana, alternative suburbane*, Venezia, Alfieri Edizioni D’Arte, 1978.

²⁰ Fernando Távora, “Resposta a Um Inquérito: Que pensa do Desenvolvimento Actual da Nossa Arquitectura”: *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, 3 e 4, Abril de 1953.

a eles e apenas no seu cumprimento encontre a sua liberdade. E que o conceito do homem como servo da sociedade volte de novo; e que os nossos artistas e os nossos políticos, e os nossos filósofos coloquem acima de si princípios de leis e princípios que devam regê-los. E cada um se submeta sem que isso seja degradante para a sua qualidade de homem, possuídos de verdade”²¹.

“Perdeu-se a unidade: cada um busca hoje satisfazer as suas tendências naquela forma de arte, ou naquela filosofia ou naquela religião que lhe parecem mais simpáticas; e não há uma Arte moderna definida, como não há uma filosofia moderna definida ou uma religião; há formas várias de arte moderna, há formas várias de filosofia, há religiões várias; há como disse Sardinha o predomínio da Análise sobre a Acção. Mas este aspecto moderno moderno há que aceitá-lo: caracteriza-se pela ausência de características, a sua unidade reside na sua multiplicidade, os seus conhecimentos no seu eclectismo; é uma veste de farrapos variados, mas apesar disso uma veste. Estávamos habituados a um só tecido para a sua confecção; hoje ela apresenta muitos, mas não perde por isso a sua característica inicial apesar de constituído por parcelas de realidades várias”²².

“Se a arquitectura é criada pelo homem e tem por fim servi-lo, não pensemos em regras novas de arquitectura, mas somente no homem novo. Com efeito se ela é uma projecção do homem, de nada vale pedir novidade ao reflexo da velhice; e não digo apenas novidade mas qualidade: se o homem actual não a possui certamente que ela estará também alheada da sua arte. Para quê pois falar tanto em Arquitectura Nova, sem que seja por nós sentida a presença do Homem Novo? Para quê exigir à sombra a rectidão que não possui a vara que a produz?”¹².

²¹ Fernando Távora, *Ordem e Unidade*, Foz, 10 de Junho de 1945, p.25-A.

²² Fernando Távora, *Primitivismo*, Foz, 7 de Fevereiro de 1945, manuscrito, pp. 17-18.

“A história prova-nos que os grandes períodos só foram possíveis quando possuíram a fé e a confiança em determinados princípios: e quando, aceitando-os, construíram sobre eles. Há uma Arquitectura nesses períodos clássicos; e Arquitectura é também sinónimo de estrutura de leis eternas e imutáveis; sem verdade não há Arquitectura.

Procuremos a verdade porque ela existe e submetamo-nos às suas leis; a ordem nascerá daí e de novo o Mundo conhecerá um período clássico”²³.

*

“O artista verdadeiro não deve, (e houve artistas verdadeiros que o tentaram, e felizmente não conseguiram fazê-lo) pôr como princípio da sua arte a imitação de uma arte passada. Embora saiba que lhes é de todo vedada a compreensão total dessa mesma arte, parece-me toda a sua actividade se deve orientar no sentido de uma real evolução criadora (usando a expressão de Bergson) e, porque criadora, incompatível com a cópia, como base da criação. A cópia terá que existir sempre – e ela é uma das bases da tradição artística – mas não pode ser feita com o desejo de ficar nela, de cristalizar aí; a cópia é uma base de criação e por isso mesmo deve ser viva, e nunca um fim da arte. Mais ainda: essa cópia não pode dirigir-se a qualquer período sem íntima relação com aquele em que é feita, porque sujeita-se a não ser verdadeira; esse o perigo das cópias actuais – estas porém ao que julgo com sentido criador – que são feitas tanto da arte negra como da arte paleolítica ou da arte medieval, ou de qualquer outra arte”²⁴.

Fernando Távora desconsidera, portanto, a arte como apreensão de um conceito imóvel para considerá-la “como formação per-

²³ Fernando Távora, *Ordem e Unidade*, Foz, 10 de Julho de 1945, p. 25-A verso.

²⁴ Fernando Távora, *Primitivismo*, Foz, 6 de Fevereiro de 1945, manuscrito, p. 8.

pétua de um juízo, de um conceito que seja juízo, o que explica perfeitamente o seu carácter de totalidade, porque qualquer juízo é juízo do universal.” E porque tanto se confrontou com as vagas e as falhas na convivência e resistência, conflitual e problemática, da teoria e da prática, creio que, à maneira de Croce, reconhecerá que a “intuição pura” está “cheia de pensamento e paixão, dando forma intuitiva e expressiva a qualquer estado de alma”¹⁸.

“Atacando-se a arte moderna, ataca-se assim a época histórica que a produz; não seria melhor ir ao fundo da questão começando pelo princípio? Qual deve ser portanto a nossa atitude perante a arte moderna? De simpatia, de combate, de passividade? De qualquer modo procuremos as raízes. Se quisermos atacar o surrealismo, estudemos Freud, e não a pintura de Dalí que nele se entronca. Se quisermos estudar o primitivismo procuremos as condições que o produziram, o desenvolvimento da arqueologia pré-histórica, o fim do cientismo, o aparecimento do ‘intuicionismo’ bergsoniano, etc. A arte não tem, de ‘per si’, independência total, como a moral ou a religião. Não posso dizer que há uma arte verdadeira, ao contrário do que acontece com a Religião ou a Moral. A arte é movimento humano, movimento social, para exceder o que há de humano e de social no mundo”²⁵.

*

“A historicidade pode entender-se um acto de compreensão e inteligência estimulado por uma necessidade da vida prática que pode transpor-se agindo, não sem antes fugar os fantasmas, as dúvidas e a obscuridade com que se debate, mercê da colocação e resolução de um problema teórico, o próprio acto de pensar”¹⁸.

Assim, (a)tormentou-o a relação entre consciência histórica e acção, recusando-a como vínculo de um processo mecânico, mas firmando-a como expressão de diversos e síntese de opostos na

²⁵ Fernando Távora, *O Movimento Modernista*, s. d., manuscrito.

unidade; como posição “substancial e não acidental, respeitando o espírito e não a letra, e usar de liberdade na exposição do próprio pensamento, segundo o tempo, o lugar e as pessoas”⁹. Assim entende a exigência de chegar ao significado circunstanciado de um agir na história para *localizar* no tempo a possibilidade de espaço próprio – a realidade histórica é “um puro afã de viver, uma potência parecida às cósmicas; diferente portanto, não *natural*, antes irmã da que inquieta o mar, fecunda a fera, põe a flor na árvore, faz cintilar a estrela”⁹.

Refere com insistência as “casas de família” para nomear a expressão de uma continuidade; a vida como experiência de evolução criadora, civilização e cultura; a morte como manifestação de uma ausência – a saudade; o destino para traduzir a idealização da esperança de futuro numa expressão do carácter. “A aspiração à arte pura não é, como costuma crer-se, soberba, mas, pelo contrário, grande modéstia. Ao esvaziar-se a arte do patetismo humano fica sem transcendência alguma – como arte apenas, sem nenhuma outra pretensão”²⁶. Talvez por isso, nos últimos anos, sublinha com frequência que o seu “D. Sebastião da arquitectura é a arquitectura grega”. “É muito difícil gritar que a arte é sempre possível dentro da tradição. Mas esta frase confortável não serve de nada ao artista que espera, com o pincel ou caneta na mão, uma inspiração concreta”²⁶.

“Afim, a melhor maneira de viajar é sentir. / Sentir tudo de todas as maneiras.”²⁷.

*

Desde muito novo, Fernando Távora gosta de escrever no amanhã de um saber-se no mundo²⁸. Escrever é uma forma de movimentar fundamentos sobre e para um agir que procura “a

²⁶ José Ortega y Gasset, *A Desumanização da Arte*, Lisboa, Vega, 1997.

²⁷ Álvaro de Campos [518], Fernando Pessoa, *Obras poéticas*, org. M. Aliete Galhoz, Rio de Janeiro, Companhia de José Aguilar Editora, 1972.

unidade na variedade”, “a ordem na continuidade”, “a diversidade na totalidade”.

Entre 1942 e 1956, escreve regularmente, quase quotidianamente, um registo com a distância de um diário e a proximidade de um pensar. Não se trata exactamente de textos-ensaio, ainda que escritos que esforçam uma procura de sistematicidade na dispersão de assuntos a sondar âmbitos da História, Filosofia, Arte, Poesia, Estética, Arquitectura. Como obra-aberta, é uma escrita que evolui em rede, sem sequência predeterminada mas uma organização-estruturação que deixa ver urgências-insistências, por anotações múltiplas, associações temáticas, cruzamentos problemáticos, reelaborações constantes, para se questionar sobre a condição portuguesa, o posicionamento de Portugal e a conjuntura da Europa, o fascismo e o bolchevismo, o moderno e decadência do Ocidente, a arte e a transformação do mundo. No estudo e a incursão, na citação e a interpretação de um quadro muito largo de autores de origens e áreas muito diversas – Sardinha, Spengler, Ortega y Gasset, Bergson, Croce, Meumann, Semper, Pessoa, Faure, Read, Giedion, Picasso, Zevi, Le Corbusier, Febvre, Gaspar Simões, Casais Monteiro, Régio, entre outros – reflecte sobre si e os outros, sobre a teoria e a prática, tradição e originalidade, natureza e arte, clássico e universal, tradição e tradicionalismo, Portugal e o *novo*. Envolve-se em vários projectos editoriais de “pensamento e cultura” com os companheiros da “Causa Monárquica. Embora manifeste amiúde a intenção de escrever na imprensa diária ou periódica, só ocasionalmente o faz, associando a intenção de panfleto-manifesto ao propósito educador-divulgador.

²⁸ “Hoje porém estou naqueles dias em que qualquer papel pode servir por que qualquer coisa tenho que escrever, bem ou mal, com ou sem interesse. ...Sirva-me este papel e a minha Pelikan para estes desabafos que, alguém, talvez, poderia apreciar.”, Fernando Távora, *Diário*, Foz, 26 de Março de 1946, manuscrito, s. p.

*

Em 1941, Fernando Távora matricula-se na Escola de Belas Artes do Porto para seguir Arquitectura, por nenhuma razão especial, uma escolha instintiva; como gosta de sublinhar, “não sabia nada sobre o que seria a arquitectura e o ser arquitecto”. “Entre na escola, o meu espírito crítico, até aí encoberto, desenvolveu-se também agora extraordinariamente depressa; de tal modo que se sobrepôs ao espírito criador; e, enquanto este, seguia com passos lentos, aquele caminhava a passos largos, tão largos que me afastava da criação artística. E deixei de desenhar... ”²⁹.

“Criar é na verdade aquilo que não consigo...”²⁹.

“Criar, realizar diferentemente, com originalidade, com sentido, procurar novas formas, novas expressões ou novos meios; desvendar o desconhecido, penetrar no conhecido, aprofundar o reconhecido. Criar é realizar o conhecido; é qualquer coisa de muito extraordinário, de muito raro que compreendo exactamente porque tenho tentado.”²⁹

“Tudo isto me impôs um remorso de vida. ...”³⁰. Fernando Távora quer “traçar com novo programa, procurar o começo daquilo que seria a minha terceira época”³¹, e “os pontos bases

²⁹ Fernando Távora, *O Meu Caso*, Foz, 23 de Dezembro de 1944, manuscrito, Agenda IPL n.º 3.

³⁰ “... por trimestre um trabalho de arquitectura; isto é vou fazendo coisas, sem fazer nada. Porque não faço nada. Faço apenas que faço sem fazer. Ah! Ah! Ah! Ah! Se eu fizesse o que seria de mim, dos meus, do nome que uso. Seria admirado, considerado, sei lá se quase divinizado: os homens são assim: ou tudo ou nada. Porém é melhor não pensar no que eu seria porque não chego a sê-lo; ...”, *ib.*

³¹ “Mas não sei se o poderei fazer; sou um homem a que falta a virilidade da promessa que se cumpra até sempre. Para mim que sou um cobarde (porque sou embora me custe) estas promessas apresentam-se-me como um bicho de 7 cabeças: e fujo delas: e elas atrás de mim: eu e elas: elas e eu: e desta corrida

em que deverá assentar” a sua conduta futura: Moral e Religiosa, Política, Social³², Artística³³.

“O Superior tem corrido melhor do que eu esperava. Sou o único dos colegas que entraram este ano que acaba agora”³⁴. “Tenho feito bastantes progressos, mas sinto-me também progressivo na verificação da minha incapacidade”³⁴.

“Preocupa-me a vida militar ou de um modo geral a organização da minha vida nos próximos 3 ou 4 anos, Penso bastante na passeata ao Brasil e sonho conversas nos ateliers de Niemeyer ou do Portinari.”^{34, 35}.

“Não resolvi ainda o que será a minha actividade futura. Pensei numa ida a Inglaterra e certamente poderia realizá-la depois da tropa que acabarei no ano próximo (1947). Nesta altura o curso de Arquitectura estará quase pronto — ou pronto se o urbanismo desaparecer como desejamos — e eu livre de qualquer obrigação que me impeça partir”³⁶.

*

No período 1944-1946, numa acção quase diária, trabalha para “uma história [da] arte moderna, sua justificação, seu valor e

nada resulta porque nunca nos encontramos. Pensarei no caso: estabelecerei racionalmente (agora quem escreve é o sentimento, e este não chega para dirigir a vida) os pontos que hei-de seguir na rota da minha vida. Talvez amanhã, talvez depois, talvez nunca, eu os escreverei aqui: desde essa altura em diante (que sonhador eu sou...) serei qualquer coisa, mais do que sou, e menos do que penso ser. Sim, talvez, talvez amanhã.”, *ib.*

³² “Trabalho, trabalho, trabalho. Elevação do nome; atenção ao passado: mas sobretudo atenção com o presente e este projectando-se no futuro. Não perder um minuto! A vida é curta.”, *ib.*

³³ “Também aqui: trabalho, trabalho, trabalho”, *ib.*

³⁴ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 7 de Junho de 1946, manuscrito.

³⁵ “A vida militar veio cortar-me a carreira numa altura em que todo o tempo é pouco e eu não tenho o direito de gastar uma hora que seja com outra coisa que não seja a Arq.”, Fernando Távora, *Diário*, Foz, 24 de Outubro de 1945, Agenda IPL nº 8.

³⁶ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 26 de Março de 1946, manuscrito.

...suas misérias. Com uma imparcialidade chocante tratarei o problema debaixo dos mais variados aspectos. Os capítulos que tinha resumidos ...darão uma ideia do conteúdo: a miragem da idade-média; cientismo e romantismo; a volta ao passado – primitivismo e exotismo ...”³⁷.

“Neste momento deleito-me com os livros (3 vols.) das Obras Completas de Le Corbusier que comprei e me têm aberto os olhos; comecei hoje a ler um livro sobre as novas casas na Escócia que me parece muito interessante. Há dias mandei (parece-me que no dia 20) um artigo para o Nuno Vaz Pinto publicar no *Aleo...*”³⁸.

Em Outubro de 1945, regista que “o meu pensamento vai evolucionando creio que para melhor e a minha actividade para mais útil. Pouco a pouco tenho-me afastado daquela mania da história que me era tão querida; mesmo a história da Arte – em especial agora a Arquitectura – começo a interpretá-la com um sentido muito actual e gostava até de escrever um trabalho com determinada direcção que seria mais do que um compêndio de Arqueologia uma grande lição de Arquitectura.

Os problemas porém que mais preocupam o meu espírito são, desde há talvez uns dois anos, os problemas sociais e creio bem que essa preocupação permanecerá: eu não ligava estes problemas com a Arq., mas só agora começo a ver a profunda intimidade que há entre a minha Arte e a minha preocupação e é por isso natural que dentro duma eu me incline para a outra. A arquitectura individual interessa-me agora naquilo em que possa ajudar-me para resolver os grandes problemas que são em resumo o da melhoria da casa comum e o da criação duma casa para operários e para os varredores.”³⁸. Em 1946, “impôs”-se-lhe fazer um livro: “realizá-lo seria, para mim, tornar-me o arquitecto que supus poderia vir a ser. Há ali óptimas afirmações, conceitos inteligentes, verdades como punhos

³⁷ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 5 de Dezembro de 1944, manuscrito, Agenda IPL n° 3.

³⁸ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 24 de Outubro de 1945, Agenda IPL n° 3.

– mas apesar de escrever tudo isso eu não sou arquiteto. Falta-me, sim – para quê escondê-lo – aquilo que uns chamam génio, outros garra, e eu denomino quanto a mim, de ausência”³⁹.

“Faz de mim um quase eterno palácio de tristeza”⁴⁰.

*

“A minha vida agora é um permanente enganar-me: a todo o momento sinto a ausência do Arquitecto e a todo o momento penso no Arquitecto que gostaria de ser. Vivo nesta luta entre uma realidade e um sonho querendo ser o que não sou e não sendo o que deveria ser.”⁴¹.

“Há uma coisa apenas que eu seria talvez verdadeiramente, mas não sou porque o sangue mo impede porque qualquer força de que não me libertei ainda (e digo felizmente) não mo permite; eu hoje puderia apenas ser *anarquista* e em parte devo reconhecer que já o sou. Diz o Spengler algures que todos hoje temos alguma coisa de comunistas, mas eu direi antes, todos hoje temos alguma coisa de anarquistas. Procurei lendo, estruturando e pensando, tornar-me um homem moderno, como quem de um dia para o outro resolve tornar-se de europeu em asiático; fiz para isso um esforço intelectual que me conduziu a cada um dos campos do pensamento moderno, ou alguns destes campos, que tanto quanto possível conheci. Como um estranho passei perante cada uma das manifestações modernas, sobretudo as da arte, e observei-as, permiti-me estudá-las, chorando sempre fora de cada uma, o meu ponto de vista. Tornei-me, numa palavra um *neutro* em todas as questões. Abandonei um partido, um ponto de vista para tomar todos os partidos e todos os pontos de vista, analisando e dissecando cada um”⁴².

³⁹ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 26 de Março de 1946, manuscrito.

⁴⁰ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 17 de Agosto de 1946, manuscrito.

⁴¹ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 11 de Dezembro de 1945, Agenda IPL n.º 8.

⁴² Fernando Távora, *Diário*, Foz, 18 de Novembro de 1946, Agenda IPL n.º 10.

“Quando pensava que me tornaria um *grande modernista* quando pensava mesmo que era um *moderno*, eu estava longe de poder sê-lo ou de o ser porque o meu modernismo não me estava no sangue porque ele era filho da minha instrução e não da minha criança. Não pode ser-se uma coisa que profundamente se conhece, porque ser qualquer coisa implica ignorar muitas outras coisas e conhecer qualquer coisa implica conhecer todas as outras coisas. ... Há uma coisa fundamental no estudo tal qual nós o entendemos hoje: são as comparações e toda a comparação exige ausência de partido, conhecimento de [múltiplos] casos sobre os quais não se faça um juízo de valor mas se considerem relativamente uns aos outros; deixam assim uns de ser mais ou menos importantes para terem apenas uma importância relativa a qualquer dos outros considerados. Não há factos ou casos mais ou menos verdadeiros, factos ou casos absolutos, mas factos que se põem em presença e se avaliam por comparação, relativamente.”⁴².

“Que fazer?”⁴².

*

“Estou numa fase da vida em que poderia impor-me se um tremendo cepticismo não me estivesse corroendo. Tenho ocasiões em que não creio mesmo naquilo que eram para mim certezas tais como Le Corbusier ou Picasso. Em arquitectura claro está que continuo *formalmente* moderno, mas o meu espírito não se entrega de tal modo que não admita a existência de outros modos de arquitectura. Perdi quase completamente o interesse e o entusiasmo que cheguei a depor nos meus pontos de vista e nas minhas obras, sendo nessa altura um verdadeiro fanático, um moderno determinado. Tenho esperança de vir ainda a ocupar essa posição de intransigência e a projectar as minhas obras não apenas com a cabeça mas sobretudo com o sangue. Sei lá ...”⁴³.

⁴³ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 2 de Dezembro de 1946., Agenda IPL n.º 10.

*

“As viagens ser-me-ão indispensáveis”³⁸.

“Penso que daqui a uns dois ou três anos precisarei de ir a Inglaterra para estudar a resolução de casas económicas”³⁸.

“A Europa está em crise e com fome: por todos os lados são minas e por todos os lados há restos de uma civilização que se desfaz. Concordemos que um homem de 22 anos deve fugir do que é podre para ir procurar o que é são e eu creio que no meu caso o Brasil, e a América de um modo geral – origens talvez de um mundo que irá influenciar a Europa – constituem os lugares onde alguma coisa de são e de novo pode ainda acontecer. ...A Europa pode fornecer a experiência, pode dar conselhos – mas creio que parte das realizações só na América poderão efectivar-se. A posição do europeu é, neste aspecto, superior, porque ele contém em si aquela totalização da experiência que lhe permite em condições sadias, evitar muitos dissabores e arrear caminho. ...O meu papel no Brasil ou nos Estados Unidos será o de observador; com um espírito europeu ver o que faz a América e concluir das possibilidades, dos defeitos e das qualidades, aquilo que na Europa poderá tornar-se justo, razoável e proveitoso.”⁴⁰

*

“Às 9 da manhã em S. Pedro – visita obras da Colunata e da Basílica – Museu – galeria da biblioteca, onde vi Picasso, era seguramente ele, olhos vivíssimos, colete de lã amarelo, fato cinzento, sapatos castanhos de vilão, mãos curtas, cabelo branco rapado, com uma senhora muito pintada, mais alta que ele e dois outros tipos. Não viam as coisas, passavam apenas pela galeria”⁴⁴. Embarcado em Lisboa Fernando Távora está em Roma, concluindo a primeira etapa de uma estadia que se estenderá por cerca

⁴⁴ Fernando Távora, *Itinerário feito em 29-X-49*, em *Diário de Viagem a Itália*, manuscrito.

de dois meses, na companhia de um amigo, Tony Carvalho, e após viagem no “Itália”, com partida de Lisboa e passagens por Gibraltar, Norte de África, Palermo e Nápoles⁴⁵. Deslocar-se-á ainda a Florença e Milão, “com saltos a Como, Turim, Bergamo, Veneza, etc. Penso estudar, sobretudo, o projecto do QT8. Estou a preparar-me com ‘boas’ leituras para a viagem e para não ser apanhado em falta como me aconteceu há dois anos”⁴⁶. Elabora um guião de visitas a monumentos, Miguel Ângelo, Brunelleschi, arquitecturas do Movimento Moderno (Terragni, Persico, Figini, Rogers, Muzio, Lingeri, entre outros), museus, exposições (arte, móveis, mosaicos), lugares, prioridades de encontros (Rogers, Botoni, Peressuti, Muzio), escolas de arquitectura, livros a adquirir⁴⁷.

Alguns desenhos da viagem (máquinas, silhuetas de costa, mar), e após dia em Palermo, lastima não ter visto “na Sicília uma única pedra que tenha sido trabalhada por um grego”^{48 49}.

⁴⁵ Fernando Távora, *Notas*, 22 de Outubro de 1949. Igualmente, *Diário de Viagem a Itália*, 23 de Outubro de 1949.

⁴⁶ Fernando Távora pode estar a referir-se a uma viagem, de que por vezes fala, “realizada pela Europa”, “depois da guerra”, na companhia do seu irmão Bernardo Ferrão e do seu amigo Luís Álvares Ribeiro.

⁴⁷ Um guião que ajudou a um programa diário, cumprido com rigor, descrito em notas sumárias, mas, também, detalhado se a isso empurra uma emoção ou disponibilidade maior. No fim do *Diário*, uma folha de notas-lembranças avulsas sobre percursos, lugares, edifícios e sobre a ideia de viajar, deixam supor que F. Távora pensaria na elaboração de um relatório de viagem, eventualmente, para a Câmara Municipal do Porto.

⁴⁸ Fernando Távora, *Diário de Viagem a Itália*, 25 de Outubro de 1949.

⁴⁹ “Eu não sei bem qual tem sido a utilidade desta viagem...”. “O que diríamos nós do Gesù [...] completamente restaurado com os estuques em cor viva, as estátuas de bronze muito dourado, etc., etc. ? Gostaríamos? Duvido! Sem o romantismo das ruínas, etc. ...”. “Ah [mestre] Miguel Ângelo! Ainda depois de muito me obrigar hoje a subir [uma infinidade] de degraus para atingir o céu da sua cúpula! E como eu, milhares, as vítimas deste génio que não se [nutre] totalmente sem um grande esforço daqueles que totalmente o [querem] penetrar”.

A viagem regista-se num *diário* escrito em folhas soltas e diversos formatos; são escassos os esboços ou desenhos, mas muitas as fotografias (nem sempre motivos de circunstância, casuais); documentação avulsa (bilhetes, cartões, referências bibliográficas).

“Esta Veneza é uma bofetada brilhante na face [...] da carta de Atenas: espaços livres, verdura, insolação, higiene.... mas onde estão nesta cidade de encanto esses elementos? Aqui uma rua pode ser completamente cheia de água ou ter apenas um metro de largura; aqui não há árvores nem jardins, apenas uma ou duas grandes praças e meia dúzia de largos. O resto são casa e água, água por todos os lados, dando a cada um a sensação de que vive num aquário. E, no entanto, vive-se em Veneza: creio que não muito bem e toda a cidade tem o aspecto de um cadáver. ...Dir-se-á que há duzentos anos se não prega um prego em Veneza. ...Edifícios maravilhosos... O Campanile é um bocadinho ‘brutto’ como estes tipos dizem. ...A Praça está certa ... a tranquilidade, a calma, a serenidade que nós desejaríamos para as nossas praças. Uma praça em que os automóveis foram substituídos por pombas e onde passear não é viver na permanente preocupação de perder uma perna ou sofrer qualquer desastre.”⁵⁰

“Parece-me que o clacissismo afastou o homem da realidade, concebendo a vida como um sistema [da] abstracção. A distância entre o sonho e a realidade tornou-se maior e a mentira triunfou. É necessário eliminar ou pelo menos diminuir essa distância. Como? Aproximando o sonho da realidade? Não. Aproximando a realidade do sonho. Concebendo com realidade e realizando com perfeição.”⁵¹

Nos anos 1948 e 1949, no Gabinete de Urbanização da Câmara Municipal do Porto, Fernando Távora desenvolve projectos para

⁵⁰ Fernando Távora, *Veneza – 12.XI.49, à noite*, em *Diário de Viagem a Itália*, manuscrito.

⁵¹ Fernando Távora, *Diário de Viagem a Itália*, 13 de Dezembro de 1949, manuscrito.

pontos-chave da Cidade do Porto: Praça de Carlos Alberto, Praça da Universidade, Quarteirão da Brasileira, Plano do Campo Alegre⁵². “O urbanismo (e porque não o mundo?) caminha para uma síntese e eu gostaria justamente de me fazer arauto dela no meu trabalho. Será possível? Saberei fazê-lo?”⁵³.

*

Em 29 de Dezembro de 1949 participa numa reunião da ODAM – “(organização da arquitectura moderna)”, e para a qual foi convidado pela 1ª vez – na qual se trataram “dois assuntos apenas: possibilidade de organizar uma exposição de arquitectura moderna e possibilidades de organizar uma série de seminários (discussões públicas sobre temas de arquitectura)”. Arménio Losa⁵⁴ mostra interesse em que o Campo Alegre possa constituir um dos seminários. Fernando Távora mantém o tema Campo Alegre “na cabeça” que “continua a estudar com a ideia de defender tese”, propõe ao Gabinete de Urbanização a realização de uma “Exposição do Plano de Urbanização da Cidade para o grande público no Terreiro de D. Afonso Henriques”; mas tem “entre mãos” um novo trabalho que se tornará decisivo para a evolução-formação do seu entendimento de arquitectura-cidade-vida – o Plano Parcial de Ramalde: “Bom, mau, oh! Quem dera? Não sei. Vejo-lhe grandes vantagens em relação ao

⁵² Os estudos para o Plano do Campo Alegre foram suspensos por decisão do então Ministro das Obras Públicas, por razões estritamente políticas. F. Távora via a sua solução “como um acto perfeitamente portuense” e uma ideia de monumento; “quando falo de monumento, quero significar qualquer coisa que seja útil e viva, sentida...”. Em datas posteriores, Fernando Távora fará mais três estudos para a zona do Campo Alegre, em datas posteriores e não exactamente coincidentes nos objectivos e localização.

⁵³ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 8 de Março de 1950, manuscrito.

⁵⁴ “O chefe da coisa pareceu-me ser o Losa, pelo menos o seu animador mais [...] e mais prestigioso. Conheço-o mal, mas creio que é um homem inteligente e sensato”, Fernando Távora, *Diário*, Foz, 1 de Janeiro de 1950, manuscrito.

Plano de Alvalade (Lisboa), mas ele apresenta-me ainda muitas dúvidas, daquelas pequeninas dúvidas que ninguém me resolve e que me preocupam bastante.”⁵⁴

“Sinto dia a dia mais definido o conceito de organicidade que comecei a elaborar nos meus apontamentos sobre a História da Arquitectura”. “O carácter de um organismo social vem, creio eu, do sentido das suas actividades, da maneira como esse organismo reage e actua criando uma mentalidade própria. É difícil, senão impossível, ao urbanista determinar esse sentido”. “Creio ter chegado a altura de voltar à vida, de fugir da abstracção, da geometria exagerada, do racionalismo frio, de chegar ao homem que não é máquina de calcular nem existência sem controle, de atingir a verdadeira relação entre razão e anarquia, o corpo e o espírito, a qualidade e a quantidade, a indústria e o artesanato, o campo e a cidade, a religião e a ciência, a arte e a técnica, a elite e a multidão, de procurar, numa palavra, um novo clacissismo, significando aqui qualquer coisa como o equilíbrio, o triunfo da dignidade e da moral, do coração e da inteligência.”⁵⁵

“Ontem estive na escola. Quantas coisas vi no pequeno quarto de hora em que recordei seis anos passados naquele edifício. Como foram mal educados os meus olhos e quanto eu próprio os tenho educado! Aqueles corredores, aquelas portas, aquelas escadas, aqueles mamarrachos, oh! Que maravilhoso exemplo da mais tradicional arquitectura!”⁵⁶

“Não sei se disse já que penso fazer uma nova viagem nos próximos Abril ou Maio ou Junho (caso a minha vida mo permita). O programa seria uma visita à Escandinávia com rápidas passagens pela Inglaterra. Mas... ontem conversando com o Jony

⁵⁵ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 10 de Janeiro de 1950, manuscrito.

⁵⁶ Ainda em 31 de Janeiro de 1950, Fernando Távora regista a deslocação a Vizela com colegas e professores (2º Arq. Moreira da Silva e o Jony Andersen). “Tenho que concorrer este período e tirar uma 2ª medalha para poder defender a tese em Junho, caso contrário, adeus oh! Câmara.”

Andersen lembrei-me de um outro programa que pensava há tempos: Atenas, Cairo, Roma; Paris. Eu poderia tocar toda a Europa, todo o Ocidente nas suas fontes principais. Não sei o que fazer!”⁵⁶. E um mês depois situa-a em pressupostos de natureza mais ideológica relacionados a democracia e a máquina, a quantidade e a qualidade, a Europa e a América: “A vida é para mim uma lição de sábia diversidade e de constante unidade”; “Vejo a necessidade de uma síntese Europa-América, melhor a necessidade de aproveitamento de parte da mentalidade americana através da feira europeia”; Eu queria exactamente conhecer as manifestações artísticas que se encontram na tradição europeia através de uma viagem em que tocaria o Egipto (Cairo), a Grécia (Atenas), a Itália (Roma) e a França, uma viagem que me permitisse determinar as constantes, os elos de ligação entre as Pirâmides, o Parténon, o Pantéon e S. Pedro, Versalhes e a Torre Eiffel... A determinação desse constante clacissismo apresenta-se como indispensável ao meu espírito tão caótico como necessitado de certezas.”⁵⁷.

No início de 1950 (pre)ocupa-o o trabalho de CODA, obrigando-se ao tratamento de alguns pontos: “Le Corbusier, Wright; os meus colegas do Porto e o pirismo; Neutra, Gropius e Breuer: a sua reacção perante a América”. A “Casa sobre o Mar” destinava-se a um habitante imaginário, em boa verdade o próprio Fernando Távora, implantada num “belo terreno na sua maioria rochoso”, debruçado sobre a praia da Senhora da Luz, uma casa *mínima*. Arquitectonicamente, insiste particularmente no conceito estrutural – “...além dos elementos verticais, também a cobertura e o pavimento exprimem a intenção de dirigir toda a casa para o mar”⁵⁸.⁵⁹

⁵⁷ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 6 de Fevereiro de 1950, manuscrito.

⁵⁸ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 1 de Fevereiro de 1950, manuscrito.

⁵⁹ “*Mínimas* são as casa dos Gropius, dos Breuers, dos Niemeyers, dos Corbusiers e de todos os que continuam mais jovens depois dos setenta do

“Penso insistentemente em ir ao Brasil.”⁶⁰

*

“Só duas palavras. Cheguei ante-ontem, domingo ⁵, de uma viagem a Itália; treze dias em Veneza, visita ao imóvel de Marselha, estadia em Milão, etc. Um delírio ... e uma tristeza porque todos os sonhos acabam. A realidade é a tristeza.”⁶¹.

Como auditor assiste à 1ª Escola de Verão dos CIAM, no Instituto Universitário de Arquitectura de Veneza. Carlo Scarpa integra o comité executivo.

Fernando Távora está presente nas lições de Giovanni Astengo, Luigi Piccinato, Bruno Zevi, e assiste às conferências de Le Corbusier (um reencontro depois do VIII CIAM, Hoddesdon em 51) e de Lúcio Costa (com quem terá depois um “encontro encantador”); reencontra-se, igualmente, com Alfred Roth e Ernesto Rogers.

“Pese o carácter universal, pode notar-se, desde já, o aparecimento de variedades ‘indígenas’ de arquitectura moderna, sensivelmente diferente, ainda que respeitando os mesmos princípios fundamentais e empregando os mesmos materiais e a mesma técnica. Em parte porque, segundo as opiniões do próprio Le Corbusier, por todo o lado empenham-se a fazer reviver, no quadro de concepções novas, certas particularidades de natureza tradicional ainda válidas; mas, sobretudo, porque o temperamento nacional exprime-se nas realizações dos artistas verdadeiros onde se reflectem o que de mais imponderável e de mais espontâneo existe no génio de cada povo”⁶².

que o burguês de vinte anos que sonha palácios”, Fernando Távora, “franqueza e juventude. moradia pelo arquitecto fernando távora”: *A Arquitectura Portuguesa e Cerâmica e Edificação*, 3-4, Abril 1953.

⁶⁰ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 6 de Abril de 1952, manuscrito.

⁶¹ Fernando Távora, *Diário*, Foz, 7 de Outubro de 1952.

⁶² Lúcio Costa, *Exposé Préliminaire sur l'Architecture, l'Architecte et la Société Contemporaine*, Veneza, 1952.

*

No curso da década de cinquenta, a escrita vai descentrar-se de si para, progressivamente, exteriorizar-se – “Para um Urbanismo e uma Arquitectura Portuguesas”, “Para a Harmonia do Nosso Espaço”, “Do Porto e do seu Espaço”, “Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes”: “A modernidade de um acontecimento mede-se pela relação que ele mantém com as condições dentro das quais se realiza”; “Está, em grande parte, nas mãos da Arquitectura e do Urbanismo, a organização do meio em que o homem vive, dos edifícios em que habita ou trabalha, das cidades, das regiões ou dos países em que se encontra integrado”⁶³.

Talvez por isso, desde 1956, refere a vontade de fazer um livro – “As Raízes e os Frutos. Temas e Problemas”. Um livro errante com propósito de história de vida, enunciado sempre nos mesmos termos, acertado no estrito refazer de anotações e considerações instrutórias.

*

“Há tempos tive uns problemas de saúde”, diz. “A doença modificou a minha relação com a vida. Fiquei tremido, com mais medo da vida. Estou na última fase. Há um sentimento de passagem, talvez pela idade, que faz com que esteja um pouco triste... O meu problema é que devo estar para morrer. Essa é a minha tragédia”³.

“Pareço um pobre diabo. Mas não sou propriamente um pobre diabo, porque tenho uma linha de vida que tenho cumprido. Além disso tenho uma grande convicção em mim, na minha vida”³.

“Nasci, vivi e hei-de morrer, que também é uma parte fundamental da vida”³.

⁶³ Fernando Távora, “Arquitectura e Urbanismo. A lição das Constantes”: *Lusíada. Revista de Cultura*, 1, 2, Novembro 1952.

“A história na sua versão corrente e quase popular de ‘mestre da vida’ ou na erudita de Benedetto Croce que a define como ‘não já uma ordem de conhecimento mas o próprio conhecimento’ ou como ‘a crónica da liberdade’ funcionando hoje como factor de compreensão do nosso tempo e de construção do nosso futuro, constitui poderosa e permanente disciplina da contemporaneidade. [...] Embora não receando propriamente o futuro, o homem contemporâneo preocupa-se fortemente com o *modo* de que se revestirá tal futuro, nomeadamente, talvez no que ele possa representar de perda da identidade, individual ou social, perante a internacionalização da ciência e da técnica e a massificação cultural; admitindo, embora, que o mundo seja cada dia mais ‘um só’ tal facto não deverá impedir, antes favorecer, a existência de vários e diferentes graus e naturezas que, enriquecendo o espírito, dêem ao homem o prazer do diferente, do diálogo, da descoberta e da criação. E a especificidade de cada tempo e de cada lugar pode ser excelente referência para identidades futuras”⁶⁴.

*

Ao olhar *grave* dos seus oitenta anos, Fernando Távora associa a fragilidade da criança que se faz à aventura da unidade e diversidade na continuidade.

Venho lendo a sua escrita: os seus diários, as suas anotações de estudo, as suas reflexões sobre o ser-fazer-se (e) arquitecto da modernidade; uma escrita imensa, esquecida, arrumada, no quotidiano da vida porque parte da vida.

Venho procurando uma aproximação a esse processo de *simplicidade* (a)venturosa distanciando-o da aura portuguesa que tanto cultivou e que tanto permitiu que se cultivasse, para aceitar outras possibilidades narrativas – reconhecer a *simplicidade* reconhecendo a autonomia dessa aventura face aos dogmas do seu tempo.

⁶⁴ Fernando Távora, *Comunicação na Conferência Ambiente Urbano – Linhas de Inovação*, Porto, 12 de Abril de 1992.

“Em Wittgenstein, essa simplicidade é, por assim dizer, um modo de ver que, a extinguir-se, tornará absolutamente estranhos, opacos, os universos dos homens entre si: considerar matéria de riso ou coisa incompreensível que um homem escolha como animal futuro uma besta de pequeno porte, ou que um homem venere a floresta de carvalhos, que é a imagem única da sua paisagem infantil, implica, no primeiro caso, desfigurar a pergunta pela identidade, no segundo, a recusa de ter antepassados”⁶⁴.

*

“Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas, / Quanto mais personalidade eu tiver, / Quanto mais intensamente, estridentemente as tiver, / Quanto mais simultaneamente sentir com todas elas, quanto mais unificadamente diverso, dispersamente atento, / Estiver, sentir, viver, fôr, / Mais possuirei a existência total do universo, / Mais completo serei pelo espaço inteiro fora.”⁶⁵

Arrumada qualquer pressa circunstancial, pressão do afecto, porquê “porquê Scarpa ?” ?

⁶⁵ Álvaro de Campos [518], Fernando Pessoa, *Obra poética*.

AUTORES

REMO CESERANI licenciou-se em “Letterature Moderne” na Universidade de Milão, com Mário Fubini, e preparou o seu doutoramento na Universidade de Yale, com René Wellek. É Professor de literatura comparada na Universidade de Bolonha. Além de trabalhar sobre comparatística e crítica literária, dedica-se também ao estudo da teoria e da didáctica da literatura.. Nos seus trabalhos, referências à literatura italiana cruzam-se, a cada passo, com referências às literaturas de toda a Europa e da América, através de percursos temáticos que envolvem as mais diversas áreas disciplinares. Tem vindo a desenvolver intensa actividade no campo da pedagogia, sendo também autor de obras de ficção. Actualmente, coordena um grupo de trabalho internacional que investiga o tema, “O sonho contado na literatura moderna”.

CARLOS REIS é Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sendo especialista em literatura portuguesa dos séculos XIX e XX, sobretudo no domínio dos estudos queirosianos. Autor de cerca de uma quinzena de livros, ensinou em diversas universidades na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil. Dirige a edição crítica das obras de Eça de Queirós e foi Director da Biblioteca Nacional (1998-2002).

GIANNI VATTIMO licenciou-se em Filosofia na Universidade de Turim e estudou em Heidelberg, com Gadamer e Löwith. É Professor da Universidade de Turim, ocupando, actualmente, funções de deputado europeu. Tem vindo a trabalhar em estreita colaboração com o Governo português, no âmbito do grupo inter-institucional para a política das drogas. Com a sua obra filosófica, Vattimo rasgou algumas das mais inovadoras perspectivas da ontologia hermenêutica contemporânea. Face à fragmentação e à multiplicação próprias das actuais formas de saber, desenvolve uma “ontologia do declínio”, a partir de uma reflexão acerca das grandes matrizes filosóficas de Heidegger e de Nietzsche, que se abre a uma relação positiva com o niilismo. Ao mesmo tempo

que renuncia atribuir ao ser as características formas de uma presença perfeita, relança os seus traços “débeis”, enquanto possibilidade de emancipação na esfera do social e do político-religioso.

JOSÉ MANUEL PUREZA é Professor Associado da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, onde coordena a licenciatura em Relações Internacionais. Investigador do Centro de Estudos Sociais, coordenador do Núcleo de Estudos para a Paz. Autor de *O património comum da humanidade. Rumo a um Direito Internacional da solidariedade?* (Porto, 1998) e *Para uma cultura da paz* (Coimbra, 2001).

ARMANDO GNISCI licenciou-se em Filosofia na Universidade de Roma, onde é Professor de literatura comparada. Trabalhou com Emilio Garroni, Giulio Carlo Argan e Mario Costanzo Beccaria. Tem-se vindo a dedicar aos estudos pós-coloniais, no quadro de uma área de referências à escala mundial. Através de uma metodologia hermenêutica e comparatista, perspectiva a cultura como rede de alteridades, à margem de um centro polarizador. Actualmente, desenvolve pesquisas acerca da identidade europeia, a partir da relação que a Europa mantém com o pensamento da Antiguidade e com o contexto mediterrânico. Os seus trabalhos encontram-se traduzidos em romeno, francês, húngaro, eslovaco, espanhol, inglês, chinês, mandarim, árabe, macedónio, sérvio e português.

JORGE FIGUEIRA é arquitecto e docente do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Foi co-comissário de *Paisagens invertidas*, filme-instalação que esteve presente no XXI Congresso da UIA em Berlim (2002) e V Bienal de Arquitectura de S. Paulo (2003). É autor do livro, *A Escola do Porto: Um Mapa Crítico* (2002), coordenador de *SMS: SOS. A nova visualidade de Coimbra* (2003), e é crítico de arquitectura do jornal *Público*.

FRANCESCO DAL CO é arquitecto. Nasceu em Ferrara, em 1945. Tem dedicado a sua actividade de pesquisa à história da arquitectura contemporânea, estabelecendo pontes privilegiadas com os contextos sociais e económicos e com

as correntes de pensamento crítico. Publicou importantes resenhas de autores, como Hannes Meyer, Carlo Scarpa, Mario Botta e Tadao Ando. Actualmente, encontra-se a preparar uma monografia sobre a obra de Fernando Távora. Foi Director da secção de arquitectura da Bienal de Veneza entre 1981 e 1991. É Director da revista *Casabella* e dirige cientificamente o sector de arquitectura da editora Electa, de Milão. É também Professor de história da arquitectura no Instituto Universitário de Arquitectura de Veneza e na Academia de Arquitectura do Ticino.

MANUEL MENDES, arquitecto pela ESBAP (1974), docente na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, tem escritos referenciados à arquitectura portuguesa e à pós-modernidade, sendo co-autor de *Arquitectura portuguesa contemporânea, 1965-1985* (Electa) e *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses* (FAUPpublicações). Em estreita colaboração com o autor, prepara a publicação relativa à obra escrita e postura arquitectónica de Fernando Távora. Desde 1993 e 1998, é o docente responsável pelo Serviço Editorial e o Centro de Documentação da FAUP.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

- Lyle J. Kelso, *Observatório de Mount Palomar*,
California Institute of Technology, 1936
Fotografia, <www.search.caltech.edu/Archives>, ID 10.18-23 12
- Kazimierz Podsadecki, *La Ciutat-gresol de la vida*, 1929
Fotomontagem, Muzeum Sztuki, tódz, apud Jean-Louis Cohen,
La temptació d'Amèrica, ciutat i arquitectura a Europa, 1893-1960,
Barcelona, Institut d'Edicions, Diputació de Barcelona
Centre de Cultura Contemporània, 1996 38
- Álvaro Siza, Rio de Janeiro, 1982
Desenho, tinta sobre papel, caderno 118, apud Álvaro Siza,
Esquissos de viagem / Travel Sketches, Porto,
Documentos de Arquitectura, 1988 44
- Raoul Hausmann, Berlim, 1931
Fotografia a saís de prata, 21x32 cm, Centre Georges Pompidou/
/MNAN-CCI, Paris, apud *Visions urbaines. Europa 1870-1993*.
La ciutat de l'arquitecte, sota la direcció de Jean Dethier
i Alain Guiheux, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània,
Madrid, Electa, 1994 56
- Giovanni Battista Piranesi, *Le antichità romane*, 1756
Gravura, apud *Giovanni Battista Piranesi: invenções, caprichos,*
arquitecturas, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Lisboa,
IPPAR / SEC, 1993 60
- Jorge Figueira, São Paulo, Brasil, 2003
Fotografia do autor 84

- Carlo Scarpa, *Progetto per villa Zoppas*, Conegliano, 1953
Lápis e aguarela sobre cartolina, apud *Carlo Scarpa: opera completa*, a cura di Francesco Dal Co e Giuseppe Mazzariol, Milano, Electa, 1990 90
- Fernando Távora, *Projecto para a Casa da Covilhã*, Setembro de 1973
Tinta e lápis sobre vegetal, apud *Távora*, coordenação Ana Laiño [et. al], Corunha, Asociación primeiro andar, 2002 110

ÍNDICE

Introdução

1.

Remo Ceserani, “Os sonhos visíveis de Calvino”

Carlos Reis, “Calvino sognatore’: comentário”

2.

Gianni Vattimo, “A filosofia italiana e a hermenêutica”

José Manuel Pureza, “Os muitos dialectos da emancipação”

3.

Armando Gnisci, “Roma como sistema de ruínas”

Jorge Figueira, “O duplo nome de Roma”

4.

Francesco Dal Co, “Carlo Scarpa. Homenagem a Fernando Távora”

Manuel Mendes, “Para quê exigir à sombra a rectidão que não possui a vara que a produz?”

Autores