



EIXO TEMÁTICO:

- | | | |
|---|--|--|
| <input type="checkbox"/> Ambiente e Sustentabilidade | <input checked="" type="checkbox"/> Crítica, Documentação e Reflexão | <input type="checkbox"/> Espaço Público e Cidadania |
| <input type="checkbox"/> Habitação e Direito à Cidade | <input type="checkbox"/> Infraestrutura e Mobilidade | <input type="checkbox"/> Novos processos e novas tecnologias |
| <input type="checkbox"/> Patrimônio, Cultura e Identidade | | |

As representações da cidade subterrânea: cheio *versus* vazio

The representations of the underground city: fullness against emptiness

Las representaciones de la ciudad subterránea: lo lleno versus el vacío

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo

Professor Doutor, Universidade São Judas Tadeu, USJT – PGAUR, São Paulo, SP, Brasil; e-mail: prof.vazquez@usjt.br

As representações da cidade subterrânea: cheio versus vazio

The representations of the underground city: fullness against emptiness

Las representaciones de la ciudad subterránea: lo lleno versus el vacío

RESUMO

A representação da cidade remonta a tempos antigos, mas atendia quase sempre a representações naturalistas. No Renascimento, encontraremos uma concepção da cidade de caráter abstrato, e só no século XVIII, com Giovanni Battista Nolli, aparece o vazio do espaço público. Na mesma época, Giovanni Battista Piranesi cria uma representação da cidade estratificada: decapa a superfície e procura a cidade que está enterrada. No século XX, surgem atitudes semelhantes, capazes de discutir o problema do espaço entre o que é vazio e o que está cheio. Ilustrando essa atitude, este trabalho traz o projeto para a reestruturação do Complexo Beneditino de Catania, de Giancarlo De Carlo; o projeto para Leicester Square, de Zaha Hadid; e os trabalhos arqueológicos e de decapamento do existente, de Gordon Matta-Clark.

PALAVRAS-CHAVE: representação da cidade, espaço público, arte e arquitetura, arqueologia.

ABSTRACT

The representation of the city dates back to ancient times, although almost always catered to naturalistic performances. In the Renaissance period, an abstract conception of the city manifests, and only in the 18th century, with Giovanni B. Nolli, appears the void of public space. At the same time, Giovanni B. Piranesi creates a representation of the storied City: scaly surface, revealing the buried city. In the 20th century, emerging attitudes arise, capable of discussing the problem of the gap between what is emptiness and fullness. Illustrating those attitudes, we presents hereof the projects of: the Benedictine complex in Catania, of Giancarlo De Carlo; the Zaha Hadid's Leicester Square competition; and the archaeological work of the underworld of Gordon Matta-Clark.

KEY-WORDS: representation of the city, public space, art and architecture, archaeology

RESUMEN

La representación de la ciudad remonta a tiempos antiguos, aunque atendía casi siempre a representaciones naturalistas. En el Renacimiento, encontraremos una concepción de la ciudad de carácter abstracto, y solamente en el Siglo XVIII, con Giovanni B. Nolli, aparece el vacío del espacio público. En la misma época, Giovanni B. Piranesi crea una representación de la ciudad estratificada: descama la superficie y procura la ciudad que está enterrada. En el Siglo XX, surgen actitudes semejantes, capaces de discutir el problema del espacio entre lo que es vacío y lo que está lleno. Ilustrando esa actitud, este trabajo presenta los proyectos de: la reestructuración del Complejo Beneditino de Catania, de Giancarlo De Carlo; concurso de Leicester Square, de Zaha Hadid; y los trabajos arqueológicos y de descamación de lo existente, de Gordon Matta-Clark.

PALABRAS-CLAVE: representación de la ciudad, espacio público, arte y arquitectura, arqueología

1. ORIGEM DAS REPRESENTAÇÕES DE CIDADES

As representações de cidades remontam a tempos antigos. O mural que apresenta a cidade de Çatalhüyük (Figura 1), por exemplo, é a primeira “representação de uma cidade” (conservada e conhecida). A pintura mural parece uma planta das construções da vila neolítica erguida ao sopé do vulcão Hazan Dag em erupção, ou, pelo menos, essa é a descrição de James Mellaart, quando a escavou, nos anos 1960, descobrindo os murais que decoravam as residências; entre eles, esse a que aludimos. Esse vulcão, por sua vez, já foi descrito também como uma “pele de leopardo” (CARTER),¹ padrão gráfico muito comum na época. A questão é sempre interpretativa, pois mal sabemos o que querem dizer as representações do homem neolítico. Partindo do resultado das escavações, que encontraram uma cidade “sem ruas”, com casas de taipa apoiadas umas nas outras e cujo acesso era uma abertura no teto, parece pouco provável que o padrão geométrico do mural seja uma representação “em planta” da vila.

Figura 1: Imagem do mural que aparentemente representa a cidade neolítica de Çatalhüyük, c. 6300 a.C.



Fonte: Disponível em: <ancient-wisdom.co.uk/cartography.htm>. Acesso em: 6 jun. 2014.

Nossos olhos tendem a ver o que queremos. No caso de Çatalhüyük, os arqueólogos do século XX pensaram num padrão urbano cuja técnica de representação é capaz de reduzir a realidade (um amontoado de casas de barro) a um desenho eivado de códigos (projeções ortogonais) que, de fato, só se desenvolveria bem mais tarde.

Mas já havia representações ortogonais (plantas) no mundo mesopotâmico, como atestam tabletes de argila que sobrevivem dos reinos de Lagash, Ur e de Nippur. Um dos mais antigos que se conhece é o tablete VAN-62, do Museu Estatal de Berlim (OLIVEIRA, 2002, p: 32) (Figura 2), com a planta de uma construção de sete cômodos e provavelmente um pátio. O “desenho” na argila mostra claramente a representação de paredes (linhas duplas) e passagens (que as interrompem), talvez portas. A representação não é projetiva, mas documental,² e indica o tamanho dos ambientes, mas não seu uso. Representações como essa mostrariam que, ao menos no século XIX a.C., o homem conseguia fazer discernimentos abstratos, com códigos simples, para identificar bidimensionalmente as construções e algumas de suas características.

¹ Outros autores acreditam que seja uma Deusa Mãe que usualmente era representada pela pele de leopardo (EICHMAN).

² Ainda que, segundo Mário M. de Oliveira (2000, p: 25-26), sejam desenhos projetivos.

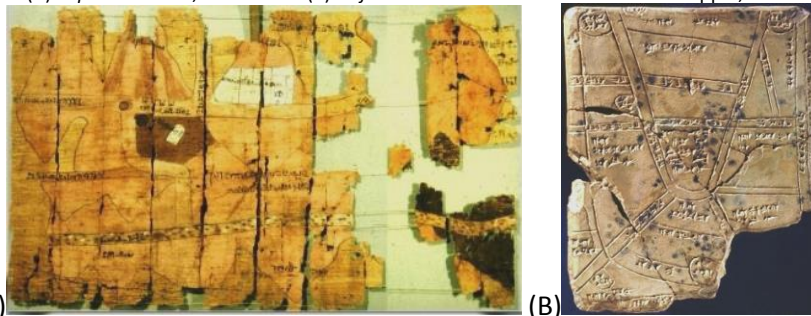
Figura 2: *Tablete VAN-62*, planta de construção, c. 2000 a.C.



Fonte: Staatliche [...].

Mas os “desenhos de cidade” que chegaram a nós são poucos e não têm o detalhamento dos exemplos arquitetônicos. A representação de residências resulta de uma necessidade documental (inventários, por exemplo) que não abrange as cidades. Os desenhos destas são em geral unifilares e se referem a sua localização. Incluem também descrições que se valem de recursos literários (nomes, referências, dimensões etc.) e/ou figurativos (flora, fauna, a água), como podemos ver no mapa das Minas de Seti I (Figura 3A), ou no Plano de Nippur (Figura 3B), onde a cidade fica numa região mais ampla, que indica sua possível área de influência.

Figura 3: (A) *Papiro de Turim*, c. 1200 a.C. (B) *Objeto N. B13885*. Tablete da cidade de Nippur, c. 1300 a.C.



(A)

(B)

Fonte: (A) Museu Egípcio, Turim (THE TURIN [...], 2012). (B) Penn Museum (THE RAIDER.NET, 2011).

O mundo grego não deixou representações de cidade ou nenhuma chegou a nossos dias. Certamente os gregos usaram o desenho, ainda que provavelmente pouco, apoiando-se mais em modelos (ao menos nas obras de arquitetura) e em descrições escritas.³ Na saga dos gregos, os romanos também desenhavam pouco e usavam modelos para construir, mas temos o tratado de Vitruvius (século I a.C.) que, se tampouco tem desenhos, fala sobre eles:⁴ descreve questões referentes à cidade, sem contudo desenhá-las. Não que não tenham chegado até nós desenhos de arquitetura, mas eles têm em geral caráter descritivo (segundo os interesses administrativos do Estado: cadastro e documentação) ou artístico (como exemplos da arte decorativa). Também temos abundantes representações de casas e vilas em estuque, gravadas em pedra ou mosaicos. Para nosso tema, no entanto, a obra mais importante dos romanos foi a

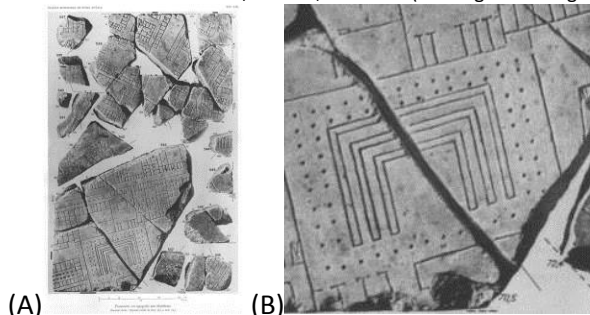
³ Ver a descrição do Arsenal do Pireu, de Filon de Eleusis (OLIVEIRA, 2002, p: 90-92). Oliveira aponta a “imensa lacuna no legado cultural dos helenos” no que tange aos desenhos de arquitetura (e, acrescentaríamos, os de cidades), mas a atribui à “fatalidade das vicissitudes pelas quais passam as civilizações” (p: 88), e não ao fato de não terem desenhado mesmo. Afirmar uma ou outra coisa é mera especulação.

⁴ “Convém que o arquiteto conheça a arte literária, para que possa deixar uma marca mais forte através dos seus escritos. Também deverá ser instruído na ciência do desenho, a fim de que disponha da capacidade de mais facilmente representar a forma desejada para suas obras, através de modelos [exemplares] pintados” (VITRÚVIO, 2007, p: 63).

representação monumental de sua própria cidade: a *Forma Urbis Severiana*, c. 203-211 (Figura 4), que traz a planta da Roma imperial gravada em mármore branco e os sulcos, ressaltados com tinta vermelha.⁵

Ainda que a representação seja unifilar, salvo alguns templos onde se usam linhas mais complexas (Figura 4B), a planta determina muito precisamente a posição dos edifícios e sua relação com as ruas e os espaços abertos. Provavelmente, é uma transcrição em pedra dos desenhos em pergaminho das plantas cadastrais da cidade que se guardavam no Foro della Pace. O contraste entre a pintura vermelha, que ressaltava os sulcos gravados sobre a pedra de mármore branco, dava a impressão de uma malha contínua que impregnava o território segundo uma ordem geométrica precisa. A marca na pedra se perde para essa ordem da linha que desenha a cidade. O efeito decorativo da enorme parede certamente devia ser magnífico,⁶ mas não foi o desenho vermelho que sobreviveu, e sim a cidade escavada, o sulco.

Figura 4: (A) *Pianta Marmorea di Roma Antica*, Tav. LIII, Carettoni (montagem de fragmentos). (B) Detalhe.



Fonte: Stanford [...].

2. NATURALISMO E ABSTRAÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DA CIDADE

O período medieval tampouco tem muitos exemplos de representações de cidade.⁷ Prevaleceu a forma pictórica, como imagens da cidade que se construía artisticamente, mas sem projeto. As imagens medievais são relacionais e apresentam a cidade como um evento do cotidiano, onde as figuras sociais aparecem conjuntamente⁸ ou são um acúmulo de peças arquitetônicas que dão uma imagem descontínua e fragmentada das compactas cidades do período (Figuras 5A a 5D): imagem fantástica de uma percepção da cidade que se afasta da realidade, sem contudo abandonar o figurativismo.

O desenho de Londres, de Matthew Paris (Figura 5A), ou o de Roma, de Paolino Veneto (Figura 5B), que mostram elementos históricos assim como topográficos naturalistas, são ilustrativos dessa forma de apresentar e representar a cidade.

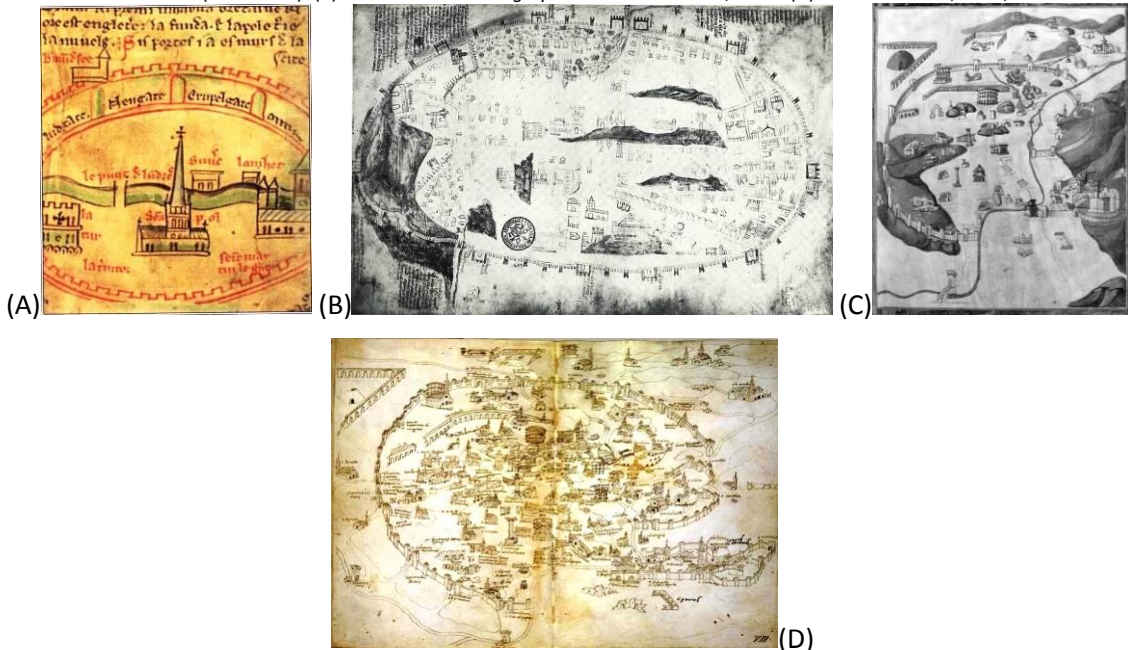
⁵ Trata-se de 150 placas de mármore branco montadas em 11 fileiras superpostas (13 m x 18 m) e dispostas horizontal e verticalmente, que revestiam uma parede de uma das *aulas* (salas) do Foro della Pace. Supõe-se que essa sala fosse o escritório do prefeito de Roma. Fragmentos das placas foram descobertos e catalogados em 1562. (STANFORD [...]).

⁶ Inicialmente, se pensou que a enorme planta servia para fins práticos – uma planta cadastral da cidade –, mas seu tamanho (especialmente a altura de 13 m) e a falta de dados detalhados (medidas, nome de proprietários, nome de ruas, templos etc.) sugerem uma finalidade antes ornamental que prática. (STANFORD [...]).

⁷ Não há registro de representação de cidades na Alta Idade Média (séculos V a X), quando essa organização social perdeu vitalidade, ao menos na Europa.

⁸ Como em *Efeitos do bom governo sobre a cidade* de Ambrogio Lorenzetti, 1337-1339, Siena.

Figura 5: (A) Londres e a Torre, 1250-1259, de Matthew Paris. (B) Planta de Roma (*Compendium ou Chronologia Magna*), 1346, de Fra Paolino Minorita (ou Veneto). (C) *Ptolemaeus: Cosmographia*. Planta de Roma, 1469. (D) *Pianta di Roma*, 1474, de A. Strozzi.

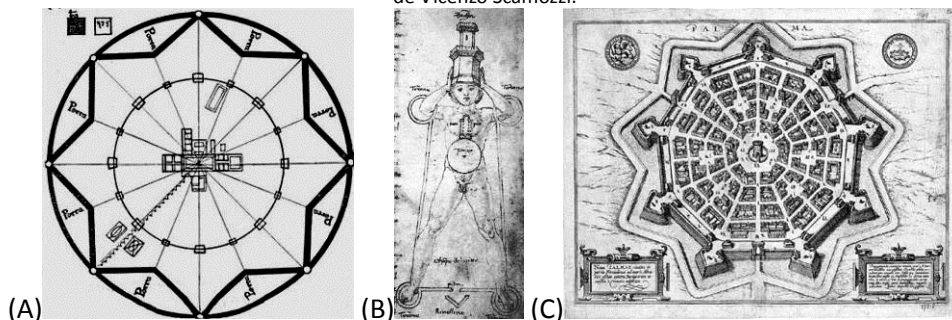


Fonte: (A) SCBWI [...]. (B) e (C) Insolera, 1981, p. 13 e 19. (D) Biblioteca Medicea Laurenziana, Florença (GIUSEPPE [...]).

Ela se manteve até finais do século XV, já no Renascimento, convivendo com novas maneiras, mais abstratas, com se pode observar nos desenhos de Roma da *Cosmographia* (Figura 5C) ou no de Alessandro Strozzi (Figura 5D). Mas, em geral, pode-se dizer que as formas de representação naturalistas ou que combinavam desenhos figurativos, textos e informações gráficas diédricas (plantas e elevações, quando não rudimentares perspectivas) predominaram até o século XV.

Só no fim do século XV, com o pensamento humanista consolidado, surgiria uma concepção de caráter abstrato da cidade. Ainda que a primeira aparição de uma planta desse tipo – Sforzinda (Figura 6A), cidade ideal (formada exclusivamente de traços em planta) projetada por Antonio di Pietro Averlino, Filarete – estivesse acompanhada de outros desenhos figurativos, ela era afirmativamente diagramática. Mas o esquematismo diagramático de Averlino ficou isolado e, em geral, primou o desenho mais descritivo, impulsionado pelos trabalhos antropomórficos de Francesco di Giorgio Martini (Figura 6B) ou da perspectiva (Figura 6C) de Vincenzo Scamozzi.

Figura 6: (A) Desenho (diagrama) da planta de Sforzinda, de Filarete, 1469. (B) *O Corpo da Cidade*, esquema antropomórfico de Francesco di Giorgio Martini no tratado *Architettura, ingegneria e arte militare* (1482). (C) Desenho de Palma Nova, 1598, projeto de Vincenzo Scamozzi.



Fonte: (A) Disponível em: <courses.psu.edu/arch/arch316_clg15/lec06/08.jpg>. Acesso em: 6 jun. 2014. (B) Biblioteca Reale de Turin: *Codex Saluzzianus* 148, p. 3 (WEIRDERPIECES, 2014). (C) Home Catalog.

A primazia da perspectiva que se esboça no século XVI perduraria por todo o XVII, quando o barroco se expressaria de forma eminentemente figurativa, com imagens a voo de pássaro, normalmente com ponto de fuga central. São exemplos clássicos dessa maneira de ver e entender a cidade – como um organismo formal claramente reconhecível e representável – a *Veduta di Roma* (Figura 7A), de Antonio Tempesta, e as vistas de Karlsruhe (Figura 7B) desenhadas por Heinrich Schwartz. A unidade formal desses desenhos é evidente. A intenção representativa recaía sobre a forma como elemento cheio, que era suficiente para mostrar e demonstrar a unidade temática que a cidade representava não só como evento análogo a um governo central e ilustrado – o caso de Karlsruhe, por exemplo –, mas também no sentido de uma totalidade figurativa capaz de encarnar a civilização.

Figura 7: (A) Montagem das 12 pranchas da *Veduta di Roma*, 1593, de Antonio Tempesta. (B) Desenho de Karlsruhe, 1721, projeto de Bagnetti, Retti e von Batzendorf para o Marquês Karl-Wilhelm.



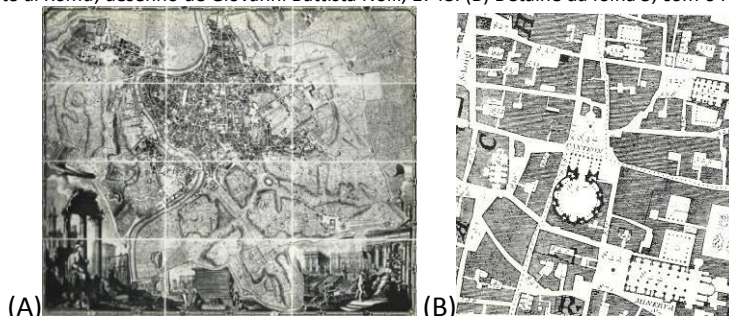
Fonte: (A) Insolera, 1981, p. 199-200. (B) Badisches Landesmuseum Karlsruhe (DAS SCHLOSS [...], 2012).

O interesse dos desenhistas não era só apresentar a cidade, mas transmitir na sua imagem um ideal simbólico, formalmente constituído, que pregava a totalidade como unidade construída, isto é, feita de cheios capazes de transmitir o sentido da unidade. Uma unidade que não era só plástica, mas fundamentalmente de governo, muito clara na capital do Marquês Baden-Durlach e também evidente na Roma dominada pelo interesse pontifício. Empenho que, desde o Papa Sixto V, queria transformá-la numa “cidade divina”, destinada aos peregrinos, e, portanto, dedicada à procissão em espaço aberto, como mostram os projetos de Domenico Fontana.

3. NOVAS ÓTICAS NA REPRESENTAÇÃO DA CIDADE

No mundo ilustrado do século XVIII, aparece uma representação da cidade, um desenho, diferente das imagens naturalistas e descritivas do período barroco e de todas as anteriores: a *Carte di Roma* (Figuras 8A e 8B), do cartógrafo italiano Giovanni Battista Nolli (1701-1756).

Figura 8: (A) *Carte di Roma*, desenho de Giovanni Battista Nolli, 1748. (B) Detalhe da folha 5, com o Panteão ao centro.



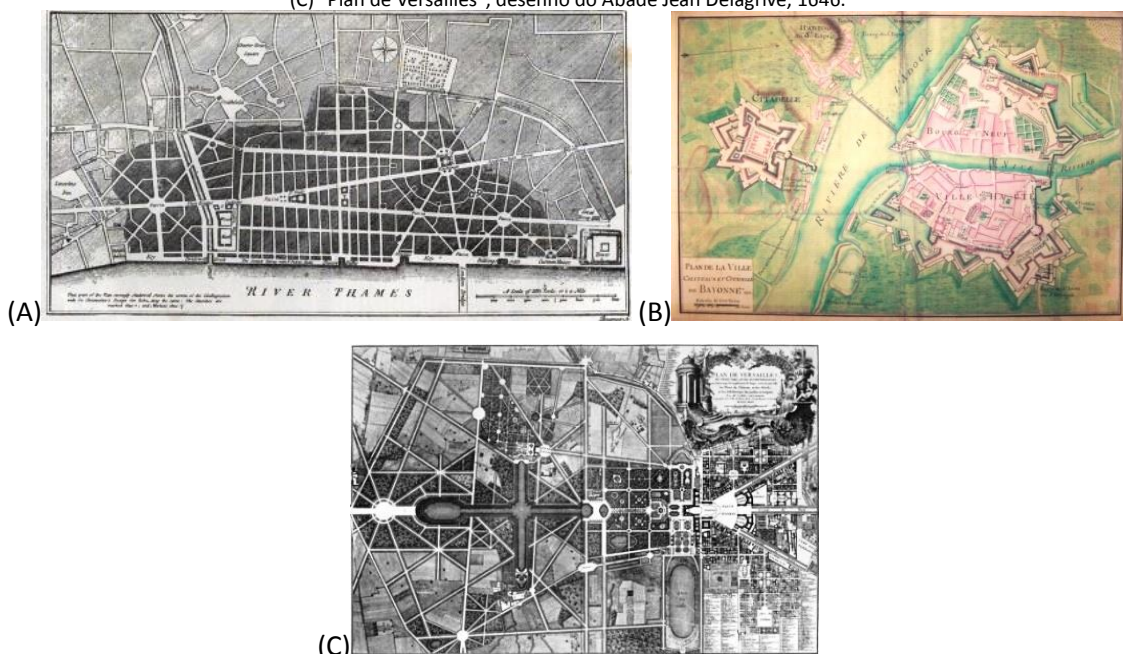
Fonte: (A) e (B) Insolera, 1981, p. 307 e 324.

Ainda que o de Nolli seja tributário dos desenhos em planta com hachuras do século XVII –

como os de Christopher Wren (Figura 9A), ou as que Sébastien Le Prestre (Figura 9B) fez para o rei da França –, sua proposta era total e radicalmente diferente. O que antes de Nollí se pretendia mostrar era a cidade na sua *forma urbis* completa; não como lugar do homem, mas como evento humano, como construção – poderíamos dizer como um objeto produzido pelo homem para sua própria glorificação ou ao menos para glorificação de seus governantes (Figuras 7B e 9C). As hachuras definiam uma imposição do construído, relegando o branco do fundo a indicar o que sobra das construções, sem lhe dar maior importância.

Por essa razão, o desenho de Nollí era totalmente revolucionário para a época (INSOLERA, 1981), quando prevaleciam, por exemplo, representações descritivas e comemorativas como as de Jean Delagrive (Figura 9C). Seu trabalho apontava outro aspecto da cidade, nunca antes referido: o vazio do espaço público.

Figura 9: (A) Desenho do plano de reconstrução de Londres projetado por Sir Christopher Wren, em 1666.
 (B) Plano da cidade de Bayona e sua *citadelle*, projetado pelo Marquês de Vauban, Sébastien Le Prestre, 1680.
 (C) "Plan de Versailles", desenho do Abade Jean Delagrive, 1646.



Fonte: (A) MAPCO, 2014. (B) Category. (C) Disponível em: <upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Plan_de_Versailles_-_Gesamtplan_von_Delagrive_1746.jpg>. Acesso em: 6 jun. 2014.

Como quase todos os seus contemporâneos,⁹ Nollí desenha em preto sobre branco, mas, no seu caso, o fez para que o branco predominasse. Ele não evidencia o preto, que era a cor com que normalmente se definiam os quarteirões, as muralhas, enfim, os elementos construídos que formavam a massa cheia da cidade. Aqueles que davam forma à cidade e sobre os quais, em geral, se haviam tecido os mais diversos discursos.

O *branco* desse cartógrafo revolucionário tem um sentido diferente, uma intenção positiva e uma dimensão ativa, pois ele não é um fundo neutro sobre o qual se desenha. Em seu desenho, em contraposição à massa cinzenta, que mostra o construído como privado e intransponível, o que era uma convenção da época, o *branco* se apresenta como o espaço pelo qual podemos caminhar. É o espaço do homem que se desloca pela cidade, não só o da rua, o

⁹ Normalmente, os desenhos de cidades eram feitos para ser impressos como gravuras, ainda que muitas delas fossem depois coloridas a mão, como se pode observar na (Figura 9B).

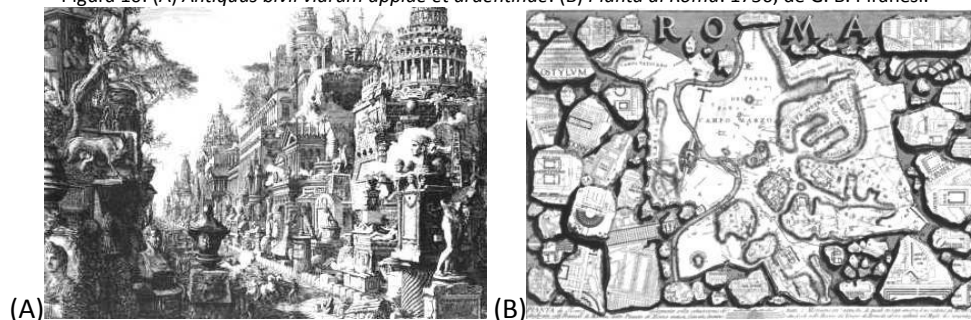
que era uma forma de representação convencional (Figura 9C), mas entrando e saindo de edifícios públicos como os templos, por exemplo (Figura 8B). É o espaço, interior ou exterior, que permite ao homem vivenciar a cidade. Em Nolli, o espaço público escava a cidade de duas maneiras: primeiro, da forma consagrada, identificando o espaço a céu aberto (ruas e praças), o que poderia ser entendido como uma escavação entre as construções; e segundo, numa nova forma de entender a cidade, escava as próprias construções, identificando o que nelas é de todos os homens, isto é, o espaço que percorremos como sociedade.

Não é mais a tradicional representação de palácios, igrejas, fortificações, praças e ruas que justapostas formam a cidade. A representação de Nolli mostra uma massa construída – a da forma urbana, certamente, mas escavada pelo vazio do espaço que o homem é capaz de percorrer, interior ou exterior. É a cidade do homem cidadão, ilustrado, que pode viver sua cidade a pé entrando por ruas e praças, mas também por igrejas e pátios, por claustros e *loggias*, por jardins e cemitérios. É a cidade aberta. Assim, o cartógrafo questiona a individualidade da arquitetura, que não pode ser independente da cidade, pois perde sua significação.

Nolli parece afirmar que o homem foi construindo o espaço cheio para poder escavar o espaço vazio. Não é uma cidade subterrânea, porque sabemos que sobre ela paira o céu de Roma, mas conceitualmente sua insistência no espaço vazio nos permite entender a intenção do homem: construir como forma de abrir meandros¹⁰ que permitem o habitar por meio do caminhar entre a massa construída. Não é que o desenho de Nolli não represente a totalidade, como o faziam os de seus contemporâneos por meio da forma. De fato, Nolli também representa a forma urbana como uma totalidade perceptível, mas o faz acentuando o vazio, e não o cheio. O desenho usa do preto para enfatizar o branco, que é o espaço do habitar, do habitante, do cidadão, e ele independe da divisão parcelária e do traçado do arruamento, da propriedade e da forma do construído. Com a primazia do branco, marca-se o lugar do homem que, percorrendo o espaço, descobre a cidade que lhe diz respeito como espaço de sociabilização, que só se pode dar no vazio urbano do espaço público.

Outra representação de cidade no mundo ilustrado foi a que Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) fez para a compilação de desenhos sobre Roma: *Le Antichità Romane*, 1756 (Figuras 10A e 10B).

Figura 10: (A) *Antiquus bivii viarum appiae et ardentinae*. (B) *Pianta di Roma*. 1756, de G. B. Piranesi.



Fonte: (A) e (B) Ficacci, 2006, p. 129 e 88.

Não é a Roma “real” apresentada por Nolli, mas uma representação de uma Roma acumulada,

¹⁰ “O meandro, como nós chamamos, é um espaço negativo desenhado entre os blocos, um espaço que conecta tudo que flui pelo edifício, criando um ritmo pulsante tranquilizante. Percorrer esse espaço significa fazer descobrimentos, diz Peter Zumthor (apud FRACALOSSO, 2013).

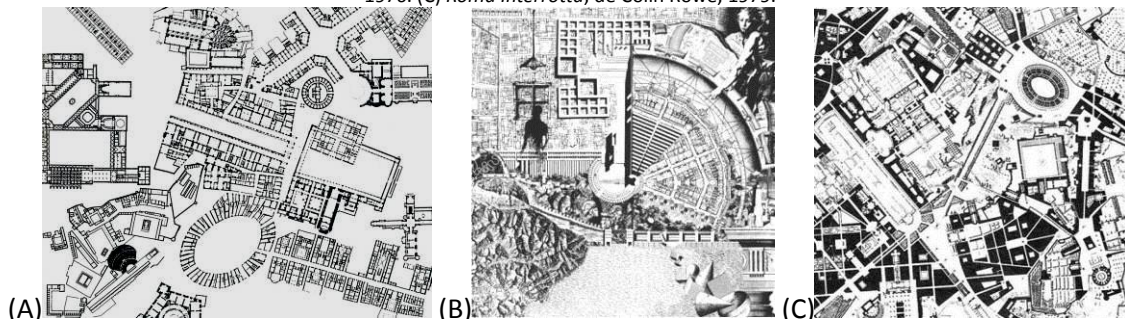
estratificada, que subjaz à Roma ilustrada. Piranesi imprime na forma da cidade atual, na sua planta, o que ela foi e ainda existe no substrato. Decapa a superfície atual, como se se tratasse de impurezas, e busca a essência da Roma imperial, literalmente enterrada sob o nível do chão.

A cidade subterrânea de Piranesi é a cidade escavada entre ruínas (Figura 10B) que se recorta sobre outra planta gravada em pedra (outra forma de escavar), a da *Forma Urbis* (Figura 4), de que já falamos. A cidade de Piranesi trabalha numa interface entre ciência e arte, entre arqueologia e projeto moderno, entre determinação e indeterminação. A cidade análoga (Figura 11A) que Piranesi propõe antecipa a que proporia Aldo Rossi mais de 200 anos depois (Figura 11B), baseado na definição de analogia de Carl Jung:

O pensamento “analógico” é percebido ainda que irreal, é imaginado mesmo que silencioso; não é um discurso, mas uma meditação sobre temas do passado um monólogo interior. O pensamento lógico é um “pensar em palavras”. O pensamento analógico é arcaico, inexplicito e praticamente *inexprimível em palavras*. (apud ROSSI apud NESBITT, 2006, p: 379, grifo nosso).

Piranesi não escreve sobre a cidade, desenha-a, pois seu sentido profundo é “inexprimível em palavras”. Na proposta piranesiana, é evidente o sentido da superposição de camadas que se organizam de forma afetiva, relativas à memória, mas também projetiva e imaginativa. A cidade das pranchas da *Antichità* representa a cidade em seu sentido de manufatura humana,¹¹ como superposição de eventos que acontecem no tempo. Sua vitalidade radica em ter apresentado essa superposição, que sepultou, camada depois de camada, as cidades históricas, de uma forma contemporânea, à maneira de uma cidade *collage* (Figura 11C) como a defendida por Collin Rowe e Fred Koetter (1981), só que escavada no tempo.

Figura 11: (A) Cidade análoga de Hans Kollhoff, 1976. (B) *A città Analoga*, desenho de Aldo Rossi para a *Biennale di Venezia* de 1976. (C) *Roma Interrotta*, de Colin Rowe, 1979.



Fonte: (A) Disponível em: <architetturainsostenibile.com/2011/02/10/aldo-rossi-e-la-citta-analoga/>. Acesso em: 6 jun. 2014.

(B) Disponível em: <rudi.net/books/6056>. Acesso em: 6 jun. 2014.

(C) Disponível em: <sarchinect.com/features/article/58887387/archipelagos-ungers-vs-rowe>. Acesso: 6 jun. 2014.

Essa procura por uma dimensão (in)acessível (espaço aberto) ou desaparecida (a cidade antiga), formas de abstração eruditas e únicas na historiografia da cartografia ocidental, estiveram ausentes do pensamento urbanístico do século XIX. Nem a sensibilidade de Camillo Sitte, que herdou de Nolli sua forma de representação, chega à riqueza conceitual dos italianos do século XVIII. Talvez seja culpa da transformação do estudo da cidade em ciência urbanística, pois o urbanismo quer mostrar a cidade com ela é – mas será isso possível? É possível representar a realidade? Qual realidade seria mostrada? A última? A penúltima? A do passado, que jaz enterrado (Figura 12A), a do presente, que é efêmero (Figura 12B), a do futuro que é só possível (Figura 12C)?

¹¹ A cidade, afirma Aldo Rossi (1982, p: 70), pode entender-se como “uma grande manufatura [...] que cresce no tempo”.

Figura 12: Nova York (A) 1991. (B) 2006. (C) [20--].



Fonte: (A) e (B) Lower [...]. (C) Sullivan.

4. A CIDADE SUBTERRÂNEA

No projeto para o Monastero dei Benedettini di San Nicolò, 1980-1988 (Figura 13), na cidade siciliana de Catania, Giancarlo De Carlo (1919-2005) apresenta uma aproximação projetiva ao problema das camadas e da superposição estratificada. Obviamente, o fato de tratar-se de um monumento histórico facilitava esse entendimento, pois era preciso trabalhar ao mesmo tempo um projeto de restauro e um de reforma, além da obra nova. No entanto, num texto dos anos 1960, De Carlo afirmara:

Não há separação entre conservação e projeto. É necessário mover-se de modo itinerante entre a tradição e a inovação, de modo que o estímulo, as comparações, as sugestões, as interpretações se podem desenvolver continuamente, evitando que o interesse pela tradição leve à imitação ou que o interesse pela inovação leve à superficialidade. O valor do projeto depende de sua capacidade de mudar a fim de penetrar as várias estratificações arquitetônicas existentes para tornar-se ele mesmo uma camada capaz de modificar o significado de todas as outras (GIANCARLO [...], tradução nossa).

Figura 13: Mosteiro dos Beneditinos de São Nicolas.



Fonte: Foto do autor.

O enorme mosteiro beneditino é uma alegoria da cidade, uma cidade em miniatura, que foi construído (e destruído) no tempo, que participou e ainda participa da história de Catania: “É um lugar único que reconta as vivências humanas e históricas da cidade do Etna desde a Antiguidade até nossos dias” (GIANCARLO [...], tr. nossa). O complexo do mosteiro abriga hoje as instalações da Università degli Studi di Catania, que incluem uma enorme biblioteca, as dependências do antigo mosteiro e a Igreja de San Nicolò l’Arena. Ocupa uma área que tem origem romana e antes provavelmente grega, mas que se consolida como base do monumento atual em meados do século XVI, ainda que parte dele tivesse que ser reconstruída após a erupção do Etna, em 1669, e do terremoto de 1693. Os trabalhos de reconstrução após a erupção foram dirigidos por Giovanni Battista Contini, e, após o terremoto, inicialmente por Antonino Amato e, posteriormente, por Francesco Battaglia, para cair finalmente, em 1739, nas experientes mãos de Giovanni Battista Vaccarini. Em fins do século XVIII, outros três arquitetos tinham passado pela obra, que já apresentava feições barrocas pelas mãos de Gioacchino Gianforma. Em meados do século XIX, foi Mario Musumeci o encarregado de projetar a

ampliação do primeiro claustro, e, daí até o século XX, o complexo sofreu um sem-número de alterações menores, além de deterioração e abandono, que levaram o governo de Catania a doar o complexo à Universidade nos anos 1970.

Em 1980, De Carlo ganha o concurso para o projeto de recuperação do complexo (Figura 14) e começa as obras de restauro. Frente a esse monumento de permanências e superposições, o trabalho do arquiteto é de estratificação e limpeza, para deixar aparentes os vestígios da forma histórica do edifício.

Figura 14: Giancarlo De Carlo. *Un progetto per Catania. Il recupero del Monastero di San Nicolò l'Arena per l'Università.*



Fonte: Brandolino e Pasanini, 1988, capa.

Trabalha como Piranesi, escavando e mostrando as ruínas que formam o passado que subjaz ao complexo (Figura 15A), e assim chega até o mundo romano, no porão da cozinha, do lado do depósito de livros, onde fica o atual Museo della Fabbrica (Figura 15B). Entre os reforços estruturais do hábil Vaccarini e as adaptações antissísmicas que foram adotadas após o grande terremoto de 1693, descobre uma *domus* romana (Figura 15C) de proporções importantes.

Figura 15: Mosteiro dos Beneditinos de São Nicolas, Catania. Projeto Giancarlo De Carlo, 1980-1988.

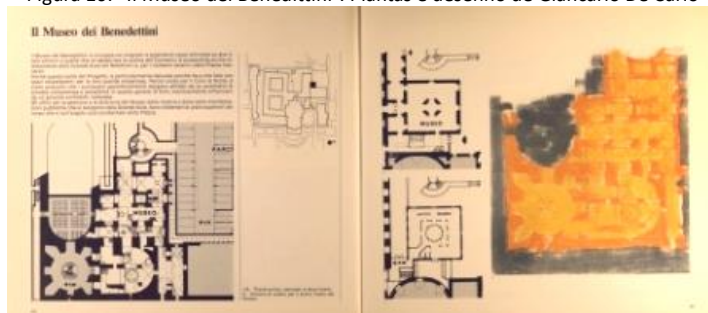
(A) Acervo da Biblioteca. (B) Passarelas metálicas no Museo della Fabbrica. (C) Restos de uma *domus* romana.



Fonte: Fotos do autor.

O trabalho da escavação não é só arqueológico, mas um projeto de restauro. Ele penetra nas profundezas da terra (Figura 16) e escava a cidade (o mosteiro) para colocar lado a lado as longínquas origens do sítio e o mundo contemporâneo, o século I e o XX. A cidade subterrânea não está sozinha, abandonada no abismo do tempo, escura e sepultada. Ela aparece diante de nós e complementa nosso cotidiano. O trabalho do arquiteto enriquece nosso tempo quando nos devolve o tempo antigo que jazia sepulto. Escavar, decapar, levar luz às profundezas, recuperar a memória e o tempo perdido é a finalidade da arquitetura que se encontra frente à imensa manufatura humana superposta num lugar carregado de história.

Figura 16: “Il Museo dei Benedittini”. Plantas e desenho de Giancarlo De Carlo



Fonte: Brandolino e Pasanini, 1988, p: 62-63.

Entendido dessa forma, o subsolo se liberta da visão romântica, dostoiévskiana que o submete às trevas e ao desespero dos homens doentes (DOSTOIÉVSKI, 2009), símbolo da *décadence* que não é outra coisa que a quebra dos valores e o domínio do nihilismo, que, no entanto, se estenderá ao século XX nas obras de Samuel Beckett ou ainda de Ernesto Sábato.

Outras formas de entender essa ideia do subsolo foram capazes de recriar cidades subterrâneas de poderosa significação, como o projeto para Leicester Square (EL CROQUIS, 1992, p: 134-137) (Figura 17), de Zaha Hadid (1950), por exemplo. A iraquiana propõe um bosque de arranha-céus que crescem em direção às entranhas da terra – seriam, de fato, *arranha-terras* – e, como facas (*knife-buildings*) afiadas, se incrustam no solo e fendem a superfície penetrando no mundo subterrâneo para levar luz e água, em torrentes que se precipitariam nas profundezas.

Figura 17: Leicester Square Project, de Zaha Hadid, Londres, 1990.



Fonte: El Croquis, 1992, p: 135.

Ainda que a proposta de Hadid parta de uma atitude que assume a *décadence*, essa quebra dos valores não se reporta ao subsolo, mas se dá na própria superfície da cidade: “temos que *abandonar a esperança* de renovar a praça existente, que já não responde às necessidades estéticas nem funcionais do público”. (EL CROQUIS, 1992, p: 134, grifos nossos, tradução nossa) Os cristalinos edifícios abrem caminho através do solo criando passarelas e corredores que atravessam os cheios e os vazios que o mundo subterrâneo oferece, sem contudo nada dever às estruturas que ficaram na superfície e das quais tampouco dependem.

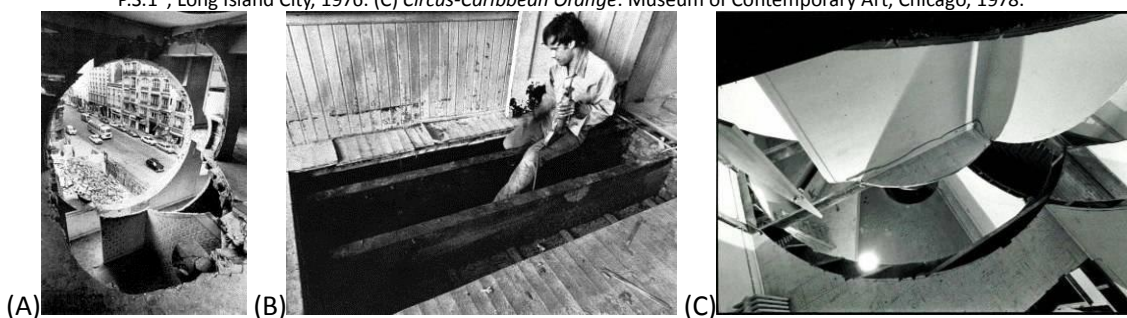
O trabalho da arquiteta não é de superposição ou de justaposição; está longe da proposta de Piranesi, mas perto da de Nolli, pois sua descoberta é a possibilidade de o espaço público adentrar a massa da terra. Não escavar só a manufatura que o homem criou, mas também a própria terra onde o homem se assenta. O mundo subterrâneo de Hadid é um mundo de luz que liberta a superfície, que está morta,¹² para viver o futuro nas entranhas da terra.

¹² Hadid afirma: “Shoot the square, it is dead” (Jogue fora a praça, ela está morta). (EL CROQUIS, 1992, p: 134).

Nos trabalhos de Gordon Matta-Clark (1944-1979), se percebe o outro lado dessa iluminação do profundo: a perplexidade do mundo da caverna de Platão. O trabalho desse artista-arquiteto¹³ é um trabalho arqueológico, como o de Piranesi, mas o decapamento que propõe pretende estudar o mundo além dos limites convencionais. Por isso escava edifícios (Figura 18A), corta pisos (Figura 18B) e fura museus (Figura 18C), filma subterrâneos e esgotos¹⁴ e busca espaços esquecidos, procurando lidar com a espacialidade humana no seu limite.¹⁵

Escavei um buraco bem fundo no porão do número 112 de Green Street.¹⁶ Mas o que eu realmente queria não consegui completar, isto é, cavar fundo o bastante para que as fundações do edifício pudessem ser vistas, o espaço “removido” sob as fundações, a situação porão/fundações, tudo ao mesmo tempo. Imagine, poder liberar as enormes forças compressivas de um edifício simplesmente fazendo um buraco e contemplando aquela liberdade, arrastar-se e sentir a liberdade, uau, isso seria tudo.¹⁷

Figura 18: Gordon Matta-Clark. (A) *Conical intersect*, Paris, 1975. (B) *Doors, Floors, Doors*. Instalação para a exposição “Rooms P.S.1”, Long Island City, 1976. (C) *Circus-Caribbean Orange*. Museum of Contemporary Art, Chicago, 1978.



Fonte: (A) Moure, 2006, p. 187. (B) e (C) Gordon [...].

A intenção de cavar é muito parecida com a que adotaria 20 anos depois Zaha Hadid. É um ato de liberdade, de libertação de forças, que, no entanto, mistura aspectos arqueológicos da descoberta do que está enterrado aos da construção de uma nova espacialidade. Superpõem-se os usos, assim como no trabalho de De Carlo, mas a intenção não é expositiva, e sim vital. Parte da premissa de que enormes forças se guardam no subsolo e, quando libertadas, “uau”, nos deixariam frente a um novo mundo. Ainda que se arraste, o “homem do subsolo” de Matta-Clark não é perverso nem niilista, mas um desbravador que procura outra espacialidade, que nos é sonogada na superfície.

Não é à toa que o que fascinava o artista era o espaço inacessível,¹⁸ que ele retratou em *Reality Properties: Fake Estates* (Figura 19A), ou o que procurava com os cortes de pisos e paredes em *Bronx Floors: Wall Hole Bronx* (Figura 19B), por exemplo – a espacialidade oculta na cidade ou nas paredes. Nesse sentido, está mais preocupado com a realidade, da mesma maneira que estava Nolli. Matta-Clark quer ver a realidade, mas não a realidade superficial, e sim a oculta, a

¹³ Gordon Matta-Clark estudou arquitetura na Cornell University, de 1963 a 1968.

¹⁴ *Ver Substrait (Underground Dailies)*, 1976 (16 mm, colorido e B&P, sonoro, 30'), e *Sous-sols de Pairs*, 1977 (super 8 e 16 mm, B&P, sonoro, 18'40"). Além de *Underground Paris*, 1977, uma colagem com imagens do percurso que realizará sob a Ópera, Les Halls, St. Michel e Notre Dame.

¹⁵ “Dealing with the limits (of man made space) [limits]” [Lidava com os limites (do espaço humano) [limites]] (MUSEO DE ARTE DE LIMA, 2010, p. 82).

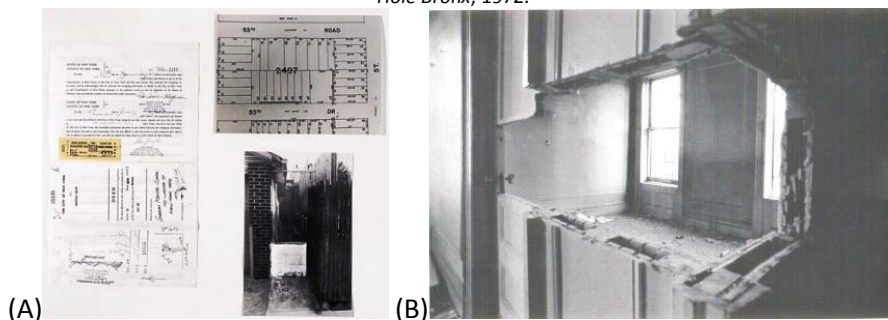
¹⁶ Refere-se à Galeria de Arte (112 Green Street), onde costumavam expor os artistas da contracultura que moravam no SoHo. O próprio Matta-Clark fez ali várias exposições.

¹⁷ Declaração do artista nos excertos do rascunho de uma entrevista que Donald Wall realizou para a revista *Art Magazine* em 1975 (MUSEO DE ARTE DE LIMA, 2010, p. 170).

¹⁸ “Algo que também me fascina é o espaço inacessível”. (MUSEO DE ARTE DE LIMA, 2010, p. 167).

do espaço entre as construções. Sua postura arqueológica não se importa com a ruína encontrada, como Piranesi e De Carlo, mas com como o homem encontra essa realidade oculta. O único caminho possível para esse encontro é o próprio caminhar, que se evidencia nos espaços brancos de Nolli.

Figura 19: Gordon Matta-Clark. (A) *Real Properties: Fake Estates*. "Little Alley" Block 2497, Lot 42, 1973-1979. (B). *Bronx Floor: Wall Hole Bronx*, 1972.



Fonte: (A) Moure, 2006, p: 351. (B) Diserens, 2010, p: 60.

A procura da representação oculta da cidade subterrânea é uma eterna luta entre o vazio e o cheio, que se tem intensificado nos últimos 50 anos, como atestam trabalhos significativos como *O poema enterrado* (1959), de Ferreira Gullar e Hélio Oiticica, ou as obra de Mary Miss. É, sem dúvida, um terreno que devemos escavar para entender melhor o significado do conceito de espaço, seja este interior ou exterior, profundo ou superficial.

REFERÊNCIAS

- ANCIENT-WISDOM. Disponível em: <ancient-wisdom.co.uk/cartography.htm>. Acesso em: 5 jul. 2014.
- BRANDOLINO, Daniele (org.); PASANINI, Fausta (colab.) . Giancarlo De Carlo. *Un progetto per Catania: Il recupero del Monastero di San Nicolò l'Arena per l'Università*. Genova: Sagep, 1988.
- CARTER, Tristan. *Misteries of Çatalhöyük*. Disponível em: <smm.org/catal/mysteries/murals/volcano_or_leopard/>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- CATEGORY: *Citadelle de Bayonne*. *Wikimedia Commons*. Disponível em: <commons.wikimedia.org/wiki/Category:Citadelle_de_Bayonne#mediaviewer/File:Plan_de_bayonne_par_vauban_1680.jpg>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- DAS SCHLOSS Karlsruhe: Baugeschichte und Stadtanlage. *Karlsruhe*, 6 dez. 2012. Disponível em: <www.karlsruhe.de/b1/stadtgeschichte/kulturdenkmale/denkmaltag_archiv/2008/innenstadt/schloss.de>. Acesso: 6 jun. 2014.
- DISERENS, Corine (Ed.). *Gordon Matta-Clark*. London: Phaidon, 2010.
- DOSTOÍÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- EICHMAN, William Carl. Catal Huyuk: The Temple City of Prehistoric Anatolia. *Gnosis – A Journal of the Western Inner Traditions*. Disponível em: <telesterion.com/catal1.htm>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- EL CROQUIS. Zaha Hadid, 1983-1991. *El Croquis*, Madrid, ano XI, n. 52, jan. 1992.
- FICACCI, Luigi. *Piranesi: Acqueforti/Grabados/Águas-fortes*. Colônia: Taschen, 2006.
- FRACALOSSO, Igor. Clássicos da arquitetura: termas de Vals – Peter Zumthor. *ArchDaily*, 15 maio 2013.



- Disponível em: <archdaily.com.br/br/01-15500/classicos-da-arquitetura-termas-de-vals-peter-zumthor>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- GIANCARLO De Carlo *e il Monastero. Monastero dei Benedittini – Catania*. Disponível em: <monasterodeibenedettini.it/giancarlo-de-carlo-e-il-monastero.htm>. Acesso: 6 jun. 2014.
- GORDON Matta-Clark. *Intervening the Skeletons of Modern Construction. Art Tattler International*. Disponível em: <arttattler.com/archivemattaclark.html>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- HOME CATALOG. Europe. *Palma Nova*. Disponível em: <catalog.historicurbanplans.com/p.tpl?category=Europe&page=7>. Acesso em: 6 jun. 2014
- INSOLERA, Italo. *Le città nella storia d'Italia*. Roma: Laterza, 1981.
- LOWER Manhattan. *Wikipedia*. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Lower_Manhattan>. Acesso: 6 jun. 2014.
- MAPCO. *Map and Plan Collection Online*, 7 mar. 2014. Disponível em: <mapco.net/london/1666wren.htm>. Acesso: 6 jun. 2014.
- MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark: Work and Collected Writings*. Barcelona: Polígrafa, 2006.
- MUSEO DE ARTE DE LIMA. *Catálogo da exposição Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço*. Museo de Arte de Lima, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.
- NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- OLIVEIRA, Mário Mendonça de. *Desenho de arquitetura pré-renascentista*. Salvador: EDUFBA, 2002.
- ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- ROWE Colin; KOETTER Fred. *Ciudad collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- SCBWI and Sally Kindberg illustrator's Fair, House of Illustration celebration. *Sally Kindberg's Blog*. Disponível em: <sallykindberg.co.uk/notebook/2014/03/thirteenth-century-illustrator-matthew-paris-and-the-polar-bear-connection/>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- STANFORD DIGITAL FORMA URBIS ROMAE PROJECT. *Introduction to the Forma Urbis Romae*. Disponível em: <formaurbis.stanford.edu/docs/FURmap.html>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- STAATLICHE Muséen zu Berlin. Foto: Olaf M. Tessmer. *Vorderasiatisches Museum*. Disponível em: <gabineted.blogspot.com.br/2012/12/antes-do-diluvio-mesopotamia-3500-2100_3.html>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- SULLIVAN, Robert. A Look at the New One World Trade Center. *Architectural Digest*. Disponível em: <architecturaldigest.com/architecture/2012-09/one-world-trade-center-new-york-david-childs-article>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- THE RAIDER.NET, 5 maio 2011. Disponível em: <raven.theraider.net/showthread.php?t=18890&page=6>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- THE TURIN Papyrus Map, Gold, Myrrh and Punt. *Travel to Eat*, 26 out. 2012. Disponível em: <<http://traveltoeat.com/the-turin-papyrus-map-gold-myrrh-and-punt/>>. Acesso em: 6 jun. 2014.
- VITRÚVIO. *Tratado de Arquitetura*. Tr. M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- WEIRDERPIECES, 13 FEV. 2014. Disponível em: <weirderpieces.tumblr.com/post/76546427501/drawings-by-francesco-di-giorgio>. Acesso em: 6 jun. 2014.