

A dignidade do átimo. As formas do tempo: Veneza e a Modernidade¹

Manfredo Tafuri
Veneza, 1993

¹ O tradutor agradece ao Prof. Dr. Mario Henrique D'Agostino (FAU-USP) e ao Prof. Dr. Mauricio Santana Dias (FFCLH-USP).

Rafael Urano de Carvalho FRAJNDLICH, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Campinas; urano@fec.unicamp.br

É depois de 1196 que Benedetto Antelami esculpe o portal sul do Batistério de Parma. Na luneta em que a coroa está representada tem uma complexa lenda, de origem estranhamente oriental. Trata-se da representação escultórica daquele que foi chamado "O Romance de Baalam e Josafat", traduzido para o latim nas primeiras décadas do século XII.

A transposição escultórica da lenda exposta, em síntese: um dragão ameaça um jovem; a árvore sobre a qual este se refugia; o ato que o jovem cumpre, a saber, aquele de pegar o mel de um favo, tentando provar aquela doçura; ao mesmo tempo, dois lobos, um branco e outro negro, segundo o romance oriental, roem a base da árvore. Assim que saborear o mel, o jovem cairá e será a sua catástrofe.

A coisa importante é que, à esquerda e à direita, por duas vezes se repetem os símbolos do sol e da lua. Primeiramente de maneira estática, depois heráclita – isto é, em unidades opostas – neste caso de dois carros que se arrebata um contra o outro. É a batalha contínua, o ciclo do tempo, do dia e da noite.

Prestando atenção, vê-se que se distinguem outras representações: uns jovens nus que soam uma flauta, e embaixo destes tem-se homens vestidos, tristíssimos, com suas flautas abaixadas. Mais uma vez, a expressão do ciclo inexorável do tempo ao qual o homem é totalmente estranho.

Diria que não é por acaso que este romance, estranhamente reproduzido na luneta do portal meridional do Batistério de Parma, esteja ali representado.

Sem dúvida, junto à iconografia dos outros programas escultóricos dos outros portais, Benedetto Antelami intendia (aconselhado por seus promotores eclesiásticos) aludir ao valor do ascetismo, o valor do se retirar do mundo, tendo em vista e considerando que o ciclo do tempo - nesta primeira forma de tempo que examinamos hoje - é talmente inexorável, que não resta nada senão a confiança, ou seja, a reza a Deus.

Entretanto a lenda, ou antes, o romance, é oriental e estranhamente o seu significado é revelado claramente mais tarde, em um dos mais notáveis contos Zen, no qual se narra sobre um homem que, em uma situação de extremo perigo, visto e considerando que está caindo de uma rocha, agarra-se a um fragilíssimo ramo, pois também neste caso ao fundo do penhasco tem um dragão que inevitavelmente o devorará. O homem vê alguns morangos, come um e está feliz enquanto está caindo porque seu último pensamento é: “como é doce este morango”.

A mesma atitude mostrada por Antelami está no nosso personagem. O mesmo ato de dizer “como é doce este mel” no momento da máxima catástrofe. Nada pode esta tentativa de salvação confrontada com o ciclo do tempo, com este atirar-se do dia e da noite que criam uma temporalidade absolutamente circular.

Esta primeira metáfora figurativa nos dá, diria, a primeira forma: o tempo do átimo, a dignidade do átimo. Algo que talvez nós contemporâneos ou desprezamos ou perdemos, mas que a obra de arte está a nos lembrar de maneira, diria, impetuosa.

Esta primeira forma do tempo que consideramos é uma forma que anula ele próprio, a tomada do átimo fugidio – e a ela voltaremos em breve – pois o que poderia ter feito o homem naquela árvore senão provar até o fim isto que a vida lhe punha, o mel?

A ela seguem-se duas outras formas do tempo, uma explícita e a outra não.

Começaremos, assim, pela segunda: trata-se de um confronto entre dois sistemas máximos e entre duas máximas obras-primas figurativas arquitetônicas, figurativas da modernidade ocidental, e portanto, de modo bem diverso do espírito com o qual Antelami esculpiu a luneta do portal meridional do Batistério de Parma.

O *Plan Obus*, plano regulador da região da Argélia, que Le Corbusier traça em torno de 1930, com uma série de projetos que não terminam nesta primeira, magistral e insuperada obra prima de utopia do mundo contemporâneo. Nela, três tempos se entremeam. O primeiro é o da contemporaneidade pura, sobre este lugar, edifício residencial arqueado e ondulado, que tenta se espelhar no Mediterrâneo, nas colinas e na dança dos outros blocos residenciais que formam um *Partenon* contemporâneo sobre as colinas de *Fort L`Empereur*. Ali corre uma pista automobilís-

tica, o tempo próprio da cronografia, o tempo de nós modernos, o tempo da aceleração, o tempo que não deixa tempo e que prevê qualquer movimento a ele sucessivo, portanto, o tempo da publicidade. O tempo de uma ânsia de quem não pode se permitir repensar o tempo.

No bloco residencial há o segundo tempo. Le Corbusier magistralmente pensou – não digo realizou tecnicamente, mas ao menos pensou – este segundo tempo também de todo moderno e contemporâneo, o do consumo, que tem lugar ali dentro das células residenciais. Fossem industrializadas ou construídas com materiais precários (palha e feno), à maneira islâmica, igualmente não possuíam nada de estável. A forma estável é expressão de vontade figurativa, anulada pela aceleração e reposição da casa como um automóvel ou objeto, “use e descarte”.

Um terceiro tempo é entretanto a coisa mais trágica deste projeto. Este (projeto)- tempo é expresso a partir da *casbah* dos argelinos. Le Corbusier com ela se impressionou de maneira vivíssima; ela lhe interessou para mais além que a paisagem, que tinha aprendido a apreciar na América Latina durante as suas primeiras viagens aéreas a bordo do *Saint Exupéry*”. Le Corbusier tinha encontrado na *casbah* dos argelinos algo fascinante; indubitavelmente ali havia Delacroix, indubitavelmente era tudo orientalismo romântico e algo mais: a *casbah* era a perfeita contradição do tempo da idade da técnica, seja aquele aceleradíssimo, seja aquele do comércio contínuo, do consumo. Na *casbah* o tempo era – disse o arquiteto com palavras que só mais tarde os historiadores assumiriam nos seus vocabulários – quase imóvel. Este tempo não pode nunca entrar em contato com os da idade da técnica.

Este tempo imóvel Le Corbusier já experimentara vinte anos antes, quando sobre o monte *Athos* teve de tomar uma decisão terrível, como ele mesmo escreveu, de retornar ao mundo ou ali permanecer em contemplação. Escolheu retornar ao mundo... mas cuidado: o fascínio com a *casbah*, pelas moças argelinas que são geralmente metáfora de *nonchalance* nos confrontos com o tempo, para Le Corbusier significam algo intocável pelo projeto moderno, que absolutamente não pode através dele ser investido. Neste sentido Le Corbusier coloca entre a idade da técnica em máximo desenvolvimento utópico de si própria e este edifício à beira-mar – seu *Centro direzionale* – a mais trágica das formas que a arquitetura pode inventar: uma ponte. Ela nega toda possível relação entre

os nossos tempos acelerados e cronofágicos e o tempo imóvel, do qual o Le Corbusier sente o valor.

Retornemos então à primeira forma do tempo, aquela explícita, com uma verdadeira e grande metáfora do tempo: a famosa *Allegoria della Prudenza* ou *Tricipitium* de Tiziano, agora na *National Gallery* em Londres.

Os três vultos: o velho, o maduro e o jovem; mas também o lobo, o leão e o cão, respectivamente. Realizado por volta de 1565-1570, é considerado uma metáfora do tempo. Infelizmente um dos grandes estudiosos da nossa época, Erwin Panofsky, fez de tudo para expor o significado deste quadro buscando as fisionomias, se o jovem é o neto de Tiziano, que se autorrepresenta... buscando o sentido desta inquietantíssima imagem em fatos biográficos ou contingentes.

Na realidade, esta metáfora do tempo é antiquíssima. A sua representação como cíclico - com o lobo, o leão e o cão - à qual somente Tiziano acrescentou explicitações figurais, vem da antiguidade tardia, dos textos de Macróbio. E se alguém anda por Veneza de olhos abertos descobre o símbolo do *Tricipitium*, das três cabeças (velho, maduro e jovem), encravado nas mais importantes residências cidadinas: do Ca` Vendramin em Santa Fosca até a Ca` Trevisan-Cappello em Canonica, sendo portanto um dos símbolos públicos da cidade. O que pode significar este símbolo público? Temos um velho que tem seu olho fixo, por assim dizer, no passado. Estamos em Veneza, devemos dizer que tem sua vista fixa no recordar, no ter presente sempre a origem. Temos o momento da decisão, definido pelo leão, o homem maduro... mas como decide? Tem em vista a coragem do homem jovem, vejam: o homem jovem olha adiante e realiza o tempo circular aqui representado. Eis um tempo complexo porque é circular mas vetorial, é uma flecha no tempo, bem ali onde o futuro deveria destruir - como o anjo de Benjamin - qualquer fragmento do passado, o símbolo deste futuro é o cão, ou seja, a fidelidade. É para a fidelidade à origem que o velho olha constantemente, visto que os três momentos do tempo não podem ser cindíveis entre si. Na base do quadro tudo isto está escrito: *Ex praeterito praesens prudenter ni agit futura actione deturpet.*

O que pode significar esta insistência de Veneza na contínua retomada da origem, no olhar fixo a uma possível representação do início e a fidelidade do cão olhando para o futuro, fidelidade àquela vontade de início?

O símbolo do *Tricipitium* era usado também no século XV de modo, diria, banalizado: no tímpano da edícula que Donatello constrói fora do *Orsammichele* em Florença, encontramos a divindade em forma tríplice, mas é uma banalização da visão circular de Deus, do pensamento contemporâneo de Cusano, pois este vê um centro em tudo onde a divindade é um círculo cuja periferia é o infinito.

Por outro lado, o símbolo de Macrobio aparece duas vezes na *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (editada por Aldo Manuzio em Veneza no ano de 1499) nos dá a fonte da representação de Tiziano, como por exemplo o significado original do lobo, pois este deveria ser o tempo que vem mastigado, comido, consumado.

Mas não é esta a interpretação veneziana do tempo. Não aquela de Tiziano e isto se pode demonstrar quando uma representação totalmente metafórica alcança algo que buscarei mostrar, que é muito menos metafórico representando entretanto igualmente isto que tempo deve se tornar, as grandes metáforas do tempo, das quais falamos, devem se tornar na Veneza do primeiro '500 tradução da *virtus*.

Então temos, no famoso quadro de Giorgione (*Tre filosofi*) uma espécie de inversão: o jovem olha algo que está na caverna, onde brilha um lábil fogo. Estranhamente o jovem tem uma pequena mesa e usa um compasso – coisa que aparenta paradoxal: usa o compasso para representar a forma menos geometrizable proveniente da natureza. Entendemos a analogia: inverteram-se os papéis. O jovem reduz *ad mensuram more matematica, more geometrico*, isto que, aparentemente, é irracional, mas não pode sê-lo porque faz parte do contexto natural e talvez exista ainda a metáfora da gruta platônica. Mas isto não importa, pois logo após temos claramente a figura árabe do matemático, que é aquela da sabedoria, da maturidade e, no fundo, da sapiência cosmológica. O velho tem uma representação do cosmo nas próprias mãos. Temos, portanto, uma inversão que devemos explicar antes de considerar porque as três figuras do tempo se misturam no *Concreto*: o jovem ao centro, o velho olha para nós ao invés de uma origem distante, o maduro aconselha o jovem.

Em primeira instância podemos dizer que nestes dois quadros existiu um processo de secularização: mas dizendo assim faríamos isto tudo banal.

De fato, Marin Sanudo, no *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae*, explica claramente que existe um tempo veneziano, do qual vimos até agora representações variadas, quase equivalentes. Veneza, escreve Sanudo "...fò comenzata edificar del '421 addì 25 Marzo in zorno de venere, bellezza e Venezia, nel qual zorno ut divinae testantur licterae". Assim são os escritos sagrados que testemunham esta falsa leitura: "... fu formato il primo homo Adan nel principio del mondo per le mani di Dio, una ancora in detto giorno la verzen Maria fu annunziata da l'angel Gabriello, et secondo l'opinion teologica fu in quel medesimo zorno da Zudei crocefisso...".

Talvez consigamos compreender qual é a origem que o velho no *Tricipitium* de Tiziano olha. Olhando fixo para que seja presente e não seja somente uma memória esta origem sacra da cidade de Veneza, que não se venha a perguntar se isto é um mito ao qual se acreditasse ou um mito de natureza instrumental; tendo já respondido os historiadores da antiguidade polemizando acerca da inteligência de quem pergunte se os antigos acreditavam em seus mitos.

Temos um tempo do nascimento, que é o tempo escatológico, aquele da crucificação, pode-se dizer mesmo da redenção, sobre a qual se concentra o tempo veneziano. Justamente, Alberto Tenenti em uma conferência quicá extemporânea, mas sem dúvida arguta, individuou no mundo tardo-medieval moderno (*moderno* sem significar contemporâneo, vale lembrar em uma faculdade de arquitetura) – que em Veneza existe um espaço e tempo particulares. A especificidade de Veneza, a identidade disto que a fez única para o bem ou para o mal – pois que certamente não serei apologético à Veneza – é esta sua unicidade temporal.

Identificação com Vênus, pela sua beleza e nascimento das águas, mas também identificação com a virgem, o que significa que Veneza é cidade imortal, imaculada, enquanto única que não nasce a partir de um homicídio – como aquele feito por Rômulo. Não nasce de um delito: nasce miraculosamente, é o milagre realizado, utopia realizada, virgem inapreensível, portanto segura, sem muro porque defendida pelas águas. Miraculosa e única, como impossibilidade e realidade.

O tempo de Veneza cumpre-se escatológico, pelo menos em um primeiro tipo de mentalidade. Pode-se perguntar: é esta uma mentalidade do mercador? O tempo que se cumpre no navio que vai à Corfù ou a Rodi é o mesmo tempo? Indubitavelmente, não. Mas certo é que existe uma interiorização das imagens do

tempo que, estranhamente, se concentram na pintura, na escultura decorativa e mesmo no significado público dos edifícios privados dos patrícios.

E as tais três idades são no fundo o reverso de um tempo escatológico, no qual entretanto seus princípios são nelas absorvidos. Por que harmonia e por que não há mais necessidade de dar sentido ao círculo no *Concerto* de Tiziano? É desnecessário porque o importante, o símbolo – aquele da eternidade divina – do ritmo escatológico e do tempo veneziano já podem ser dados como mundanos e não seculares, a entrar no inconsciente, na mentalidade coletiva de toda a classe patrícia.

Pode-se demonstrar? Sim. Temos uma quantidade infinita de documentos. Mas vos lerei somente um, brevíssimo, mas extremamente persuasivo. Estamos em 1525, sempre com Marin Sanudo, desta vez a partir de seus famosos *Diari*. O procurador Federico Corner leva o jovem, o menino Marin Sanudo à *Sala dei Pregadi* e o faz ver as representações exatamente símiles a estas, não mais existentes, mas que evidentemente eram tornadas imagens de estado, posto que estavam pintadas na Sala do Senado. Corner disse, segundo o testemunho de Marin: “*Marin, fio, vedistu questa sala come la stà depenta? [...] Vedistu questi arbori grandi, mezani e picioi?* [Neste caso a metáfora tríplica era baseada em árvores grandes, médias e pequenas] *Cussì è quelli che intra in questo Senato, posti al governo del Stado, li picioi impara* [exatamente como ocorre com o jovem filósofo de *Giorgione*], *poi vien mezani e poi grandi; cussì `e le tre età, zovani, meza-ni e vechi: e a questo modo si governa le ben institute Repuliche.*”

Esta imagem do *Concerto*, a passagem da apresentação a iconologia fixa à passagem concertual da *armonia discors* e também esta representação institucional como *zovani, mezani e vechi* que compõem Veneza são por sua vez metáforas de governo, deste “governo dos mistos”, como foi chamado no tardo medieval, (logo depois dos ajustes do final do ‘200 e ‘300 em Veneza) onde a democracia era vista no *Maggior Consiglio*, a oligarquia no senado e a figura real no Doge. Deste modo, perfeita realização do estado, talvez mais aristotélico que platônico, no qual todo poder tempera os outros e o estado inteiro vira cravo bem temperado.

Estamos ainda no mito? Não temos nenhuma dificuldade, no entanto, dizer que quem não crese que estamos falando unicamente deste mito seria um mitô-

mano. Isto que é certo é que este mito de Veneza, no momento no qual a cidade o pronunciará de maneira sempre mais exausta, sempre mais fraca, sempre mais hipócrita terá uma passagem: isto que aqui nasce e se decompõe lentamente, até o pântano no qual estamos hoje por afogarmo-nos, vai para outro lugar, é fecundo em outra parte do mundo.

Vejamos o que quer dizer, em termos arquitetônicos, a sacralidade de Veneza. Tal sacralidade significa: impossibilidade de tocar a sua *imago urbis*. A *imago urbis* é intocável enquanto estrutura, enquanto algo que é baseado na lei da aula que quer idênticos todos os patrícios, portanto idênticas as casas, idênticas as tipologias, quase iguais os cumes dos telhados – e isto se encontra já em qualquer divulgação platônica *trecentesca*. A diferença é que em Veneza este milagre advém. As casas patrícias se baseiam em uma tipologia constante: um salão de passagem e os quartos privados ao seu lado, se alheando um após o outro os salões de passagem, todos visíveis nas políforas que se abrem para o *Canal Grande* ou aos outros canais. Eis uma metáfora arquitetônica pleníssima: primeiro, o desaparecimento do conceito de privado. Nenhum romano, milanês ou florentino seria capaz de viver mais de um dia do renascimento em uma casa onde o papel do salão de passagem é o de uma praça; casa como pequena cidade e a tal passagem, lugar de reunião da família inteira, uma pequena *Piazza San Marco* seguindo os métodos da cultura analógica, na qual a coletividade controla diretamente tudo o que é privado – não ainda em sua conceituação moderna. Desdobra nos espaços a sua destinação: a coisa mais importante é que tudo isto deve ser visto de fora. Estes salões de passagem são constantemente expostos pelas políforas centrais dos palácios venezianos em uma espécie de, digamos, concerto. Não por acaso o *Concerto* de Tiziano é metáfora de Veneza, como um tipo de concerto do qual não se deve transparecer isto que pode se suceder no interior.

Não dever transparecer isto que é desacordo, isto que é o tempo hiper mundano, que anula o tempo da sacralidade veneziana.

Creio que ninguém entendeu a Veneza antiga como Georg Simmel. Simmel falava de Veneza como cidade da máscara. Dizia que a máscara é metáfora do espírito, da alma. De fato, como primeiramente apontava, nos dois palácios Giustinian, ao lado de Ca'Foscari, é evidente a equivalência das políforas (não com as da Ca'Foscari) a exprimir confiança entre a família, célula do estado, e o estado simbolizado a partir do

exterior, no Canal Grande. Isto pode ocorrer em formas góticas, ou tranquilamente nas formas proto-humanísticas do Ca'Contarini degli Scrigni; pode ocorrer nas formas barrocas dos palácios de Longhena e pode vir nas desgastadas formas dos palácios dos Temanza ou dos Giovanni Antonio Selva ou de Domenico Rossi. Esta é a máscara de Veneza: não se construíram os palácios, eles permanecem sempre idênticos na estrutura. Muda-se a pele, enquanto Veneza, cidade sacra, não tem uma sua língua... e como poderia tê-la? Tem a língua de babel. Pode as assumir todas pois esconde – como intuiu Simmel e como de joveníssimo já ensinou aquele grande professor de todos nós de Veneza, Sergio Bettini – isto que se preserva o que é nosso íntimo. Isto que se esconde é a estrutura veneziana, o que conta. O que está à vista é propaganda política, é *decorum*, é algo que se deve fazer – como às vezes escreveu Domenico Morosini no seu *De bene instituta Republica* – com a figura de potência do estado, como capacidade de absorção por parte de Veneza de qualquer linguagem. Veneza não tem linguagem própria senão na própria irrepetível estrutura e organicidade. Portanto, Veneza: estado de alma.

O problema que coloco neste ponto (e que vos exponho de forma rapidíssima, como um *flash*, pois devemos ver somente um aspecto disto): é possível que uma assim radical concessão do tempo, reitero, do tempo mental coletivo, do tempo do mito, mas de um mito sobre os quais rege a mesma Veneza humilhada na paz de Bolona em 1529, que rege a Veneza – não mais a grande Veneza mediterrânea – que no momento em que se abrem os tráficos ocidentais permaneceu fechada sobre si, pode esta grande metáfora e concessão do tempo não se traduzir em um espaço especificamente veneziano? Sim, com certeza Tenenti deu uma resposta positiva, sem demonstrá-la. Buscarei vos demonstrar e, vejam, não falaremos de forma, não falaremos de arquitetura. Falaremos somente dos procedimentos. No processo onde a *Piazza San Marco* que vocês vêem durante o primeiro ano do século XVI, data do famoso mapa de Jacopo de' Barbari, em plantas reconstituídas. Pois esta grande praça – como demonstrou de maneira brilhantíssima Jurgen Schultz – primeiro cortada ao meio por um rio com um prado de um lado e portanto incluindo somente o conjunto da Capela Ducal e do *Palatium*, viu a sua grande transformação *duecentesca* e do primeiro *Trecento*, iniciada a um tempo longuíssimo, como consequência da, certamente não muito gloriosa, cruzada (chamemo-la assim) na qual Veneza conquistou Constantinopla. A consequência foi um ato perfeitamente medieval, perfeitamente transparente como metáfora, vale dizer,

um *traslatio imperii*, na *traslatio* do foro principal de Constantino a Bizâncio. Constantinopla, duplicada no espaço marciano, pela configuração deste que se vê aqui que não é ainda o que seria definitivo e atual, mas como uma longa série que é aquela do palácio dos Procuradores e principalmente de uma configuração como o foro antigo bizantino, dando à Veneza, ao menos metaforicamente, um sentido de nova Constantinopla; daquela que foi destruída pelos próprios venezianos. Quando foram colocados os cavalos sobre a Igreja de San Marco, os cavalos do hipódromo constantiniano, a praça hipódromo vira sede metafórica do conjunto *Circo Massimo-Palatium Augusteum* (sempre, como demonstrou *Salvatore Settis*, reproduzida no medieval como metáfora do *traslatio imperii*), e assim em Veneza tem-se a primeira praça moderna. Não por acaso, no *Trecento*, uma praça irrepitível que não se torna modelo para cidade alguma, nem mesmo para aquela *Pavia* que pareceria se assemelhar, esquematicamente, a *Piazza San Marco* (ainda que *Luisa Giordano* tenha demonstrado a falsidade desta aproximação). Então, o que interessa na realidade para nós, é saber o que acontece entre 1468 até 1610. Neste arco de tempo temos um ato formidável, este também de importância simbólica fundamental para o alto Medieval: a doação da biblioteca grega e latina do Cardeal Bessarione para Veneza. Não para Roma, mas para Veneza. É total o desinteresse dos venezianos, até mesmo com o significado simbólico desta doação.

Primeiro tempo: a coleção dos códigos de Bessarione são postos em algumas salas do *Palazzo Ducale*, temos ainda as carteiras de empréstimo, e alguns dos livros mais importantes não foram nem mesmo retirados. Entre a Veneza mercantil e o novo Humanismo a indiferença era total.

Segundo tempo, ou muitos tempos, devemos dizer: ocorre em 1514 o incêndio das antigas Procuradorias e logo depois inicia-se a sua reconstrução, em plena batalha cambráica. Depois da derrota de Agnadello, este traidor do procurador Antonio Grimani, este financia – para se fazer aceito de novo em Veneza depois de seus atos de vilania – a reconstrução, indicando uma das tantas hipocrisias venezianas constantes no tempo: “... Então a reconstruímos para fazer que o inimigo veja que a nossa potência não acabou...”. Reconstrói-se algo muito semelhante as Procuradorias bizantinas antecedentes ao incêndio de 1514, ano de morte de Donato Bramante em Roma.

Mas não é isto que nos interessa. Interessa antes de tudo a relação entre a procissão na *Piazza* repre-

sentada por Gentile Bellini e a 'procissionalidade' das Procuradorias, já que elas eram as casas da máxima magistratura (teoricamente, já que depois as regras foram quebradas e algumas delas foram colocadas em aluguel). Tal magistratura era a única vitalícia, como a do Doge: a dos procuradores *de supra*, *de ultra* e *de citra*. O que importa aqui: aquele significado da lei das salas – igualdade na edificação, pois esta é a condição de liberdade do governo misto – está feito visível. A procissão é procissão em pedra, todo elemento construído é idêntico aos outros, sendo exemplo aos prédios privados construídos sobre o *Canal Grande* ou nos canais principais.

Em um primeiro momento aquela doação de livros é importante porque, dados em 1468, depois da conquista de Constantinopla em 1453, foram então ato de transmissão, não ato da *traditio legis* mas da *traditio humanitatis*, da inteira cultura grega e romana que atravessa Veneza. Bessarione espera que Veneza – e nisto devemos dizer que demonstrou não conhecê-la – cogite uma nova Cruzada que liberte, não somente a capital do Império Romano do Oriente, da Igreja do Oriente, mas também da inteira cultura antiga, que era sacra para ele como para todos os humanistas daquele tempo.

Bem, Veneza não sabe o que fazer com aquela doação, existem propostas de colocá-las aqui dentro em torno de 1515-20, não lembro exatamente. Até que, depois de pressões infinitas desde 1468 até 1536-7, decide-se que deverão construir as novas bibliotecas junto das sedes das novas Procuradorias "...*super sedem antiquar panacteriae...*", ou seja, no lugar da atual *Biblioteca Marciana*; mas, vejam, exatamente ali onde eram as antigas panificadoras. Quando a Jacopo Sansovino, o renovador da *platea Marciana*, foi dado simultaneamente o encargo para a Casa da moeda, para a *Loggetta* aos pés do campanário e para a *Libreria Marciana*, este acabou se tornando uma espécie de *pendant* do Palazzo Ducale. Palazzo Ducale, como dizem os seus capitéis medievais, sede da *sapientia legis Salomonis* e por outro lado, sede disto que dá substância ao saber jurídico: o livro, o livro antigo. Bem, quando estes dois propileus venezianos, que se unem às duas colunas, são projetados, o projeto é feito para uma livraria que termina na décima sétima arcada. E se vocês imaginassem a parte não existente, desobririam um edifício sansoviniano perfeitamente simétrico dianta da ante-sala da Biblioteca e depois um ritmo de 2-1-2-1 para as três procuradorias, *de supra*, *de citra* e *de ultra*. Esta é uma decisão de 1536-37... e no entanto, o que acontece à Casa da moeda?

Hoje Casa da moeda e Libreria sansoviniana se encontram até se defasarem sobre a bacia marciana, mas atenção, pois o primeiro projeto da Casa da moeda foi feito exatamente no mesmo 1536, ou ao menos o concurso que Sansovino vence começa em '37, não seguindo o alinhamento, mas para um outro recuado em relação a fachada na bacia.

Passemos rapidamente pelas decisões: Em 1539 este alinhamento é modificado para o atual, mas o prédio tem dois pisos e este, teóricamente, é ainda recuado. Em 1556, de repente o filho de Sansovino, Francesco, escreve em *Venezia città nobilissima* que o projeto do pai, já começado, era na verdade, no lugar da panificadora, que deveria abraçar a praça inteira. Ninguém acredita hoje e provavelmente ninguém acreditou então. Por quê? Porque o mesmo pai terminou a ala inteira com muito custo, seguindo os modelos precedentes por pouco menos que vinte anos. É portanto impossível, não somente pela mentalidade veneziana mas também por aquela de qualquer empreendedor do período acerca de uma operação deste gênero. Por que então *Francesco* assim disse? Porque em 1554, às pressas, estabelece-se que a Casa da moeda deve aumentar um pavimento, mas dois anos mais tarde, em 1556, firma-se que a Libreria deve alcançar a Casa da moeda, mas esta decisão não conta absolutamente nada, pois de 1556 até 1587 nada se fez. Em '87 aparece um projeto para alçar a Libreria a três pavimentos pois é evidente que já era estabelecida uma rivalidade entre os procuradores na Casa da moeda e a máxima magistratura veneziana se enfrentando às margens da bacia veneziana. Mais: dez anos após a morte de Sansovino, em 1580, decide-se continuar a construção da Libreria e recomeçam as discussões, pois neste trecho estava o alinhamento interno da praça, sendo este o seu limite e é necessário estabelecer então um novo alinhamento, este atual. Ou não. Bem, estas discussões se alongam por anos e anos, mas o interessante é que prosseguem mesmo com os trabalhos reiniciados e já construídas as fundações.

Tanto é que somente em '87, depois de por cinco anos se pensar em sobrelevar a Libreria Marciana para fazê-la homogênea às novas Procuradorias, decide-se por não continuar o projeto. Em 1596, temos algo incrível: um pedaço até a Libreria, já realizado por Vincenzo Scamozzi. Portanto, a situação era uma parte nova, solta do campanário, e a seguir o resto do edifício antigo. Então, com uma distância de sessenta anos desde o início da operação, o Senado começa a decidir.

Incrível, para mim, que um Senado decida a forma de algo profundamente simbólico para a própria cidade.

Decide a autoridade política tomar para si todos os pesos que tem sobre a *forma urbis*, sobre seus significados, sobre suas funções. Como é normal, o Senado se divide em três partidos. O primeiro é daqueles que chamamos os papistas, pró Roma, aqueles que vivem dos benefícios eclesiásticos (que em certo sentido traíram a primeira linhagem veneziana), aqueles que amam a novidade formal para uma substância conservadora. Este grupo é favoritíssimo a que as Procuradorias na praça continuem como hoje as vemos.

O segundo partido, que poderia parecer obscurantista, conservador, é aquele que nos comove mais. Vem capitaneado nesta ocasião por aquele que será o próximo Doge que terá coragem de se opor à arrogância da Igreja de Roma em 1606-7, ou seja, o Doge do *interdetto*: Leonardo Donà. Encontramos Leonardo Donà a defender a sacralidade da *forma urbis* tradicional: este lado não tem nenhuma importância: ainda que já se o tenha começado a construir, demole-se e se reconstrói segundo as linhas tradicionais arcaicas, como queiram, da Procuradoria frontal. É só conservadorismo? Por favor! Leonardo Donà é aquele que quer abrir Veneza à Europa, Leonardo Donà é o jovem que com a fidelidade do cão do *Tricipitium* ticianesco é continuamente fiel à origem, e que sabe que a mudança, o *novitas*, não é mudar de modo efêmero um hábito, mas mutar as estruturas de modo a envolver toda a Veneza com a Europa, com aqueles tráficos ocidentais. Uma coisa patética, ultimamente, foi encontrada nos mapas da família de Leonardo Donà, uma coleção de mapas geográficos relativos às Índias Ocidentais, às Américas, que representavam o sonho de uma nova função mercantilista de Veneza ao passo com os holandeses e ingleses. Bem, este homem sabe muito bem que o espírito de Veneza é a máscara, sabe muito bem que o a máscara é categoria do espírito, sabe muito bem que o espírito é alma e que todo o resto é, bem ou mal, cena. A cena unitária que hoje vemos é a que os turistas apreciam escutando as indecentes cantorias que eles podem também cantarolar, pois não há mais nenhum Senado que decida sobre as honras máximas do máximo espaço veneziano.

Esta unidade esconde uma quantidade assustadora de conflitos.

Isto que a história pode nos dar é mostrar como a unidade do resultado depende exatamente destes con-

flitos contínuos que não permitiram a atualização de um projeto. Qual projeto? O de '36? Aquele de '39 para a Casa da moeda? Ou ainda aquele de '55, quando a Casa da moeda vem elevada? O de '80? Ou as decisões de '82? Ou o *stop* de 1596? Em soma, quero dizer que o episódio que expusemos, sobro o qual não quero me estender porque é só um *exemplum*, mostra que coisa é um espaço veneziano perfeitamente congruente às metáforas do tempo inclusas no *Tricipitium* de Tiziano e no *Le tre età* de Giorgione.

Naquele tempo, o tempo da prudência, onde a fidelidade do cão é sempre fixa no início obsessivamente olhado pelo velho, este tipo de espaço não crê nos projetos – vejam – nos projetos modernos. Não a projetos de mais amplo respiro, e não posso agora explicar o que quer dizer modernidade de um projeto, mas podemos dizer em um tom que todos podem entender: esta prorrogação contínua das decisões – na qual nunca uma decisão é fixa, tudo pode mudar e logo muda a relação com as formações dos grupos políticos que têm poder sobre a *platea magna* da *Serenissima* – implica em uma concepção flexível do espaço e do tempo. Nada é fixo, pois enquanto o tempo corre, devo aferrar a *chance*, devo aferrar o caso, devo o fazer reentrar nisto que estou projetando e construindo, devo ser elástico porque devo seguir o tempo da vida.

Um projeto completo: Donato Bramante, o projeto para o *Belvedere Vaticano*, trezentos metros do grande jardim para Giulio II, diante da *Stanza della Segnatura*, cenário do *Parnaso*. Projeto mais integrado e gigantesco assim o Renascimento não poderia ter pensado. O outro projeto ao seu par gigantesco é aquele para *San Pietro* no Vaticano. Que coisa ocorre nestes dois projetos? Tentemos ver nas obras realizadas. Enquanto o conflito contínuo entre o que se esconde ou se revela no espaço-tempo veneziano parece dar unidade, aos olhos do ingênuo, o *Belveder* e *San Pietro* são duas obras fragmentadas, falhas e de todo modo reduzidas a ruínas de si mesmas. O grande espaço bramantesco, este ato unitário que quer projetar o tempo presente para além de si mesmo, é o *eidos* que vem posto no futuro sem ter conta da vida que pode modificá-lo. É então modificado de várias formas pelos reis viajantes posteriores, pela imbecilidade de Sisto V, ao menos como comitente de arquitetura e, em soma, apresenta-se como um fragmento patético de uma terrível falha. Falemos de *San Pietro*: espaço e tempo conjuntos neste modo perverso, talvez, mas que, repito, eram completamente assimilados pela cultura do patriciado veneziano e que deram até o fim do *cinquecento* diferentes resultados.

Perdoem-me se agora, procedendo às conclusões deverei proceder em *flashes* ainda mais rápidos.

Pois exatamente ao final do grandioso episódio do *interdetto*, como todos nós sabemos, Veneza decide, através de atos institucionais escritos, pela sua própria vontade, morrer lentamente no mundo moderno, pela recusa total da modernidade. Isto significa atacá-la, falando-se metaforicamente, na forma do *Tricipitium* de Tiziano, onde a rotação do velho ao maduro e ao jovem torna-se sempre mais lenta.

Podemos citar os dois episódios de 1619: a recusa de tornar Veneza cidade franca, recusa do sonho de Leonardo Donà de lançar Veneza no mercantilismo mundial, portando nos tráficos com as Américas, mas principalmente uma concepção segundo a qual esta Veneza tinha chegado a afirmar o seu próprio espaço-tempo, a religião cristã, mas não obsequiosa à santa igreja romana, pois verdadeiramente evangélica e cristã. Esta Veneza não consegue dar o salto: é a desilusão de Paolo Sarpi, desilusão com todo o partido sarpiano: quando Veneza poderia atravessar a barreira e sair da lama na qual a Espanha e *Unam et sanctam* a constringiam, e constringiram por séculos a Itália. Não dando este passo, o movimento circular que vai avante ao *Tricipitium* de Tiziano começa a rodar sempre mais lentamente, e ao invés de andar adiante estanca o passo, se vocês me permitem este discurso metafórico.

Diria que o distanciamento do tempo e do espaço veneziano são evidentes, como na tela de Canaletto pintada em torno de 1750. Não somente Canaletto, mas todos os canaletianos, como Guardi. Esta é uma tela discutida e divertida, exposta ao lado dos contemporâneos de Canaletto em Parma, na *Galeria Nazionale*.

Canaletto permitiu-se juntar edifícios como o *palazzo Chiericati*, a Basílica de Vicenza, *palazzo Chiericati* de Vicenza, a basílica palladiana em Vicenza, a ponte palladiana do Rialto não construída no lugar da existente. Uma Veneza imaginária que é uma *collage*, cartão postal de luxo para o comitente inglês: o cônsul Smith. Ali Veneza se torna convite à Veneza, precursor do convite ao carnaval veneziano que hoje vivemos durante todo o ano, não somente em fevereiro. Diria que neste quadro, para além do valor pictórico altíssimo da tela de Antonio da Canal, que, como Veneza não tem mais identidade, esta pode se reconstruir como queira, quanto mais se reinventa melhor é. Aquela metáfora de Simmel – recordo, como já disse, que foi Bettini a indicá-la quando eramos crianças – Veneza cidade da

máscara, portanto cidade da aventura e do espírito, torna-se aqui Veneza cidade mísera, sem identidade, deve-se recuperá-la com a *collage* de elementos totalmente anti-venezianos, já que os edifícios de Palladio são o contrário da elasticidade espacial com a qual se deu vida à inteira Veneza, em particular à *platea magna*.

Portanto se começa – do qual estes quadros, alguns de altíssimo valor, outros menos, são anúncio – a falar da indecência, da lentidão do tempo veneziano. Vale dizer que o ato de incrível coragem de romper com os tempos da modernidade começa a tornar cadavérica a cidade mesma e a admiração, especialmente por parte dos arquitetos, a estes quadros deve ser profundamente revista.

Pois que estes quadros antevêem, novo *flash* para o século seguinte, daquela não mais metafórica disponibilidade de Veneza: de 1850 em diante *Giuseppe Jappelli* pode pensar uma ferrovia que vai até o canal da Giudecca, um grande nó comercial que praticamente faria a cidade totalmente mercantilista e, portanto, uma via, de ferro, na embocadura do Canal Grande: algo horripilante que era lógico para a mentalidade de Jappelli e de seus comitentes, pensada à distância de pouco mais que um século de hoje.

Por outro lado, no espírito símile de uma Veneza vista pelos olhos de um Thomas Mann menino, portanto Veneza mórbida, outros projetos gigantescos de turistificação, o famoso projeto do arquiteto Cadorin, na realidade o empreendedor Busetto Fisola, em 1853, com a deformação total da Riva degli Schiavone.

Em suma, o tempo e o espaço veneziano começam a ser provocados pelo assalto contínuo do novo tempo que Le Corbusier queria domar; esta era a sua grande utopia: domá-lo no *Plan Obus*. Este tempo Le Corbusier não queria misturar com o tempo lento ao qual já havia renunciado, pois este tempo lento e imóvel é místico e portanto, como procurarei demonstrar para fechar, tempo necessário à contemporaneidade.

As imagens sucessivas falam a mesma linguagem que as montagens de Canaletto, a mesma linguagem das tentativas de aterros em Veneza durante o *Ottocento*. Devemos assim ver estas figuras, e, por favor, não digo por quem foram desenhadas, mas foram projetos requeridos pelo nosso máximo ente cultural, assim dito nos jornais: a *Biennale di Venezia 1985*. Nada de mais vergonhoso aconteceu no campo da arquitetura nesta nossa cidade. Por que vergonhoso? Porque

a disponibilidade em tornar máscara indecente, uma vez que Veneza era a máscara da alma, está manifesta aí em 1985 – prelúdio ao canto de Pink Floyd alguns anos depois – no máximo esplendor da cidade, perfeitamente itálica neste branco, vermelho e verde, com reverberações na inteligência da administração, nas chantagens que o poder econômico, televisivo e financeiro podem fazer também sobre partidos que se querem de esquerda, também sobre uma superintendência que naquele momento se mostrava uma das melhores da Itália.

Olhemo-las por um pouco mais de tempo, recorde-mo-nos bem destas imagens, lembrando-nos da tentativa de criar a *Expo* em Veneza. Tentativa que viu a cultura arquitetônica tocar o máximo de indecência (felizmente não toda, mas em algumas expressões), mesmo de professores, que a partir desta faculdade universitária, indignamente – a meu ver – estenderam a mão para ajudar ministros que não tinham noção da sabedoria do estado veneziano que decide a forma da sua *platea magna* em 1592, e colaboraram assim nesta tentativa de chacina. Imagens que podemos continuar a contemplar, tendo que elas nos fazem bem. Fazem bem a nossa alma. Por quê? Porque não só estivemos entre os defensores de Veneza contra a *Expo*, como também porque vencemos. Nossa perda, entretanto, é exatamente aquela dos defensores da *Expo*, é igual a daqueles que a queriam: se o problema para eles era melhor enfeitar o cadáver, passar nele batom e assim o tornar ridículo de fazer rir as crianças, o ganho da proposta de nós, defensores da cidade, profetas desarmados e sem poder, é que o cadáver agora se liquefaz diante de nossos olhos. Basta sair desta universidade, basta sair ao Campo dei Tolentini.

Mas deixemos de ser masoquistas.

Reacendamos as luzes e busquemos entender porque tudo isto ocorre! (É a minha última interpretação).

A minha interpretação é que Veneza, mesmo cadavérica como ela é hoje, lança uma provocação insuportável ao mundo da modernidade. São sussurros que esta Veneza consegue lançar, insuportáveis ao mundo da técnica, pois que esta não pode fazer as pontes entre o tempo imóvel e os tempos acelerados que Le Corbusier genialmente tinha pensado, sendo também ele um dos grandes perdedores da nossa civilização. Mas por que Veneza lança esta provocação? Porque é claro, Veneza tende a ser atacada por massas de estrangeiros e pela veleidade dos arquitetos indignos deste nome e de tudo mais que bem sabemos.

Nós podemos dizer que talvez a modernidade no seu complexo, se existe tal personificação, é ofendida pela lembrança que é *memento* clássico, que Veneza lança malgrado a sua decadência onde reina a forma do *Tri-cipitium* de Tiziano, com o qual começamos esta aula. Esta forma do tempo, na qual as diferenças não se excluem, e exatamente como diferentes procedem de modo dialético. Esta é a crítica máxima que se pode fazer ao tempo acelerado, que antes coloquei como cronográfico, da contemporaneidade.

Veneza é então cidade conservadora? Não!

Durante um congresso promovido pela revista *Casa-bella*, Vittorio Gregotti disse algo que ali não tinha entendido e que logo traduzi para a minha língua. Gregotti disse: "... não, Veneza é a cidade mais alta da modernidade...". Hoje faço meu, este *memento*, este tipo de metáfora, por quê? Porque a nossa modernidade, que viveu na guerra entre máquinas da Primeira e Segunda Guerra Mundial e que é capaz de salvar as vidas dos homens com refinadíssima técnica cirúrgica, e ao mesmo tempo destruir milhões de homens com técnicas igualmente refinada, vive do desprezo de si mesma. Digo de modo forte, para que seja claro: não existiu progresso ou desenvolvimento no campo da modernidade, mesmo no início do *Ottocento*, sem o impulso constante de que negou o moderno. Podem ser figuras como de *Nietzsche*, de *Schopenhauer*, que negam a síntese hegeliana, que é pobre metáfora e consequência da circularidade dos tempos representada por Tiziano. Esta negação não é outra ao moderno, nem contra ele, é o seu motor propulsor. Quando este moderno, este motor da negação, se bloqueia, em forma de autoconservação e, portanto, de liquefação. Quando não se sabe o que querer do motor de negação, o positivo se engasga e, justamente, enfurece-se e ataca aquele negativo. Eles combatem exatamente como as formas do sol e da noite da Luneta de Benedetto Antelami no portal meridional do Batistério de Parma. Batalha heráclita, batalha na qual nenhum inimigo quer destruir o outro. Portanto, nesta Veneza, nesta faculdade que amamos de tal modo que nela permanecemos mesmo em condições quase invivíveis todos os dias (malgrado os esforços magníficos de nosso Magnífico), a nossa reflexão sobre o tempo deve significar refletir sobre o tempo europeu, pois aquela tentação do "... como é doce este mel...", a revalidação do tempo do átimo, colocá-la sempre ali para nos por em crise, a nos fazer nos ajoelhar aos outros tempos e outras culturas. Isto tudo na contramão desta universidade que não difere muito no que concerne o colapso no qual os nossos governan-

tes, com a ajuda muito frequente de partes retrógradas mesmo entre os estudantes, pensam em lançar a pesquisa universitária, especialmente a de caráter humanista. Neste lugar, portanto, de dor, e em certo sentido trágico, apesar de podermos ver esta Venezuela, imóvel, para além das janelas imóveis e privadas de uma classe de governo a altura da altura do objeto que tem diante de si para administrar, sem nenhum otimismo de vontade e igualmente sem nenhum estúpido pessimismo da razão, temos somente a dizer cinco palavras: a batalha ainda não terminou.

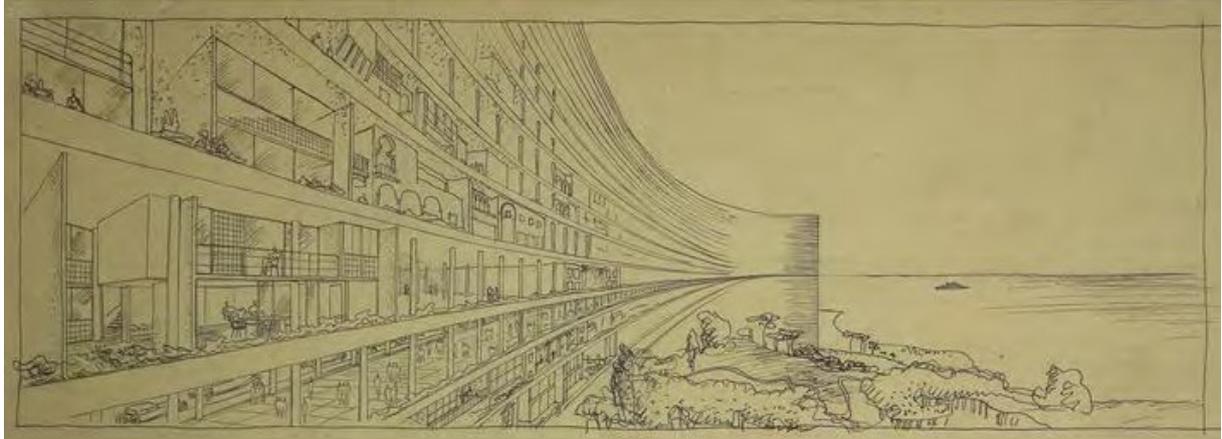


Benedetto Antelami, Lunetta do portal meridional do Batistério de Parma

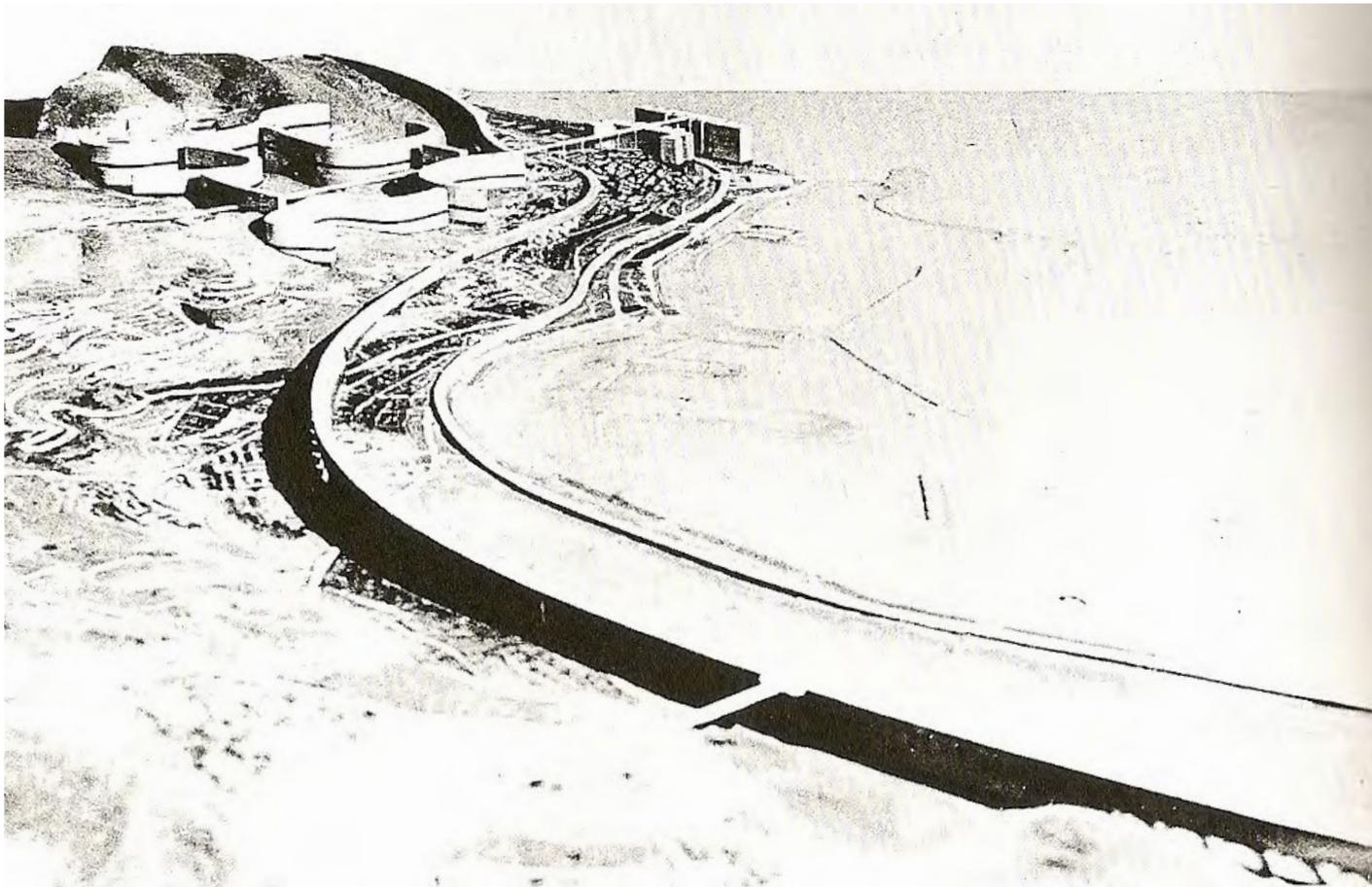




Tiziano Vecellio, *Allegoria della prudenza, tricpitium*, Londres, National Gallery



Le Corbusier, Plan Obus para Argel, Fondation Le Corbusier



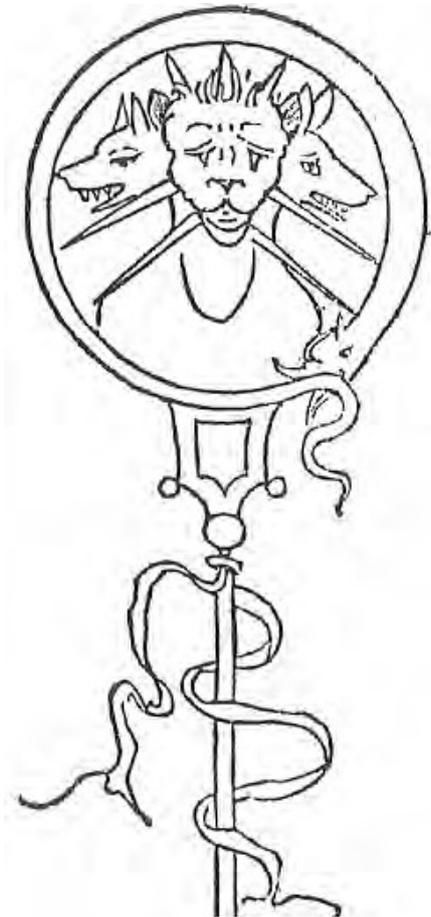
Le Corbusier, Plan Obus para Argel, 1929, Fondation Le Corbusier



Le Corbusier, Plan Obus para Argel, 1929, Fondation Le Corbusier



Donatello, Tabernacolo della Mercanzia, Florença, Orsanmmichele



Símbolo de Macróbio,
Hypnerotomachia Poliphili,
Veneza, 1499





Giorgione, Tre filosofi, Viena, Kunsthistorisches Museum



Giorgione, Le tre età dell'uomo. Florença, Palazzo Pitti



Palazzo Giustinian, adjacente ao Ca'Foscari



Ca'Contarini degli Scrigni



Jacopo de' Barbaris, Venezia vista a volo d'uccello, 1500. Detalhe da Praça de San Marco



Gentile Bellini, Processione in Piazza San Marco



As velhas Procuradorias



Praça de San Marco, foto aérea



Biblioteca Marciana



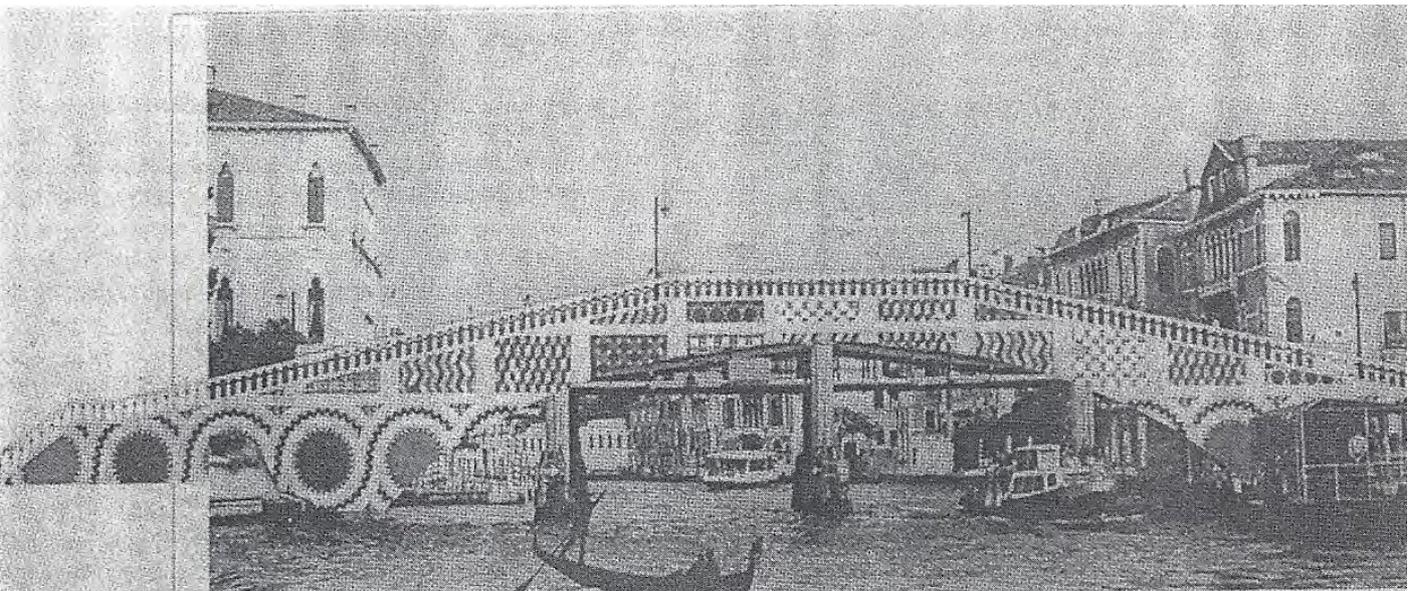
Casa da Moeda e Biblioteca Marciana



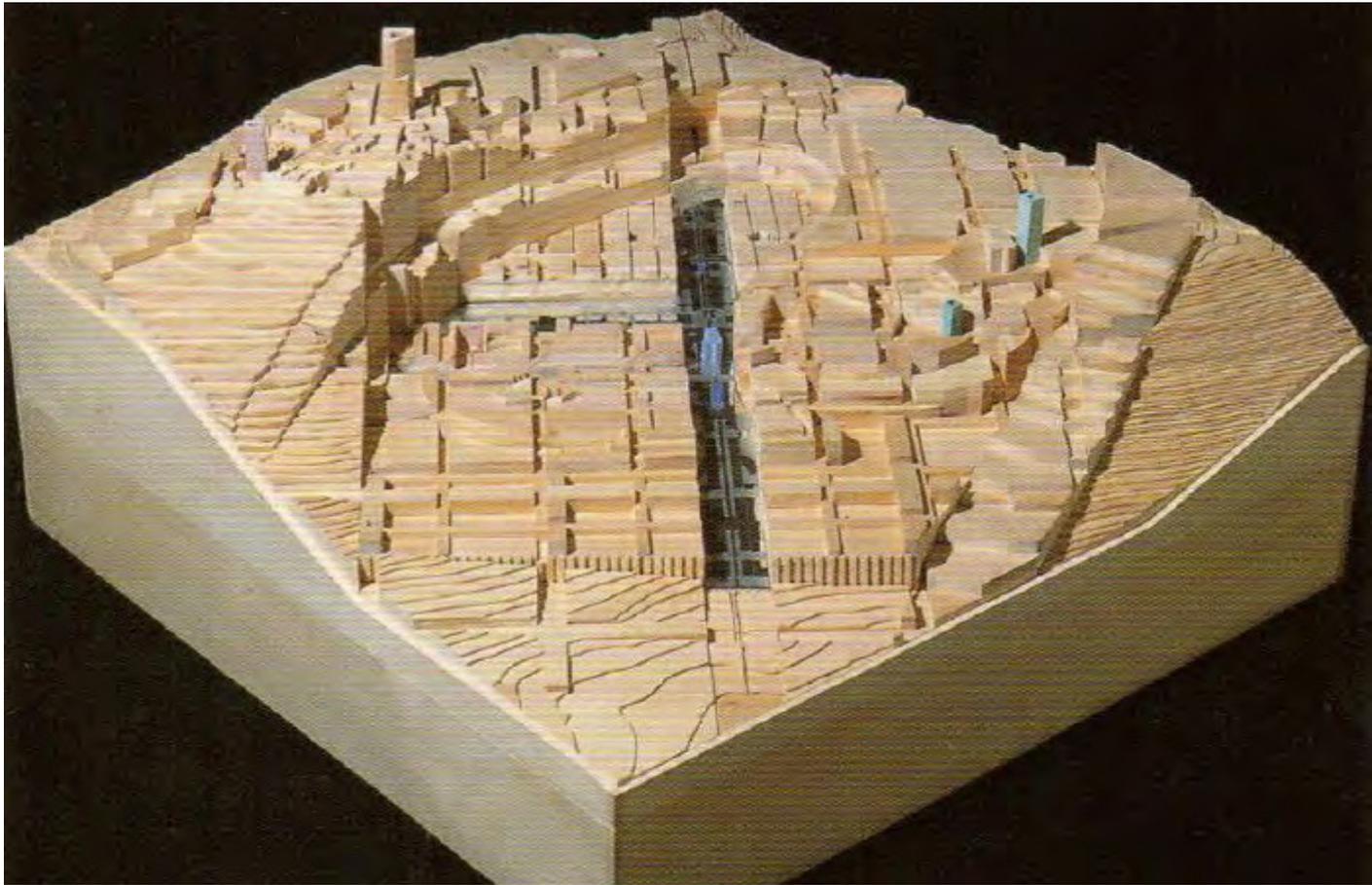
Campanário da Praça San Marco



Antonio Canal, dito Canaletto, Fantasia veneziana, Parma, Galeria Nazionale



Robert Venturi, Bob Krier, Projeto para a Ponte da Accademia, Progetto Bienalle, 1985



Peter Eisenman, Projeto para o castelos de Romeu e Julieta, Progetto Biennale, 1985



Show de Pink Floyd, 1989



Multidão no show de Pink Floyd, 1989





Sujeira após show de Pink Floyd, 1989